



Masteroppgåve i nynorsk skriftkultur

Språk i møte med det språklause

Ein narrativ og tematisk analyse av Lars Amund Vaages *Syngja*

Studiepoeng: 60

Elise Fugledal

Mai 2015

Summary

Language and non-language

A narrative and thematic analysis of *Syngja* by Lars Amund Vaage

In this master thesis I have analyzed Lars Amund Vaage's novel *Syngja*. It was published in 2012 and received good reviews. The main character in the novel is the father of an autistic girl called G, and he is also a nation-renowned author. He writes about and to his autistic daughter, who can neither speak nor understand language. Some parts of the story is consistent with Vaage's own life, and the book is thus on the borderline between a novel and an autobiography.

In this thesis, *Syngja* will be read and analyzed as a novel. Any autobiographical fact cannot, in my view, be analyzed in isolation from the literary narrative. In this, I am inspired by Arne Melberg who believes one can see the relationship between fiction and fact, form and content, as a dynamic relationship.

My main task has been to take a closer look at how the narrator in *Syngja* expresses the language issue. On the one hand, there is a *communicative language issue*: What consequences do the speechless entail for the relationship between the father and the daughter? How is it possible to communicate and understand each other when these elements must be wordless? On the other hand, there is a *literary language issue*: How should the author-father express the non-language? Is it really possible to communicate something you can neither remember nor fully understand? Perhaps it is what we don't understand completely which at the same time is the most important to tell about? On this basis, the main issue for my thesis is: *What is language in the meeting of non-language?*

I have chosen to use narrative theory, with Gérard Genette and Petter Aaslestad as my main references. A main point in this theory is that any analysis must take a closer look at how the narrative affects the content and vice versa. I have supplemented this theory with psychoanalytic theory to discuss how the novel expresses the subject's position and existential questions. Here, my main reference is Slavoj Žižek. Žižek's theory about how the subject is divided, and how this fact is fundamental to our existence, has been relevant in connection with the way the narrator in *Syngja* writes about a subject in an existential crisis. Is it possible that a loss also can be the basis for creating something new and finding a new way forward? The main target in this thesis has been to show that *Syngja* is not only a novel about a personal life history, but also a text that deals with universal issues.

Språk i møte med det språkause

Ein narrativ og tematisk analyse av Lars Amund Vaages *Syngja*

Av: Elise Fugledal

Innhald

Kapittel 1: Innleiing.....	1
Kapittel 2: Metode og teori.....	10
Narratologisk metode.....	10
Flytande sjangergrenser: roman og sjølvbiografi.....	14
Psykoanalytisk teori.....	18
Kapittel 3: Forteljarrøyst og modus.....	23
Narratologisk terminologi.....	23
Forteljarrøysta i <i>Syngja</i> : den subjektive forteljinga.....	26
I spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom.....	29
Kapittel 4: Forfattar, forteljar og hovudperson.....	37
Forfattar og forteljar.....	38
Forteljar og hovudperson.....	41
Kapittel 5: Subjektet, objektet og språket.....	45
Kven er eg? Kva slags menneske er eg?.....	45
Kven er eg for den Andre?.....	48
Subjektet og den store Andre.....	54
Kven er «eg» i møte med det språklause?.....	59
Identifikasjon i det framande.....	65
Det konstituerande objektet.....	73
Kapittel 6: Korleis fortelje om det språklause?.....	81
Språkproblematikken i spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom.....	82
Notid og fortid.....	89
Kva vil det seie å gjenta?.....	93
Songen og det språklause.....	99
Kapittel 7: Avslutning.....	107

Kapittel 1

Innleiing

Den eg skriv dette til kan ikkje lesa. Ho kan ikkje skriva, og ikkje snakka heller, endå om dei fremste fagfolka i landet har prøvd å læra henne dette i mange år. Det kom nokre ord, og ho tok dei i bruk, men så smuldra dei opp i munnen hennar. Ho brukte dei annleis enn andre. Ho sa orda rett, men visste ikkje kva dei betydde. Ho smakte på dei, song dei, masa med orda, så dei kom til å bety alt og ingenting, og så blanda dei seg med dei andre lydane hennar, blei borte i leiken med tunga og stemmebanda, forsvann inn i hylet og mumlinga, og me høyrde dei ikkje igjen.¹

Slik startar Lars Amund Vaages kritikarroste roman *Syngja* (2012). Hovudpersonen i *Syngja* er far til ei autistisk dotter kalla G, i tillegg til å vere ein landskjend forfattar. Han skriv *om* og *til* den autistiske dottera si, som verken kan snakke eller forstå språk. Det kan høyrast ut som ei umogeleg oppgåve, men forfattar-faren er fylt av håp om kva forteljehandlinga kan føre fram til:

Eit nytt håp har slått ned i meg. Eg skal skriva om G, til G. Det finst kanskje ein veg tilbake til det som hende oss. Eg har ikkje gløymt noko, og det har ikkje G heller. Eg veit at ho har med seg alt. Ho ber det i kroppen. Det kjem ut gjennom munnen, men ikkje som ord. Eg ser det i augo hennar. Eit liv har gått. Eg hugsar godt, men skjønar ikkje kva som hende med oss.

[...] Me kan kanskje sjå nye ord, framande ord, inne i oss sjølve. Me kan kanskje sjå kven me er. Kva slags liv har eg hatt? Kva slags menneske er eg? (s. 11 f.)

Førstepersonsforteljaren i *Syngja* vil prøve å sette ord på det språkklause, eller «[...] vera dei språkklause munn» (s. 16). På merkverdig vis kan vi difor seie at det er det språkklause som dannar utgangspunktet og stimulerer til språk og forteljetrong. Denne oppgåva skal handle om språkproblematikken som romanen tematiserer. På den eine sida kan vi sjå det som ein *kommunikativ* språkproblematikk: Kva konsekvensar får språkløysa for forholdet mellom faren og dottera? Korleis kommunisere og forstå kvarandre når orda ikkje kan takast i bruk? På den andre sida er det ein *litterær* språkproblematikk: Korleis skal forfattar-faren fortelje

¹ Vaage 2012: 5. Dei følgjande referansane til *Syngja* vil gjelde denne utgåva: Oslo: Forlaget Oktober 2012.

om det språkklause? Er det mogeleg å fortelje noko ein ikkje forstår fullt ut? Kanskje er det dette ein ikkje forstår heilt ut, som samstundes er det viktigaste å fortelje om? På bakgrunn av dette vil eg gjennomføre ein litterær analyse med følgjande problemstilling: *Kva er språk i møte med det språkklause?* Eg indikerer allereie her at forholdet mellom det forteljetekniske og tematiske vil stå sentralt i analysen. Men som det kom fram i sitatet ovanfor, er det relevant å drøfte eksistensielle spørsmål i samband med språkproblematikken: «Kva slags menneske er eg?» (s. 12). I tillegg uttrykkjer sitatet at *Syngja* rører seg i grenselandet mellom roman og sjølvbiografi, noko som krev at dei analytiske brillene også er retta mot eit overordna sjangerperspektiv. Dette kjem eg tilbake til om litt.

Språktematikken i *Syngja* er ikkje ny i Vaages forfattarskap, men samanlikna med dei andre verka han har skrive, så er dette den romanen som mest eksplisitt tek føre seg språket både på det tematiske og formelle plan. *Syngja* skil seg også ut gjennom ei rekkje røyndomsreferansar som peikar mot det sjølvbiografiske, og må difor kunne kallast den mest personlege romanen han har skrive fram til no. Vaage har tidlegare også eksperimentert med sjangergrensa mellom roman og biografi i *Den framande byen* (1999), om den kjende psykiateren Wilhelm Reich.

La meg gi ein kort presentasjon av Vaages forfattarskap for å sette *Syngja* inn i ein kontekst. Lars Amund Vaage (fødd 1952) debuterte i 1979 med romanen *Øvelse kald vinter*. Gjennombrotet kom med romanen *Fager kveldssol smiler* (1982). Han har sidan den gong skrive ei rekkje prislønna romanar, noveller, dikt, skodespel og barnebøker. I tillegg er han gjendiktar. Vaage fekk mellom anna Kritikerprisen i 1995 for *Rubato*, og Aschehougprisen samme år. For *Rubato* blei han også innstilt til Nordisk råds litteraturpris. Han har fått Oktoberprisen, Gyldendalprisen og Doblougprisen for samla forfattarskap. Den førebels siste utgivinga er diktsamlinga *Den raude staden* (2014).²

² Forlaget Oktober: (lasta ned: <http://www.oktober.no/Forfattere/Norske/Vaage-Lars-Amund> 4.mai.2015).

Vaage er kjend for sin særeigne forteljemåte, eit rytmisk og poetisk språk og pendling mellom ulike tidsnivå. I romanane møter vi oftast ein tydeleg førstepersonsforteljar, der forteljinga fokuserer på ein hovudperson som på ulike måtar er på leit etter eigen identitet. Hovudpersonen er oftast i ei eldre fase av livet, og som av ulike årsakar har ein trong til å sjå tilbake til barndommen og sine yngre dagar. Målet er gjerne å prøve og oppnå ei forståing av seg sjølv og å kome seg vidare i livet. Ulike former for *identitetsproblematikk* står i det heile sentralt i Vaages forteljingar. Men sjølv om forteljingane tek utgangspunkt i hovudpersonens medvit, er det aldri eit reint individuelt og harmonisk subjekt som vert framstilt. Vaages hovudpersonar står på ulike måtar alltid i relasjon til *andre* – anten dette gjeld medmenneske eller samfunnet generelt. Det er tale om personar som på ulikt vis står både innanfor og utanfor fellesskapen og samfunnet. Atle Kittang (2012) påpeikar korleis kjensla av å vere utanfor ofte er å finne i det kjende og nære: «[S]om regel er det sitt eige heimlege miljø outsiderseren står utanfor, han er på eit vis «framand heime», og dette heimemiljøet ber kjende trekk frå vestlandsk natur, kultur og sosiologi». ³ Tiltrekking og fråstøyting er drivkrefter som på ulikt vis konstituerer Vaages hovudpersonar, som er på stadig leit etter eigen identitet og sin plass i samfunnet. Slik sett er dei også prototypiske moderne subjekt.

Sentrale problemstillingar hos Vaage er kva konsekvensar det medfører å skilje seg ut, og kva situasjonen til dei svake fortel om samfunnet dei lever i. Såleis er det nære og personlege ofte ein inngangsport for å seie noko allment og universelt. Jan Inge Sørbo (2013) understrekar at utanforskapen og framandkjensla har vore sentrale problemstillingar gjennom heile forfattarskapen: «Om det er småbrukaren i *Dra meg opp* (1985), musikaren i *Rubato* (1995), psykiateren Wilhelm Reich i *Den framande byen* (1999) eller amerikafararen i *Oklahoma* (1992), så har dei nettopp framandkjensla og utanforskapen felles [...]». ⁴ I tillegg vert språkløyse, kunst og musikkens språk tematisert i ei rekkje av Vaages verk, og her er det

³ s. 144.

⁴ s. 92.

eit tett band mellom språkproblematikk og identitetsproblematikk. Desse problemstillingane er i sin tur oftast relaterte til språket som estetisk erkjenningssform, og implisitte/eksplisitte drøftingar om potensialet og avgrensingane i forteljekunsten og sjangrane. Bøkene tematiserer det nære sambandet mellom subjekt og språk, og korleis subjektet vert forma gjennom dei moglegheitene og avgrensingane som ligg i språket og diktekunsten. Kor langt rekk språket? Kvar går grensene for kva som kan seiast? Kva slags erkjenningsskraft ligg i fiksjonen? Kva samanheng er det mellom diktekunsten og menneskets sosiale eksistens?

Syngja er Vaages ellefte roman, og førebels den siste i rekka. Han mottok både Brageprisen og Nynorsk litteraturpris for romanen, i tillegg til å verte nominert til Kritikerprisen. Sjangerekspesimenteringa medfører at forteljaren og hovudpersonen i romanen har fellestrekk med Vaages biografiske liv, og ei rekkje andre referansar til det verkelege. I avisomtalanane av *Syngja* er det denne sjølvbiografiske sida ved romanen som har fått størst merksemd. Ingunn Økland skriv i *Aftenposten*: «*Syngja* har vært et ekte risikoprojekt for Lars Amund Vaage, og man skjønner raskt hvorfor: I denne boken er den drevne forfatteren først og sist en sårbar far til et skjørt og utsatt barn». ⁵ I *Dagbladet* omtalar Ellen Sofie Lauritzen forfattar, forteljar og hovudperson som identiske: «*Vaage* skisserer opp uforpliktende dager som ung bussjåfør på snirklete vestlandsveier, møtene mellom et forelska par i en kjellerleilighet». ⁶ Og vidare: «Eg tenkte på G kvar dag, men eg snakka aldri om henne til andre enn dei næraste», forteller *forfatteren*». ⁷

Å vektlegge autisme og dei sjølvbiografiske elementa i teksten skuggelegg, etter mitt syn, at teksten er ein *roman*. ⁸ Å sette «roman» som undertittel på boka skaper ei lesarforventing

⁵ *Aftenposten*, 21.november 2012 (lasta ned: <http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Roman-med-hjertet-i-halsen-7005448.html> , 23.oktober 2014).

⁶ *Dagbladet*, 1. oktober 2012 (lasta ned: <http://www.dagbladet.no/2012/10/01/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/23622096/> , 23. oktober 2014), mi uth. Lauritzen poengterer rett nok også at Vaage minner oss om kvifor vi treng skjønnlitteraturen.

⁷ *Ibid.*, mi uth.

⁸ Eg må leggje til at eg også forstår kvifor det sjølvbiografiske har fått stort fokus. Autismetematikken er viktig: Det eksisterer ikkje ei overflod av romanar som tek opp autisme frå perspektivet til ein pårørande. I tillegg har

om at dette er fiksjonsprosa. Dermed kan ein spørje om det er dei sjølvbiografiske elementa som bør vere hovudfokuset. Gir ikkje *sjangervalet* i seg sjølv ein peikepinn her? Ein peikepinn om at dei sjølvbiografiske «fakta» ikkje kan sjåast isolerte frå den *litterære forteljinga*? Vil ikkje eit einseitig fokus på det sjølvbiografiske skuggelegge eit anna «faktum», nemleg at den vanskelege tematikken kjem til uttrykk gjennom ei rekkje *forteljetekniske grep*, og fordi tekstobjektet er *litteratur*? Ein annan fare ved eit slikt fokus kan vere at ein ikkje fangar opp korleis den personlege tematikken også kan romme noko *universelt*. I *Syngja* vert dette uttrykt eksplisitt: «Eg fryktar kanskje at eg ikkje kan bera det fram, at eg ikkje skal greia å formulera dei setningane og avsnitta som kan yta stoffet rettferd, som kan fortelja om G og lagnaden hennar, og som kan setja dette inn i ein *større menneskeleg samanheng*, slik at det blir tydeleg, og nærgåande, for alle» (s. 197, mi uth.). Kanskje kan ein slik «større menneskeleg samanheng» kome til uttrykk i den litterære forteljingas erkjenningskraft? Det *er* ei sjølvbiografisk side ved *Syngja*, men det er også ein roman (først og fremst). Kanskje er mykje av denne erkjenningskrafta å finne i sjølve *spenningsfeltet* mellom roman og sjølvbiografi, og mellom det individuelle og det kollektive?

I *Syngja* inngår fiksjon og røyndom i eit blandingsforhold, og grensene kan verke uklare. Men igjen: Kan det vere nettopp dette, at *grensene er uklare*, som er grunnlaget for erkjenningskrafta i romanen? Dette rettar i sin tur merksemda mot fleire av litteraturvitskapens grunnleggande spørsmål: Kva er språk? Korleis skal vi forstå oss sjølve og andre gjennom språket? Kva er ein forteljar? Korleis skal vi sjå på relasjonen mellom forfattar, forteljar og hovudperson? Gjennom desse spørsmåla indikerer eg at det *litterære språket* vil stå sentralt i oppgåva. Eg vil analysere *Syngja* som ein *forteljande tekst*. Eg kjem straks inn på korleis eg vil nytte narratologi som metode. Ein kjem ikkje utanom at

heller ikkje Vaage sjølv lagt skjul på at romanen til dels er sjølvbiografisk, til dømes i eit intervju med *Aftenbladet*, 12.mai 2013 (lasta ned: <http://www.aftenbladet.no/kultur/--Jeg-frykter-et-samfunn-der-alle-er-lytefrie-3175637.html> , 4.mai 2015).

tematikken i romanen er knytt til ei *livshistorie*, men her er måten den vert fortalt på viktigare enn den eventuelle empiriske sanninga den måtte formidle. Forteljemåten ber preg av dei flytande grensene mellom roman og sjølvbiografi. Dette medfører også at vi må spørje: Kvar går grensene mellom fiksjon og røyndom? Kva meiner vi når vi taler om *sanning* i litteraturen?

Å skrive ei livshistorie impliserer også at forteljaren i *Syngja* må «gjenta fortida». Dette skaper ei spenning mellom notid og fortid, og mellom det skrivande og det handlande eget. Det er stadig flytande overgangar mellom den unge og den eldre hovudpersonens medvit. Då vert det aktuelt å spørje: Korleis gjenta fortida? Kvifor skal ein gjenta? Korleis fungerer gjentakinga? Kva slags innsikter kan den gi? Kva er det som utløyser gjentakingsstrongen? I tillegg vert også eksistensielle spørsmål aktualiserte: Kven er eg/vi no? Kven var eg/vi då?

Eg seier vi fordi det i romanen er to livshistorier som er uløyseleg knytt til kvarandre: Farens livshistorie og dottera G si livshistorie. Denne relasjonen skaper på den eine sida ein stor kontrast gjennom heile forteljinga, noko som medfører at språk i møte med det språkause vert ei relevant problemstilling også på det tematiske plan. På den eine sida står faren som har herredøme over språket i kraft av å vere ein kjend og suksessrik forfattar. På den andre sida står dottera G, som verken kan snakke, skrive, lese eller forstå språk. Samstundes omfattar dette forholdet eit paradoks: I tillegg til å utgjere ein kontrast, er dette også eit forhold som omfattar eit identifikasjonsgrunnlag: «Eg skriv til G, kanskje det, men det er meg sjølv eg fortel om. [...] Eg ser inn i meg sjølv, og der ser eg G» (s. 170). Nærleik og avstand, tiltrekking og fråstøyting, framandgjerung og identifikasjon er sentrale, motstridande og konstituerande krefter i *Syngja*.

Her må ein igjen minne om korleis Vaages hovudpersonar alltid står i ein spenningsfylt relasjon til andre medmenneske. Det er ikkje ein såkalla *individroman* vi har med å gjere. Vi møter ikkje eit harmonisk og autonomt subjekt. Difor vert subjekt-objekt-relasjonen også eit

emne for drøfting, og ikkje minst subjektets forhold til samfunnet og den overordna makta. I neste kapittel vil eg kome nærmare inn på korleis eg vil nytte psykoanalytisk teori på dette feltet. Min hovudreferanse vil vere den slovenske filosofen Slavoj Žižek. Gjennom heile forteljinga vert det uttrykt eit ønske og eit håp om å forstå seg sjølv (og andre) og å finne samanheng ved hjelp av språket og forteljehandlinga. Såleis melder det seg problemstillingar på det tematiske plan, men også spørsmål retta mot det *formelle* og *forteljetekniske*: Korleis skal ein fortelje om det språkause? Og kva funksjon får språket og forteljehandlinga i ein slik samanheng?

Eg har vore inne på korleis spørsmåla om form er uløyseleg knytte til subjektframstillinga og det eksistensielle. Dette har for det første samanheng med romanens referensielle side, der sjangergrensene mellom roman og sjølvbiografi vert utfordra: «Me ber det i oss, det som har hendt, og må gjengi det, det er det viktigaste, mykje viktigare enn at me også må dikta noko opp. Me må gjengi noko som har hendt, liksom, me er nagla til dette verkelege, me slit med denne børa, det som har hendt, det levde, det som styrer orda» (s. 201). På den andre sida heng dette saman med språksynet romanen uttrykkjer. Språket og forteljehandlinga vert framstilt som uløyseleg knytt til menneskets sosiale eksistens: «Ein fortel, altså vil ein leva» (s. 14). På denne måten ser ein korleis språk i møte med det språkause handlar om meir enn det reint forteljetekniske; det er aldri isolert frå verken det eksistensielle eller tematiske. Måten forteljarrøysta i romanen problematiserer dette på, vil stå sentralt i oppgåva.

All tekstanalyse vil bere preg av kva metode og teori ein legg til grunn, og difor er det naudsynt å starte med ein presentasjon og ei grunngjeving av desse. Her vil eg sjå på korleis narratologien, som primært er utvikla til analyse av fiksjonstekstar, også kan vere relevant for ein «sjølvbiografisk» roman som *Syngja*. Dette vil omfatte ei drøfting av korleis ein skal inkludere romanens referensielle side i ein narrativ analyse. Ein fare i denne samanhengen er

at det vert ein analyse som ber preg av det Arne Melberg kallar *litterær metafysikk*.⁹ Det vil seie at ein legg eit *anten-eller-skilje* til grunn. Er tekstobjektet fiksjon *eller* fakta? Roman *eller* sjølvbiografi? Subjektivt *eller* objektivt? I tillegg til narratologien finn eg det difor tenleg å nytte Melbergs bok *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007). Her presenterer Melberg ulike typar litteratur, til dømes sjølvbiografiar og sjølvbiografiske romanar, som han meiner både er litterær fiksjon og biografisk røyndom. Dette er eit syn eg meiner er relevant for ein roman som *Syngja*, fordi sjangergrensene er flytande og vert problematiserte gjennom heile forteljinga.

I kapittel tre går eg over til å analysere kva type forteljar vi har i *Syngja*. Her vil sentrale spørsmål dreie seg om forholdet mellom den forteljande og sansande instansen, kva subjekt som uttrykkjer seg, og på kva måte forteljinga kan kallast subjektiv. I kapittel fire tek eg føre meg den problematiske relasjonen mellom forfattar, forteljar og hovudperson. Er desse instansane identiske i *Syngja*? Som vi skal sjå, vil eit stadig tilbakevendande spørsmål handle om forholdet mellom notid og fortid, subjekt, objekt og samfunn, og mellom fiksjon og røyndom. Målet er at den narrative analysen skal gi grunnlaget for å diskutere spørsmål på eit meir overordna nivå. I kapittel fem vil difor prinsipielle sider ved subjektkonstitusjonen stå sentralt: Kven er eg? Korleis vert eg konstituert som subjekt? Kven er eg for den Andre? Og kven er eg i møte med det språkause? I sjette kapittel vil eg drøfte korleis ein vanskeleg tematikk får konsekvensar for forteljemåten, og korleis forteljemåten understrekar det tematiske. Her vil fokuset bli retta meir konkret mot sjølve språkproblematikken på to ulike nivå: Det eine gjeld kommunikasjonen mellom faren og den språkause dottera. Men hovudpersonen møter også ein *litterær* språkproblematikk som forfattar: Korleis skal ein gjenta og fortelje om smertefulle opplevingar og tap? Er det mogleg å gjenta livshistoria i ei forteljahandling? Målet er at desse fem kapitla vil gi grunnlag for ei samlande drøfting av den

⁹ Melberg 2007: 9.

overordna problemstillinga: Kva er språk i møte med det språklause? Finst det ein møtestad mellom språket og det språklause?

Kapittel 2

Metode og teori

Narratologisk metode

Litteratur er eit breitt og fleirtydig omgrep, med rom for ulike tolkingar. Det same gjeld sjølve litteraturvitskapen – ein vitskap som omfattar mange ulike sidegreiner og teoretiske retningar. Å tale om litterær analyse er såleis noko som krev nærmare presisjon. Gjennom å eksperimentere med sjangergrensene og å drøfte både eksplisitt og implisitt sjølve forteljehandlinga, «tvingar» *Syngja* oss til å stille nokre grunnleggande spørsmål som det ikkje finst opplagde svar på: Kva er ein roman? Kor går grensa mellom roman og sjølvbiografi? Skal vi i det heile tatt sjå på det som ei grense? Korleis skal ein analysere ein tekst som har openberre referansar til levd liv, men som *samstundes* gjer krav på å vere fiksjonsprosa? Eg vil kome tilbake til sjangerproblematikken, fordi dette er ein såpass sentral del av den *litterære forma*, og difor eit problemfelt ein ikkje kjem utanom. Ved å stille slike spørsmål kan ein forstå litt av kvifor litteraturvitskapen har så mange ulike metodiske og teoretiske retningar. Eg vil gjere det klart med ein gong at eg legg til grunn undertittelen til *Syngja* i min analyse, nemleg at dette er ein *roman*. Det vi i alle høve kan slå fast er at analyseobjektet er ein *forteljande tekst*, og dette vil vere mitt første argument for kvifor eg meiner narratologisk metode er relevant.

Vidare krevst det ein klarare presentasjon av kva narratologisk metode inneber, i tillegg til forklaringar av omgrep som vil stå sentralt i analysen. Å gjennomføre ein narratologisk analyse medfører at det er teksten sjølv som er det fremste studieobjektet. Dette ligg også implisitt i narratologien, som Petter Aaslestad (2008) definerer som «[...] læren om

fortellende teksters struktur». ¹⁰

Genette skil mellom dei tre omgrepa *histoire* (*history*), *forteljing* (*narrative*) og *narrasjon* (*narrating*) som tre sentrale nivå i alle forteljande tekstar. Ifølgje Genette må ein legge distinksjonen mellom desse tre nivåa til grunn i all narrativ tekstanalyse, og han forklarar omgrepa på denne måten:

[...] to use the word *story* for the signified or narrative content (even if this content turns out, in a given case, to be low in dramatic intensity or fullness of incident), to use the word *narrative* for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and to use the word *narrating* for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place. ¹¹

Genette ser forteljinga, eller den narrative diskursen (*narrative*), som det fremste studieobjektet: «[...] the level of narrative discourse is the only one directly available to textual analysis [...]». ¹² I narratologien er det eit sentralt poeng at historia er avleidd frå sjølve forteljinga, eller som Aaslestad (2008) seier det: «[...] så fort det forekommer en *handling*, har vi også å gjøre med en *fortellende* tekst». ¹³ Forteljing og historie er med andre ord to komplementære storleikar i narratologien. Denne vide definisjonen av ein forteljande tekst vil bli lagt til grunn her. Dette inneber at forteljing kan omfatte mykje meir enn berre det litterære. Ei forteljing kan også vere til dømes film, sjukejournalar og kvardagslivets munnlege forteljingar. Eg meiner denne definisjonen står i stil med det sosiale og erkjenningsmessige synet på forteljinga som kjem til uttrykk i Vaages prosa. Dette vil eg drøfte meir seinare i analysen.

Spørsmålet vidare vert korleis ein skal analysere tekstobjektet reint metodisk. På dette

¹⁰ s. 7. Omgrepet vert gjerne datert til 1969 og utgivinga av Tzvetan Todorovs *Grammaire du Décameron*. I 1972 kom Gérard Genettes *Discours du récit*, som delvis er inspirert av tankane til Todorov. Eg vil nytte den engelske omsetjinga *Narrative Discourse* (1980). Boka har danna mykje av grunnlaget for narratologien som vitenskapleg disiplin. Genette og Aaslestad vil vere mine hovudreferansar i den narrative analysen. Aaslestads *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle-teori* (2008) er etter mitt syn fruktbart å supplere med Genette. Aaslestad tek også utgangspunkt i Genettes teoriar, men han opnar samstundes opp for at narratologien til Genette er moden for nylesing (sjå s. 15).

¹¹ Genette 1980: 27.

¹² Ibid.

¹³ s. 25.

området har nok Genette, delvis feilaktig, blitt skulda for å ha eit einssidig fokus på den formelle sida ved teksten.¹⁴ Eit sentralt poeng hos han er korleis analysen må fange opp den *dynamiske relasjonen* mellom dei ulike tekstnivåa: “Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of *the relationships* between narrative and story, between narrative and narrating, and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating”.¹⁵ Dette inneber enkelt sagt at ein ser innhaldet i lys av forma, og forma i lys av innhaldet.

Her meiner eg ein kan finne eit viktig argument for kvifor narratologisk metode er relevant for ein roman som *Syngja*. Dersom ein berre gjennomfører ein formell analyse, vil ein oversjå store delar av romanens overordna tematikk og problemstillingar. For det første vil eit einssidig fokus på det formelle dekke over dei ulike hierarkiske nivåa i forteljinga og den innbyrdes, gjensidige relasjonen mellom desse. I tillegg vil dette medføre at ein hamnar i den fella eg nemnde innleiingsvis, nemleg ein litterær metafysikk som seier *enten form eller innhald*. Aaslestad (2008) åttvarar også mot dette: «Man må ikke glemme det «ekstra» som utspiller seg på tekstens tematiske nivå, som den narratologiske analysen kan være en veiviser inn mot, men heller ikke mer».¹⁶

Korleis vil ein narratologisk analyse av både form og innhald som to sider av same sak vere relevant for ein roman som *Syngja*? Her meiner eg det første argumentet er å finne i den overordna sjangerproblematikken. Dette er ei overordna problemstilling gjennom heile forteljinga, som stadig vert diskutert eksplisitt av forteljaren:

Eg fortel om det som om det hender her, i storbyen, langt borte frå dei hendingane eg vil referera til. Eg skriv om det her, i presens, som om eg opphevar tid og stad, og også grensa mellom det verkelege og fiksjonen, for slik er det, dette livet med orda.

Me ber det i oss, det som har hendt, og må gjengi det, det er det viktigaste, mykje viktigare enn at me også må dikta noko opp. Me må gjengi noko som har hendt,

¹⁴ Både poststrukturalisme og dekonstruksjon er litteraturvitskapelege retningar som både er ein kritikk og vidareføring av den narratologiske strukturalismen. Til dømes har Jacques Derrida kritisert at språkssystemet ikkje utgjer ein slutta struktur, men heller eit system som stadig er i rørsle (Aaslestad 2008: 14).

¹⁵ Genette 1980: 29, mi uth.

¹⁶ s. 9.

liksom, me er nagla til dette verkelege, me slit med denne bœra, det som har hendt, det levde, det som styrer orda (s. 201).

Forteljaren kommenterer direkte eigen skriveprosess og presenterer eit syn som er alt anna enn litterær metafysikk. Gjennom heile forteljinga kjem det til uttrykk eit *både-og-syn* på relasjonen mellom roman og sjølvbiografi, mellom fiksjon og fakta, og mellom notid og fortid. Samstundes oppstår det eit paradoks når det vert sagt at «[...] me må gjengi noko som har hendt [...]». Eit spørsmål eg vil drøfte seinare, er om forteljaren står for eit syn på fortida som noko *gitt*, og som skal gjengivast nøyaktig slik alt var.

Vidare er forteljemåten og historia tett relatert: Korleis fortelje om det språkause? Denne problematikken kjem til uttrykk både i ein drøftande og spørjande forteljemåte, i tillegg vert som nemnt forteljehandlinga gjentekne gongar kommentert eksplisitt:

Kan eg skriva om lukke? Det veit eg ikkje. Kan eg skriva om sorg? Det veit eg heller ikkje. [...]

Eg vil ikkje skriva om lukka, det kjenner eg på meg. Fingrane vil ikkje gå den vegen på tastaturet. Kan det vera fordi eg ikkje hugsar henne, lukka? (s. 94 f).

Her kjem det fram korleis den drøftande og spørjande forteljestilen er uløyseleg knytt til den vanskelege tematikken. Språket i møte med det språkause omfattar ei rekkje problemstillingar som medfører at forteljaren stadig må drøfte eigen skriveprosess. Ein av grunnane til at ein må analysere forholdet mellom form og innhald, er at dette blir tematisert eksplisitt. Det er eit eige metanivå i romanen som ein må sjå i samspel med både den overordna sjangerproblematikken og tematikken. Eg kjem fleire gongar tilbake til dette, men kort sagt omfattar dette metanivået at forteljaren stadig kommenterer eigen skriveprosess, arbeidet med romanen og ulike forteljetekniske grep.¹⁷

Dessutan er det ikkje berre forteljemåten som står i nært samband med historia, men også *forteljestrukturen*. Livhistoria i *Syngja* er ikkje ei kronologisk skildring strukturert i eit årsak-verknad-forhold. Kanskje er det ikkje nødvendigvis det som hende *før* som forklarar det som

¹⁷ Om metakommentarar sjå Lothe m.fl. 2007: 158.

kjem *etter*? Denne flytande relasjonen mellom fortid og notid kjem til uttrykk både på det tematiske og formelle planet. Vi ser igjen eit døme på korleis ein analyse av både form og innhald kan avdekke samanhengar ved teksten som ikkje er mogleg å få auge på dersom ein isolerer delane kvar for seg.

Flytande sjangergrenser: roman og sjølvbiografi

Ovanfor har det blitt argumentert for å analysere den dynamiske relasjonen mellom form og innhald. Ein slik analyse kan også skape ei inngangsdør for vidare diskusjon på eit meir overordna nivå. Her tenkjer eg særleg på subjektframstillinga og eit underliggende spørsmål frå forteljaren som stadig kjem til overflata: «Kva slags menneske er eg?» (s. 12). Eg har vore inne på korleis forteljehandlinga i *Syngja* vert sett i samanheng med det eksistensielle. Dette heng også saman med den referensielle sida ved romanen, der forteljinga ved fleire høve refererer til *levd liv*. Dei eksistensielle spørsmåla romanen stiller, går med andre ord ikkje berre på korleis identiteten til det fiktive subjektet vert problematisert og framstilt. Det eksistensielle peikar til tider ut over fiksjonens rammer gjennom til dømes å hevde at forteljaren er identisk med forfattaren. Sagt med andre ord hevdar forteljinga at hovudpersonen er ein språkleg og fiktiv konstruksjon, men også ein reell og historisk person. Korleis skal vi handsame dette reint metodisk? Korleis skal vi analysere og forstå *historia*, eller innhaldet, som har openberre referansar til *levd liv*? Er det på eit felt som dette at narratologien som metode kjem til kort? Går ein glipp av viktige sider ved ein roman som *Syngja* dersom ein berre driv nærlesing med narratologiske briller?

Dette er i høgste grad dagsaktuelle spørsmål i litteraturvitskapen, noko vi må sjå i samanheng med tendensen til sjangerekspérimentering i samtidslitteraturen. Ulike former for sjølvframstilling og subjektproblematisering står sentralt hos mange av dagens forfattarar. Er ikkje dette eit paradoks dersom ein ser det i samanheng med modernismens og

postmodernismens «antisubjektive» tendensar? Eit kortfatta og noko unyansert tilbakeblikk på den litteraturteoretiske historia stadfester dette paradokset: T. S. Eliot oppmoda allereie på 1920-talet om å skilje mellom forfattar og person: «Å vende interessen fra dikteren til diktningen er et prisverdig mål; det ville nemlig føre til en riktigere vurdering av diktningen [...]».¹⁸ Dei russiske og tsjekkiske formalistane retta vidare merksemda mot det særeigne ved litteraturens vesen og det litterære språket. Omkring 1970 kom Roland Barthes og Michel Foucault med banebrytande formuleringar om å skilje mellom forfattar, forteljar og hovudperson. I tillegg fekk den strukturelle narratologien mykje å seie med vektlegginga av at det ikkje finst noka historie før den er *fortalt*, i form av ein narrativ diskurs.¹⁹ Det kan såleis ved første augekast sjå ut som at den moderne litteraturteorien ikkje står i stil med vår tids litteratur. Fiksjon-fakta-problematikken har utan tvil utfordra dei gjeldande teoriane, og her har vi eit godt døme på korleis ulike litterære verk kan vere med på å utfordre og stimulere til nytenking innanfor litteraturvitskapen. Som nemnt meiner eg Arne Melberg presenterer eit fruktbart syn på dette feltet, noko eg vil presentere i det følgjande.

Melberg har eit interessant syn på sjølvframstilling i litteraturen. Han meiner dette er eit fenomen som alltid har vore til stades i ulike litterære former, også i modernismen og postmodernismens tidsalder:

Jeg tror faktisk at modernismens og postmodernismens antisubjektive tendenser kan leses som en multiplikasjon av selvframstillingens strategier, der innovasjonen ikke består i å sette en strek over selvet, men snarere i å finne former for å framstille seg selv i andre og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule og maskere seg. Kritikken av det manifeste, stabile og autoritative jeget er selvfølgelig en del av den selvframstillende tradisjonen: Den kritikken ble formulert allerede av Montaigne og med uovertruffen skarphet av Nietzsche. Den tiltagende styrken i kritikken av «hans kongelige høyet Jeget» fra Freud og framover betydde vel at subjektet ble detronisert, men ikke at det gikk opp i røyk, snarere at det ble differensiert, fragmentert og spredt til ulike forkledninger: en mangfoldiggjøring av de strategiske mulighetene forfatteren kunne bruke for å vie seg til å erindre, rekonstruere og konstruere seg selv og sitt selv.²⁰

¹⁸ Kittang m.fl. (red.) 2003: 210.

¹⁹ Melberg 2007: 8.

²⁰ Ibid.: 8 f.

Her vert det argumentert for eit *både-og-syn* på forholdet mellom fiksjon og fakta. Dette er grunnen til at Melberg forsvarer å bruke «sjølvframstilling» som samleomgrep. Han meiner dei tradisjonelle omgrepa sjølvbiografi, sjølvportrett og memoar er belasta med litterær metafysikk. Etter mitt syn er sjølvframstilling også eit relevant omgrep for ein roman som *Syngja*. Ved å legge dette synet til grunn hevdar ein at romanen både er litterær fiksjon og faktisk røyndomsskildring. I *Syngja* vert det nytta ei rekkje litterære strategiar for å skildre ein røyndom og ei livshistorie som *både* er fiksjon *og* fakta: «Eg skriv om autisme og G og meg sjølv og T og alt det som hende oss, eller kanskje rettare det som ikkje hende, og korleis det var eller ikkje var» (s. 92). Den referensielle sida ved romanen er ein sentral del av den litterære forma, og difor meiner eg relevansen av Melbergs både-og-syn er klar.

Å legge eit både-og-syn til grunn vil også få konsekvensar for det metodiske spørsmålet: Korleis analysere ein roman som både er fiksjon og fakta? Her må eg gjenta eit hovudsynspunkt i oppgåva: *Syngja* er ein roman og ein forteljande tekst. Uavhengig av kor stor plass det referensielle har i historia, så er dette ei litterær forteljing. Frå denne ståstaden er narrativ metode og ein analyse av forholdet mellom form og innhald i høgste grad relevant og vil danne grunnlaget i den komande analysen. Samstundes såg vi at Aaslestad (2008) understrekar at ei narratologisk analyse ikkje kan dekkje alle sider ved teksten: «Man må ikke glemme det «ekstra» som utspiller seg på tekstens tematiske nivå, som den narratologiske analysen kan være en veiviser inn mot, men heller ikke mer».²¹ *Syngja* er ein roman som både eksplisitt og implisitt drøftar spørsmål på eit meir overordna eksistensielt nivå, i tillegg til å syne at kunsten står i eit nært tilhøve til menneskets sosiale eksistens. Romanen er mitt fremste studieobjekt, og teksten krev at analysen også inkluderer «[...] det levde, det som styrer orda» (s. 201). Eg vil difor prøve på eit *både-og*: Å la den narratologiske analysen danne grunnlaget, og samstundes supplere med psykoanalytisk teori. Eg kjem straks inn på

²¹ s. 9.

korleis eg vil gå fram på dette feltet.

Dette vil likevel ikkje seie at eg skal gi meg i kast med å utforske biografiske fakta om Lars Amund Vaage. Kva som er biografisk fakta eller oppdikta er rett og slett umogeleg å slå fast, mellom anna fordi *Syngja* er ein roman, og at grensa mellom fiksjon og empirisk fakta vert oppheva.²² Det hadde også vore sjølvmotstridande å gi seg ut på ein slik type analyse når eg nettopp har slått fast at eg legg til grunn eit både-og-syn. I tillegg må ein erkjenne den meir grunnleggande avgrensinga som ligg i å gripe fortida med språket: Ingen er i stand til å gjenta fortida på identisk vis. Minnet er sviktande. Årsaka ligg mellom anna i sjølve tidsspennet, og at det gjerne er eit *eldre* subjekt som skal prøve å hugse tilbake på sine yngre dagar.²³ Ein bør også erkjenne at all forteljing er basert på seleksjon og tolking, og såleis kan det diskuteras i kva grad den tilbakeskodande forfattaren er ei påliteleg kjelde og forvaltar av Sanninga. Sanninga ligg heller ikkje nødvendigvis gøymd i fortida, som noko *gitt*. Dette skal eg diskutere meir i kapittel seks.

Korleis skal vi då inkludere «det levde»? Her meiner eg Melberg gir eit nyttig utgangspunkt med sin definisjon av «sjølvframstilling»: I staden for å diskutere kva som er fiksjon og røyndom som eit *anten-eller*, kan ein heller sjå på korleis den narrative diskursen konstruerer ein *mimesisillusjon* gjennom språket. Såleis kan vi inkludere referensialiteten ved teksten som eit forteljeteknisk grep, eller eit autentifiserande grep, som er med på å skape ein truverdig røyndomsillusjon. Samstundes må eg understreke at dette ikkje utelukkar at delar av det som vert fortalt i *Syngja*, også har skjedd i røyndommen. Minna om slike realitetar kan inngå som komponentar i ei forteljing, og kan også inngå som delar av ei historie.²⁴ I *Syngja*

²² Her må eg legge til at ein også i ein tradisjonell sjølvbiografi aldri kan vere sikker på kva som er sanning eller fiksjon, fordi vi også her har å gjere med ei spenning mellom det skrivande og handlande eget, og ei historie basert på tolking og seleksjon.

²³ Dette vert understreka i ein annan Vaage roman, *Rubato* (1995): «Gjentakingar finst ikkje. Ingen kan symja den same elva på langs, iallfall ikkje to gonger» (s. 106).

²⁴ Vaage legg heller ikkje skjul på at delar av historia i *Syngja* er sjølvbiografisk, til dømes i *Aftenbladet*, 12.mai 2013: (lasta ned: <http://www.aftenbladet.no/kultur/--Jeg-frykter-et-samfunn-der-alle-er-lytefrie-3175637.html> , 8.mai 2015).

nyttar forteljarrøysta ei rekkje litterære strategiar for å erindre, rekonstruere og konstruere ei sjølvframstilling av sitt eige og G sitt liv: «Eg fortel om det som om det hender her, i storbyen, langt borte frå dei hendingane eg vil referera til. Eg skriv om det her, i presens, som om eg opphevar tid og stad, og også grensa mellom det verkelege og fiksjonen, for slik er det, dette livet med orda» (s. 201). På denne måten vert kunstens potensial utforska i forsøk på å skildre ein røyndom. Samstundes kjem det fram i sitatet at denne røyndommen vert undergraven, i dette tilfellet gjennom metakommentarar frå forteljaren. Kan dette peike mot ein annan røyndom enn den mimetiske? Og såleis ei anna type sanning enn den empiriske? Forteljarrøysta nøyer seg ikkje med fiksjon, samstundes som den «[...] tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn».²⁵ Korleis denne røyndomsillusjonen vert skapt, og korleis den samstundes vert undergraven, er interessant å diskutere. Då må vi også sjå nærmare på dei overordna eksistensielle spørsmåla som romanen reiser. Med dette utgangspunktet er teksten og den narrative diskursen framleis vårt fremste studieobjekt, samstundes som ein unngår å hamne i eit skilje mellom anten-eller. Eg vil nytte *både* narratologisk metode og psykoanalytisk teori. Kvifor psykoanalytisk teori er relevant for ein roman som *Syngja* skal vere tema i det komande.

Psykoanalytisk teori

Eg vil no gi ein kort presentasjon av nøkkelomgrep om subjektskonstitusjonen og relatere dette til problemstillinga mi. Min hovudreferanse vil vere den slovenske filosofen Slavoj Žižek, som er inspirert av Lacan og Hegel i si tenking om subjektet. Her vil ein sentral referanse vere måten Žižek tolkar Lacan i boka *How to read Lacan* (2007).

I *Syngja* vert det eksplisitt og implisitt reflektert kring ei rekkje spørsmål som handlar om subjektets posisjon: Kva er eit subjekt? Korleis blir det konstituert? I kva grad vert subjektet

²⁵ Melberg 2007: 9.

forma i relasjonen til andre? Kva er samanhengen mellom subjektet og forteljehandlinga som estetisk erkjenningsform og skapande prosess? Alle desse spørsmåla heng nøye saman med to spørsmål som forteljaren stiller tidleg i forteljinga: «Kva slags liv har eg hatt? Kva slags menneske er eg?» (s. 12). I *Syngja* handlar det både om å erindre tilbake til det ein har vore, samstundes som forteljaren tek stilling til eigen posisjon i notida. Å fortelje om det språkause handlar såleis i høgste grad om *identitet* og *sjølvframstilling*. Som nemnt er det to livshistorier i *Syngja* som er nært knytte til kvarandre. Difor vert også subjektets forhold til objektet (den Andre) sentralt. Dette vil også omfatte subjektets relasjon til den «store Andre», eller den symbolske autoriteten (med lacansk terminologi).²⁶

Dette leier oss inn på dei tre nivåa som Lacan meiner konstituerer subjektet: «Det imaginære», «det symbolske» og «det reelle». Žižek forklarar tydinga av desse termane slik:

The Imaginary dimension is our direct lived experience of reality, but also of our dreams and nightmares – it is the domain of appearing, of how things appear to us. The Symbolic dimension is what Lacan calls the ‘big Other,’ the invisible order that structures our experience of reality, the complex networks of rules and meaning which makes us see what we see the way we see it (and what we don’t see the way we don’t see it). The Real, however, is not simply external reality; it is rather, as Lacan put it, ‘impossible’: something which can neither be directly experienced nor symbolized – like a traumatic encounter of extreme violence which destabilizes our entire universe of meaning. As such, the Real can only be discerned in its traces, effects or aftershocks.²⁷

Hos Lacan og Žižek er subjektet både handlande og underkasta på same tid, og dette har samheng med korleis det imaginære, det reelle og det symbolske (den store Andre) konstituerer subjektet. Eit sentralt poeng er at subjektet er både «sperra» og «tomt», utan forankring i ein indre, individuell kjerne. Subjektet vert konstituert gjennom ei førestilling av kva den store Andre krev og forventar. Her møter vi eit paradoks, nemleg at den store Andre er ein *konstruksjon*: «[...] I can never put it in front of me and grasp it».²⁸ Vi blir til som

²⁶ Žižek 2007: 8 f.

²⁷ Žižek 2014: 106.

²⁸ Žižek 2007: 8.

subjekt gjennom våre førestillingar om korleis vi *trur* vi kjenner den store Andre: «In spite of all its grounding power, the big Other is fragile, insubstantial, properly *virtual*, in the sense that its status is that of a subjective presupposition. It exists only in so far as subjects *act as if it exists*». ²⁹ Såleis er subjektet i ein viss forstand «tomt». Den store Andre eksisterer ikkje som ein objektiv realitet, og eksistensen er avhengig av i kva grad vi handlar etter det vi meiner han forventar av oss. ³⁰ I *Syngja* er subjektets forhold til den symbolske orden sentral på ulike nivå: Det eine gjeld forfattar-farens forhold til sitt eige språk som diktar. Det andre gjeld språket i møte med autoriteten: Pårørende i møte med helsevesenet, og kvardagsspråket i møte med fagspråket. Det tredje nivået dreiar seg om forholdet mellom faren og dottera: Språket i møte med det språklause.

Forholdet mellom den språkkyndige forfattar-faren og den språklause dottera omfattar både identifikasjon og framandgjerung, og eit sentralt poeng her er nettopp *språket i møtet med det språklause*: Fordi dottera G ikkje har språk, må faren ofte både handle og fortelje om det han *førestiller seg* og *trur* at G tenkjer og føler: «Ho ser meg inn i augo. [...] Kva er det ho vil spørja meg om? Kva er det ho vil seia?» (s. 204). Det store paradokset vi møter i romanen er at *den Andre er utan språk*. Dette er eit sentralt poeng dersom ein meiner at språket er det som dannar utgangspunktet for vår røyndomsforståing, men som samstundes markerer ei grense for kor langt vår forståing rekk. Kven blir då «eg» i møte med det språklause? Og kva skjer med *språket* i møte med det språklause? Eg vil bruke plass på å drøfte korleis denne identifikasjonen og framandgjerung fungerer som ramme for romanens problematisering av subjektet. Kva handlar den merkelige identifikasjonen mellom den språklause dottera og den skrivande, språkkyndige forfattarfaren om?

Vidare er det psykoanalytiske synet på subjektet som både «sperra» og «tomt» interessant å drøfte. I *Syngja* møter vi eit dynamisk og splitta subjekt som står i ein uavklara posisjon

²⁹ Žižek 2007: 10.

³⁰ Ibid.: 41.

både til fortid, notid og framtid. Dette kjem mellom anna fram i spenninga mellom det skrivande og handlande eget. Her oppstår det stadig eit «sprik» i forteljinga, eller eit tomrom, som forteljaren møter i forsøket på å gjenta fortida. Dette står i stil med Žižeks understreking av at subjektet aldri kan bli «identisk med seg sjølv». Årsaka er at subjektets røyndom er basert på ein *fundamental fantasi*. Utan fantasien er det ingen røyndom, nettopp fordi det er fantasien som regulerer subjektets erfaringar og set rammene for røyndommen.³¹ Dette har samanheng med at subjektet er «sperra» og «tomt»: Det vil alltid eksistere eit gap mellom fantasi og røyndom, som til ei viss grad blir verande utilgjengeleg for subjektet. Såleis vil det alltid vere ei «sperre», som hindrar at subjektet kan ha ein fastlagt og autentisk indre kjerne det rår over. Sidan subjektets absolutte harmonisøkjande begjær er umogleg å tilfredstille, er ein avhengig av ein symbolsk fiksjon (ein «Meister-signifikant» med Lacans terminologi) for å fungere. Samstundes er det denne kløfta som oppstår fordi subjektet er sperra og tomt, som også er det fundamentale for subjektets eksistens.³²

Det er ei slik forståing av subjektet som vil bli lagt til grunn i oppgåva. Det sentrale vil heile tida vere *språket i møte med det språklause*, og korleis forfattar-faren *prøver å fortelje* ei livshistorie. I spenningsfeltet mellom minne og gløymse, fantasi og røyndom, identifikasjon og framandgjering oppstår det stadig eit «språkleg tomrom» som reiser spørsmåla: Kor langt rekk eigentleg språket? Korleis skal ein gjenta fortida? I kva grad kan ein (om)skape seg sjølv gjennom ei forteljehandling? Kan ein seie at teksten opnar opp for eit *anna språk*, eller ei anna forståing, i møte med det språklause? Som allereie sagt vil eg sjå forteljehandlinga og subjektkonstitusjonen i samanheng med kvarandre. Dei eksistensielle spørsmåla, der eg vil støtte meg til psykoanalytisk teori, er altså etter mitt syn mogleg å diskutere nettopp fordi analyseobjektet er ein *forteljande tekst*. Sidan forteljehandlinga er så sentral i *Syngja*, vil eg i det følgjande drøfte forteljarrøysta med utgangspunkt i Genettes narratologi. Kva meiner vi

³¹ Žižek 2007: 31-34.

³² Ibid.: 53 ff.

når vi talar om forteljarinstansen i litterære tekstar? Og kva slags forteljar er det vi har i *Syngja*? Kan ein analyse av forteljarinstansen seie oss noko om forholdet mellom det subjektive og objektive, og mellom det fiktive og verkelege?

Kapittel 3

Forteljarrøyst og modus

Narratologisk terminologi

Før eg startar på analysen av forteljarrøysta i *Syngja*, er det naudsynt å klargjere terminologibruken. Innleiingsvis nemnde eg at romanen har ei nærverande førstepersonsforteljarrøyst. Dette er eit omgrep Genette stiller seg kritisk til. Han meiner termene «første»- og «tredjepersonsforteljar» er misvisande, fordi dette føreset ein skilnad som ikkje eksisterer:

This presence is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the “first person” [...]. The novelist’s choice, unlike the narrator’s, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have the story told by one of its “characters”, or to have it told by a narrator outside of the story.³³

Hovudpoenget til Genette er at alle forteljingar prinsipielt er i «første person», ikkje nødvendigvis i grammatikalsk forstand, men i kraft av at alle typar forteljarar kan gripe inn i ei forteljing som forteljarinstans. Difor er det sentrale om den fiktive personen også er ein *handlande person* i det fortalte eller ikkje. Genette skil på bakgrunn av dette mellom ei *heterodiegetisk* og ei *homodiegetisk* forteljing. I førstnemnde står forteljaren utanfor det fortalte, medan i ei homodiegetisk forteljing er forteljaren også ein person i den fortalde historia. På dette grunnlaget meiner Genette det er meir dekkande å tale om ein *ekstradiegetisk*- og *intradiegetisk* forteljar: «[...] in every narrative we define the narrator’s status both by its narrative level (extra- or intradiegetic) and by its relationship to the story (hetero- and homodiegetic) [...]».³⁴ Den *ekstradiegetiske* forteljaren er såleis plassert utanfor

³³ Genette 1980: 244.

³⁴ Ibid.: 248.

fiksjonsuniverset, medan den *intradiegetiske* forteljaren er knytt til ein handlande person.

Det vil derimot ikkje alltid vere samanfall mellom ein intradiegetisk forteljar og ei homodiegetisk forteljing. Den intradiegetiske forteljaren kan vere eit vitne eller ein observatør, som like fullt kan prege forteljemåten utan å vere hovudperson. Dette har vi fleire døme på i *Syngja*, særleg i tekstpartia der forteljaren prøver å førestille seg kva G tenkjer og føler: «Kvifor spring ho? Vil ho springa frå meg, frå stunda me har saman, frå seg sjølv, fordi det er for mykje for henne, dette at eg kom? Må ho dela opp stunda, lata stega, tempoet, hakka opp tida, slik at ho kan forhalda seg til det som hender?» (s. 203). På denne bakgrunnen er skiljet mellom den *forteljande* og den *handlande* instansen grunnleggande i Genettes narratologi. Dette skiljet markerer han gjennom termene *røyst* (voice) og *modus* (mode). Røyst og modus kan vere vanskeleg å skilje, noko vi også kjem til å sjå i den komande analysen av *Syngja*. Dette er difor to sentrale omgrep eg vil bruke plass på å drøfte.

Genette nyttar termen «røyst» om den narrative utseiinga for å skilje mellom «den historiske forfattaren» og *point of view*.³⁵ Å nytte «røyst» er også med på å markere at forteljaren berre er ei av fleire sider ved fiksjonen, og at det er uråd å sjå forteljarhandlinga isolert. I tillegg fangar ein opp det *dynamiske* ved sjølv forteljarposisjonen: Den forteljande instansen kan endre karakter og veksle mellom ulike posisjonar på fleire måtar gjennom verket. Dette er aktuelt å drøfte i høve til forteljarrøysta i *Syngja*. Ein slik dynamikk kjem fram både med omsyn til forteljarrøystas *temporale* posisjon i høve til *historia* (etter, før, samtidig, innskoten),³⁶ og *narrativt nivå* i form av den intradiegetiske posisjonen.

Det grunnleggjande skiljet mellom røyst og modus kan markerast gjennom å spørje: Kven talar? Kvar er sansingssenteret?³⁷ Her ser vi samstundes kvifor skiljet mellom historie og diskursnivået er sentralt. Medan forteljarrøysta tenderer mot å vere knytt til ein person, er

³⁵ Genette 1988: 64.

³⁶ Aaslestad 2008: 111.

³⁷ Sistnemnde spørsmål er ei reformulering av «Kven ser?» som Genette presenterer i *Narrative Discourse Revisited* (1988), s. 64-78. Dette for å unngå visuelle konnotasjonar.

ikkje dette alltid tilfelle med den sansande instansen. Det er her Genette talar om i kva grad forteljarens tale er *fokalisert* eller ikkje. Det er på dette grunnlaget han nyttar den forteljetekniske termen «fokalisering». Her går skiljet på i kva grad forteljarens synsfelt er avgrensa, og i kva grad den narrative informasjonen er selektiv. Ved *intern* fokalisering er det hovudpersonens indre tanke- og kjensleliv som står i fokus hos forteljaren. Dette er ikkje tilfellet ved *ekstern* fokalisering:

In internal focalization, the focus coincides with a character, who then become the fictive “subject” of all the perceptions, including those that concern himself as object. [...] In external focalization, the focus is situated at a point in the diegetic universe chosen by the narrator, *outside every character*, which means that all possibility of information about anyone’s thoughts is excluded [...].³⁸

Her kan den abstrakte bruken av «fokalisering» og «fokus» lett forvirre. Særleg i Genettes omtale av *intern* fokalisering kan ein tenkje seg at fokalininstansen er eit konkret subjekt og fell saman med hovudpersonen. Men Genette poengterer at det er *personen som står i fokus* for forteljaren og dermed pregar forteljemåten. Geir Hjorthol (2011) påpeiker at Genette også nyttar omgrepet «perspektiv» somme stader, og han presenterer eit fruktbart syn på korleis ein kan analysere både fokalisering og perspektiv på ulike nivå i teksten:

Medan «fokalisering» viser til forteljinga som utseiingsstruktur på *narrasjonens nivå*, peikar «perspektiv» mot subjektets sansing, tankar og utsegner på tekstens *historienivå*. Her blir spørsmålet: *Kva ser subjektet?* Men også på dette nivået er sansinga nært knytt til språk, og difor må vi legge til nokre nye spørsmål: *Korleis talar og tenkjer subjektet? Kvar har det fått språket sitt ifrå? Kva er det som tenkjer i subjektet?*³⁹

Dei siste spørsmåla er gode døme på at Genettes fokaliseringsomgrep ikkje dekkjer *kva* som blir sansa og *korleis*. Difor møter vi på endå eit argument for å utvide analyseperspektivet. Eg vil i det følgjande drøfte kva forteljarrøyst vi har i *Syngja*, før eg ser på kva funksjon forteljehandlinga har i høve til oppgåvas problemstilling: Språk i møte med det språklause.

³⁸ Genette 1988: 74 f.

³⁹ s. 103.

Forteljarrøysta i *Syngja*: den subjektive forteljinga

Som nemnt er det ei nærverande, undrande og drøftande forteljarrøyst i *Syngja*:

Vil orda koma? Eg ser ikkje på meg sjølv som ein som kan dikta. Jo, eg gjer det også.
[...]

Eg skreiv rett nok desse sidene om G, til G. Eg fekk orda ned på arket. Men før eg begynte, såg eg ikkje lyst på det. Var det mogeleg å skriva om dette? Dette som eg ikkje tenkte på? Jo, eg tenkte på det, men mest med dei gamle, trøyte tankane (s. 125).

Her kjem det tydeleg fram at forteljarrøysta er *intradiegetisk*, med *intern* fokalisering.

Forteljemåten er svært subjektiv, og lesaren får innblikk i hovudpersonens indre tanke- og kjensleliv. Men kva meiner vi når vi talar om ein *subjektiv* forteljemåte? Og ikkje minst: Kva slags subjekt er det som uttrykkjer seg? Er det forfattaren sjølv, Lars Amund Vaage, som talar direkte til lesarane sine? Er det slik som i den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen, der forfattaren har ein bodskap som skal bli motteken og tolkast av lesaren? Så enkelt er det ikkje. Ein ting er avgrensinga sjølve sjangervalet inneber: romanteksten som fiksjonsprosa. Ein annan faktor er intra- og intertekstuelle forhold, som mellom anna inneber påstanden om at det alltid vil vere fleire røyster til stades fordi «[...] enhver tekst er en omskriving av tidligere tekster».⁴⁰ Den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen er altså ikkje dekkande, og dette vert problematisert allereie frå starten av forteljinga:

Den eg skriv dette til kan ikkje lesa. Ho kan ikkje skriva, og ikkje snakka heller, endå om dei fremste fagfolka i landet har prøvd å læra henne dette i mange år. Det kom nokre ord, og ho tok dei i bruk, men så smuldra dei opp i munnen hennar. Ho brukte dei annleis enn andre. Ho sa orda rett, men visste ikkje kva dei betydde. Ho smakte på dei, song dei, masa med orda, så dei kom til å bety alt og ingenting, og så blanda dei seg med dei andre lydane hennar, blei borte i leiken med tunga og stemmebanda, forsvann inn i hylet og mumlinga, og me høyrde dei ikkje igjen. (s. 5)

«Mottakaren» av boka er altså ein person som ikkje kan lese, og heller ikkje snakke eller forstå ord. Det er såleis ikkje slik som i den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen, der den såkalla «mottakaren» kan tolke bodskapen. Dermed ser ein korleis den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen vert problematisert, og sjølve *språket* får ein spesiell posisjon

⁴⁰ Aaslestad 2008: 101.

allereie frå starten av forteljinga. Samstundes melder den aktuelle problemstillinga seg på nytt: Kva er språk i møte med det språkause? I denne samanhengen er dette ei aktuell problemstilling fordi både forfattarinstansen og mottakaren av boka vert problematiserte eksplisitt. I tillegg kan ein seie at romanens grad av referensialitet er synleg frå starten av, med påstanden om at både mottakaren og forfattaren er reelle personar.

Mottakaren av boka vert kalla G, og ho er også dotter til forteljaren. Det er eit autentifiserande grep i seg sjølv berre å bruke forbokstavar på karakterane i forteljinga. Her ser vi igjen ein samanheng med den referensielle sida av romanen: Påstanden om at mottakaren, G, er ein reell person, vert ytterligare underbygd ved at vi ikkje får vite det fulle namnet. Dette indikerer ein *seleksjon* av kor mykje forteljaren vil formidle av det personlege, og minner oss såleis om den sentrale posisjonen forteljarinstansen har når det gjeld formidlingsmetode og perspektivval.

Nettopp det *personlege* kan ein hevde er ein sentral del av det subjektive i *Syngja*: «Eg har levd med dette. Eg har sett eit liv, nei, mange liv spela seg ut i eit hemmeleg, stille rom. Det er eg som har levd med dei språkause» (s. 16). Forteljarrøysta påstår altså at levd liv utgjer grunnlaget for forteljinga. På den måten kan vi hevde at det subjektive i stor grad dreiar seg om ei livshistorie.⁴¹ Denne livshistoria handlar ikkje berre om å skrive om sitt eige liv, men også å fortelje om ei dotter som ikkje er i stand til å fortelje sjølv. Her ser vi korleis det formelle og tematiske er tett forbunde: Den intradiegetiske forteljarrøysta, med intern fokalisering, presenterer ei historie som både er privat og vanskeleg: «Mi oppgåve er å sjå bort frå orda, å øydsla med orda, å lata dei fara like fort som dei kjem, å ikkje bruka orda, for det er andre ord, nokre få ord, nokre ord som ikkje vil koma så lett, som skal gjelda i denne boka» (s. 199).

Ein kan såleis hevde at subjektiviteten i forteljinga kjem til uttrykk i det dialektiske

⁴¹ Ein konsekvens av denne type subjektivitet vert naturleg nok at vi stadig står i spenningsfeltet mellom roman og sjølvbiografi.

samspelet mellom form og innhald. Den personlege tematikken er med på å påverke forteljemåten i romanen. Sjølvve innhaldet i historia set rammer for kva som kan seiast og korleis. Dette kjem eg tilbake til i drøftinga av korleis ein kan fortelje om det språkause. Samstundes er det motsette også aktuelt: Dei forteljetekniske grepa, med intradiegetisk forteljarrøyst og intern fokalisering, er grunnleggande for å uttrykkje den personlege livshistoria, og såleis også grunnleggande for subjektiviteten i forteljinga.

Eg vil drøfte meir i djupna korleis samspelet mellom dei formelle og tematiske strukturane er med på å uttrykkje subjektiviteten i forteljinga. Dette vil heile tida vere tett forbunden med kva subjekt som uttrykkjer seg. Eller sett frå ein formell ståstad: kva forteljarrøyst vi har med å gjere. Som vi såg, opnar romanen med å slå fast kven mottakaren av boka er, i tillegg til å syne kor tett dette er knytt opp mot ei personleg livshistorie. Dermed oppstår det ei særeigen kommunikasjonsform. Effekten vert at lesaren får ei kjensle av å ha tilgang til eit løyndomsfullt stoff. Det vert nærmast som om «vi andre» får smugkike inn i ein privatsfære som ikkje er vår: «Det fins eit framandt land der slike som G bur. Det landet er midt inne i landet vårt, eit usynleg land i landet, eit skal inne i skalet, eit reservat som berre få kjenner. Eg gjekk med henne til det landet» (s. 6). Ein kan hevde at dette er ein implisitt påstand frå forteljaren om at han veit noko meir enn oss, og at han er den beste kjelda til å formidle historia om dei språkause:

Det er berre eg som kan gjera det, så vidt eg veit. Kanskje finst det andre som meg. Det gjer det sikkert. Eg kan ikkje sjå bort ifrå det. Men eg kjenner dei ikkje. Eg veit ikkje om dei har fått eit slikt kall som meg. Eg ser dei ikkje. Kor er deira bøker? Korleis lyder deira ord om det hemmelege landet? (s. 16)

På denne måten kan ein hevde at forteljarrøysta knyter eit tillitsband til lesaren. Samstundes er dette ei legitimering for å skrive om det språkause. Men trass i at det stadig vert repetert at boka er skriven til G, kjem vi ikkje utanom at romanen sjølv sagt er meint for å bli lesen av eit breitt publikum. Dette vert også sagt eksplisitt:

[...] lyset fell på dei andre når ein spør om korleis G har hatt det. Lyskastarar sveiper gjennom romma. Der står fagfolka, og dei pårørande. Korleis har me vore mot henne? [...] Korleis har me skapt dei tusen kvardagane som blei til hennar liv?

Spørsmålet om G blir sendt vidare til samfunnet. Korleis såg samfunnet på slike som G? Korleis såg samfunnet på seg sjølv når samfunnet blei gjennomlyst av G? Korleis svara dei på hennar spørsmål? (s. 17)

I utdraget kjem det fram at det subjektive i forteljinga også har ei samfunnsretta side. Det vert såleis ikkje dekkjande å hevde at det subjektive berre handlar om ei personleg livshistorie.

Her ser vi igjen eit døme på kvifor det vert misvisande å tale om ein *individroman*. Vi nærmar oss ein kompleks relasjon mellom individ og kollektiv, mellom det partikulære og universelle.

Kan ein subjektiv og personleg forteljemåte vere ein fruktbar inngangsport for å uttrykkje noko universelt? Dette vil eg problematisere i det følgjande.

I spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom

På kva måte kan den subjektive forteljemåten i *Syngja* også uttrykkje noko universelt? Det kan hevdast at delar av svaret er å finne i forteljemåten og kva det fortalte refererer til. Sjølv om det nære og personlege er ein sentral del av tematikken, er forteljarrøysta heller ikkje framand for å drøfte spørsmål på eit meir overordna og eksistensielt nivå: «Kva er eit menneske? Det kan *me* teia om, det treng ein ikkje fortelja om, den slags forteljingar ler *me* av, smiler overberande, for *me* veit kanskje noko om livet, veit i allfall at det er mykje *me* ikkje veit, eitt og anna *me* ikkje forstår, til dømes mennesket» (s. 185, mi uth.). Sjølv om det er G forteljaren skriv til, ser ein tydeleg at det også vert referert til det kollektive. Det vert mellom anna drøfta kva som er det beste for G, men også: «Kva er det beste for borna med autisme?» (s. 186). Dette er ein av grunnane til kvifor eg innleiingsvis stilte meg skeptisk til å ha eit einsretta fokus på det sjølvbiografiske elementet i *Syngja*.

No er det ikkje slik at det sjølvbiografiske ikkje også kan uttrykkje noko universelt. Men her har gjennomgangstemaet gjerne vore at ein har sett på den tradisjonelle biografisjangeren som forvaltar av ei objektiv og empirisk sanning, medan sjølvbiografien representerer det

subjektive og personlege. Er dette eit fruktbart skilje ein bør halde oppe? Eller er det også i dette tilfellet ei *både-og-sak*? Kanskje er det i sjølve *spenningsfeltet* mellom roman og sjølvbiografi, og mellom det personlege og allmenne, at vi finn mykje av grunnlaget for at forteljinga kan uttrykkje noko universelt? Atle Kittang (2012) drøftar desse komplekse spørsmåla med referanse til ein annan Vaage-roman, *Den framande byen* (1999). I denne romanen om den kjende psykiateren Wilhelm Reich står også spenninga mellom den empiriske sanninga og diktekunstens sanning sentralt. Kittang refererer til Aristoteles og det tradisjonelle skiljet mellom den historiske sanninga og diktekunstens sanning.⁴² Dette skiljet reformulerer han slik: «Ein annan måte å seie dette på er at medan den faktiske sanninga ikkje berre er partikulær, men også representerer noko som er fastlagt eller determinert («det var faktisk slik»), er diktekunstens sanning opnande og dynamisk, vend mot framtida, alltid i oppbrot».⁴³ Underforstått kan altså diktekunsten uttrykkje *ulike perspektiv* på sanninga, slik at ein på merkverdig vis kan tale om *fleire* sanningar, og ikkje berre noko som er fastlagt og determinert. I staden for å kome med eit fasitsvar, seier diktekunsten: «Det treng ikkje vere *berre* slik».

Men dersom det er slik som Kittang seier, at diktekunstens sanning alltid er framtidsretta og i oppbrot, korleis kan vi då tale om ei sanning av universell karakter? Kan diktekunsten også uttrykkje ei såkalla «objektiv» og «empirisk» sanning? Korleis kan dette vere tilfelle dersom diktekunsten er sann berre i den grad den er oppdikta? Her seier Kittang følgjande:

Dette inneber nettopp ikkje at diktekunsten er sann berre i den grad den er oppdikta. Tvert imot. Dersom romanen skal kunne utfalde si kreative kraft under diktekunstens strenge lov, må det vere ein røyndom der, som den kan opponere mot og måle styrken i sin opposisjon med. Her ligg éi forklaring på kvifor romankunsten aldri har kunna unnvere det røynelege som material og rammeverk. Det røynelege, det som finst, det som har hendt, er den harde veggen, men også det ekkoberget romankunsten ikkje kan vere forutan når den skal sanselleggjerast som stemme og blick. Forholdet til det røynelege skaper det rommet den treng for å utfalde sine bilete, sine minne, sine

⁴² Aristoteles hevdar at historikarane forvaltar den faktiske sanninga, og framstiller det som *har* hendt. Diktarene er dei som framstiller det som *kunne* hende, og forvaltar såleis sanning av ein meir allmenn karakter. Sjå Kittang (2012) s. 154.

⁴³ *Ibid.*: 154.

tankar.⁴⁴

Her presenterer Kittang eit sentralt poeng når det gjeld forholdet mellom fiksjon og røyndom: Dei kan ikkje isolerast. Dette er såleis eit syn som tek avstand frå den litterære metafysikken som vi har sett Melberg åtvarar mot. Eit spørsmål eg vil kome tilbake til er i kva grad *Syngja* representerer eit syn på at den fortidige røyndomen er noko som finst, som er *gitt*, og som på denne måten er tilgjengeleg for forteljaren i sitt forsøk på å gjenta fortida. Det er interessant at Kittang understrekar korleis fiksjonen aldri kan unngå «det røynglege som material og rammeverk». Er ikkje dette også det same som vert uttrykt eksplisitt i *Syngja*, når forteljaren seier: «Me må gjengi noko som har hendt, liksom, me er nagla til dette verkelege, me slit med denne børa, det som har hendt, *det levde, det som styrer orda*»? (s. 201, mi uth.). Uavhengig av sjanger, er altså det levde noko ein vanskeleg kan kome utanom.

Samstundes kan vi sjå dette frå motsett perspektiv: Kanskje er det nettopp *fiksjonen* som er ein føresetnad for å kunne uttrykkje det røynglege? I *Syngja* vert det antyda fleire stader at det er umogleg å fortelje om noko røynleg utan at dette også omfattar fiksjon: «Det diktar seg ein annan veg enn den eg gjekk ein gong. Det kan ikkje vera annleis. Det vaknar eit ord og vil dikta» (s. 64). Dette minner om Lacans velkjente formulering, som Žižek stadig vender tilbake til: «Truth has the structure of a fiction».⁴⁵ Som allereie nemnt meiner Lacan og Žižek at subjektets eksistens er avhengig av ein viss grad av illusjon (ein symbolsk fiksjon). Her må ein ikkje forstå «illusjon» som det motsette av «sanning». Subjektet er avhengig av ein illusjon for å fungere sosialt og eksistensielt, i tillegg til at dette er naudsynt når det gjeld relasjonen mellom fiksjon og røyndom på eit meir overordna nivå. Når vi talar om realitetar, er dette nettopp på bakgrunn av ein fundamental fantasi – som peikar mot ei sanning som stikk enda djupare enn det vi berre observerer med augo. Her stiller Žižek spørsmålet: Kva er

⁴⁴ Kittang 2012: 154 f.

⁴⁵ Žižek 2007: 32.

det som egentleg gjer at vi trur på noko? Korleis er tru mogleg? Det er her den naudsynte illusjonen kjem inn i biletet:

Is not this need to find another who ‘really believes’ also that which propels us in our need to stigmatize the other as a religious or ethnic fundamentalist? In an uncanny way, some beliefs always seem to function at a distance: in order for the belief to function, there has to be some ultimate guarantor of it, some true believer, yet this guarantor is always deferred, displaced, never present in person. How, then, is belief possible? How is this vicious cycle of deferred belief cut short? The point, of course, is that, for the belief to be operative, the subject who directly believes need not exist at all: it is enough precisely to presuppose his existence, to *believe* in it, either in the guise of the mythological founding figure who is not part of our reality, or in the guise of the impersonal actor, the unspecified agent – ‘They say that . . .’ / ‘It is said that . . .’⁴⁶

Når vi trur på noko, til dømes i form av religiøs tru eller kulturelle mytar, eller generelt i det daglege, er dette altså ei tru som har grunnlag i ein *symbolsk fiksjon*. Dette er som sagt ei sanning som stikk endå djupare enn dei realitetane vi observerer med augo. Vi talar ofte om abstrakte fenomen, om såkalla realitetar, som verken er fysiske gjenstandar eller personar vi kan observere. Til dømes omfattar både kultur- og nasjonsomgrepa ei *førestilling* om kva som er særeige ved den enkelte nasjon og kultur. Når eg seier at eg bur i eit land med demokratisk styresett, så er dette ei ytring som tek utgangspunkt i ei *førestilling* om kva som kjenneteiknar dette demokratiet, til dømes allmenn stemmerett, Storting og Regjering. Demokrati er ikkje ein fysisk realitet eg har framføre augo mine.

Dette er bakgrunnen for at Lacan meiner det tradisjonelle skiljet mellom fiksjon og røyndom må vendast om: Utan fantasi, ingen røyndom.⁴⁷ I *Syngja* står diktinga og fiksjonen svært sentralt. Frå ein sjangermessig ståstad er fiksjonen sjølvstendig sentral fordi dette er ein roman. Men meir interessant er det korleis diktinga vert relatert til menneskets sosiale eksistens:

Eg hadde tenkt å bli diktar fordi eg ville visa fram alt det eg ikkje hadde. Eg ville fortelja om det eg mangla. Eg mangla mykje, men kunne eg dikta, så hadde eg det likevel. Det hadde eg fått for meg, kunne eg dikta, så måtte eg vera levande, slik såg eg det. Kunne eg dikta, så kunne eg også gi noko, noko som levde, noko som løfta dei

⁴⁶ Žižek 2007: 30.

⁴⁷ Ibid.: 31 ff.

andre, noko som glede dei. *Kunne eg dikta, var eg eit menneske* (s. 146, mi uth.).

Her vert språket og diktehandlinga framstilt som grunnleggjande for subjektkonstitusjonen. Ifølgje forteljaren i *Syngja* er det ingen røyndom utan diktehandlinga. Diktehandlinga er såleis sentral både reint forteljeteknisk i ein roman, men også eksistensielt sett i det «verkelege liv». Språket er det som strukturerer subjektets røyndomsforståing, men samstundes er det også språket som markerer ei grense for kor langt vår forståing rekk. Men kanskje er det nettopp i dette grenselandet, på grensa for kva ein kan seie og forstå, at den *litterære fiksjonen* har sitt erkjenningsmessige kraftfelt? Kanskje det er her vi ser korleis fiksjonen er grunnleggjande for røyndomen vår? Dette er eit syn som vert uttrykt eksplisitt av forteljaren i *Syngja*: «Den som ikkje vil bu i bås, kan skriva sitt liv om. Den som ikkje vil bli ferdig utvikla, fastgrodd, stiv, kan omdefinera seg sjølv i skrift. Han kan skapa seg sjølv om» (s. 51). I kva grad det er så enkelt å omdefinere seg sjølv gjennom skriftinga, kjem eg tilbake til seinare.

Sett frå denne ståstaden må vi inkludere eit nytt element i Kittangs syn på fiksjon-fakta-relasjonen: Uavhengig av sjanger kan ikkje diktinga unnvere det røyndelege som material og rammeverk. Men det røyndelege er ikkje gitt ein gong for alle, noko eg som nemnt vil problematisere meir i kapittel seks. Med grunnlag i Lacans tese om korleis røyndommen vår er strukturert innanfor fiksjonens rammer, er det motsette minst like aktuelt: Utan fiksjon (ein naudsynt illusjon) har vi ingen røyndom. Dette seier i sin tur noko om dei *flytande grensene* mellom den såkalla «subjektive» og «personlege» sanninga som ofte har blitt knytt til fiksjonen og sjølvbiografien, og den såkalla «objektive» og «empiriske» sanninga som ein har relatert til historieskrivinga og den tradisjonelle biografien. Dette er også Žižeks poeng når han hevdar at fantasien (eller fiksjonen) både er subjektiv og objektiv:

The ontological paradox, scandal even, of fantasy resides in the fact that it subverts the standard opposition of 'subjective' and 'objective': of course, fantasy is by definition not objective (referring to something that exists independently of the subject's perceptions); however, it is also not subjective (something that belongs to the subject's consciously experienced intuitions, the product of his or her imagination). Fantasy

rather belongs to the 'bizarre category of the objectively subjective – the way things actually, objectively seem to you even if they don't seem that way to you'.⁴⁸

Dette vender om på den tradisjonelle forståinga av fantasi og fiksjon som noko subjektivt og oppdikta, og som ikkje har rot i verken røyndom eller empirisk sanning. Vi møter igjen ein *både-og-relasjon* som vi kan relatere til forteljinga i *Syngja*: I romanen er det fiktive og subjektive uløyseleg relatert til det røynelege og objektive. Vi kan difor seie at det er i det *dynamiske samspelet* mellom desse nivåa at teksten uttrykkjer noko som både er fiksjon og røyndom, både subjektivt, objektivt og universelt. På same vis er desse dynamiske relasjonane grunnlaget for menneskets sosiale eksistens. Det er her vi finn mykje av årsaka for kvifor psykoanalysens subjekt er eit *sosialt* subjekt, fordi det ikkje finst noko klart skilje mellom individ og kollektiv. Det er noko som tenkjer i oss når vi tenkjer. Dette kjem eg også tilbake til seinare.

Med grunnlag i drøftinga ovanfor kan ein spørje: Korleis kan vi sjå dette i samband med den *subjektive* forteljinga i *Syngja*? Kva meiner vi med ei subjektiv forteljing? Det er her vi etter mitt syn kan tale om ei forteljing som både er personleg og allmenn, både fiktiv og røyneleg. På dette grunnlaget vil eg påstå at vi får ei *dobbel kommunikasjonsform* i romanen: På den eine sida er boka skriven til G. Avsendaren gir seg ut for å vere ein kjend forfattar, samstundes som han like fullt er ein sårbar far til ei dotter med autisme. Her kjem det personlege og subjektive fram på sitt mest tydelege og sårbare. På den andre sida er romanen også skriven til eit litterært publikum og har ei samfunnsretta side. Forteljarrøysta uttrykkjer mellom anna at målet med å fortelje denne personlege historia er at «[...] det blir tydeleg, og nærgående, for *alle*» (s. 197, mi uth.). I tillegg er det ikkje berre si språkause dotter forteljaren vil vere eit talerør for, men han vil: «[...] vera *dei språklausers* munn» (s. 16, mi uth.). Vidare vert den reelle *lesaren* tillagt ei sentral rolle. Forteljaren kommenterer mellom

⁴⁸ Žižek 2007: 51 f. Her siterer Žižek frå Daniel C. Dennetts bok *Consciousness Explained* (1991) s. 132.

anna ei form for frykt for lesaren som tolkande instans: «Skrifta er framand, streng, og eg fryktar henne, frykta kva eg kan koma til å skriva, fryktar det som står der, det eg har lagt etter meg, at andre skal lesa det, og sjå det, og sjå inn i det, djupare enn eg kunne, og såleis avsløra meg» (s. 155). Bruken av «mottakar» i romanen er såleis todelt og refererer både til det *individuelle* (G) og til det *kollektive* (samfunnet og ein brei lesarkrets) både *i* og *utanfor* teksten. Dermed oppstår det også ein djup kontrast mellom det å kunne lese, snakke og forstå språk – og det å vere språklaus og ikkje kunne lese eller forstå språk. Eit spørsmål eg vil kome tilbake til, er om dette utgjer ein kontrast gjennom heile forteljinga, eller om språk i møte med det språkause også kan omfatte identifikasjon og tilhøyrse, og dermed uttrykkje noko om kva det vil seie å dikte. Som allereie nemnt, kan ein sjå at språket har ein eigen dimensjon og ei eiga meining i romanen. Vi har dermed sett ein av grunnane til kvifor det er relevant å problematisere språket i møte med det språkause, ikkje minst som dikting.

Eg har alt vore inne på at eg støttar meg på Genettes bruk av *forteljarrøyst*, mellom anna fordi dette får fram det dynamiske ved sjølve forteljarposisjonen. Ein anna side ved dette er at omgrepet også får fram det dynamiske ved *subjektskonstitusjonen* slik det vert framstilt i *Syngja*. Ein dynamisk forteljarposisjon og ei dynamisk subjektframstilling heng nøye i hop. Difor bør vi sjå på narratologien og psykoanalysen som komplementære teoriar. Dei har rett nok ulike studieobjekt og ulike vitenskaplege mål, men også psykoanalysen har vore oppteken av det narrative (særskilt Freud).

Lat oss sjå nærmare på kva slags subjekt som uttrykkjer seg i romanen. Dette leier oss inn på den komplekse relasjonen mellom forfattar, forteljar og hovudperson. Vi har sett at ein må skilje mellom forteljarrøyst og modus i ein roman som *Syngja* (og generelt i litterære tekstar ifølgje Genette). På den andre sida har det blitt argumentert i motsett retning når det gjeld forholdet mellom fiksjon og røyndom, og det subjektive versus det objektive: Her er det ikkje noko klart skilje, men snarare eit dynamisk forhold. Må vi halde oppe eit skilje mellom

forfattar, forteljar og hovudperson? Eller er desse identiske i ein sjølvbiografisk roman som *Syngja*? Korleis kan ein analyse av desse instansane seie oss noko om subjektkonstitusjonen?

Kapittel 4

Forfattar, forteljar og hovudperson

To forhold er sentrale når ein skal analysere forteljarinstansen: Den eine gjeld forholdet mellom forfattar og forteljar. Den andre gjeld forteljar- og hovudperson. Dette er særskilt interessant å diskutere når det kjem til ein roman som *Syngja*, fordi forteljinga etablerer ein fiksjon om at forfattar, forteljar og hovudperson er identiske.⁴⁹ Dette medfører også at ein tenkjer det er samanfall mellom historie og forteljing, noko som er særleg aktuelt når forteljaren skildrar eigen skriveprosess. Hovudpersonen diskuterer skrivearbeidet og bokprosjektet sitt med venen F på denne måten: «Skal du skriva om G? spør han. [...] For så vidt er eg alt i gang, seier eg, held kjeft om at eg har skrive 50 sider» (s. 58). Når det vert fortalt i presens, og i tillegg refererert til sidetalet i boka, medfører dette at lesaren nærmast får ei kjensle av å ta del i heile utforminga av romanen. I tillegg er referansane til *forfattarinstansen* så tydelege at det er uråd og ikkje ta stilling til dette. Som nemnt medfører dette ei spenning mellom det skrivande og det handlande eget, og mellom notid og fortid.

Eg vil starte med å diskutere forfattar- og forteljarrelasjonen før eg går over til forholdet mellom forteljar og hovudperson. Her vil eg sjå på korleis desse komplekse relasjonane også kan uttrykke noko eksistensielt som problematiserer subjektets posisjon. Dette vil vidare danne utgangspunkt for å diskutere subjektframstillinga i romanen.

⁴⁹ Denne fiksjonen vert først og fremst etablert som følge av at forteljarrøysta er intradiegtisk, fokaliseringa intern og forteljinga homodiegetisk.

Forfattar og forteljar

Ein sentral diskusjon i moderne litteraturteori har handla om tekstens grad av *autonomi*. Diskusjonen har omfatta ei nedvurdering av forfattarens opphav og tekstens historie, noko som nådde eit høgdepunkt med Roland Barthes erklæring om «forfattarens død» omkring 1970.⁵⁰ Barthes hevdar mellom anna at «[...] skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomeratet, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg, og det begynner med selve den skrivende kroppens identitet».⁵¹ I denne perioden blei det eit akademisk dogme å skilje mellom forfattar og forteljar i litterære tekstar. Ikkje minst omfattar dette ei nedvurdering av forfattarens *intensjon* med teksten. Narratologien, som har sitt utgangspunkt i strukturalismen og «den språkvitskapelege vendinga», er også klar på dette området: «Narrativ teori understreker at siden fortelleren i f.eks. en roman er *i* teksten, må han eller hun skilles klart fra forfatteren som konstruktør *av* teksten».⁵² Men er biletet så eintydig at ein kan konkludere med at dette skiljet må haldast oppe i alle litterære tekstar? Syner ikkje ein sjølvbiografisk roman som *Syngja* at forfattar-forteljar-relasjonen er meir kompleks enn som så?

I denne romanen gir forteljarrøysta seg ut for å representere ein kjend forfattar i norsk litteratur. Vi har dermed ein tydeleg referanse til ein reell person/forfattar. Men igjen: Kva slags *subjekt* er det som uttrykkjer seg? Er forfattar og forteljar identiske? Dette er spørsmål som særskilt melder seg i dei tekstpartia som omhandlar skrivearbeidet. Her er både forteljarrøysta nærverande og referansane til forfattaren, Lars Amund Vaage, tydelege: «Eg er diktaren, tenkjer eg. Eg er han som skreiv mange bøker. Eg blir rekna som viktig i norsk litteratur» (s. 125). Dette er ein av mange stader der forteljarrøysta kjem med sjølvrefleksive metakommentarar. I tillegg kan ein merkje seg at dette er skrive i *presens*. Det skaper ein

⁵⁰ Melberg 2007: 8.

⁵¹ Barthes 1994: 49.

⁵² Lothe m.fl. 2007: 69.

illusjon om at det er fullstendig samanfall mellom historie og forteljing, og mellom forfattar og forteljar. Det er nærliggande å sjå dette forteljetekniske grepet i samanheng med romanens oppløysing av skiljet mellom fiksjon og røyndom og med sjangergrensene som vert utfordra. Samstundes må dette kunne kallast eit paradoks, med tanke på at metafiksjon ofte har blitt rekna som undergraving av mimesisillusjon. Det er interessant korleis romanen *både* etablerer ein røyndomsillusjon, men *også* undergrev ein slik type illusjon gjennom å framheve at mykje er oppdikta. Dette paradokset er med på å hindre at romanen hamnar i ein litterær metafysikk, og difor er Melbergs både-og-syn i høgste grad relevant.

Kvar går egentleg skiljet mellom forfattar og forteljar, og mellom roman og sjølvbiografi? Skal vi sjå på det som eit skilje i det heile tatt? Arne Melberg refererer her til Philippe Lejeune og Paul de Man. Med omgrepet «den sjølvbiografiske pakta» prøver Lejeune å synleggjere kva som er skilnaden mellom roman og sjølvbiografi som genre. I sjølvbiografien inngår forfattaren ei kontrakt med lesaren ved å forsikre om at han eller ho ikkje berre står på tittelsida av boka, men også er forteljar og hovudperson i forteljinga. Vidare hevdar han det motsette når det gjeld fiksjonen/romanen: Fiksjonskontrakten utelukkar denne type identitet, og opprettar i staden ein distinksjon mellom forfattar og forteljar. Ein av dei som har kome med innvendingar mot denne teorien er Paul de Man. Han meiner det er umogleg å avgrense sjølvbiografien frå fiksjonen fordi det sjølvbiografiske er eit aspekt, eit potensial, eller ei lese-moglegheit i alle litterære tekstar.⁵³

Melberg er delvis einig med både Lejeune og de Man, men meiner begge teoriane ber preg av litterær metafysikk. Som nemnt innleiingsvis talar Melberg i staden om *sjølvframstilling*, og fokuset hans er retta mot forteljingas ulike strategiar for å *konstruere* sjølvvet: «Dyrker man i stedet tanken på fortellingen som en meningsgivende strategi, så knytter man an til den tendensen til *konstruksjon* som er et viktig innslag i dagens litterære

⁵³ Melberg 2007: 11.

selvframstillingar: fortellingens konstruksjon som strategi for å konstruere, presentere, profilere bildet av selvet». ⁵⁴ Kanskje er det på denne måten vi skal sjå på forfattar-/forteljarrelasjonen i *Syngja*? At forteljinga, gjennom narrative grep, *konstruerer* eit forfattar-eg? Metakommentarane inngår som komponentar i den litterære forma. Såleis kan ein seie at eg-forma, med referansar til forfattaren, er resultat av eit estetisk val, og ikkje av eit samanfall mellom forfattar og forteljar. Som vi såg, inneber også dette estetiske valet å skrive i presens for å halde oppe ein illusjon om fullstendig samanfall mellom historie og forteljing. På dette grunnlaget må vi også sjå på den forfattaren som opptre i forteljinga som ein fiktiv person. Så lenge denne personen inngår i ei fiktiv forteljing, bør målet vere å drøfte kva *narrative grep* som er nytta for å *konstruere* dette forfattar-eget. Ikkje minst er dette naudsynt fordi vi såg at forteljaren undergrev røyndomsillusjonen gjennom å uttrykkje eksplisitt at han også tyr til fiksjon og diktning. Eg signaliserer difor at når eg i det følgjande talar om forfattar-eget i *Syngja*, vil dette vere med grunnlag i konstruksjonen av ein fiktiv forfattar som opptre som skrivande instans i forteljinga.

På ein anna side er det viktig å skilje mellom den reelle forfattaren og forteljaren fordi dette inneber ei avvising av verkets meining som primært forankra i forfattarens *intensjon*. I *Syngja* kjem det gjentekne gongar fram at det som hender i skrifta ikkje er det same som har skjedd i røyndommen: «[...] det som hender i skrift, har ikkje hendt meg» (s. 64). Dette har også samband med to ulike nivå som ein må skilje mellom: Vaage er sjølv sagt forfattaren som har skrive *Syngja*, og ein kan ikkje avvise at delar av historia er sjølvbiografisk. Dette er eit nivå som peikar *utanfor teksten*. På det andre nivået har vi forteljarinstansen, som vi kan seie fungerer som ei «språkleg maske» for den reelle forfattaren, Vaage. Dette er det *tekstlege* nivået som Melberg refererer til. På denne måten vert eventuelle sjølvbiografiske fakta undergreven av måten forteljinga konstruerer dette forfattar-eget. Derimot syner ein roman

⁵⁴ Melberg 2007: 12.

som *Syngja* oss at ein ikkje treng å sjå på forfattar-/forteljar-relasjonen som eit anten-eller, men heller som eit *både-og*. Forfattar-eget er som nemnt ein konstruksjon og ein del av den litterære forma, og difor kan ein ikkje isolere denne instansen. Dette inneber at eg utelet den *reelle* forfattaren, Vaage, frå analysen – men ikkje den *fiktive* forfattaren som ein instans i historia. Biografiske fakta om Vaage kan inngå som komponentar i forteljinga som vert presentert i *Syngja*, og såleis også vere ein del av historia. Men ei jakt på kva som er empirisk sanning eller fiksjon, ville stride mot det som kjenneteiknar verket.

Forteljar og hovudperson

Syngja er ei førstepersonsforteljing. Med Genettes terminologi har difor den intradiegetiske forteljarrøysta ein sentral posisjon fordi forteljinga er homodiegetisk. Dette inneber ein nær relasjon mellom forteljar og hovudperson. Det kunne vore nærliggande å hevde at sidan forteljaren er perspektivberar, så inneber dette eit samanfall mellom forteljar og hovudperson. Så enkelt er det ikkje. Når forholdet mellom forteljar og hovudperson skal diskuterast, ser ein straks at Genettes skilje mellom forteljarrøyst og fokalisering er relevant. Den handlande personen i *Syngja* er også den som ser og sansar, men Genette presiserer at dette ikkje tyder at hovudpersonen er einaste fokaliseringsinstans: “The narrator almost always “knows” more than the hero, even if he himself is the hero, and therefore the narrator’s focalization through the hero is a restriction of field just as artificial in the first person as in the third”.⁵⁵ Forteljarinstansen er såleis alltid til stades, også i dei tilfelle der førstepersonsforteljinga er plassert tett opp mot hovudpersonens medvit, og i tillegg vert fortalt i presens.

På slutten av *Syngja* har vi eit godt døme på at forteljaren alltid veit meir enn hovudpersonen. Gjennom heile forteljinga har venen F hatt ei viktig rolle i livet til G og hovudpersonen, men på slutten kjem det fram sentral informasjon som forteljaren har halde

⁵⁵ Genette 1980: 194.

tilbake: «Eg må tilstå noko når det gjeld F. Han eksisterer ikkje. Det finst ingen parallell til han i den verkelege verda, eg har dikta han opp» (s. 200). Dette er ei påminning om at det i alle forteljingar følgjer med ei tolking og ein seleksjon av stoffet. Difor kan ein seie at det aldri vil vere fullstendig samanfall mellom forteljar og hovudperson, og at det dermed også er tale om fleire røyster som inngår i eit samspel i romanen. Men på kva måte? Korleis kjem dette til uttrykk i teksten?

Lat oss sjå på nokre døme frå *Syngja* som kan problematisere relasjonen mellom forteljar og hovudperson. Utsegnene til Genette ovanfor seier oss ikkje berre noko om relevansen av å skilje mellom forteljarrøyst og fokaliserings, men også at det alltid vil vere eit sprik mellom forteljing og historie, og mellom notid og fortid. Dermed oppstår det også eit sprik mellom det skrivande og det handlande eget, eller det Melberg (2007) kallar for «jegets fordobling»: «Selvskrivningen innebærer at jeget fordobles til en instans som skriver om og reflekterer over det jeg som lever og har levd».⁵⁶ Egets fordobling er ekstra synleg i *Syngja*, der forteljeperspektivet stadig vekslar mellom den yngre og den eldre hovudpersonens medvit. Forteljarrøysta vel i stor grad å fokaliserer forteljinga gjennom si *noverande* innsikt. Det er rett nok ei stadig veksling mellom no og då, og mellom den vaksne forteljaren og den yngre hovudpersonens refleksjonar i forteljinga. Dette kjem eg tilbake til i kapittel seks når forholdet mellom notid og fortid skal diskuterast. Forteljarens *noverande* innsikt kjem mellom anna til uttrykk i form av etterpåkløkskap:

Det var min siste tur. Eg visste det ikkje då. Eg skulle ikkje køyra buss meir. Gradvis skulle det koma fram i dagen. Busstida mi var over (s. 214).

Denne forma for etterpåkløkskap kan også få funksjon som *frampeik* (prolepse):⁵⁷

Ansiktet var fylt av glede, strålte, bort frå meg. Ansiktet var ikkje slik det skulle bli seinare, prega. Ansiktet var ikkje slik det skulle bli, merkt av det ho lengta etter, men ikkje visste noko om. Munnen skulle lukka seg rundt det ho ikkje kunne seia (s. 117).

⁵⁶ s. 14.

⁵⁷ Aaslestad 2008: 37.

I begge utdraga formidlar forteljaren meir informasjon enn kva som er hovudpersonens innsikt på det gitte tidspunktet i handlinga. Slike «mishøve» peikar mot at det alltid vil vere ein distanse mellom forteljar og hovudperson, forteljing og historie. Som vi ser, gjeld dette også i ei homodiegetisk forteljing og i ein sjølvbiografisk roman. Dette minner oss om at det trass i alt dreiar seg om litterær fiksjon. Dette kommenterer forteljaren slik:

Det eg som eg fortel om, er ikkje eg. Dei minna eg følgjer bakover, er ikkje berre mine. Det livet eg fortel om, er ikkje berre mitt liv. Det er best slik. Eg har ikkje noko imot å fortelja om livet mitt. Det er det eg alltid prøver på. Skriva mitt liv. Det vil eg gjerne. Men det som hender i skrift, har ikkje hendt meg. Orda vaknar i meg, og saman reiser me tilbake, langs Sørfjorden, inn mot Odda. Det er ikkje eg som køyrer bussen. Det er rett nok ein ung mann slik eg også var. Men det er ein annan som vaknar i meg. Det er ein annan som også er meg. Det blandar seg der bak i grusen, når bussen er faren forbi, og støvet har lagt seg. Det blandar seg i den lufta som er der bussen ein gong var. Det syng ein tone som ikkje kan høyrast. Det diktar seg ein annan veg enn den eg gjekk ein gong. Det kan ikkje vera annleis. Det vaknar eit ord og vil dikta. Det kjem ein song (s. 64).

Her er vi inne på ei sentral side ved erkjenningskrafta i den litterære forteljinga: Gjennom narratologiske grep kan forteljinga formidle det språkførande subjektet som dynamisk og splitta. Fiksjonen/språket er ikkje forfattersubjektets «private» eigedom, det kan verken isolerast frå objektet (den Andre) eller det symbolske (den store Andre). Spriket mellom forteljar og hovudperson er eit godt døme på dette, og kanskje samstundes ei påminning om at vi ikkje er den same gjennom heile livet, eventuelt at vi er fleire subjekt gjennom ulike stadium i livet. Spriket mellom forteljar og hovudperson peikar fram mot subjektkonstitusjonen som eg skal diskutere i neste kapittel. Samstundes meiner eg analysen ovanfor har vist relevansen av å nytte Melbergs sjølvframstillingsomgrep, der spenningsfeltet mellom forfattar, forteljar og hovudperson er med på å syne «[...] en mangfoldiggjøring av de strategiske mulighetene forfatteren kunne bruke for å vie seg til å erindre, rekonstruere og konstruere seg selv og sitt selv».⁵⁸

Ein kan altså hevde at det er i spenningsfeltet mellom forfattar, forteljar og hovudperson,

⁵⁸ Melberg 2007: 9.

og mellom notid og fortid, at den litterære forteljinga greier å konstruere subjektet som grunnleggande splitta. *Forsøket på å forstå* er eit sentralt aspekt ved språk i møte med det språkklause. Forteljaren prøver å sette ord på det språkklause, noko som har nær tilknytning til det å forstå seg sjølv og dottera G. Kjem han fram til ei forståing av seg sjølv og G? Eller oppstår det ei splitting, eit språkleg tomrom, ei oppløysing av ei eintydig meining? Dette har også samanheng med subjektet som den begjærande instansen. Ein sentral del av dette begjæret omfattar fantasien om ein indre, individuell kjerne som dannar førestillinga om ein «rein» identitet. Korleis subjektets posisjon vert problematisert i *Syngja*, skal vere tema i det følgjande. Vi har sett at forfattar, forteljar og hovudperson ikkje er identiske i *Syngja*. Seier dette gapet oss også noko om eit splitta subjekt? Handlar det om ei eksistensiell krise, eller skaper forteljehandlinga heller forsoning og heilskap? Fram til no har den narratologiske analysen i størst grad omfatta forteljinga som utseiingsstruktur på *narrasjonens nivå*. Som nemnt innleiingsvis er det også nyttig å sjå på tekstens «perspektiv», noko som peikar mot subjektets sansing, tankar og utsegner på tekstens *historienivå*.⁵⁹

⁵⁹ Jf. Hjorthol (2011): 103.

Kapittel 5

Subjektet, objektet og språket

Ein må ta stilling til ei rekkje spørsmål som omhandlar subjektets posisjon i *Syngja*: Korleis problematiserer forfattar-faren seg sjølv og sin identitet? Framstår han som den same gjennom heile forteljinga, eller skjer det ei utvikling? Kjem han fram til eit eintydig svar på dei grunnleggjande spørsmåla: Kven er eg? Kva slags menneske er eg? I innleiinga stilte eg meg kritisk til å karakterisere *Syngja* som ein individroman, med eit fokus som berre dreiar seg om den personlege og nære livshistoria til hovudpersonen. Dette vil bli ytterlegare problematisert når eg går meir i djupna på forholdet forfattar-faren har til medmenneske, særleg dottera G, og til samfunnet og autoriteten. I forholdet til autoriteten er det særleg helsevesenet og åtferdsterapien som er aktuelt. Sentrale spørsmål vert difor: Kven er eg for den Andre? Kven er eg i møte med den symbolske autoriteten? Spørsmåla må også bli sett i samband med *språket i møte med det språkause*: Omfattar forholdet mellom forfattar-faren og dottera ei grunnleggjande framandkjensle, som følgje av deira ulike språklege utgangspunkt? Talar vi om eit ugjenkalleleg språktap som får konsekvensar for forholdet deira til kvarandre? Eller skjer det også ei form for identifikasjon og tilhøyrse? Er det språket som set rammene for vår røyndomsforståing, eller kan ein også bli forma av det språkause? Det ambivalente forholdet mellom faren og G, og måten dette heng saman med språket, vil vere eit hovudfokus i det komande. Men først: Kva slags syn på subjektet kjem til uttrykk hos forteljaren i *Syngja*?

Kven er eg? Kva slags menneske er eg?

Eg visste ikkje kven eg var. Det var saka. Eg hadde nokre meiningar om meg sjølv, og nokre analysar, men så greidde eg ikkje slå meg til ro med det. Herregud, eg var 60 år og visste ikkje noko om meg sjølv. Kva var mine sterke og dårlege sider? Korleis såg

dei andre på meg? Kva hadde eg å gi? Kor mykje varme hadde eg for dei som kom ut for tap eller skade? Eg visste det ikkje.

Det mørkna inne i meg ein stad der eg skulle sjå sjela (s. 88 f).

Desse tankane kjem til uttrykk på forteljingas notidsplan. Forteljaren er 60 år, men trass i mange leveår bak seg er det ei grunnleggjande *uvisse* knytt til eigen identitet. Likevel uttrykkjer han klare førestillingar om ein indre kjerne når han seier: «Det mørkna inne i meg ein stad der eg skulle sjå *sjela*» (s. 89, mi uth.). Denne førestillinga om ein indre kjerne handlar både om å spør *kva* ein er, i tillegg til *kven* ein er: «*Kva* slags menneske er eg?» (s. 12, mi uth.), og: «*Kven* er eg?» (s. 156, mi uth.). Gjennom retoriske verkemiddel som til dømes spørsmål, metaforar og repetisjon, vert subjektets identitet utforska og problematisert i romanen. Men igjen: Kva slags syn på subjektet er det som kjem til uttrykk? Ovanfor såg vi at forteljaren referer til ei indre «sjel», men vil dette seie at han står for eit syn på eigen identitet som noko *gitt*? Har subjektet ein indre, autentisk kjerne som dannar sjølv grunnlaget for den ein er? Som vi har sett, presenterer Žižek og psykoanalysen eit anna syn på dette: Subjektet er både «sperra» og «tomt», og dette er hovudårsaka til at det ikkje eksisterer ein indre, autentisk kjerne. Lat oss sjå nærmare på kva syn på subjektet forteljaren i *Syngja* uttrykkjer.

Vi har sett at fortejarens temporale posisjon er etterstilt. Sjølv om han difor til dels kan kallast «etterpåklok», er det likevel ikkje tale om ein allvetande forteljar. Det er i det heile eit ambivalent forhold mellom no og då, som peikar fram mot drøftinga i neste kapittel. Den uvissa vi såg i sitatet ovanfor, fortel oss noko om ei eksistensiell splitting. Den 60 år gamle forteljaren veit framleis ikkje kven han er. Identitet vert såleis framstilt som noko heilt anna enn *gitt*: «Eg ønskjer ikkje lenger å bli ein annan. Den eg er får vera greitt nok. Men kven er eg?» (s. 170). Her kjem det tydeleg fram eit splitta subjekt i ei eksistensiell krise som peikar både mot fortid og notid: Det handlar om uavklara traume frå fortida, i tillegg skjønar forfattar-faren framleis ikkje kven han er i notida. Korleis kan ein slå seg til ro med å akseptere den ein er, når ein ikkje veit kven ein er?

Sjølv om identitet ikkje vert framstilt som noko gitt i *Syngja*, er subjektets begjær og *førestillinga* om ein indre, autentisk kjerne, likevel viktig. Det er nemleg dette begjæret som i stor grad driv forteljinga framover. Målet med å fortelje er å «[...] sjå kven *me* er. Kva slags liv har *eg* hatt? Kva slags menneske er *eg*?» (s. 12, mi uth.). Her må ein merkje seg korleis forteljaren refererer både til seg sjølv («eg») og til fleirtalet («me»). I tillegg vert det spurt: «Korleis såg *dei andre* på meg?» (s. 89, mi uth.). Vi ser igjen at vi står i ein kompleks posisjon mellom det individuelle og det kollektive. Dette heng i hop med dei to eksistensielle spørsmåla som blei stilt ovanfor: «Kva slags menneske er *eg*?» (s. 12, mi uth.), og: «Kven er *eg*?» (s. 156, mi uth.). Ein kan hevde at å spørje *kva* ein er, dreiar seg om ei førestilling om ein særeigen personlegdom, og subjektets begjær etter ein indre, autentisk kjerne. Men når forteljaren i *Syngja* reflekterer kring *kven* han er, så er dette spørsmål som refererer til subjektets komplekse relasjon til medmenneska og samfunnet:

Eg ville at ho skulle hugsa meg for den eg var. Eller ikkje var? No kunne eg ikkje vita dette. Ein blir endra, *kven* er ein då? *Kven* var ein for fjorten sekund sidan, *kven* blir ein i morgon? *Kven* er ein etter at ein har lege i famnen til den vakraste kvinna? *Kven* blir ein til når ein reiser seg og går? *Kven* skal dømme konsekvensane? (s. 72 f, mi uth.).

Dei eksistensielle spørsmåla refererer her til subjekt-objekt-relasjonen, og forholdet mellom indre og ytre fenomen. I tillegg handlar det om det vi kan kalle ei *temporal splitting* mellom den han *er* og kven han *ønsker å bli*. Denne splittinga kjem fram når forfattar-faren på slutten av forteljinga uttrykkjer eit ønske om å endre seg sjølv:

Eg ser inn i meg sjølv og omvurderer verdiar. Eg veit ikkje kva eg meiner med det. Likevel er det sant. [...]

Eg vil leva meir rikt, meir heilt, meir i pakt med den eg er, det eit menneske er. Eg vil sjå på verdiane for å få vita kven eg er. Så vil eg endra verdiane, for eg treng det for å leva betre. Slik vil det bli lettare for G å møte meg (s. 231).

Her uttrykkjer forfattar-faren eit idealbilete av korleis han vil bli «meir i pakt med den eg er [...]» (s. 231). Slik håpar han at det skal bli lettare for G å møte han. Forfattar-faren vil såleis endre verdiar for å nærme seg idealbiletet han har av seg sjølv som individ (førestillinga om

ein særeigen identitet og personlegdom). Samstundes handlar dette også om forholdet til objektet: Eit idealbilete av korleis det skal bli enklare for G å møte han i framtida. Men sjølv om dette vert uttrykt på slutten av forteljinga, er det framleis ei *uvisse* knytt til eigen identitet. Forteljaren vil omvurdere verdiar, men «[...] veit ikkje kva eg meiner med det» (s. 231). Men kanskje kan ei slik uvisse også ha ein verdi? Kan det vere slik at denne uvissa også er grunnlaget for at subjektet kan yte ein form for motstand mot den symbolske autoriteten? Dette skal eg drøfte seinare i kapittelet.

Det er utvilsamt ein *dynamisk* subjektsposisjon som kjem til uttrykk i *Syngja*. Begjæret etter å forstå kven ein er står sentralt, men det vert avteikna ein uavklara posisjon og ei grunnleggjande uvisse. Dette handlar også om ein kompleks relasjon mellom det singulære, partikulære og universelle. Difor må vi spørje: Kva samanheng er det mellom sosiale relasjonar og synet ein har på eigen identitet?

Kven er eg for den Andre?

Den uvisse subjektposisjonen i *Syngja* handlar altså i stor grad om den komplekse subjekt-objekt-relasjonen. Det vert stadig problematisert korleis forhold til medmenneske er med på å forme sjølvbiletet og forandrar den ein er. Særleg gjeld dette korleis foreldrerolla til eit barn med autisme er med på både å forme og forandre:

Ho var ein solstråle på einskilde dagar, ho var det beste barnet, den vakraste uskuld sat i henne, men ho fann alltid nye vegar, nye måtar å vera på, ho la seg til dømes ned medan me sto i køen ved kassaapparatet, kva skulle ein gjera, anna enn å reisa henne opp, med hendene, men ho seig ned igjen, og slik gjekk dagen, *slik fann ho ut korleis ho skulle styra meg*, og eg blei springande etter henne, eg ropte på henne, men ho svara med å springa leande bort.

Ho var kanskje trøytt av å bli manipulert, med snop, med søtsaker, ho ville kanskje ikkje lenger utsetja seg for vitskapen, åtferdsteorien, så ho avsette han, fekk han til å gå i stå, øydela alle rekkjer av gjennomtenkte stimuli og responsar, *slik at det var ho som forma meg* (s. 193, mi uth.).

Når det gjeld oppseding, tenkjer ein oftast at det er foreldra som skal forme og bestemme over barna sine, men faren i *Syngja* påstår her at det motsette er tilfelle: Det vert G som formar

han. Verken åtferdsterapien eller foreldreoppsedinga strekk til. Dette ambivalente forholdet til autoriteten kjem eg tilbake til seinare i kapittelet. Forholdet mellom G og faren er svært sentral, dette vil eg straks drøfte nærare. Poenget i første omgang er at den uvisse subjektposisjonen står i nær samanheng med korleis medmenneskelege relasjonar formar sjølvbiletet. Her må det leggjast til at det motsette er like aktuelt: Dei tankane ein har om sin eigen identitet, er også med på å forme den sosiale samhandlinga. Den eksistensielle krise som forteljaren i *Syngja* gjennomgår, heng nøye saman med eit negativt sjølvbilet:

Eg innbilte meg at det var noko i vegen med meg. Det hadde eg alltid gjort. Eg hadde svekte sjelsevner. Det var manglar i meg som gjorde at folk ikkje likte meg. Det var noko smått med meg, noko småleg. Det var noko trøgt med tankane og kjenslene, og det var ikkje vakkert. Det var noko påhalde og egosentrisk. Ikkje minst var det noko uærleg og opportunistisk ved meg.

Det var typisk meg at eg skuva han frå meg på det grunnlaget. Det var gammalt kjent for meg, i tanken, at eg verka arrogant og utilnærmeleg, for å dekkja over det eg såg som veikskapar i personlegdommen min (s. 88).

Det er langt ifrå positive tankar om seg sjølv som kjem fram her. I dette tilfellet er det tale om korleis hovudpersonen oppfører seg som ven overfor F. Som i så mange andre Vaage-romanar handlar det om eit komplisert vennskap.⁶⁰ Tiltrekking og fråstøyting, identifikasjon og framandkjensle er sentrale, motstridande krefter i desse forholda. Det er altså den motsetningsfulle subjekt-objekt-relasjonen som utgjer ein sentral del av den eksistensielle splittinga. Dette uttrykkjer forteljaren i *Syngja* svært så treffande: «Me veit ikkje kven me er og korleis me skal vera saman» (s. 90). Når du ikkje veit kven du er, får dette konsekvensar for medmenneskelege relasjonar. Samstundes kan kompliserte forhold skape ein uviss identitet.

Vi kan også sjå dette frå eit anna perspektiv: Samanhengen mellom ein uviss identitet og ein uviss sosial posisjon kan medføre at du opptre på ulikt vis avhengig av den sosiale situasjonen. Eller sagt med andre ord: Ein kan spele ulike roller. Dette kjem til uttrykk i

⁶⁰ Her kan ein til dømes nemne vennskapet mellom Svein og Ragnvald i *Kunsten å gå* (2002), og mellom Wilhelm Reich og Sigurd Hoel i *Den framande byen* (1999).

framstillinga av hovudpersonen i *Syngja*. Vi møter ein hovudperson med ulike sosiale roller, til dømes som far, kjærast/ektemann, venn, forfattar og bussjåfør. Ved fleire høve kjem det fram ei splitting mellom den sosiale rolla og den han «eigentleg er». Til dømes vert det uttrykt at han blir ein annan så snart han har fått bussuniforma på:

Eg likte dette med å vera ein dei trong i samfunnet, ein i ein viktig, men anonym jobb. *Ein var ikkje seg sjølv som bussjåfør, ein spela ei rolle*. Ein hadde til og med på seg kostyme. Ein spela rolla som folkets fraktar, arvtakaren til ferjemannen over fjorden. Det var ei eldgammal og viktig oppgåve. Eg likte å bli borte, i uniforma, og i folkemengda. Ingen trong å le av meg og påstå at eg ikkje gjorde noko viktig. Ingen trong å leggja merke til meg heller, og eg kjende at det var godt for meg. Eg var ingen, tenkte eg (s. 44).

Hovudpersonen føler seg som ein annan så snart uniforma er på, samstundes som andre også behandlar han annleis enn som privatperson. Dette er for så vidt logisk nok. Det som er meir interessant, er at det kjem fram korleis det kan vere noko *sannferdig* og *påliteleg* i å spele ei sosial rolle. Dette er også Žižeks poeng når han talar om «social mask», som refererer til eit gap mellom subjektets *psykologiske* identitet og den *symbolske* identiteten.⁶¹ Med lacansk terminologi er det her snakk om «symbolic castration»:

[...] If a king holds the sceptre in his hands, and wears the crown, his words will be taken as royal. Such insignia are external, not part of my nature: I don them; I wear them to exercise power. As such, they ‘castrate’ me, by introducing a gap between what I immediately am and the function that I exercise (I am never complete at the level of my function). This is what the infamous ‘symbolic castration’ means: the castration that occurs by the very fact of me being caught in the symbolic order, assuming a symbolic mask or title. Castration is the gap between what I immediately am and the symbolic title that confers on me a certain status and authority. In this precise sense, far from being the opposite of power, it is synonymous with power; it is what gives power to me.⁶²

Der vil alltid eksistere eit gap mellom subjektets psykologiske og symbolske identitet. Den symbolske identiteten som hovudpersonen i *Syngja* har som bussjåfør, er ikkje samanfallande med det han meiner representerer den psykologiske identiteten hans. Men den symbolske «rolla» som bussjåfør kan likevel opplevast som påliteleg både for han sjølv og

⁶¹ Žižek 2007: 32 f.

⁶² Ibid.: 34.

omgjevnadane. Žižek meiner at ei slik «falsk, sosial maske» på mange måtar kan arte seg meir reell og sannferdig, enn det subjektet sjølv føler: “[...] the emotions I perform through the mask (the false persona) that I adopt can in a strange way be more authentic and truthful than what I assume that I feel in myself.”⁶³ Kva ligg eigentleg i dette? Korleis kan det å spele ei rolle arte seg som meir truverdig enn den psykologiske identiteten? Dette kan vi belyse med døme frå *Syngja*, særskilt i dei tekstpartia som omhandlar venskapen mellom hovudpersonen og F. I dei siste møta mellom dei har hovudpersonen vore lite imøtekomande. I ettertid kjem han med nokre tankar om kvifor han alltid opptrer arrogant og utilnærmeleg mot venen:

Eg ville ikkje at han skulle bli kjend med meg. For eg ville ikkje at han skulle sjå meg som eg var. Eg var ikkje god nok for han. Eg var ikkje god nok, og derfor *spela eg rolla* som den store (og sjølv sagt underkjende) forfattaren (s. 88, mi uth.).

Sjølv om hovudpersonen meiner at hans eigentlege psykologiske identitet ikkje representerer arroganse, så er denne arrogansen i høgste grad sannferdig for venen F. Konsekvensen vert at F blir både usikker og skremt, og såleis vert det også han som søker avstand. Måten hovudpersonen opptrer på overfor F, kan vi også relatere til Melbergs sjølvframstillingsomgrep. Som vi såg, minner Melberg om dei ulike strategiane i sjølvframstillinga, og at dette mellom anna går ut på «[...] å finne former for å framstille seg selv i andre og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule og maskere seg».⁶⁴ Sidan hovudpersonen ikkje vil at F skal sjå han som den han er, vel han heller ei anna «sjølvframstillingsform», som inneber å skjule uvissa si ved å opptre arrogant og utilnærmeleg. På denne måten kan ein seie at han viser seg gjennom å skjule seg.

Ein kan vidare problematisere relasjonen mellom den psykologiske og symbolske identiteten frå motsett perspektiv: Kan det å *skape seg* ein symbolsk identitet opplevast som like truverdig og reelt for personen som er «berar» av den sosiale maska? Vi er igjen inne på den lacanske tesen om at subjektets røyndom kviler på ein *fundamental fantasi*. Som vi har

⁶³ Žižek 2007: 32.

⁶⁴ Melberg 2007: 8 f, mi uth.

sett, kopljar forteljaren i *Syngja* diktehandlinga opp mot menneskets sosiale eksistens: «Det hadde eg fått for meg, kunne eg dikta, så måtte eg vera levande, slik såg eg det. [...] Kunne eg dikta, var eg eit menneske» (s. 146). Samanhengen mellom subjekt og språk er ei heilt grunnleggjande årsak til at det vert avteikna ein dynamisk subjektivitet i romanen: «Den som ikkje vil bu i bås, kan skriva sitt liv om. Den som ikkje vil bli ferdig utvikla, fastgrodd, stiv, kan omdefinera seg sjølv i skrift. Han kan skapa seg sjølv om» (s. 51). Det er med andre ord uråd å sjå subjektframstillinga isolert frå sjølve forteljehandlinga.

Dette kan vi også drøfte frå eit overordna nivå: Ein kan sjå diktehandlinga i tilknytning til subjektets symbolske identitet. Då er det ikkje lenger tale om ei diktehandling retta mot *narrasjonens nivå* (å skrive om seg sjølv i ein roman), men snarare mot noko sosialt og eksistensielt. På denne måten kan vi seie at det er to sider ved forteljarens sjølvrefleksjon: Den eine handlar om å sjå seg sjølv i samband med den narrative forteljehandlinga, og korleis han skal framstille seg sjølv i ein roman. Den andre sida går på korleis diktehandlinga kan påverke forteljaren som person i det verkelege liv. Såleis peikar denne sjølvrefleksive sida utanfor fiksjonens rammer, *samstundes som det er fiksjonen som er grunnlaget*. Forteljaren forklarar kvifor han ville bli diktar slik: «Eg hadde tenkt å bli diktar fordi eg ville visa fram alt det eg ikkje hadde. Eg ville fortelja om det eg mangla. Eg mangla mykje, men kunne eg dikta, så hadde eg det likevel» (s. 146). Sagt med andre ord så kan du skape din eigen symbolske identitet gjennom dei moglegheitene som finst i forteljehandlingas sosiale og eksistensielle karakter (på eit overordna nivå som peikar utanfor fiksjonens rammer), men også gjennom ei sjølvframstilling (på narrasjonens nivå). Seinare vil eg kome tilbake til i kva grad det er mogleg å «tette igjen» alle hol gjennom ei diktehandling, eller om det snarare er tale om ein grunnleggjande og konstituerande mangel som ein ikkje kjem utanom.

Det beste dømet på å skape seg ein symbolsk identitet er når forteljaren vedgår at han har dikta opp venen F. Her bør ein merkje seg korleis denne forteljehandlinga artar seg både som

røyndom og sannferdig for forteljaren. Forteljehandlinga har gitt ei ny forståing av tilhøve i «det verkelege livet». Han har nemleg ikkje tenkt så mykje over kvifor han diktar:

Eg må tilstå noko når det gjeld F. Han eksisterer ikkje. Det finst ingen parallell til han i den verkelege verda, eg har dikta han opp. *Eg tenkte ikkje så mykje over det i starten*, då eg kom på at eg kunne ha ein slik ven, i boka, men no ser eg kvifor han er her. Han er her fordi eg, i det verkelege livet, ikkje har eit slikt forhold. Eg har ingen mannleg ven som eg er så fortruleg med. Eg fører ingen slik samtale om G som eg gjer med F. Eg innførte ein slik ven, i boka, for å visa det eg mangla i det verkelege livet. Eg tok med ein slik ven som melder seg, som ringjer, som kjem på besøk, slik at eg skulle kunna visa ein mangel (s. 200, mi uth.).

Forteljaren har vore medviten heile vegen om at han diktar opp ein venskap, men trass i at dette er fiksjon, så er det likevel noko røyndom ved det også: Diktehendinga botnar i ein mangel han har i det verkelege livet. Her er vi inne på fiksjonens kraftfelt og den skapande karakteren til skrifta: Gjennom diktehendinga kan subjektet prøve å skape ein ny samanheng, og såleis også forsøke å tette igjen eventuelle «hol» i det verkelege livet. Ikkje minst ser vi eit nytt døme på den komplementære relasjonen mellom fiksjon og røyndom.

Eg vil igjen minne om korleis psykoanalysens subjekt alltid står i relasjon til den symbolske orden. Paradokset er at den store Andre eksisterer berre i kraft av at subjektet trur og oppfører seg som om han eksisterer, og difor er dette tale om eit *symbolisk nivå*. Dette kjem eg straks nærmare inn på. I dette tilfellet er det interessant å sjå korleis venen F blir oppdikta og at denne forteljehandlinga på merkverdig vis artar seg som røyndom for forteljaren. Det vi ser, er at det ikkje berre er den store Andre, men også *den Andre* (objektet), som opererer på det symbolske nivået. Som vi såg, eksisterer det alltid eit gap mellom subjektets psykologiske og symbolske identitet. Dette gapet kan ein forsøke å snevre inn gjennom det narrative begjæret. På den andre sida kan kunsten gjere *motstand* mot ei slik type «symbolisk harmonisering», og snarare vere med på å syne at *mangelen* og *gapet* er grunnleggjande. Poenget i første omgang er at vi igjen ser at fiksjon og røyndom vanskeleg kan skiljast frå kvarandre, og at det er nettopp forholdet mellom dei som er avgjerande for subjektets sosiale eksistens.

Subjektet og den store Andre

Den uvisse subjektposisjonen er tett knytt saman med relasjonen til den symbolske autoriteten. I sitatet ovanfor spør forteljaren: «Kven blir ein til når ein reiser seg og går? Kven skal dømma konsekvensane?» (s. 73). Her reflekterer han over kva forventningar og krav han må ta stilling til. I *Syngja* vert det stilt spørsmål om kven/kva det er som styrer handlingane våre, og kva som styrer og set grenser for den sosiale og språklege samhandlinga:

[...] kvifor hadde eg vore slik med han? Korleis såg dei ut, dei kreftene i meg sjølv som ville at eg skulle te meg slik? Kven var det som talte i meg når eg var slik, var det mor eller far, eller var det andre, mindre attråverdige sider ved kulturen vår, skuggesider ved historia, det innfule og småskorne ved den norske bonden som kom til uttrykk? (s. 89).

I dette sitatet vert subjektets forhold til den store Andre problematisert eksplisitt. Det vert indikert at der er umedvitne krefter som rår over handlingane våre, både språkleg og sosialt. Dette er Žižeks poeng når han seier: «the unconscious talks and thinks».⁶⁵ Noko talar i og gjennom subjektet utan at det er medvite om det. Žižek understrekar gjentekne gonger at den store Andre alltid er til stades, og er totalt grunnleggjande for subjektkonstitusjonen:

The symbolic order, society's unwritten constitution, is the second nature of every speaking being: it is there, directing and controlling my acts; it is the sea I swim in, yet it remains ultimately impenetrable – I can never put it in front of me and grasp it. [...] This symbolic space acts like a yardstick against which I can measure myself. This is why the big Other can be personified or reified in a single agent: the 'God' who watches over me from beyond, and over all real individuals, or the Cause that involves me (Freedom, Communism, Nation), and for which I am ready to give my life. While talking, I am never merely a 'small other' (individual) interacting with other 'small others': *the big Other must always be there*.⁶⁶

Paradokset er at den store Andre ikkje finst, men at han «verkar» i den grad vi trur på han.

Men denne trua treng vi ikkje om å vere medviten om, og såleis er den symbolske orden til stades både medvite og umedvite hos subjektet.⁶⁷

⁶⁵ Žižek 2007: 3.

⁶⁶ Ibid.: 8 f, mi uth.

⁶⁷ Ibid.: 10 f.

Som vi såg i sitatet ovanfor er forteljaren i *Syngja* medviten om at det er større krefter som rår over handlingane hans: «Korleis såg dei ut, dei kreftene i meg sjølv som ville at eg skulle te meg slik?» (s. 89). Men legg merkje til at han også er usikker, og indikerer at dette samstundes er tale om *umeditne* krefter han ikkje kan sette namn på. Forteljaren drøftar også dette i høve til språk: «Er språket noko utanfor meg? Kor er min kontroll? Kven bestemmer kva eg skal syngja?» (s. 62). Forteljaren reflekterer over kor han får språket sitt frå, og uttrykkjer eit medvit om at noko/nokon talar *i* og *gjennom* han utan at han er medviten og har kontroll over det. Det vert påstått at det er krav og forventningar til han, han undrar seg over kva/kven som skal dømme konsekvensane av handlingane, og drøftar samstundes kva krefter som rår over dei «ufrivillige» handlingane han utøver. *Det er slik den store Andre fungerer*. Forteljaren *trur* han kjenner igjen den symbolske autoriteten som opphav og årsak til korleis han oppfører seg språkleg og sosialt.

Eit spørsmål ein kan stille i forlenging av dette, er om ikkje refleksjonane hans også ber preg av at den store Andre *sviktar*? Uttrykkjer ikkje forteljaren ein sjølvrefleksiv *tvil* på autoriteten, mellom anna når han spør: «Kven skal dømme konsekvensane?» (s. 73). I *Syngja* kjem det gjentekne gongar fram korleis åtferdsterapien vert eit styrande prinsipp for foreldre til born med autisme: «Eg trudde på åtferdsterapien, slik han vart presentert for meg, slik han vart lagd fram, i vårt land, den tida eg var ung. I vårt land fekk denne terapien særleg stor plass, av grunnar eg ikkje veit, han breidde om seg, han vart det einaste rette for mange, i deira liv, i deira syn på verda, og ikkje minst i arbeidet med dei veikaste av dei veike (slik det ofte vart sagt)» (s. 186).⁶⁸ Her kjem det fram at åtferdsterapien fungerer som ei slags «lov» som både foreldre og helsepersonell bøyer seg under i tru på at dette er det beste for menneske

⁶⁸ Legg også merkje til korleis *språket* til forteljaren (med ordval som «dei veikaste av dei veike» ber preg av at der er ein overordna instans som er med på å styre måten han vel å formulere seg på (jf. drøftinga om at noko talar *i* og *gjennom* subjektet). Vi kan også relatere den makta autoriteten har (i dette tilfellet psykologar som representerer åtferdsterapien) til diskusjonen ovanfor om gapet mellom subjektets psykologiske og symbolske identitet. I dette tilfellet kan vi seie at psykologar har makt gjennom sin *symbolske identitet* (jf. Žižek 2007: «[...] I wear them to exercise power [...]» (s. 34).

med autisme. Åtferdsterapien fungerer med vekslende hell på G, og prosessen omfattar både håp og tvil for faren:

Eg trudde, men det fanst alltid tvil i meg. Eg trudde, men eg visste samstundes kva eg gjorde når eg gjekk inn i denne religionen, prøvde å læra meg det som skulle til, prøvde å byggja ein heim med nye materialar, prøvde å bli ein annan.

Eg drap min tvil, såg bort frå han, lét han kvila ein stad i meg, gløymde han så ofte eg kunne, for kva anna hadde eg å hjelpa G med enn åtferdsterapien? (s. 188).

Her har vi endå eit døme på korleis subjektet står i eit komplekst forhold til den symbolske autoriteten. Forteljaren samanliknar åtferdsterapien med religion, og såleis fungerer dette som eit overordna prinsipp, ei tru, som set grenser for korleis faren skal agere språkleg og sosialt. Faren ser seg dels tvinga til å bøye seg under åtferdsterapiens dogme fordi han ikkje finn betre alternativ til å hjelpe G. Samstundes har tvilen alltid vore til stades, og såleis oppstår det også ei grunnleggjande *framandkjensle* i møte med autoriteten. Konsekvensen vert at han må forsøke å bli ein *annan*. Denne framandkjensla og tvilen aukar når framgangen med G stagnerer. Såleis kan ein seie at åtferdsterapien, eller autoriteten, opplevast som *sviktande*: «Ho var kanskje trøytt av å bli manipulert, med snop, med søtsaker, ho ville kanskje ikkje lenger utsetja seg for vitskapen, åtferdsteorien, så ho avsette han, fekk han til å gå i stå [...]» (s. 193).

Vi kan i forlenging av dette hevde at den sviktande autoriteten er *tosidig*: På den eine sida opplever faren at den store Andre sviktar. Åtferdsterapien gir ikkje dei ønska resultata som psykologane har lova. Samstundes skaper dette like fullt ei kjensle av at det er faren som sviktar autoriteten: Han strekk ikkje til og innfrir ikkje dei krava som er forventa av han frå den overordna makta. Dette heng saman med subjektets forhold til *språk* og den symbolske orden (representert ved åtferdsterapien): Det oppstår eit tomrom, eller eit gap, mellom kvardagsspråket og det «autoritære» fagspråket. Kanskje er det i dette tomrommet diktespråket kan ha ein verdi? Dette kjem eg tilbake til seinare. Faren ser seg delvis tvinga til å ta i bruk eit fagspråk som er framandt frå hans eige kvardagsspråk, og kanskje endå meir

framandt det språket han «utøver» som kunstnar. Såleis står han i ein *splitta relasjon* til autoriteten.

Vi kan sjå denne tvilen og opplevinga av svik i samanheng med korleis den store Andre opererer på det symbolske nivå. Subjektet opplever den store Andre som *både nærverande og fråverande*.⁶⁹ Dette kjem til uttrykk gjennom den vekslande tvilen og trua som faren opplever i høve til åtferdsterapien. Autoriteten, som vi i dette tilfellet kan hevde er helsevesenet, er heile tida til stades i farens medvit: I oppsedinga av G tenkjer og handlar faren ut frå eit overordna prinsipp om kva han *bør* gjere. Kva forventar den store Andre av meg? Trass i vekslinga mellom tvil og tru er dette noko han heile tida *må* forhalde seg til.⁷⁰ Vi kan også hevde at han som *forfattar* ser seg tvinga til å ta stilling til autoriteten, og til dels også må ta i bruk fagspråket når han skal fortelje om korleis åtferdsterapien fekk innverknad på livet deira. Men frå sitt tilbakeskodande notidsperspektiv skjer dette med eit kritisk blikk på åtferdsterapien, og såleis yter han også ei form for *språkleg motstand* mot autoriteten:

Sjølvttrygt analyserte dei sine egne metodar. Desse metodane var alltid gode og rette. Fornøgde fortalte dei om resultatet av sitt eige arbeid. Dei hadde fått G til å læra. Det viste seg at det ikkje var sant. Det tok dei aldri konsekvensen av (s. 166).

På denne måten prøver forteljaren ved å ta i bruk *diktespråket* i opposisjon mot fagspråket, å yte motstand mot autoriteten. Dette tilbakeskodande perspektivet peikar også mot forholdet mellom no og då, som vert tema i neste kapittel. Poenget i denne samanheng er at det er liten tvil om at tankane til forteljaren ber preg av at den store Andre eksisterer. Eitt av Žižeks hovudpoeng er at det er slik også *subjektet* vert til: både handlande og underkasta på same tid.

Denne komplekse mellomposisjonen er ifølgje Žižek sjølve grunnlaget for subjektets identitet. Det er nemleg her vi finn årsaka til at subjektet både er «sperra» og «tomt»:

For Lacan, the subject (\$ – the ‘barred’ empty subject) and the object-cause of its desire (the leftover which embodies the lack that ‘is’ the subject) are strictly correlative: there is a subject only in so far as there is some material stain/leftover that *resists* subjectivization, a surplus in which, precisely, the subject *cannot* recognize

⁶⁹ Žižek 2007: 8.

⁷⁰ Jf. «[...] the big Other must always be there» (Žižek 2007: 9).

itself. In other words, the paradox of the subject is that it exists only through its own radical impossibility, through a 'bone in the throat' that forever prevents it (the subject) from achieving its full ontological identity.⁷¹

Det lacanske subjektets eksistens er *mogleg* i kraft av å vere *umogleg*. Geir Hjorthol (2011) påpeiker det paradoksale i dette: «Psykoanalysens fenomenologi er dermed paradoksal, ein «fenomenologi utan subjekt», der fenomenen ikkje primært er subjektive, men blir tilgjengelege *for* subjektet. Det tyder ikkje at subjektet ikkje har del i dei, men at det er avsperra frå den «indre kjernen» i seg seg sjølv som det fantaserer om».⁷² På denne måten kan ein seie at det «sperra» og «tomme» subjektet alltid vil stå i ei eksistensiell krise, og samstundes at dette er ei *naudsynt krise*. Dette er også J. Peter Burgess poeng når han seier at identiteten *er* sjølve identitetskrisa:

Mennesket er ein ting for seg sjølv, eit objekt for eit subjekt. At mennesket oppfattar seg sjølv føreset at mennesket gjer seg sjølv til eit objekt, at det er ei viss splitting mellom det tenkjande (mennesket) og det tenkte (mennesket). Mennesket vert, med andre ord, dobla. Det er både subjekt og objekt, observerande og observert. Dette tyder at subjektet og objektet ikkje er seg sjølv *identiske*, men at denne motsetnaden er *intern*.⁷³

Denne splittinga mellom det tenkjande og det tenkte mennesket fører fram til ei *krise*. Burgess forklarar kvifor:

Identitet kjem alltid som eit svar på eit spørsmål, som noko ein finn når ein leitar etter ein identitet. Identiteten snakkar ikkje for seg sjølv. Han ser ut til å vere i krise same kvar ein ser etter han. Identiteten formulerer seg berre i det ein spør etter han, i det ein formulerer spørsmålet om identiteten. Forma til identiteten er dermed *spørsmålet*. Eller sagt med andre ord, identitet er *alltid* i krise. Identiteten *er* sjølve identitetskrisa.⁷⁴

Her presenterer Burgess eit syn på identiteten som minner om det Lacan og Žižek talar om når det gjeld det «sperra» og «tomme» subjektet. Denne splittinga, eller eksistensielle krise, er avgjerande for subjektets eksistens. Vi har sett at ei slik splitting har nær samanheng med subjektets relasjon til den store Andre. Det er derimot ikkje berre dette forholdet som gjer

⁷¹ Žižek 1993: 28.

⁷² s. 75 f.

⁷³ Burgess 2001: 9 f.

⁷⁴ Ibid.: 10.

subjektet sperra og tomt. Dette har også samanheng med subjektets forhold til objektet: den Andre. I *Syngja* seier forteljaren: «Eg skriv til G, kanskje det, men det er meg sjølv eg fortel om. [...] Eg ser inn i meg sjølv, og der ser eg G» (s. 170). Eit av særtrekka med denne romanen er at det er vanskeleg å isolere dei to livshistoriene som vert presenterte. Vi har på mange måtar med to hovudpersonar å gjere; G og forfattar-faren. Gjennom heile forteljinga representerer forholdet mellom desse to ein grunnleggjande språkproblematikk, som omfattar både identifikasjon og framandgjerjing. Dette kastar i sin tur lys over ein identitetsproblematikk. Lat oss sjå nærmare på denne komplekse relasjonen.

Kven er «eg» i møte med det språkause?

Ein kan hevde at den språkkyndige forfattarfaren og den språkause dottera utgjer to motpolar i *Syngja*. Slik kan det i alle fall tenkjast ved første augekast:

Barnet blei ikkje med meg inn i språkets orden. Barnet tok meg med ut av språket. Eg fødte eit barn som ikkje delte mine ideal eller draumar, men som gav meg nokre andre draumar i staden. Dei draumane som eg enno ikkje kan drøyma. Dei forteljingane dette barnet fortalde, skal eg aldri nå. Det språket som ikkje er språk, kan me ikkje gjenskapa (s. 146 f).

Her vert det uttrykt eksplisitt korleis det oppstår ei grunnleggjande framandkjensle på det språklege planet. Men på kva måte? På kva måte tek G med seg faren «ut av språket»? Den røynde forfattar-faren møter på den eine sida store vanskar med å finne språk for det språkause. Dette kjennest både uvant og framandt for ein som har skrive bøker i ei årrekkje. På sett og vis vert også han språklaus i møte med det språkause:

Eg har skrive mange bøker. Orda har kome til meg. Setningar har dukka opp i hovudet mitt, avløyst kvarandre, vandra, sprunge, på rekkje og rad, gjennom meg, ut gjennom fingrane mine, gjennom elementa, ut i den store verda og heilt fram til lesaren. [...] Ord har kome om det vanlege, om ingen ting, om det minste kryp og dei vesale, små tinga, orda skulle skildra detaljane, småtinga, det som ingen andre såg, slik at verda skulle bli ny, i meg, slik at det vesle og det skitne skulle bli høgt og reint, og det høge skulle koma ned til oss. Men orda om G kom ikkje til meg. Eg visste ikkje om dei var til (s. 11).

I dette tilfellet kjem det fram korleis hovudpersonen vert språklaus som *forfattar*. Å skulle fortelje om si språklause dotter set forfattarens *litterære språk* på prøve: «Det finst inga vanskelegare oppgåve for meg» (s. 170).

Det er derimot ikkje berre det litterære språket som vert sett på prøve, men også det *private kvardagsspråket*. I dei første leveåra til G fortalte faren til alle rundt seg om deira lagnad, men her oppstår det også etterkvart ein språkproblematikk. Å vere foreldre til ei dotter med autisme skaper ei kjensle av å vere utanfor i den sosiale samhandlinga med andre. Dette medfører at faren etter kvart sluttar å fortelje om G til folk rundt seg:

Ein eller annan gong slutta eg å fortelja om henne. Eg blei stum som henne, om det som hadde med oss å gjera, berre at eg ikkje hadde hennar lydar, inga kvitring kom frå strupen min, ingen underlege rop, og heller ikkje lått, fordi det var så morosamt å laga lydar. Eg hadde berre toigna og tankane. Eg sa ikkje noko, og det var kanskje for dei andres del, kanskje for min. Når eg tagde, blei eg meir som dei. Tagde eg, kunne eg gleda meg over det same som dei, eg kunne le av det heilt vanlege. Eg unngjekk å minna dei om at eg var annleis, at eg hadde noko tyngre å bera enn dei. Det dei bar på var like viktig, stort og tungt, som det eg bar. Det sa eg til dei utan ord (s. 10).

Det er med andre ord ikkje berre i forteljehandlinga at forfattar-faren møter ei form for språkløyse. Her uttrykkjer han korleis språket også stoppar opp i den munnlege kommunikasjonen: Han vel å bli «stum» for ikkje å skilje seg ut frå mengda. Igjen oppstår det ei framandkjensle når språk møter det språklause.

Vidare møter hovudpersonen også på språkvanskar i farsrolla. Vi ser igjen korleis ulike sosiale roller gjer seg gjeldande samstundes, noko som skaper både forvirring og utfordringar.⁷⁵ Forteljaren vil nemleg ikkje berre fortelje om dottera si, men også vere den som lærer G å snakke: «Eg hadde fått det for meg at eg skulle vere tanken til G og språket hennar. Det ville gjera alt lettare for henne. Eg skulle læra henne om orda» (s. 29). Å skulle lære dottera språk er ikkje berre eit stort ansvar, men også ein prosess som omfattar ei stadig veksling mellom håp og tvil, glede og sorg:

⁷⁵ Jf. Drøftinga om «social mask» ovanfor.

Eg ville læra henne ord, stadig nye ord. Seinare kunne ho kanskje også bruka dei. Seinare kunne me setja dei inn i ein samanheng, i det verkelege livet, i eit slikt liv som eg levde, og sjå om G kunne greia å bruka dei der. Slik tenkte me. Me måtte ta eitt steg om gongen, byggja ting opp over lang tid.

Eg sette G i stolen på den andre sida av kjøkenbordet, og bad henne seia lyden eg hadde bestemt meg for å arbeida med. Eg hadde gjort dette i fleire år. Eg hadde hatt ein viss suksess med det. Men i det siste hadde det vore vanskeleg. [...]

G ville ikkje sitja ved bordet. Ho gret. Døra, døra, sa ho. Det var ikkje det eg hadde bestemt at ho skulle seia. Døra, døra, sa ho, gråtande, forlét kjøkenbordet. Eg skunda meg over på den andre sida, fekk henne opp i stolen igjen. Døra, døra, døra, ropte G og gret. Ho visste ikkje kva døra tydde. Det var berre lydar. Det var berre noko ho sa for å klaga seg. Det var noko ho greip til for å koma seg ut av situasjonen. No måtte eg ikkje lata det få effekt. [...] Sei a, sa eg. Døra, døra, ropte G.

Då slo eg i bordet så noko brast ein stad, i bordplata, eller inne i armen. Skåla med sjokoladebitar velta, den som skulle kurera autismen. G forlét stolen sin, ho gret ikkje, og lo ikkje, det var noko midt imellom, det likna hoste. Det var eit nytt språk ho hadde funne på (s. 194 f).

Dette er eitt av fleire døme der kommunikasjonen mellom far og dotter bryt saman. Det som ein tenkjer er enkle, kvardagslege gjeremål, vert til store utfordringar når språket ikkje strekk til: «Ho var også utanfor språket, så det nytta ikkje å fortelja henne at ho skulle sitja i setet sitt, ikkje opna selen, då ville ho le» (s. 174). Kva skjer med subjekt-objekt-relasjonen i eit slikt tilfelle?

Sett frå ein tematisk og retorisk ståstad er det i første omgang avstanden i kommunikasjonen mellom far og dotter som er det mest iaugefallande. I sitatet ovanfor uttrykkjer forteljaren eit skilje mellom det livet han lever, og livet til G. Det fremste ønsket hans er at G skal kunne bruke orda «i eit slikt liv som eg levde [...]» (s. 194). Dette skiljet vert underbygt ytterlegare gjennom retoriske verkemiddel, der *fjellet* nærmast vert eit symbol på ein skiljevegg mellom faren og G:

Eg set meg i bilen og køyrer over fjellet. Eg går ned til bilen, set meg inn, startar opp og køyrer til G. Når som helst kan eg gjera det. Ofte går det for lang tid mellom kvar gong. Eg utset det. Eg har eit liv ein annan stad i landet. Eg har eit liv som ho ikkje veit noko om. Ho har aldri vore her hos meg. Skal ho aldri koma heller? [...]

Men no køyrer eg over fjellet, og eg trur det er mogeleg å koma seg over, eg trur det finst eit land på den andre sida der G er, og no skal eg til henne (s. 32/34).

Utsegn som «eit land på den andre sida» er med på å underbygge ein avstand mellom faren og G. Men, på typisk Vaage-vis, vert det avteikna eit motsett bilete litt seinare i kapittelet. Her uttrykkjer snarare forteljaren ein nærleik mellom seg og G:

Vel, ho er i bilen på ein måte. Eg kjenner ei murring i kroppen, ein svie i magen. Eg nærmar meg huset hennar. Ho snakkar til meg utan stemme, utan telefon, ho snakkar til meg fordi eg er venen hennar. Ho snakkar ofte til meg. Det skal eg ikkje nekta for. Ho har eit rom inne i meg. Ho har tatt bustad i mine rom (s. 36).

Denne nærleiken omfattar også *språk*. Kommunikasjonen mellom far og dotter inneheld ikkje ord i vanleg forstand, likevel er det ei form for kommunikasjon mellom dei som skaper nærleik og tilhøyrsløse. Det er utan tvil eit komplekst forhold mellom far og dotter som kjem til uttrykk i romanen. Den uvisse og dynamiske subjektposisjonen som blei presentert ovanfor, har samanheng med dette forholdet. Men på kva måte?

Lat oss sjå på dette i samanheng med *språket i møte med det språkklause*. Forteljaren seier i sitatet ovanfor at G snakkar til han «utan stemme» (s. 36). Fordi G har minimalt med språk og forstår lite språk, medfører dette at faren ofte må *førestille seg* og gisse kva G tenkjer og føler. Men her må ein igjen merkje seg det dynamiske ved dette, og samstundes sjå det frå G sitt perspektiv: Å førestille seg kva faren tenkjer og seier, er minst like aktuelt for ho som ikkje forstår språk. *For dei språkklause er det vi med språk som vert dei framande*. Såleis er det kanskje like mykje vårt språk som ikkje fungerer i møte med det språkklause? I det følgjande sitatet kjem det fram korleis denne dynamiske relasjonen, som både omfattar språk og språkløyse, skaper ei grunnleggjande *uvisse* for dei begge:

Er eg verkeleg her? tenkjer eg. Er det mogeleg å koma? Finst G der inne i huset sitt? Kjem ho til å sjå ut som før? Kjem ho til å kjenna meg, kjem det same til å oppstå mellom oss?

Då riv ho opp døra og ser på meg. Det er spørsmål i ansiktet, ganske lenge, kanskje to sekund. Nei, er det deg? seier augo hennar. Og det er det. Då bryt gleda laus i heile henne. Ho tar hendene mine og drar meg inn i vindfanget. Ho ler og lagar mange ord som betyr at ho har tenkt på meg. Ho ler og ropar og har venta på meg. Ho som ikkje kan venta. Ho ler og drar meg inn i den dansen som berre ho kan. Me hoppar rundt på golvet fordi me endeleg er saman. Kjøre bil, seier ho. Kjøre bil, gjentar ho, og vil ikkje venta. Kjøre bil, ropar ho med den resten av språk ho har.

Kjøre bil, seier ho om og om igjen, og ser plutselig redd ut, for no fryktar ho visst at språket ikkje skal verka (s. 36 f).

Her kjem det tydeleg fram korleis både faren og G må tolke og førestille seg kva den andre meiner. Vi har allereie sett at subjektets røyndomsforståing kviler på ein fundamental fantasi, og at dette mellom anna har samanheng med korleis den store Andre opererer på eit symbolsk nivå. Kan vi ikkje nesten seie det same er tilfellet her? Dottera G («den vesle Andre»), står utanfor den symbolske orden. *Den Andre er utan språk*. Forteljaren uttrykkjer eksplisitt korleis dette skaper både framandkjensle og tap av håp: «Barnet blei ikkje med meg inn i språkets orden. Barnet tok meg med ut av språket. [...] Dei forteljingane dette barnet fortalde, skal eg aldri nå» (s. 146 f). Faren påstår altså at det alltid vil vere ein del av livsforteljinga til G som han aldri vil få tilgang til. Det vert noko *uhandgripeleg* over det heile («I can never put it in front of me and grasp it»).⁷⁶ Faren må i stor grad ta i bruk *fantasien* og stadig tolke og førestille seg livshistoria til G. På denne måten kan ein hevde at den Andre også til ei viss grad opererer på eit symbolsk nivå. I dette tilfellet kan det verke som om det oppstår eit slags «tomrom» når språk møter det språklause. Spørsmål eg vil drøfte seinare er følgjande: Er det mogleg å «tette igjen» dette tomrommet? Og i så fall: Korleis? Eller er det kanskje ikkje det som er måten? Finst det ein stad utanfor den symbolske orden der språk kan møte det språklause?

I ein analyse av Vaages diktsamling *Utanfor institusjonen* (2006) rettar Jan Inge Sørbo merksemda mot språkproblematikken som dikta tematiserer. Sørbo seier at «[...] vi skaper kvarandre i samtalan vi fører: blir eg uforståeleg for min samtalepartner, blir eg også ein annan for meg sjølv».⁷⁷ I *Syngja* kan ein på mange måtar hevde at ein også ser det motsette: Korleis ein vert *skapt gjennom det språklause*. Dette må vi igjen sjå i samanheng med korleis romanen framstiller ein dynamisk subjektposisjon, som ikkje kan isolerast frå språket. Faren,

⁷⁶ Žižek 2007: 8.

⁷⁷ Sørbo 2012: 192.

som lenge klamrar seg til håpet om at G ein dag skal verte frisk og meistre språket, innser til slutt konsekvensane av autismediagnosen. Å måtte gi opp dette håpet skildrar han som å føde sitt barn på nytt:

Eg fødde mitt barn om igjen. Eg var ikkje fornøgd med det barnet eg fekk. [...]

Eg fødde mitt barn, langsamt, pinefullt, for andre gong. [...]

Eg fødde G gjennom dagsplanane, vekeplanane, årsplanane dei laga for henne på institusjonen. Eg var på alle møte dei kalla inn til. Eg stemte entusiastisk i om åtferdsterapiens velsigningar, tanken om at barnet skulle læra, barnet *kunne* læra, berre det fann ein grunn til det, og når barnet kunne læra, skulle det bli fødd på ny (s. 181).

Å sette ein diagnose på G, i tillegg til å ta i bruk åtferdsterapiens metodar, medfører at ho på sett og vis vert fødd på ny. Men dette gjeld også faren, som lenge klamra seg til håpet om at G skulle bli frisk.⁷⁸ Å omstille seg den nye livssituasjonen skildrar han som at også han blir fødd på ny:

Eg fødde meg sjølv. Eg vrengde meg, drog meg sjølv ut av den omvende kroppen min. Dette tok mange år. Lenge låg eg ved vegen (livsvegen) og det dampa av meg, for eg var relativt nyfødd. På ein eller annan måte sleikte eg meg sjølv rein, tørka meg, vermdde meg, og reiste meg og gjekk (s. 182).

Desse sitata viser korleis den dynamiske subjektframstillinga ikkje berre heng i hop med det reint forteljetekniske, men også det *tematiske*: Både faren og G går gjennom fleire «fødsjar» som følgje av at G får ei diagnose. Her vil eg derimot bruke mest plass på det språklege aspektet, og korleis forteljaren uttrykkjer at han vert forma i møte med det språklause:

G hadde talt til meg. G hadde fødd meg. Ho var mi mor. Det språket ho snakka, var det ikkje mogeleg å misforstå. Den som lytta til henne, måtte også følgja henne (s. 183).

Dette er ei interessant utsegn når vi ser den i samanheng med det nære forholdet mellom subjekt og språk. Vi har sett korleis forteljaren i *Syngja* knyter forteljehandlinga opp mot menneskets sosiale eksistens, og korleis ein kan forme eigen identitet gjennom språket. Her møter vi igjen eit paradoks. På den eine sida står språket sentralt for forteljaren når det gjeld å forme eigen identitet: «Den som ikkje vil bli ferdig utvikla, fastgrodd, stiv, kan omdefinera

⁷⁸ Vi ser igjen korleis dei to livshistoriene er tett relaterte.

seg sjølv i skrift. Han kan skapa seg sjølv om» (s. 51). På den andre sida har vi sett fleire stader korleis forteljaren uttrykkjer at han vert forma av G. Vi ser med andre ord korleis *både språket og det språkklause* står sentralt i identitetsdanninga.

Eg vil påstå at det som underbyggjer dette paradokset ytterlegare er korleis forteljaren snur opp ned på subjekt-objekt-relasjonen. Forfattar-faren er den som «meistrar» språket, både i sosial samhandling i kvardagslivet, og i «jobbsamanheng» som forfattar. Likevel seier han at det er det *språkklause* som er den fremste, styrande autoriteten for han: «G hadde fødd meg. Ho var mi mor» (s. 183). Her går altså forteljaren endå eit steg lenger med å seie at det er G som er *autoriteten*. Vi kjenner alle til ofte brukte utsegner som «språk er makt». I dette tilfellet er det ikkje det symbolske som har makt, men heller det språkklause. Korleis kan dette vere mogeleg? Korleis kan det språkklause opplevast som så mektig dersom det berre handlar om ei framandgjerung i møte med språket?

Ein kan hevde at den språklege posisjonen til faren og dottera er totalt ulik og dannar ein stor kontrast. Frå dette perspektivet kan det høyrast merkverdig ut å tale om ein *identifikasjon*. Kva handlar eigentleg denne identifikasjonen om? Å seie at den handlar om språk er rett, men samstundes er ikkje dette ei presis nok formulering. Det er her ein må fange opp det nære forholdet mellom *subjekt og språk* og mellom *språk og identitet*. Ikkje minst handlar dette om den komplekse *subjekt-objekt-relasjonen*. Kva er samanhengen mellom språkproblematikken og det eksistensielle? Korleis kan det vere ein identifikasjon mellom språket og det språkklause?

Identifikasjon i det framande

Det er som nemnt vanskeleg å isolere dei to livshistoriene som vert presenterte i *Syngja*. Noko av grunnen til dette er sjølvsagt at det vert fortalt om ein far og ei dotter, som i stor grad har ei felles historie. Likevel er det interessant å sjå nærmare på kvifor forteljaren gjentekne gongar

understrekar at å fortelje om seg sjølv er det same som å fortelje om G: «Eg ser inn i meg sjølv, og der ser eg G» (s. 170). Igjen må vi spørje: Kva handlar denne identifikasjonen om?

Her møter vi atter ein gong eit paradoks. I *Syngja* er det nemleg også på det språklege plan vi finn eit *identifikasjonsgrunnlag*: «Eg gjekk til orda, språket, skrivearbeidet. G gjekk også til språket, ho skulle læra alle dei orda ho ikkje kunne forstå. *Du kan godt seia at me gjekk til same staden, språkarbeidet*» (s. 169, mi uth.). Språk i møte med det språkause er på merkverdig vis med på å skape både avstand og tilhøyrslø. Både faren og G prøver å gripe språket, men dei har totalt ulikt utgangspunkt: Forfattar-faren er innanfor den symbolske orden og skal med dette utgangspunktet meistre både kvardagsspråket og det litterære språket. Han skal lære G å kommunisere, i tillegg til å fortelje livshistoria hennar/deira i ein roman. G er utanfor den symbolske orden, og såleis er det ei heilt anna «språkleg oppgåve» ho står overfor. Her er målet først og fremst den sosiale samhandlinga, og at ho ein dag skal ta i bruk og forstå språket.

Eg har allereie sagt at det er eit nært samband mellom språkproblematikk og identitetsproblematikk. Hovudpersonen opplever ei eksistensiell krise i *notida*, samstundes som det vert fortalt om ei eksistensiell krise frå *fortida*. Å vere i ei eksistensiell krise får også følgjer for språket: Det vert vanskelegare å fortelje. Som vi har sett, botnar den eksistensielle krisa mellom anna i eit dårleg sjølvbilete. I tillegg har hovudpersonen alltid kjent seg utanfor i det sosiale.⁷⁹ Denne uvisse subjektposisjonen kjem også til uttrykk på det tematiske og retoriske planet. Dynamikken i dette kjem fram tematisk gjennom å skildre ei *reise* både med bil og buss. Med eit tilbakeskodande blick vert tida til hovudpersonen som bussjåfør skildra. Å vere bussjåfør er ifølgje hovudpersonen synonymt med å vere *utanfor*: «Å køyra buss var ikkje å delta i livet, det var å vera utanfor» (s. 100). Rutene han køyrer gjentekne gongar som bussjåfør vert vidare eit symbol på ei eksistensiell «sperre»:

⁷⁹ Sett frå ein formell ståstad vert denne eksistensielle krise og kjensla av å vere utanfor ytterlegare underbygd gjennom splittinga mellom forfattar, forteljar og hovudperson (jf. kapittel fire).

Berre eg skulle ingen stader. Berre bussen hadde ikkje noko mål, anna enn endehaldeplassen, der ein kunne halda pause nokre minutt, og så køyrde bussen same vegen om igjen. Bussen gjekk i sirkel eller att og fram. Bussen var unntaket, livet som stod på vent, reisa utan ende. Bussen skulle berre sørgja for at dei andre fekk reisa. Bussen skulle gløyma seg sjølv (s. 217).

Det er tydeleg at hovudpersonen opplever ein fastlåst situasjon på det eksistensielle feltet.

Dette er i alle fall hans oppfatning frå sitt tilbakeskodande perspektiv: Frå sitt notidsperspektiv meiner forfattar-faren at han i sine yngre dagar som bussjåfør sto i ein fastlast situasjon i livet. Igjen peikar dette mot forholdet mellom no og då som vert tema i følgjande kapittel.

Spørsmålet eg vil stille i denne samanheng, er om ikkje ei slik kjensle av å vere utanfor, og ein uviss identitet, kan vere ei av årsakene til den sterke identifikasjonen med G? Verken G eller faren vert framstilte som harmoniske subjekt som har funne sin trygge plass i tilveret. Dette kan eksemplifiserast ytterlegare ved igjen å ta eit blick på tekstens motivplan. Her har *bilen* ein sentral funksjon. Å vere på biltur har nemleg ei spesiell meining for både faren og G:

Ho bur ikkje i den verda ho ser fara forbi oss. Desse husa er ikkje hennar hus. Desse bakkane treng ho ikkje studera mange gonger. Derfor roar ho seg. Ho ser tinga ho ikkje har ord for, koma. Ho ser det ho ikkje kan forklara koma inn i synsfeltet og bli borte. Derfor er det godt for henne å køyra bil, tenkjer eg. Ho ser det ho ser, men treng ikkje dvela ved det. Ho treng ikkje kjenna på kvar ting og kjempa med eit tomt rom inne i seg. Alt kjem til oss og blir borte. Det er godt. Det er slik me vil ha det. G kjenner det, og eg kjenner det også, korleis me kastar livet vårt frå oss. Me løftar oss frå bakken og flyg. Me er borte frå heimen, men me har ikkje landa i ein ny heim. Me er borte frå krava, no er me på reise, og ingen kan krevja noko av oss. Me kjenner rytmen i bilen vogga oss, ujamt, mjukt. Slik blei det med oss. Me kjende oss ikkje heime. Me var heime, men me skjøna ikkje kva me skulle der. No gir bilen oss nytt håp. Bilen er vår heim (s. 206 f).

Her kjem det på merkverdig vis fram korleis faren og G finn ein *felles identifikasjon i det framande*. Ingen av dei slår seg til ro, og dette botnar i ei eksistensiell splitting.⁸⁰ Er det her faren i så sterk grad speglar seg sjølv i G? Kjenner han igjen si eiga splitting, eller

⁸⁰ I dette tilfellet her, der både faren og G på sett og vis er «framand heime», kan ein hevde at Vaages fiktive karakterar også delvis framstår som prototypiske moderne subjekt. Her er eksil og oppbrot sentrale stikkord. Dette vert særskilt tematisert i Vaages roman om Wilhelm Reich: *Den framande byen* (1999): «Han kom på at han kjende seg framand der, i sin eigen heim» (s. 51).

eksistensielle krise, i G? Vi har sett at i Žižeks perspektiv er subjektet alltid både «sperra» og «tomt». Dette gjeld også faren i *Syngja*. Det er på nettopp dette området eg undrar på om ei slik eksistensiell splitting i større grad vert tydeleggjort og aktualisert når den er i møte med det språkause? Det språkause syner jo nettopp så tydeleg at subjektet er «sperra» og «tomt». Sett *utanfrå* er ei slik «sperra» og «det tomme» mykje meir openberr når det gjeld menneske med autisme, samanlikna med menneske som har språk.⁸¹ Ikkje minst såg vi korleis *språket vårt* ofte ikkje strekk til i møte med det språkause. Kanskje er det særskilt i desse situasjonane, når kommunikasjonen mellom far og dotter bryt saman, at «sperra» og «tomheita» gjer seg mest gjeldande?

Samtidig kan vi her oppdage eit nytt paradoks dersom vi ser det språkause i lys av subjektets «splitting» og «sperra». Som nemnt er det denne splittinga og sperra som også er grunnleggjande for subjektets eksistens. Dersom vi fører dette vidare til kommunikasjonen mellom faren og G, kan ein hevde følgjande: «Det språklege tomrommet» som oppstår når språk møter det språkause, er både det som skaper *ei avgrensing og ei mogleighet* for språkets potensial. Såleis er denne mellomposisjonen heilt avgjerande for at kommunikasjon i det heile tatt kan oppstå. Žižek seier det slik:

[...] communication is rendered possible by the very feature which may seem to undermine most radically its possibility. I can communicate with the Other, I am “open” to him (or it), precisely and only insofar as I am already in myself split, branded by “repression,” i.e., insofar as (to put it in a somewhat naive-pathetic way) *I cannot ever truly communicate with myself*; the Other is originally the decentered Other Place of my own splitting. In classical Freudian terms: “others” are here only because and insofar as I am not simply identical to myself, but have an unconscious, insofar as I am prevented from having direct access to the truth of my own being. It is this truth that I am looking for in others: what propels me to “communicate” with them

⁸¹ Žižek (2014) drøfter det kartesianske skiljet mellom kropp og sjel i boka *Event (cogito, ergo sum – eg tenker, difor er eg)*. Ifølgje Descartes er mennesket eit tenkande vesen, og dette er den einaste sanninga det ikkje kan tviast på. Men Žižek trekkjer fram menneske med autisme, og at mennesket som tenkande vesen framstår som noko skremmande i ein slik samanheng. Žižek meiner at vi i møte med autisme er vitne til subjektets nullpunkt eller nivå null ved det såkalla tenkande subjektet: «When one looks an autistic subject in the eye, one also has the feeling that ‘there is nobody home’ – but, in contrast to the raw presence of a dead object like brain, one expects someone/something there because the open space for this someone is there. This is subject at its zero-level, like an empty house where ‘nobody is home’ [...] If one wants to get an idea of *cogito* at its purest, its ‘degree zero,’ one has to take a look at such ‘autistic’ subjects – a regard which is very painful and disturbing». (s. 88 f).

is the hope that I will receive from them the truth about myself, about my own desire.⁸²

På denne måten vil det alltid eksistere både ei framandkjensle og ein identifikasjon i subjekt-objekt-relasjonen. Denne mellomposisjonen kjem tydeleg fram i *Syngja*. Samstundes kan ein hevde at det er nettopp dette språklege gapet som er *drivkrafta*: Heile tida er der eit *begjær* hos eg-personen etter å forstå eigen identitet, som gjeld både seg sjølv og G. Dette kan vi også sjå i samanheng med korleis at språk i møte med det språkause både omfattar identifikasjon og framandkjensle. Der er eit begjær etter å meistre språket, både sitt eige språk som forfattar og som far i kommunikasjonen med G. Begjæret etter å forstå eigen identitet og å meistre språket heng i sin tur nøye saman. Dette begjæret er heilt sentralt om vi ser det i lys av subjekt-objekt-relasjonen. Subjektet er den begjærande instansen, men: *Kvar* kjem begjæret ifrå? I denne samanhengen minner Žižek om den uløselege subjekt-objekt-relasjonen. Her er den lacanske «Andre» heilt sentral:

man's desire is the Other's desire, in which the *de/of/* provides what grammarians call a 'subjective determination' – namely, that is *qua/as/* Other that man desires . . . This is why the Other's question – that comes back to the subject from the place from which he expects an oracular reply – which takes some such form as 'Che vuoi?', 'What do you want?' is the question that best leads the subject to the path of his own desire.⁸³

Begjæret retta mot objektet vil såleis delvis arte seg som om at den Andre krev noko av oss.

Žižek understrekar korleis dette *imaginære* spørsmålet frå den Andre konstituerer subjektet:

[...] the desire staged in fantasy is not the subject's own, but the *other's* desire, the desire of those around me with whom I interact: fantasy, the phantasmatic scene or scenario, is an answer to: 'You're saying this, but *what is it that you actually want by saying it?*' The original question of desire is not directly 'What do I want?', but 'What do *others* want from me? What do they see in me? What am I for those others?'⁸⁴

På denne måten kan ein seie at subjektets identitet i stor grad er resultatet av ein imaginær identifikasjon med den Andres blikk. Kan dette vere årsaka til at dei to livshistoriene i *Syngja*

⁸² Žižek 1993: 31.

⁸³ Žižek 2007: 41 (Her siterer han Lacan, *Ecrits*, s. 300).

⁸⁴ *Ibid.*: 48 f.

er så vanskelege å skilje? Er det denne identifikasjonen med den Andre som medfører at forteljaren stadig talar om eit «vi» eller «me» i staden for «eg»? Ein kan hevde at identitet ikkje vert framstilt som noko reint *personleg* og *individuell*, men noko som snarare refererer til eit komplekst forhold mellom *individ* og *kollektiv*, og mellom det *personlege* og det *allmenne*. Når forteljaren i *Syngja* spør kven «eg» er, så er dette eit spørsmål som aldri er isolert til berre eitt «eg». Spørsmålet refererer på ulikt vis også til noko kollektivt, eller til den Andre (også den store Andre):

Det eg som eg fortel om, er ikkje eg. Dei minna eg følgjer bakover, er ikkje berre mine. Det livet eg fortel om, er ikkje berre mitt liv. Det er best slik. Eg har ikkje noko imot å fortelja om livet mitt. Det er det eg alltid prøver på. Skriva mitt liv. Det vil eg gjerne. Men det som hender i skrift, har ikkje hendt meg. Orda vaknar i meg, og saman reiser me tilbake, langs Sørfjorden, inn mot Odda. Det er ikkje eg som køyrer bussen. Det er rett nok ein ung mann slik eg også var. Men det er ein annan som vaknar i meg. Det er ein annan som også er meg (s. 64).

Her uttrykkjer forteljaren eksplisitt at det aldri er tale om noko som berre er personleg og individuelt. Det finst ikkje noko klart skilje mellom individ og kollektiv. Ein konsekvens av flytande grenser mellom individ og kollektiv medfører ifølgje J. Peter Burgess at identiteten vår alltid til dels er *framand*, og til dels fungerer som om det skulle vere *ein annan*:

Identiteten vår er alltid til dels framand. Identiteten vår fungerer som om det skulle vere ein annan, ein annan autoritet eller agent som dirigerer og avgjer sjølvforståinga vår. Sjølv om vi kanskje er norske i juridisk forstand, er vi nøydde til å respektere kriterium for «norskheit» som ikkje høyrer oss til, som vert laga av andre, som er eksterne eller prega av andre sine synspunkt og innspel. Når vi vil stille det nokså ordinære spørsmålet «kven eller kva er norsk?», går difor eit anna spørsmål framføre, nemleg «kven skal vi spørje?» Oss sjølve? Nokon andre? Og dersom vi stiller spørsmålet til ein annan, korleis kan vi vite at han eller ho har rett? Eller at vi har rett? I kva forstand veit den andre? I kva forstand veit vi? Kven er den andre? Kven er vi? Eit nokså merkeleg svar på dette spørsmålet er følgjande: *Når vi spør oss sjølve kven eller kva vi er, så spør vi ein annan.*⁸⁵

Sett frå dette perspektivet er framandkjensla grunnleggjande for subjektkonstitusjonen og ikkje til å unngå. Men her må ein igjen sjå det *tvitydige* ved dette: Det handlar både om identifikasjon og framandkjensle i forholdet mellom faren og G. På den eine sida kan ein

⁸⁵ Burgess 2001: 8, mi uth.

hevde at det er *ein identifikasjon i det framande*. Dette er tilfelle når forfattar-farens språk møter det språklause («det framande»), og vi såg ovanfor korleis det her finn stad ei form for identifikasjon. I tillegg kan ein hevde at faren til ei viss grad speglar si eiga eksistensielle krise i den sperra han opplever hos den autistiske dottera. Samstundes kan ein snu på dette og seie at det handlar like mykje om *det framande i identifikasjonen*. Frå dette perspektivet er det meir tale om den «sperra» og «tomleiken» som konstituerer subjektet i sitt begjær etter ein såkalla «rein identitet». Dette kan begjæret kan også utløyse ei trong til å gjenta fortida for å prøve og forstå betre tilhøvet i notida, noko eg kjem tilbake til i neste kapittel. Først vil eg drøfte vidare på kva måte den Andre er sentral for subjektkonstitusjonen.

Når det gjeld subjektets identifikasjon med den Andre, må ein igjen merkje seg *fantasiens* sentrale posisjon: Subjektet vert konstituert gjennom sine *førestillingar* av kva den Andre forventar av ein. I *Syngja* kjem dette til uttrykk på eit konkret nivå. Vi har sett fleire døme på måten faren må tolke og førestille seg kva G (den Andre) forventar av han. I det følgjande utdraget må faren bokstaveleg talt møte den Andres blikk, sjå inn i auge som liknar på hans egne, og søke ein identifikasjon gjennom å førestille seg kva G vil seie til han:

No kjem ho, fort, og set seg ved sida av meg. Ho ser meg inn i augo. Eg greier det ikkje lenge, og ser bort. Då tar ho tak i haka mi med eine handa, snur ansiktet mitt mot seg. Eg skal sjå på henne. Eg skal sjå inn i desse augo som liknar mine. Eg skal ikkje vika. Eg skal ikkje snu meg bort. Eg skal sjå, eg skal symja i dette blikket, halda det, slutta å vera redd. Eg skal sjå innover, til noko bak pupillen, regnbogehinna, sjølve augo. Kva er det ho vil spørja meg om? Kva er det ho vil seia?

Det er ikkje ord. Det er ikkje samtale. Me må berre halda blikket, sjå inn i augo til kvarandre. Sjø inn dit orda ikkje er. Sjø inn til noko viktig. Me veit det er viktig. Me kjenner det på oss, G og eg. Det er ein stad der inne, der orda kunne ha vore. Eg må også visa henne ein stad i meg, ein stad i blikket mitt, der orda ikkje er. Eg veit at eg må halda blikket, og vera i blikket, vera open for blikket hennar, heilt til ho ikkje vil meir. Det går ei stund, så smiler ho, spring vekk (s. 204 f).

Her er det tale om å leite etter ein slags «språklaus identifikasjon». Det oppstår bokstaveleg tala eit speglingsaugeblikk utan språk. Dette er også eit godt døme på korleis subjektet vert konstituert gjennom sine *førestillingar* av kva den Andre forventar: «Kva er det ho vil spørja meg om? Kva er det ho vil seia?» (s. 204). Kva konsekvensar får denne speglinga i den

Andres blikk? På sett og vis kan vi seie at subjekt-objekt-relasjonen vert snudd på hovudet. Årsaka er at subjektet ikkje er forankra i ein indre, individuell kjerne, men vert konstituert gjennom identifikasjonen med den Andre (og den store Andre på eit meir overordna nivå).

Dette må vi i neste omgang sjå i samanheng med korleis den fundamentale fantasien set rammer for og regulerer subjektets røyndom. Vi har sett at Žižek definerer fantasi som både noko *subjektivt og objektivt*. Dette handlar også om korleis subjekt-objekt-relasjonen vert vendt om: Fantasien er til ei viss grad avhengig av subjektets opplevingar, men den er likevel ikkje berre subjektiv. Det vil alltid eksistere ei «sperre» i fantasien, noko som subjektet ikkje er medviten om at det veit («The unknown knows»)⁸⁶ Lacan talar her om «the knowledge that doesn't know itself».⁸⁷ Subjektets berande fantasi omfattar såleis ein type kunnskap som vi kan seie er «framand for seg sjølv».

Det er dette Lacan viser til når han hevdar at subjektet alltid er «desentrert». Ikkje ein gong dei inste, mest personlege fantasiar er berre mine eigne. Žižek forklarar det slik: «I am deprived of even my most intimate subjective experience, the way things 'really seem to me', deprived of the fundamental fantasy that constitutes and guarantees the core of my being, since I can never consciously experience it and assume it».⁸⁸ På denne måten vil subjektet aldri vere «identisk med seg sjølv». Dei umedvitne kreftene er noko vi ikkje kan gripe, og som medfører at subjektet til ein viss grad er «tomt».⁸⁹

Nettopp dette «tomme» vert i høg grad gjort tydeleg når språk møter det språklause i *Syngja*. Det oppstår ei «språkleg kløft». Denne «språklege kløfta» utgjer ei form for dynamisk rørsle gjennom heile forteljninga. Dei komplekse relasjonane mellom nærleik og avstand, og

⁸⁶ Žižek 2007: 52.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.: 52 f.

⁸⁹ Her må ein igjen minne om at dette ikkje er einstydande med at subjektet ikkje har del i sine personlege fantasiar, men at det alltid vil eksistere ei «sperre» som motset seg alle imaginære førestillingar om ein såkalla «rein identitet». Jf. Žižek 2007, s. 54: «This does not mean that the subject is not involved here – it is but precisely in the mode of *exclusion*, as divided, as the agency that is not able to assume the very core of his or her inner experience».

identifikasjon og framandkjensle er sentrale i så måte. Forteljaren prøver å nærme seg det språkause, men møter stadig på ei *uvisse* og ei *framandkjensle*:

[...] kva er dei rette orda? Eg veit det ikkje. Det vil eg aldri få vita. Eg strekkjer ut tanken mot orda. Eg går tilbake til det som var, det som hende meg for tusen år sidan. Men orda vil ikkje fortelja alt rett. Orda har også sine lover. Orda søv i meg som gjester. Dei tilhøyrer ikkje familien. Framande ligg dei i sine mørke rom (s. 63 f).

Å prøve å nærme seg det språkause omfattar ofte ei kjensle av at språket ikkje strekk til. I det følgjande vil eg sjå nærmare på kvifor det stadig oppstår eit framandelement, eller ei «sperre», i subjekt-objekt-relasjonen. Kvar går eigentleg grensa mellom subjektet og objektet? Vi har sett at subjektet alltid vil vere både «sperra» og «tomt». Vil dette seie at det alltid vil eksistere ei form for «sperre» i forholdet mellom faren og G? Eller kan subjektets forhold til den Andre også innsnevre det «språklege tomrommet» og framandkjensla? Og kan på denne måten også gapet mellom språket og det språkause «snevrast inn»?

Det konstituerande objektet

Vi har sett at forteljaren i *Syngja* snur opp ned på subjekt-objekt-relasjonen: «G hadde fødd meg. Ho var mi mor» (s. 183). Fram til no har eg drøfta dette i lys av Žižeks syn på subjektet. Men som det kjem fram i dette sitatet, er det også relevant å spørje: Kva er eit objekt? Kvar går eigentleg grensa mellom subjektet og objektet? I innleiinga til *The Parallax View* (2006) kommenterer Žižek eit spørsmål som har blitt reist om tittelen på ei anna bok han har skrive: *The Ticklish Subject* (1999).⁹⁰ Kva eller kven «kitlar» subjektet? Ikkje overraskande er objektet «syndaren», men kva slags objekt? Her trekkjer Žižek fram primærtydingane til dei to engelske verba: *to subject* (å underkaste seg) og *to object* (å protestere, yte motstand):

If, then, the subject's activity is, at its most fundamental, the activity of submitting oneself to the inevitable, the fundamental mode of the object's passivity, of its passive presence, is that which moves, annoys, disturbs, traumatizes us (subjects): at its most radical the object is *that which objects*, that which disturbs the smooth running of things. Thus the paradox is that the roles are reversed (in terms of the standard notion

⁹⁰ I avhandlinga si forklarar Geir Hjorthol synspunkta til Žižek i *The Parallax View* (2006). Dette har vore til inspirasjon i mi eiga analyse. Sjå særleg s. 77-81 i *Tilbaketrekinga* (2011).

of the active subject working on the passive object): The subject is defined by a fundamental passivity, and it is the object from which movements come – which does the tickling.⁹¹

Her forklarer Žižek både subjektet og objektets paradoks. Han snur til dels opp ned på tankegangen om at subjektet er den tenkjende og handlande instansen, og den aktive part overfor objekta i verda. Dette vert også problematisert av forteljaren i *Syngja* når han fortel om korleis han vert forma av G. Subjektet er sjølvstendig til ei viss grad den aktive instansen, men er samstundes underkasta fordi det inngår i eit dialektisk og motsetningsfullt samspel med *objektet*.⁹² Spørsmålet er: Kva slags objekt?

Vi har gjentekne gongar sett korleis forteljaren i *Syngja* skildrar at det oppstår eit tomrom, eller noko uhandgripeleg, i møtet mellom faren og G. For faren vert G eit objekt som representerer noko han stadig prøver å nærme seg og forstå, men som samstundes alltid har noko uforståeleg og uhandgripeleg ved seg. I Žižeks filosofi er det her tale om eit «parallaktisk» objekt. «Parallakse» (av gr. *parallaxis*) betyr avveksling eller skifte. *Bokmålsordboka* definerer omgrepet som «[...] forskjell mellom synsretningene når en gjenstand ses fra to forskjellige steder, for eksempel ved astronomisk observasjon».⁹³ Žižek ser parallakseomgrepet i lys av subjekt-objekt-relasjonen. Det handlar om at objektet framstår som tvitydig gjennom å endre karakter i takt med subjektets skiftande perspektiv/utsiktspunkt. Det kan høyrast opplagt ut at ein ser med eit anna blikk når ein skiftar perspektiv. Men her understrekar Žižek eit hovudpoeng: *Dobbeltperspektivet er umogleg å unngå*. Kva konsekvensar får dette? For det første er det umogleg for subjektet å sjå alle sider ved objektet frå eitt og same perspektiv. Vi har sett korleis subjektets forhold til den store Andre representerer noko uhandgripeleg. Ifølgje Žižek gjeld dette uhandgripelege like mykje for objektet:

⁹¹ Žižek 2006: 17.

⁹² Vi har også sett at subjektet også til dels er underkasta på grunn av forholdet til den store Andre.

⁹³ Lasta ned: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=parallakse&begge=+&ordbok=begge> 23.februar 2015.

[...] the subject's gaze is always-already inscribed into the perceived object itself, in the guise of its "blind spot", that which is "in the object more than the object itself", the point from which the object itself returns the gaze. "Sure, the picture is in my eye, but I am also in the picture": the first part of Lacans statement designates subjectivization, the dependence of reality in its subjective constitution; while the second part provides a materialist supplement, reinscribing the subject into its own image in the guise of a stain (the objectivized splinter in its eye).⁹⁴

Slik vil det alltid vere flytande grenser mellom subjekt og objekt. Dette har samanheng med at subjektet på sett og vis er til stades i objektet. Det Žižek kallar «the objectivized splinter in its eye» er objektets «blinde flekk», som utgjer noko uhandgripeleg for subjektet.⁹⁵

Dette kan vi drøfte vidare i lys av subjekt-objekt-relasjonen i *Syngja*. Vi har allereie sett at forholdet mellom faren og G representerer noko uhandgripeleg for dei begge. Men representerer ikkje dette uklare også eit *tap*? Eller ulike former for *tap*? Og peikar ikkje dette også mot problemstillinga for oppgåva: Språk i møte med det språkause? For det første kan vi tale om ulike former for *språktap*. Frå G sitt perspektiv er det eit språktap som gjer at ho står utanfor den symbolske orden. For forfattar-faren er det både tale om språktap i kommunikasjonen med G, men også i arbeidet med å skrive livshistoria deira i ein roman. Men dersom vi tek eit nærmare blikk på romanens motivplan er det også fleire ulike typar *tap*: Tap av det foreldra trur er ei frisk dotter, tap av kjærleik (samlivsbrotet med mor til G), tap av venskap (F som er oppdikta). Seier ikkje dette oss noko om at det uhandgripelege ved det «parallaktiske objektet» også omfattar eit *tap*?

Her er det interessant å sjå vidare på korleis Žižek identifiserer det parallaktiske objektet med det Lacan kallar *objet petit a* («objekt liten a»). Dette er eit objekt definert som

⁹⁴ Žižek 2006: 17.

⁹⁵ Samstundes representerer denne blinde flekken eit *materielt element* i det subjektive. Biletet av objektet er konstituert gjennom subjektets blikk. Vi kan difor seie at subjektet har ei viktig rolle i samband med det vi ser som realitetar. Men biletet av objektet vil alltid innehalde eit «materielt» element, som utgjer subjektets «blinde flekk». Dette dobbeltperspektivet medfører ei form for «refleksiv kortslutning» mellom subjektet og det objektiverte biletet. I Žižeks filosofi handlar altså materialisme om subjektets dobbeltperspektiv, og den «refleksive kortslutninga» som gjer at det objektiverte biletet aldri vert fullstendig. Jf. Žižek 2006, s. 17: "[...] it resides in the reflexive twist by means I myself am included in the picture constituted by me – it is this reflexive short circuit, this necessary redoubling of myself standing both outside and inside my picture, that bears witness to my «material existence». Materialism means that the reality I see is never «whole» – not because a large part of it eludes me, but because it contains a stain, a blind spot, which indicates my inclusion in it".

«begjærets objekt-årsak», og som subjektet av ein eller annan grunn vert drege mot med uimotståeleg kraft. Žižek forklarar korleis Lacan ser på *objet petit a* som både begjæret og driftas objekt. I begge høve er det tale om *tap*, men subjektets forhold til objektet er ulikt i dei to tilfella. I *begjæret* er objektet alltid allereie tapt. I *drifta* er det tapet sjølv som er objektet.⁹⁶ Slik identifiserer Žižek objekt liten a med det parallaktiske objektet:

L'objet petit a can thus be defined as a pure parallax object: it is not only that its contours change with the shift of the subject; *it exists – its presence can be discerned – only when the landscape is viewed from a certain perspective.* More precisely, *objet petit a* is the very cause of the parallax gap, that unfathomable X that forever eludes the symbolic grasp, and thus causes the multiplicity of symbolic perspectives.⁹⁷

Subjektet vert altså drege mot objektet fordi det er noko usymboliserbart ved det som er uråd å få tak på. Det oppstår eit «usymboliserbart gap» som ein konsekvens av den «parallaktiske rørsla» frå det eine perspektivet til eitt anna. Žižek identifiserer objekt liten a som sjølve årsaka til dette «parallaktiske gapet».

Korleis kan vi sjå Žižeks teoriar i samband med far-dotter-relasjonen i *Syngja*? Vi har allereie sett at ulike former for *språktap* står sentralt, som på ulikt vis er med på å forme subjekt-objekt-relasjonen: «Dei forteljingane dette barnet fortalde, skal eg aldri nå. Det språket som ikkje er språk, kan me ikkje gjenskapa» (s. 147). Det er derimot ikkje berre språket i seg sjølv som representerer tapet. Når foreldra må innsjå at G har ein autismediagnose, medfører dette også ei kjensle av at dei på sett og vis mistar det barnet dei trudde dei hadde:

Me begynte å sjå på henne med nye augo, granskande, utprøvande. Brått visste me ikkje kven G var. Det kom kasta over oss. Det gjorde vondt, eg kjende det. Det var noko i augo. Dei såg ikkje verda slik som før. Det var noko med minnet også. Kven var eg? spurde G meg. Kva var mi soge?

Det må ha vore lukke, for me kjende at noko vart tatt ifrå oss. Det me tapte må ha vore lukke. Kva var det elles som svei slik i hjarta? (s. 96 f).

⁹⁶ Žižek 2007: 67 ff.

⁹⁷ Žižek 2006: 18.

Dette er eit tap som får konsekvensar for subjekt-objekt-relasjonen. I lys av Žižeks filosofi kan vi seie følgjande: Autismediagnosen til dottera medfører ei «parallaktisk rørsle» og eit uhandgripeleg dobbeltperspektiv som faren ikkje kjem utanom: Kven er G no? Kven var G før? Objektets «blinde flekk» skaper ei kjensle av tap. Dette tapet kan verke håplaut og ugjenkalleleg. Men kan det vere nettopp dette ugjenkallelege som samstundes utløyser forfattar-farens begjær etter å prøve å nærme seg ei forståing av det språklause? Og ikkje minst ei forståing av seg sjølv? Eller sagt med andre ord: Objektets «blinde flekk», som vi her kan relatere til det usymboliserbare som det språklause representerer, er det vi kan definere som subjektets årsak til begjær: «Ho snakkar til meg utan stemme, utan telefon, ho snakkar til meg fordi eg er venen hennar [...] Ho har eit rom inne i meg. Ho har tatt bustad i mine rom» (s. 36). På denne måten ser ein korleis objektets «blinde flekk» skaper både nærleik og avstand, og ein dobbelposisjon både innanfor og utanfor det symbolske.

Forfattar-faren opplever såleis ei form for «parallaktisk rørsle»: Han er sjølv *innanfor* den symbolske orden og har språket til rådvelde. Samstundes står han i eit uløyseleg forhold til ei språklaus dotter som er *utanfor* den symbolske orden. Reint forteljeteknisk er det naudsynt å ha eit perspektiv utanfrå når han som forfattar skal fortelje historia om si språklause dotter. Konsekvensen vert at han stadig må skifte perspektiv. Men endå viktigare: *Dobbeltperspektivet er umogeleg for han å unngå.* Forfattar-faren står i ein posisjon mellom språket og det språklause som ein konsekvens av den parallaktiske rørsle. Men igjen må vi spørje: Representerer dette uhandgripelege ved subjekt-objekt-relasjonen berre eit ugjenkalleleg tap? Og kva slags tap er det eventuelt snakk om?

Dette kan vi drøfte vidare i lys av Lacans *objet petit a*: Representerer det språklause eit objekt som allereie er tapt? Eller representerer det språklause *tapet sjølv*? Det er liten tvil om at det er eit tap som er umogleg å sjå isolert frå subjekt-objekt-relasjonen. På den eine sida kan ein delvis hevde at begjæret er retta mot objektet som allereie er tapt. Dette gjeld særskilt

dersom vi ser det i samanheng med tekststadane eg har drøfta ovanfor, der forteljaren uttrykkjer at konsekvensane av å innsjå autismediagnosen er synonymt med å føde sitt barn på nytt. Frå dette perspektivet kan vi tale om at noko ved objektet er tapt. Ein kan likevel ikkje kalle det eit fullstendig tap, men heller eit tap som tvingar han til å omstille seg, å sjå seg sjølv og G i eit nytt lys.

Frå dette perspektivet kan vi vidare hevde at *begjæret* står sentralt: Ei stadig søking etter harmoni og einskap. Forfattar-farens begjær omfattar mellom anna at han og G ein dag skal forstå kvarandre fullt ut, og ikkje minst at G ein dag skal lære seg språk:

Den dagen G skal lesa dette, når ho skal sjå gjennom orda mine, skal ho vita at eg tenkte på henne også, at eg brydde meg om korleis ho hadde det. Om ho ikkje visste det før, skal ho vita det då. Det er det viktigaste for meg (s. 191).

Her ser ein korleis begjæret artar seg som harmonisøkande, samstundes som det står i nært samband med *fantasien*: Draumen om at G ein dag skal lære seg språk. På denne måten kan ein hevde at «tapet» av det faren trudde var ei frisk dotter, dannar utgangspunkt for eit begjær etter eit harmoniserande forhold til G. Frå dette perspektivet kan ein difor seie at det språkklause er objektet som allereie til dels er tapt.

Dette er likevel berre ei side av saka. Vi har sett at i *drifta* er det tapet sjølv som er objektet. Er drifta også sentral i relasjonen mellom faren og G og mellom språket og det språkklause? Representerer det språkklause også *tapet sjølv*? Her kan ein hevde at fråveret av språk representerer ein slags «symbolsk død»: «Barnet blei ikkje med meg inn i språkets orden. Barnet tok meg med ut av språket» (s. 146). Her vil eg vende tilbake til korleis det oppstår eit «usymboliserbart gap» som ein konsekvens av den «parallaktiske rørsla». Lat oss igjen sjå nærmare på utdraget frå *Syngja* som eg siterte ovanfor:

Det er ikkje ord. Det er ikkje samtale. Me må berre halda blikket, sjå inn i augo til kvarandre. Sjå inn dit orda ikkje er. Sjå inn til noko viktig. Me veit det er viktig. Me kjenner det på oss, G og eg. Det er ein stad der inne, der orda kunne ha vore. Eg må også visa henne ein stad i meg, ein stad i blikket mitt, der orda ikkje er (s. 204 f).

Er ikkje dette nettopp eit døme på eit «usymboliserbart gap» som oppstår mellom subjektet og objektet? Og vidare: Kan vi ikkje også sjå dette i samband med det lacanske *reelle*? Žižek knyter dette usymboliserbare opp mot det *reelle*:

The Real is thus the disavowed X on account of which our vision of reality is anamorphically distorted; it is simultaneously the Thing to which direct access is not possible and the obstacle which prevents this direct access, the Thing which eludes our grasp and the distorting which makes us miss the Thing. More precisely, the Real is ultimately the shift of perspective from the first standpoint to the second.⁹⁸

Det reelle, som er kløfta mellom det usymboliserbare mørkret og den realiteten som fantasien strukturerer for oss, er årsaka til at subjektet går glipp av «Tingen sjølv». Dette skjer som ein konsekvens av den «parallaktiske rørsla» og skiftet frå det eine perspektivet til det andre. På denne måten oppstår det eit «usymboliserbart tomrom» som er *reelt*, og som ikkje lar seg fange i språket. Når faren forsøker «å sjå dit orda ikkje er», så vitnar dette om eit usymboliserbart tomrom mellom språket og det språkause: «Orda søv i meg som gjester. Dei tilhøyrer ikkje familien. Framande ligg dei der i sine mørke rom» (s. 64). Dette er det lacanske reelle: Kløfta mellom dette usymboliserbare mørkret og den realiteten som fantasien strukturerer for subjektet. Dette usymboliserbare tomrommet er *reelt* fordi det ikkje lar seg fange i språket, og i kraft av å framstå som *umogleg*: «The Real, however, is not simply external reality; it is rather, as Lacan put it, ‘impossible’: something which can neither be directly experienced nor symbolized». ⁹⁹ Frå dette perspektivet kan vi seie at det språkause også representerer *tapet sjølv*.

Vidare bør ein sjå nærare på korleis farens oppleving av det «språkause speglingsaugeblikket» inneheld både *frykt og smerte*: «Ho ser meg inn i augo. Eg greier det ikkje lenge, og ser bort. [...] Eg skal sjå, eg skal symja i dette blikket, halda det, slutta å vera redd» (s. 204). Vi har sett at denne mangelen, eller splittinga, er umogeleg for subjektet å unngå. Det er med andre ord tale om *ein konstituerande mangel, eller eit konstituerande*

⁹⁸ Žižek 2006: 26.

⁹⁹ Žižek 2014: 106.

tomrom. Som vi har sett, er denne mangelen både med på å utløyse subjektets begjær/drift, samstundes som det både er smertefullt og skremmende å nærme seg det usymboliserbare gapet.

Oppsummerande er det relevant å spørje: Kva konsekvens får dette konstituerande tomrommet for subjektet? Analysen ovanfor har vist at begjæret og drifta både er *tilbakeskodande* og *framoverretta*: Faren søker tilbake til det som har hendt han og G, og vil med dette prøve å forstå deira livshistorie. I samband med dette møter han fleire stader på eit usymboliserbart tomrom og vert såleis utfordra på kor langt språket strekk til. Samstundes er det dette tomrommet og tapet som utløyser eit begjær etter å kome nærmare G og det språklause. Eit spørsmål eg vil kome tilbake til er om dette kan tolkast som eit ønske om ei form for *tilbaketrekning*, eller *symbolsk dødsdrift*, retta mot eit «nullpunkt».

Poenget i første omgang er korleis vi ser ei form for «parallaktisk rørsle» også på det forteljetekniske plan: Forteljaren skiftar stadig perspektiv og vekslar mellom ulike tidsplan og ulike forteljetekniske grep. Det handlar om å fortelje, erindre og gjenta. Frå denne ståstaden kan vi også hevde at det språklause representerer *tapet sjølv*: Gjennom heile romanen er det ei *språkleg drift* til stades, der forteljarrøysta forsøker å fylle tomrommet med språk, ei drift som i sin tur medfører at dobbeltperspektivet er umogleg å unngå. Alt dette peikar fram mot romanens formelle, tematiske og eksistensielle side. Såleis melder ei rekkje spørsmål seg til vidare drøfting: Korleis fortelje om det språklause? Korleis skal ein gjenta fortida? Kva vil det eigentleg seie å gjenta? Og korleis vert subjektet konstituert gjennom forteljehandlinga? Spørsmåla heng nært saman. Målet er at analysen skal danne eit grunnlag for å avslutte kapittelet med å drøfte eit sentralt spørsmål som stadig har meldt seg i løpet av oppgåva: Finst det ein *litterær* møteplass der språket kan møte det språklause?

Kapittel 6

Korleis fortelje om det språkause?

Vi har gjentekne gongar sett kor sentral *forteljehandlinga* er i *Syngja*. Dette heng saman med ein grunnleggjande språkproblematikk som kjem til uttrykk både tematisk og formelt, og som vi igjen må sjå som to sider av same sak. Tematisk sett handlar dette om ei språklaus dotter som ikkje kan fortelje si eiga historie sjølv, og forfattar-faren som gjerne vil fortelje deira felles livshistorie. Forteljeteknisk sett handlar det her om ei *framstilling* av både seg sjølv og G.¹⁰⁰ Vi har sett at det er ei nærverande, intradiegetisk forteljarrøyst, ei homodiegetisk forteljing og intern fokalisering. Dette har også fått fram at det er eit sprik mellom forfattar, forteljar og hovudperson, og mellom notid og fortid. Vidare er det særskilt synleg korleis det tematiske og formelle er knytt saman i tekstpartia med metakommentarar:

Eg brenn av lyst til å skriva om det slik det var. Men korleis var det? Det er det som er spørsmålet. Det er det vanskelege. Fri, ærleg, det er det same med det, kva hjelper det, om ein ikkje kjem fram med ord, setningar, som viser sanning? (s. 145).

Såleis melder det seg spørsmål av både formell og tematisk karakter: *Korleis fortelje? Kva skal eg fortelje om? Er målet å fortelje alt slik det var («ord, setningar, som viser sanning»)? Kva vil det eigentleg seie å fortelje? Vi ser at det er tale om ei forteljehandling som også står i nært samband med *minne* og *gjentaking*.*

Eg vil i det følgjande analysere den formelle og tematiske språkproblematikken i *Syngja*. Forteljarrøysta og modus har allereie vore drøfta, men her vil eg analysere meir i djupna samanhengen mellom form og innhald med blikket retta mot den overordna problemstillinga i oppgåva. Her vil eg sjå nærmare på romanens struktur og forteljetekniske grep, men også korleis tematikken får konsekvensar for forteljemåten. I tillegg er det relevant å sjå dette frå

¹⁰⁰ Jf. Melberg 2007.

eit overordna *sjangerperspektiv* og i lys av forholdet mellom fiksjon og fakta, den empiriske sanninga og den litterære sanninga. Målet er å drøfte korleis det dynamiske samspelet mellom form og innhald er med på å belyse ein grunnleggjande språkproblematikk. Med andre ord vil narratologien stå sentralt, men vi vil også sjå at dette vert ein inngang til å igjen diskutere spørsmål på eit meir overordna og eksistensielt nivå. Vidare vil dette leie oss inn på korleis ein kan gjenta fortida, og kva det vil seie å gjenta. Vil ei slik analyse til sist kunne gi eit grunnlag til å drøfte om det finst ein litterær møteplass mellom språket og det språkause?

Språkproblematikken i spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom

I analysen av forteljarrøysta såg vi at det er ein nærverande og personleg forteljemåte (intradiegetisk forteljarrøyst og intern fokalisering), og ei stadig veksling mellom den yngre og den eldre hovudpersonens medvit. I tillegg har vi vore inne på korleis hovudpersonen står i ei eksistensiell krise på forteljingas notidsplan, noko som får konsekvensar for forteljemåten: Det vert vanskelegare å fortelje. Ikkje minst handlar det om *å forstå* si eiga og G si livshistorie: «Eg veit ikkje kva som hende med oss, korleis det hende, kvifor det blei som det blei med oss, derfor vil eg skriva» (s. 92). Spørsmålet er korleis ein skal fortelje om noko ein ikkje heilt forstår? Eller ikkje hugsar? Korleis kan ein fortelje når språket ikkje strekk til?

Lat oss først sjå på korleis tematikken påverkar forteljemåten. Ein sentral del av tematikken er som nemnt den språkause dottera som ikkje er i stand til å fortelje si eiga historie sjølv. For forteljaren står såleis tolking og førestilling av G sitt indre tanke- og kjensleliv sentralt. Vi kan sjå den hyppige bruken av metakommentarar i lys av dette: *Språket må problematiserast som språk*. Dermed vert forteljemåten både problematiserande og motsetnadsfull:

Eg skriv dette til G. Det er ho som skal lesa det. Ho kan ikkje lesa. Det skal ho aldri læra heller (s. 94).

I sitatet vert det nemnt eitt av problema ein møter når ein skal fortelje om det språkklause:

Boka er skriven *om* og *til* G, som ikkje kan lese eller forstå språk. Dermed omfattar språk i møte med det språkklause eit *etisk dilemma*:

Ho kjem aldri til å lesa dette. No spør eg meg likevel om det endrar noko. Er det ikkje det same om ho les eller ikkje? Er det ikkje prinsippet som tel? G som ikkje skjønar kva ei bok er. Ho veit ikkje kva det er å lesa. Skal ho først inn i bokenes verd, slik at me, dei skolerte, skal kommunisera over hovudet på henne? Kva med hennar personvern? Skulle det ikkje få lov til å vera hemmeleg?

Nei, eg bryr meg ikkje om det lenger. [...] Eg fryktar ikkje å utlevere henne. Det kjem ikkje til å skje heller. Det finst inga utlevering i ei sak som denne. Det finst ingen løyndommar. Det finst berre det skjulte. Det må opnast, det som ingen veit noko om. Det må leggjast ut, til gjennomsyn for alle. Det som hender slike som G, må skrivast inn i samfunnet (s. 15 f).

Det samfunnsretta målet med boka er tydeleg, og er såleis eitt av argumenta for at alt må fram i lyset. I tillegg vert forfattarens etiske dilemma diskutert eksplisitt. Korleis påverkar eit slikt etisk dilemma forteljemåten? Korleis skal ein «opne» det som ingen veit noko om, til gjennomsyn for alle, men samstundes ikkje utlevere G? Allereie anonymiseringa av personar gir oss delar av svaret: Ingen av personane i forteljinga blir framstilt med fullt namn. På denne måten vert personvernet ivareteke. På den andre sida er det paradoksalt at forteljaren er varsam med kva som vert fortalt, samstundes som det fleire stader blir uttrykt eksplisitt at målet er å kaste lys over alt det «skjulte». Interessante utsegner i denne samanheng er følgjande: «Alt skal fram i ei slik bok. Det er avtalen mellom meg og litteraturen. Ingenting skal skjulast eller gøymast fordi det er for nærgående eller ubehageleg» (s. 17). Og vidare: «Fri, ærleg, det er det same med det, kva hjelper det, om ein ikkje kjem fram med ord, setningar, som viser sanning?» (s. 145). Korleis skal ein tolke dette? Skal vi forstå det som at alle fakta skal leggjast på bordet? Heile historia frå a til å?

Det er noko tvitydig ved dette når forteljaren fleire stader understrekar kor viktig det er å få fram sanninga, medan han også fleire stader uttrykkjer eksplisitt den sentrale posisjonen *fiksjonen* har i forteljinga. Vi har allereie sett at venen F er oppdikta, men det vert også indikert at andre delar av historia er fiktiv: «Eg skriv om autisme og G og meg sjølv og T og

alt det som hende oss, eller kanskje rettare det som ikkje hende, og korleis det var eller ikkje var» (s. 92). Her er det ikkje eit anten-eller-forhold, men eit både-og.¹⁰¹ Vi kan dermed seie at forteljaren til dels «løyser» det etiske dilemmaet ved at grensa mellom fiksjon og fakta er oppheva. Dette skaper i sin tur ei form for fridom i sjølve forteljehandlinga, noko også venen F minner hovudpersonen om i tydelege ordelag: «Du må ikkje gløyma at du er heilt fri [...]. Du kan skriva kva faen du vil» (s. 144). Den fridommen det vert referert til, er eit resultat av sjangervalet. Når *Syngja* har undertittelen «roman», blir det vanskeleg å seie kva som er sant eller usant. På denne måten kan ein ivareta personvern og unngå etiske dilemma.

Spørsmålet vidare er om det er så enkelt som å hevde at alt er fiksjon? Dersom det er tilfelle, kvifor vert ikkje då personane i forteljinga presenterte med fullt namn? Sett frå eit overordna sjangerperspektiv kan ein nemleg hevde at alle komponentane i historia inngår i ei *fiktiv forteljing*, og at personane også er fiktive. Men så enkelt er det ikkje. Forteljinga gjer nemleg krav på å formidle *både det fiktive og det røyndelege*. Dette er bruken av forbokstavar på personane eit godt døme på: Trass i at dei inngår i ei fiktiv forteljing, så er dette samstundes ein *røyndomsreferanse* som opnar for kravet om personvern og ein seleksjon av kor mykje ein vil fortelje om personar som også eksisterer i det «verkelege livet».

Lat oss sjå vidare på korleis tematikken får konsekvensar for forteljemåten. Frå ein sjangermessig ståstad er det ei sjølvfølge at fiksjonen har ein sentral plass: *Syngja* er trass alt ein *roman*. Likevel kjem vi ikkje utanom at tematikken også kretsar kring ei livshistorie. Dette både-og-forholdet har også samanheng med korleis *skrifta og forteljehandlinga vert tematisert*. Forteljemåten ber nemleg preg av eit syn på skrifta og forteljehandlinga som aldri kan isolerast frå det røyndelege:

Slik er skrifta. Ho følgjer spor. Det finst spor i skrift som er viska ut andre stader. Det finst restar av det me såg, det me kjende, blant bokstavane. Skrifta ber med seg mitt avtrykk, og i meg lever minnet om korleis G var (s. 95).

¹⁰¹ Igjen står dette i stil med Melbergs sjølvframstillingsomgrep, og avstanden frå den litterære metafysikken.

Minnet er ein sentral del av forteljehandlinga. Påstanden her er også at ein sentral del av minnet er *levd liv*. Vi har sett fleire stader at forteljemoduset er tett plassert hos både faren og G sitt indre tanke- og kjensleliv, og at det på mange måtar er to hovudpersonar i romanen. I sitatet ser vi endå ei årsak til denne nære relasjonen: Det handlar om å skulle *hugse* tilbake til det som har vore, og her har faren og G i stor grad ei *felles fortid*. Dei ber på dei same minna, men berre ein av dei er i stand til å fortelje om det som har hendt:

Ho lever i sitt no. Ho hugsar, men ho kan ikkje fortelja noko av det. Ho hugsar alt, men ho veit ikkje kva ho skal gjera med det. Det som har hendt, hopar seg opp i henne. Det som hender blir ikkje viska ut, får ikkje smuldra. Det som hender blir dermed svært avgjerande (s. 36).

Forfattar-faren ser på det som si viktigaste litterære oppgåve å minnast tilbake og formidle livshistoria deira. Men korleis pregar denne erindringa forteljemåten? Forteljaren er 60 år på forteljingas notidsplan, medan G er 34 år. Såleis er det mange år tilbake i tid som skal hugsast og formidlast. Dette får konsekvensar for forteljemåten:

Er det slik at eg skal visa spora etter G? Ja, kunne eg det, så ville eg gjerne. Men ikkje eg heller kan sjå dei tydeleg. Eg bed til Gud om at eg må sjå spora etter G. Eg har jo sett dei. No må eg sjå dei ein gong til for mitt indre auga. Det er oppgåva. Slik er det å skriva. Ein ser, og så ser ein det same ein gong til, innover i seg. Ein opplever, og kjenner, og så kjenner ein om igjen, like sterkt, kanskje, når ein sit einsam ved sitt skrivebord og skal seia korleis allting var (s. 95).

Her møter vi på det paradoksale ved å skulle «fortelje alt slik det var»: Heller ikkje forfattar-faren klarer å sjå alle spora, eller å gripe fortida og framstille alt slik det ein gong var. Gong etter gong opplever han at minnet sviktar: «Eg kan ikkje hugsa at T var der denne gongen. T var kanskje ikkje med. Kanskje er det minnet som svik meg» (s. 173). Og vidare: «Eg oppførte meg ikkje alltid så bra mot T. [...] Ho oppførte seg dårleg mot meg også, men eg er ikkje opptatt av det. Det er så vidt eg hugsar det» (s. 128). Her kjem det fram at det er uråd å hugse alt slik det var, og såleis også umogleg å gjengi alt i ei forteljing. Dermed ser vi eit nytt døme på korleis innhaldet i historia er med på å påverke forteljemåten.

Eit spørsmål vi må stille oss vidare er følgjande: Korleis fortelje når minnet sviktar? Her kan det nok ein gong vere relevant å sjå nærmare på metakommentarane i romanen.

Forteljaren definerer kva det vil seie å skrive slik:

Å skriva er å leita, overalt i verda, i heile det sus og virvar av minne, tankar, draumar, inntrykk, hendingar, tragediar, fortid, historie, framtid, alt det me kallar verda, og så er det å finna noko i alt dette sus og skrammel, i alt dette som ein kan og ikkje kan, hugsar og ikkje hugsar, ein finn kanskje nokre ord som dannar eit mønster eller krev eit framhald. Ein leitar ikkje mest med si forståing, men heller med sitt øyra, eller sitt blick for kva som kan fungera. Ein leitar, først og fremst i seg sjølv, etter historier ein ikkje veit ein har. Ein skriv godt når ein kan snakka om det ein ikkje veit, det ein ikkje visste at ein visste, det ein snublar over, og idet ein snublar, kjenner ein at ein lever (s. 145 f).

Her kjem det fram fleire ting det er verdt å sjå nærmare på. Det eine er at vi igjen ser korleis romanen gjer krav på å formidle både fiksjon og røyndom: Å skrive handlar både om å ta utgangspunkt i det levde livet og samstundes dikte. Det andre er at forteljaren uttrykkjer det umoglege i å hugse alt slik det var og vere i stand til å framstille dette i ei forteljing. Men igjen: Korleis skal ein fortelje? Dette handlar ikkje berre om det problematiske i at minnet er sviktande, men like mykje om kor vanskeleg det er å fortelje noko ein ikkje forstår fullt ut, til dømes autismediagnosen: «Kor sit dette dyret? Ingen veit det. Ingen kan peika på det» (s. 157). Tematikken i *Syngja* handlar i stor grad om fenomen som verken forteljaren eller vitenskapen forstår fullt ut. Dette påverkar forteljemåten. Ein av konsekvensane vert hyppig bruk av språklege demparar:

Kanskje finst det noko eg kan gjera. *Kanskje* kan eg be einkvan om hjelp. *Kanskje* kan ein ny lege, ein ny pedagog, eit nytt menneske sjå henne. *Kanskje* kan det tenkjast at noko kan endrast rundt henne. *Kanskje* kan eg hjelpa (s. 131, mi uth.).

Forteljemåten vert både tvilande og problematiserande, og det vert gjentekne gongar erkjent at mange spørsmål er for store å svare på, til dømes kva som er det beste for borna med autisme:

Spørsmålet er for stort for meg. Eg vedgår det. Eg skriv meg rundt dette spørsmålet, det er ikkje anna å gjera. Eg veit ikkje kva eg skal svara på det. Eg har aldri visst det, og vil heller aldri få vita. Det er min lagnad (s. 185).

I løpet av forteljinga er det mange spørsmål som vert ståandes opne. Men definerer ikkje forteljaren skriveprosessen som nærmast noko motsett av *å forstå*, eller at ein nødvendigvis ikkje treng å forstå alt fullt ut for å kunne fortelje? I utdraget ovanfor vert det sagt at «*[e]in leitar ikkje mest med si forståing*, men heller med sitt øyra, eller sitt blikk for kva som kan fungera» (s 145, mi uth.). Og vidare at «*[e]in skriv godt når ein kan snakka om det ein ikkje veit, det ein ikkje visste at ein visste [...]*» (s. 146). Kva ligg eigentleg i dette? Det enklaste svaret er at å skrive om det språkause ikkje handlar om å kome fram til fasitsvar. Dette er ein rimeleg påstand om ein ser det i lys av ein til dels uforståeleg tematikk, men også dersom ein tenkjer på fasitsvar som konklusjonar baserte på *empiriske fakta* og ser dette frå eit sjangerperspektiv: Romanen som fiksjonsprosa. Empiriske fakta er ikkje eit sjangerkrav for romanen.¹⁰²

På den andre sida: Er det ikkje motseiande å hevde at skriveprosessen ikkje er ei jakt på fasitsvar, når vi gjentekne gongar har sett at *forståingstrongen* er så sentral for dynamikken i forteljinga? Tidleg i forteljinga vert det mellom anna sagt: «Det vart kravd av meg at eg skulle forstå, men fordi eg ikkje forstod kom ikkje orda til meg. Det er slik skrift blir til» (s. 17 f). Kva vil det eigentleg seie *å forstå*? Eller motsett: Kva vil det seie å skrive om det ein *ikkje* forstår? Forteljaren seier at «*[e]in skriv godt når ein kan snakka om det ein ikkje veit [...]*» (s. 146). Dette er noko vi kan sjå i lys av ei erkjenning av at språket er noko subjektet aldri fullt og heilt har kontroll over. I førre kapittel blei mellom anna subjektets forhold til den store Andre drøfta. Eitt av hovudpoenga der var at subjektets forhold til det symbolske alltid vil omfatte noko uhandgripeleg og framandt fordi «*the unconscious talks and thinks*».¹⁰³

Vi har sett at forteljaren i *Syngja* reflekterer kring dei umedvitne aspekta ved språket. Men kanskje endå viktigare er det språksynet som vert uttrykt i denne samanhengen. Dette er

¹⁰² Jf. Kittang (2012) om diktekunstens sanning som er opnande og dynamisk, alltid framoverretta og i oppbrot (s. 154).

¹⁰³ Žižek 2007: 3.

eit språksyn som i stor grad handlar om å *akseptere* at språket alltid kjem til kort. Det vil alltid eksistere ei sperre, og såleis noko «ein ikkje veit».¹⁰⁴

Me veit så lite om sogene me fortel. Sogene har sine egne soger. Inne i sogene blir det fortalt om slikt forteljarane ikkje visste. Ein fortel ikkje soger fordi ein veit så mykje. Ein fortel soger fordi det kan finnast spor i dei av noko ein såg ein gong. *Ingen kjenner sine egne soger* (s. 96, mi uth).¹⁰⁵

Sitatet impliserer ein avstand til forteljinga som *mimesis*: å avdekke ei «objektiv sanning».

Her vert det snarare opna opp rom for *fiksjonens kreative potensial*, og ikkje minst at det aldri er tale om berre éi forteljarrøyst i forteljinga.

I forlenging av dette kan ein spørje: Kanskje ser vi at det i *Syngja* nettopp er den stadige søkinga etter ei meining som alltid forsvinn som samstundes er det mest sentrale? Kanskje er det viktigaste å *godta* det umoglege i å nå fram til fasitsvar og eintydige meiningar? I *Syngja* handlar det å fortelje i stor grad om *forsøket i seg sjølv*. Såleis vert forteljemåten drøftande og utprøvande:

Ingenting går over jorda utan spor, seier diktaren. Det er sikkert sant, men kven kjenner spora til G? Kven veit kvar ho vankar? Kven har sett avtrykk etter hennar skor? Kven ser stigen ho går, inn under dei tunge lauvtree? Kven kjenner seg merkte av henne, på netthinna, eller i bringa? Kven tenkjer på hennar lagnad? (s. 94).

Ser vi ikkje her eit døme på at det å stille spørsmål, og ikkje minst *måten* spørsmåla vert stilte på, moglegvis kan vere «svar» nok i seg sjølv? Kanskje er det *prinsippet* i det å forsøke som er det viktigaste? Eller som vi såg forteljaren kommentere i høve til språkets etiske dilemma: «Er det ikkje prinsippet som tel? G som ikkje skjønar kva ei bok er» (s. 15). I essayet «Korleis fortel me om verda?», seier Vaage det slik: «Treng me ei forklaring av romanen dersom

¹⁰⁴ Dette kan vi også knyte til diskusjonen i førre kapittel og korleis noko/nokon talar i og gjennom subjektet utan at det er medvite om det. Vi såg der at forteljaren i *Syngja* stiller spørsmål om «[k]ven var det som talte i meg når eg var slik [...]» (s. 89).

¹⁰⁵ Noko av det same vert sagt i ein annan Vaage-roman, *Kunsten å gå* (2002): «Det kan henda det er dette andre, denne resten, den delen av saga me stridest om, som er det viktigaste å fortelja. Kanskje finst det ei djupare sanning i det som minnet har feia bort, eller det som har hatt kraft i seg til å skapa usemje, endåtil løgn. Minnet har likevel aldri vore eigna til stoff for dikting. Kanskje er det slikt me ikkje veit me skal fortelja om?» (s. 127).

romanen sjølv ikkje eingong *prøver* å vera forklaring? [...] Å laga kunst er å strekkja seg mot noko ein ikkje kan forklara». ¹⁰⁶

Det må likevel understrekast at sjølv om ein aksepterer det umoglege i å oppnå fasitsvar, er ikkje dette einstydinge med at det ikkje er viktig å *prøve* å finne svar. Nettopp forsøket, eller «å strekkja seg mot noko ein ikkje kan forklara», er det som driv forteljaren i *Syngja* vidare i sine repetisjonar. Det sviktande minnet, eller *tapet* av noko ugjenkalleleg, er ein sentral del av årsaka til gjentakingsstrongen. Dette leier oss inn mot nye spørsmål: Korleis skal ein gjenta? Og kvifor skal ein gjenta? Er det mogleg å gjenta fortida i ei forteljing?

Notid og fortid

Forholdet mellom notid og fortid står sentralt både tematisk og formelt sett i *Syngja*. Tida vert i seg sjølv eit sentralt emne for drøfting både fordi den vert tematisert eksplisitt, men også grunna romanens struktur og oppbygging. Formelt sett er historia strukturert i ei akronologisk rekkefølge. Forteljaren er 60 år på forteljingas notidsplan, men det er fortida som får mest plass i romandiskursen. Med Genettes omgrepsapparat kan vi seie at det er ein hyppig bruk av analepsar (tilbakeblikk). ¹⁰⁷ Denne gjentakinga vert underbygd på motivplanet gjennom å skildre ei reise, både med buss og bil. ¹⁰⁸ Spørsmålet vert kva veg denne reisa går. Kva vil det eigentleg seie å reise? Forteljaren reflekterer eksplisitt kring dette:

Eg likte jobben som bussjåfør, for eg elska å reisa. Eg ønskte ikkje å slå meg til nokon stad, men ville vera på vandring, på veg. [...]

Somme vil innvenda at å køyra langs ein simpel bygdeveg, år ut og år inn, att og fram den same vegen, gjera dei same rørsleane, treffa dei same folka, sjå dei same våte morgonane, den same vinden og dei mørke kveldane, den same våte snøen og dei tunge skyene, høyra den same frosten knaka under gummihjula, ikkje er mykje til reise

¹⁰⁶ Vaage 2001: 67.

¹⁰⁷ Genette 1980: 40.

¹⁰⁸ Reisemotivet er ein sentral del av litteraturens historie og strekkjer seg langt tilbake i tid. Til dømes fortel Homer om Odyssevs som deltok i Troja-krigen, vann og deretter skulle reise heim (i *Odysseen* frå ca 720 f. Kr). Her må det nemnast at forteljaren i *Syngja* reflekterer kring dette verket, men han meiner det ikkje berre er reisa som vert tematisert, men også *ventinga* på å kome heim (sjå s. 101). I biografisjangeren er også reisa eit klassisk motiv, og då særleg hovudpersonens *danningsreise*. Det er verdt å merkje seg at dette står i stor kontrast til den akronologiske måten reisa vert framstilt på i *Syngja*.

å skryta av. Høyr her: eg er ikkje einig. *Reise er like mykje ein tilstand som det er noko i geografien.* Mange reiser til fjerne land og dei ser ikkje anna enn sine eigne fenomenale liv. Dei ser berre inn i seg sjølve, og der finn dei ut at alt er i orden, meir enn det, når dei ser kor idiotisk mange i framande land ordnar seg, blir dei endå sikrære på sin eigen herlegdom.

Ta bussen frå Måge til Velure og du kan læra noko nytt om du har blick for den slags. [...] Der eitt eller to menneske er samla, er det også alltid ei reise (s. 51 f, mi uth.).

Forteljaren knyter reisa både til noko sosialt og eksistensielt. Det kan handle om ein indre tilstand i deg sjølv, like mykje som eit forhold til ein annan person. Dette er ein tilstand vi kan tolke som synonymt med ei *utvikling* eller ei *dynamisk rørsle*: Ei reise treng ikkje om å vere blinde gjentakningar av dei same gamle mønstra.¹⁰⁹ Sjølv om ein bussjåfør køyrer den same ruta kvar dag, kan dette like fullt vere ein tilstand som omfattar utvikling og oppdaging av noko *nytt*. Forteljaren seier også at det alltid er ei reise der eitt eller to menneske er samla. Frå dette perspektivet kan ei reise vere tale om eit forhold som stadig er under utvikling. Ei reise kan også vere forsøket på å bli ein betre far, ektemann eller ven. Då kan vi seie det er ei framoverretta rørsle. Men det kan også gå motsett veg: I *Syngja* vert det fortalt om forhold som tek slutt. Hovudpersonen og mor til G går frå kvarandre, i tillegg til at venskapen med F er konfliktfull. Det same gjeld ikkje minst forholdet mellom faren og G – eit forhold vi har sett omfattar både nærleik og avstand. Såleis vert ei reise frå dette sosiale perspektivet ei dynamisk rørsle, og ei utvikling, som går både framover og tilbake.

Frå eit individperspektiv talar også hovudpersonen om si eiga reise, der han alltid «[v]ille vera på vandring, på veg» (s. 51). Her kan vi også sjå reisa i form av ei utvikling, ei stadig jakt etter å finne ut meir om spørsmåla som stadig melder seg i *Syngja*: Kven er eg? Kva slags menneske er eg? Når hovudpersonen seier at han alltid har vore på vandring og på veg, kan dette også tene som eit nytt døme på at målet ikkje er å jakte på eit endeleg svar. Då handlar

¹⁰⁹ Dette er for øvrig paradoksalt med tanke på drøftinga i kapittel fire, der vi såg at bussen også fungerer som symbol på å stå i ei eksistensiell sperre. Her påstår hovudpersonen i *Syngja* at han kom seg ingen veg som bussjåfør: «Bussen gjekk i sirkel eller att og fram» (s. 217). Igjen ser vi korleis det ofte er ein sjølvmotseiande forteljemåte, noko som både får fram dei komplekse nyansane i menneskesinnet og det vanskelege i å oppnå rasjonelle årsaksforklaringar.

det om å innsjå at det er umogleg å kome fram til eintydige svar på eksistensielle spørsmål. Likevel har vi sett at hovudpersonen har eit ønske om å endre seg sjølv: «Eg vil leva meir rikt, meir heilt, meir i pakt med den eg er [...]» (s. 231).¹¹⁰ Dette er såleis ei form for reise som handlar om det vi kan kalle for eit «eksistensielt prosjekt». Samstundes er dette ein sentral del av årsaka til gjentakingstrongen. Ei slik form for reise vert ytterlegare underbygd gjennom at forteljarrøysta er intradiegetisk og fokaliseringa intern, og dermed nært knytt til hovudpersonens medvit. Ein konsekvens av dette vert det vi kan kalle ein *assosiativ* forteljemåte. Ikkje minst medfører dette ei stadig pendling mellom ulike tidsnivå, noko vi kan sjå i samband med dei eksistensielle spørsmåla: Kven er eg/vi no? Kven var eg/vi då? I det følgjande dømet ser ein korleis det vert veksla mellom to ulike historier, fødselen til G og busskøyninga til hovudpersonen:

Eg stod der, pressa inntil veggen med hovudet bakover. T hadde gløymt meg, og eg forstod henne. [...] Ho banna og svor og ropte at no skulle barnet til helvete koma, om det så var det siste ho gjorde. Ho gav gjerne livet, om ho berre kunne bli forløyst.

Eg var ikkje særleg heldig då eg svinga inn til HSD-garasjen i Odda den søndagen eg kom frå T på Bleie (s. 77).

Pendlinga mellom ulike tidsnivå er tydeleg. Begge historiene er tilbakeblikk på noko som har hendt. Vi kan såleis seie at det stadig vert veksla mellom ulike analepsar. Men sjølv om fortida får størst forteljeplass, får vi også vite mykje om notida. Det er ei stadig veksling mellom notid og fortid, og tida framstår i høgste grad som *uavklart*. På kva måte skal ein tolke dette? Kvifor framstår forholdet mellom no og då som noko uoppgjort? Ei av årsakene er måten romanen er strukturert på. Når livshistoriene til faren og G ikkje vert presenterte kronologisk, seier dette oss noko om at forteljinga ikkje er strukturert i eit årsak-verknad-forhold (frå fødsel til død slik som i den tradisjonelle biografisjangeren). I *Syngja* er det ikkje

¹¹⁰ Det same ønsket om endring er også gjeldande for Wilhelm Reich i *Den framande byen* (1999): «Han ville byrja på eit nytt og betre liv. [...] Han ville lata livet i seg leva. Han elska jo livet sitt. Det livet som trass alt er mitt tema, tenkte han. Det livet som han ikkje kjende. / «Eg må prøva å bli mitt eige tema,» tenkte han» (s. 269).

nødvendigvis det som hende *før* som er årsaka til situasjonen på notidsplanet. Dette kjem eg tilbake til om litt.

Tematisk sett kan vi vidare tolke det uavklara forholdet mellom no og då frå eit anna perspektiv. Her har vi allereie vore inne på ein mogleg samanheng: Både det sviktande minnet og den eksistensielle krisa til hovudpersonen kan tolkast i samband med det kompliserte forholdet til tida. På ei anna side vert tida gjentekne gongar tematisert eksplisitt, mellom anna i samband med korleis det å få eit autistisk barn innfører eit *tidskilje* i livet til foreldra (jf. at hovudpersonen måtte «føde seg sjølv på nytt»). Men vi kan også sjå det uavklara tidsforholdet frå G sitt perspektiv. Det vert fleire gongar understreka at G ikkje veit kva tid er for noko: «Ho innførte ei ny ordning, ho avlyste tida. Fortid, notid, i går, i dag, det var det same for henne» (s. 28). I tillegg vert det fleire stader problematisert at den rutineprega kvardagen til G kan få det til å verke som om kvar dag var den same, og at ingenting endra seg. Men tida har likevel gått, og G har også gått gjennom ei utvikling. På denne måten ser ein atter ein gong det dynamiske forholdet mellom form og innhald.

Den stadige vekslinga mellom ulike tidsnivå kan også sjåast med eit anna blikk: Kan dei fragmenterte historiene som vert presenterte, ha noko å gjere med det *tapet* vi var inne på i førre kapittel? Kan det rett og slett vere at mykje av det som skal forteljast, er for smertefullt og traumatisk, og at pendlinga mellom no og då er ein konsekvens av dette?¹¹¹ Gjentakninga i *Syngja* handlar i stor grad om å hugse tilbake til vonde opplevingar. Er minnet også sviktande fordi det rett og slett *gjer for vondt å tenkje tilbake til*? Når forteljaren tenkjer på den tida han og G budde ilag, seier han mellom anna følgjande: «Eg kan hugsa det, men eg vil ikkje. Eg treng ikkje hugsa det. Men eg treng å hugsa det» (s. 32). Her kjem det fram eit svært ambivalent forhold til minnet. Det er både noko tiltrekkande og fråstøytande ved det. Det er

¹¹¹ Jf. Form og innhald som to sider av same sak.

ikkje vanskeleg å forstå kvifor når vi ser det i lys av tematikken. Særskilt vanskeleg er det å fortelje om dei komplikasjonane som oppstod under fødselen til G:

Orda vil ikkje koma. Orda sit fast i det rommet der alle ord er eller ikkje er. Orda fell ikkje ut av munnen. Dei flyg ikkje mellom hendene. Eg vil fortelja om det som hende på Odda sjukehus. Eg fødde G, det har eg sagt. Det er noko meir eg vil seia. Eg veit ikkje kva det er. Orda strevar med å verta til. Orda gløymer sine retningar. Vil dei ikkje tena meg? (s. 85).

Forteljaren vil så gjerne fortelje, men det gjer vondt. Vi kan difor også tolke pendlinga mellom to ulike historier i sitatet ovanfor frå dette perspektivet, der forteljaren avbryt si eiga historie om fødselen med å gå over til ei ny historie om busskøyringa si. I tillegg er det gjennom heile romanen relativt korte kapittel, noko ein også kan sjå i samband med den smertefulle tematikken.

Sjølv om det gjer vondt å fortelje om fortida, er forteljaren likevel klar på kva som skal gjelde for ein roman som *Syngja*: «Mi oppgåve er å sjå bort frå orda, å øydsla med orda, å lata dei fara like fort som dei kjem, å ikkje bruka orda, for det er andre ord, nokre få ord, nokre ord som ikkje vil koma så lett, som skal gjelda i denne boka» (s. 199). Dette vonde som ikkje vil kome så lett, kan likevel vere enklare å få uttrykt ved hjelp av narrasjonens verkemiddel: «Eg mumlar noko om at det ikkje er så lett å snakka om G, det er kanskje lettare å skriva om det. Skrift kan få med det talen ikkje kan bera, seier eg» (s. 57). At forteljehandlinga kan vere fruktbar i eit slikt tilfelle, er for så vidt logisk nok. Det vi derimot ikkje har gått nok i djupna på, er kvifor ein skal gjenta. Kva vil det eigentleg seie å gjenta? Og ikkje minst: Kvifor gjenta når det omfattar så mykje smerte og tap?

Kva vil det seie å gjenta?

Eg har vore inne på at den akronologiske strukturen i *Syngja* seier oss noko om årsak og verknad: Det som hende *før* treng ikkje nødvendigvis om å vere ei forklaring på det som

skjedde *etter*. Dette er eit heilt grunnleggjande syn på kva det vil seie å gjenta, som forteljaren i *Syngja* uttrykkjer eksplisitt:

Eg ser inn i meg sjølv. Eg driv mykje med det no. Eg ser inn i meg sjølv og omvurderer verdiar. Eg veit ikkje kva eg meiner med det. Likevel er det sant. Eg vil sjå på dei verdiane eg har levd etter. Eg vil gjerne endra dei. Eg ser det for meg. Eg kjenner at dette er viktig. Men eg veit ikkje kva verdiar det er snakk om, eller kvifor eg vil endra dei. Det finst nokre verdiar eg vil endra. *Det er ikkje det same som å sjå bakover. Nei, det er å sjå framover* (s. 231, mi uth.).

Denne utsegna står i stil med det Vaage seier i essayet «Å fortelja er alltid å handla»: «Det er *før* som er materialet. Men dette *før* er berre ein omveg til oss sjølve, til vårt eige her og no.

Vi brukar *før* til å uttrykkja oss med, i augneblinken, for kva anna har me?»¹¹² Sjølv om *før* er materialet, inneber dette altså ikkje ei blind gjentakning av tradisjonelle mønster. Det kan snarare handle om ei fornying – ei fornying som skjer på bakgrunn av det gamle.¹¹³ Vi treng å ta utgangspunkt i det gamle for å skape noko nytt, eller kome oss framover: «Eg kjende at eg trengde meg inn i område av stoffet som eg ikkje hadde vore med tanken *før* eg skreiv. Eg kjende at det opna seg eit *nytt* land som eigentleg var det *gamle*» (s. 126, mi uth.). Frå dette perspektivet vert gjentakninga noko *skapande og framoverretta*. Frå sitt notidsperspektiv oppdagar forteljaren i *Syngja* noko nytt ved fortida. Gjennom skriveakta og gjentakninga redefinerer han såleis si eiga fortid. Med Žižeks omgrepsapparat er dette tale om ei *retroaktiv gjentakning*:

[I]n our ordinary activity, we effectively just follow the (virtual-fantasmatic) co-ordinates of our identity, while an act proper is the paradox of an actual move which (retroactively) changes the very virtual, ‘transcendental’ co-ordinates of its agent’s being – or, in Freudian terms, which does not only change the actuality of our world, but also ‘moves its underground’. We have thus a kind of reflexive ‘folding back of the condition onto the given it was the condition for’: *while the pure past is the transcendental condition for our acts, our acts do not only create new actual reality, they also retroactively changes this very condition.*¹¹⁴

¹¹² Vaage 2001: 69.

¹¹³ Geir Hjorthol analyserer også den framoverskodande repetisjonen hos Vaage i *Kunsten å gå* (2002). Sjå «Å gjenta fortida framlengs» i *Vaage. Ti lesningar i Lars Amund Vaages forfatterskap* (2012), s. 107-138.

¹¹⁴ Žižek 2014: 128, mi uth. For å belyse den retroaktive gjentakninga nyttar Žižek mellom anna forelskinga som døme. Når kjærleik mellom to personar oppstår, er det som om alle tidlegare hendingar i livet har ført fram til dette. På denne måten er det ei hending i *notida* som forandrar synet på *fortida* (sjå s. 129).

Denne retroaktive gjentakinga, som både er tilbakeskodande og framoverretta, minner mykje om refleksjonane til Søren Kierkegaard i *Gjentagelsen* (1843).¹¹⁵ Kierkegaard skil mellom to former for gjentaking: «Erindring» og (eigentleg) «Gjentagelse». Dette er to omgrep som er komplementære storleikar, men dei går i kvar si retning: «Gjentagelse og Erindring er den same Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds».¹¹⁶ Dette handlar om ei erkjenning av at ein kan minnast hendingar i fortida, men aldri på identisk vis. Ein kan derimot prøve å gripe det som har vore gjennom ei *framoverretta* rørsle som tek vare på den universelle kjerna frå fortida. Difor meiner Kierkegaard at i motsetnad til den tilbakeskodande erindringa, er *gjentakinga framoverretta og fornyande*: «Gjentagelsens Dialektik er let; thi det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentagelsen til det Nye».¹¹⁷ Fortida er på denne måten det som dannar grunnlaget for at gjentakinga kan vere framoverskodande.

Vi kan tolke ønsket til hovudpersonen i *Syngja* om å endre seg sjølv og sine verdiar i lys av dette synet på gjentaking. For å få til ei endring er det naudsynt å ta eit steg *bakover* for å sjå kva verdiar han har levd etter. Ein tek eit steg bakover for deretter å kunne ta *to* steg framover. Sjølv om hovudpersonen ikkje veit kva verdiar det er tale om, og samstundes merkar det umoglege i å gjenta fortida på identisk vis, kan ein igjen sjå dette i lys av *prinsippet i å forsøke*. Dette kan vi også knyte opp mot Žižeks syn på subjektet: Nettopp det at subjektet er sperra og tomt, er også det som er naudsynt for det stadige begjæret etter å forstå eller å gjenta. Det er dette «usymboliserbare reelle» som driv oss vidare i våre gjentakingar.¹¹⁸ Vi vil gjentekne gongar møte på det som arter seg som ei sperre i vår

¹¹⁵ Eg refererer til *Gjentagelsen* (1843) i Kierkegaard 1978. Žižek refererer også fleire stader til Kierkegaard i sine bøker, og det same gjer Hjorthol (2012) i sin artikkel «Å gjenta fortida framlengs».

¹¹⁶ Kierkegaard 1978: 115.

¹¹⁷ Ibid.: 131.

¹¹⁸ Jf. Žižek 1993: “[...] there is a subject only in so far as there is some material stain/leftover that *resists* subjectivization [...]” s. 28.

forståing av oss sjølve og omverda, men *det er nettopp dette uforståelege som er naudsynt for å prøve å forstå.*

Eit spørsmål ein kan stille i forlenging av dette, er om det er mogleg å ha eit framoverretta perspektiv når ein skal gjenta smertefulle og traumatiske opplevingar? Vil ikkje dette berre kunne gjere vondt verre? Er det i det heile tatt mogleg å gjenta traume frå fortida? Og i så fall: Korleis? Her er det interessant å sjå på korleis forteljaren i *Syngja* hevdar at å skrive om smertelege tap er synonymt med å *dyrke håpet*:

[...] om ein skriv om det mørkaste svarte, om ein fortel om dei djupaste sorger, dei smertelege tapa, den kjærleiken som slokna, den venen som er død, det barnet som aldri fekk veksa – det å skriva om det er å dyrka håpet. Alt det vonde kan lysa mot menneska, i skrift, og når det lyser i skrift, gjer det deira liv lettare. For skrift – dersom ho er god – ville ikkje finnast om det ikkje var ein utveg og ein ny morgon (s. 14 f).

Uansett kva ein skriv om, anten det handlar om glede eller sorg, meiner forteljaren at prinsippet i å skrive handlar om å dyrke eit grunnleggjande håp. Vi har sett at tapet er ugjenkalleleg, minnet er sviktande, og ved fleire høve strekk ikkje språket til. Men korleis er det då mogleg at det gir håp å skrive om tap og smerte? Handlar denne gjentakingsstrongen om ei form for tilbaketrekning til eit «nullpunkt»?¹¹⁹ Hovudpersonen i *Syngja* uttrykkjer fleire stader eit ønske om *endring*. Dette eksistensielle prosjektet er både tilbakeskodande og framoverretta, og heng nøye saman med forteljinga som estetisk erkjenningsform.

Vi kan samstundes sjå dette frå eit psykoanalytisk perspektiv: Handlar denne gjentakingsstrongen, som både er tilbakeskodande og framoverretta, om ei form for *dødsdrift*? Er det ein samanheng mellom behovet for å fortelje om smertelege tap og opplevingar og dødsdrifta? Freuds forståing av gjentakingsstrongen er knytt til dødsdrifta. Her er måten Lacan og Žižek forstår det freudianske dødsdriftomgrepet på sentralt. Det handlar nemleg ikkje om ein dødslengt i bokstavleg forstand, slik omgrepet først kan tyde på (med livslyst som motstykke). Også her er det tale om ei tilbakeskodande rørsle, men akkurat slik som

¹¹⁹ Viser til *Tilbaketrekninga* av Hjorthol (2011). Her har han mellom anna ei interessant utgreiing om Žižeks versjon av subjektets konstituerande tilbaketrekning (sjå s. 90-94).

gjentakingsomgrepet til Kierkegaard er det samstundes også knytt til ei *framoverretta* rørsle: «[...] we should bear in mind that ‘death drive’, is, paradoxically, the Freudian name for its very opposite, for the way immortality appears within psychoanalysis: for an uncanny excess of life, an ‘undead’ urge that persists beyond the (biological) cycle of life and death, generation and corruption».¹²⁰ Dødsdrifta er såleis ein spenningstilstand mellom to «dødar»: den biologiske døden og den symbolske døden. Dette er ei fundamental spenning i menneskets psykiske liv. Vaage er sjølv inne på dette i essayet «Å fortelja er alltid å handla». Her stiller han seg kritisk til Reich si avvising om den freudianske «dødsdrifta»:

[...] er det noko som er lett å tru på, må det vera at mennesket ber i seg ei sjølvøydande kraft.

Ein vil leva. Men så vil ein også gjerne gøyma seg, bli borte. Å fortelja er å bli borte. Å fortelja er å bli ein annan. Å fortelja er å trassa avgjerdene om kven ein er. Å fortelja er å gå under for så kanskje å bli fødd på ny.¹²¹

Er ikkje denne spenningstilstanden mykje av det same som hovudpersonen i *Syngja* opplever? Vi har sett det er ei spenning mellom å ville hugse det som har hendt og å gløyme fortida. Samstundes er det ei grunnleggjande spenning mellom negative, sjølvøydande tankar om seg sjølv og sin personlegdom, og den optimistiske, framtidsretta trua på at han kan endre seg sjølv og sine verdiar. Ikkje minst ser vi også ei spenning i høve til språket og forteljehandlinga: I det eine augeblikket melder det seg uvisse og tvil på at han kan meistre å skrive ferdig boka: «Vil orda koma? Eg ser ikkje på meg sjølv som ein som kan dikta» (s.125). Men i neste augeblikk er forfattar-faren fylt med stor tru og optimisme: «Eg er diktaren, tenkjer eg. Eg er han som skreiv mange bøker. Eg blir rekna som viktig i norsk litteratur» (ibid.). Eg minner også om drøftinga i kapittel fem om forfattar-farens ambivalente forhold til autoriteten (åtferdsterapien og helsevesenet). Også her kan ein sjå ei rørsle som går både framover og tilbake, som ein konsekvens av den vekslande tvilen og trua på autoriteten.

¹²⁰ Žižek 2007: 62 f.

¹²¹ Vaage 2001: 69.

Vi kan vidare sjå dødsdrifta i samband med å gjenta fortida i ei forteljehandling: Forteljinga har sitt grunnlag i gjentaking og byggjer på tradisjonar og språk, men føreset samstundes «sjølvøyding» og at ein trassar «avgjerdene om kven ein er». På denne måten står også forteljinga i eit spenningsforhold mellom «fødsel» og «død». ¹²² Frå denne ståstaden kan ein seie at å gjenta smertefulle tap er sjølv grunnlaget for kunstens kreative potensial. Frå eit freudiansk perspektiv handlar det om at dødsdrifta og det konstante behovet for å gjenta traumatiske opplevingar heng nøye i hop. ¹²³ Dette kjem også til uttrykk i *Syngja*, der forteljaren forsøker å nærme seg smertefulle og traumatiske opplevingar for å skape noko nytt og å kome seg vidare. ¹²⁴ Her kjem det fram eit syn på at tapet, eller fallet, nærmast er noko motsett av øydeleggjande: «Ein skriv godt når ein kan snakka om det ein ikkje veit, det ein ikkje visste at ein visste, det ein snublar over, og *idet ein snublar, kjenner ein at ein lever*» (s.146, mi uth.). På same vis som den framoverretta gjentakinga føreset å ta utgangspunkt i fortida, kan ein hevde eit liknande dialektisk syn i høve til fallet, eller tapet: Det er ikkje nødvendigvis tale om noko øydeleggjande. Forteljaren i *Syngja* hevdar nærmast det motsette: *Tapet er konstituerande*. Frå Žižeks perspektiv er denne tilbaketrekninga og spenninga mellom «to dødar» konstituerande, og eit nødvendig steg for at subjektet kan (re)konstituere seg sjølv. ¹²⁵ Eller for å reformulere utsegna til forteljaren i *Syngja*: Det er *naudsynt å snuble* for å kjenne at ein lever. Frå eit gjentakingsperspektiv ser vi difor at å gjenta traumatiske opplevingar ikkje handlar om å dyrke opne sår, men heller om å få auge på kva som kan gro i såra, og ikkje minst å godta at der alltid vil vere eit arr.

På dette grunnlaget har vi sett at å fortelje om det språkause ikkje handlar om ei blind gjentaking av tradisjonelle mønster, men heller om ei framoverretta rørsle. Denne

¹²² Jf. Hjorthol 2012: 113 f.

¹²³ Žižek 2007: 63.

¹²⁴ Her kan også diktehandlinga ha stor erkjenningskraft. Hjorthol (2012) understrekar også dette (med referanse til Vaages roman *Kunsten å gå*): «Det er ei sanning som handlar om mot til å nærme seg det som gjer så vondt at det kanskje berre kan *diktast* om, eller diktast *om*, for å kunne uttrykkjast» (s. 127).

¹²⁵ Jf. Žižek 2007: “[...] enjoyment can be gained only against the background of a fundamental loss” (s. 65).

framoverretta rørsle er mogleg fordi fortida dannar grunnlaget. På denne måten kan ein gjenta fortida retroaktivt ved at tilhøve i notida skaper eit nytt syn på fortida. Vidare ligg det i dette ei erkjenning av at språket ofte kjem til kort, men at *forsøket* ikkje vert mindre viktig av den grunn. Dette har også samband med korleis den vanskelege og til dels utforståelege språk- og subjekt-tematikken påverkar forteljemåten, og ikkje minst korleis forteljemåten er med på å understreke det tematiske. Samstundes impliserer dette ei erkjenning av at subjektet alltid vil vere splitta og sperra, både i høve til objektet og den store Andre. Like fullt er det denne splittings og sperra som er naudsynt for subjektets eksistens og moglegheitene til å (re)konstituere seg sjølv. Her er det liten tvil om at kunsten og forteljehandlinga har eit stort erkjenningspotensial, noko som også kjem tydeleg fram i *Syngja* gjennom eit syn på språket og forteljehandlinga som peikar mot eit grunnleggjande håp. Sjølv om ein ikkje er i stand til å forstå alt fullt ut, eller å gripe fortida på identisk vis, kan ein finne ei anna form for sanning: ei litterær sanning som både tek utgangspunkt i det fiktive og det røynelege.

Sett i lys av dette må vi spørje oss til slutt: Dersom mangelen og det språklege tomrommet er grunnleggjande, og tapet er konstituerande, då må det vel finnast ein møtestad mellom språk og det språklause? Finst det ein møtestad i *Syngja* bortanfor det språklause mørkret?

Songen og det språklause

I *Syngja* møter vi som nemnt to former for språkløyse: Den språklause dottera og dei vanskane som oppstår i kommunikasjonen mellom far og dotter. I tillegg er det ei språkløyse på forteljeplanet, som forfattar-faren møter i sitt forsøk på å fortelje livshistoria deira. Forsøket på å fortelje om det språklause handlar om ei konstant veksling mellom håp og tvil,

og mellom glede og sorg.¹²⁶ Dette er sentrale, konstituerande kjensler på romanens motivplan. Trass i at livshistoria inneheld mykje sorg og smerte, meiner forteljaren at sjølv forteljehandlinga vitnar om at det finst eit håp. Språk i møte med det språkause omfattar eit smerteleg tap, og eit grunnleggjande tomrom, men *håpet er alltid til stades*: «Alt det vonde kan lysa mot menneska, i skrift, og når det lyser i skrift, gjer det deira liv lettare. For skrift – dersom ho er god – ville ikkje finnast om det ikkje var ein utveg og ein ny morgon» (s. 14 f). I *Syngja* vert språket og forteljehandlinga symbol på eit grunnleggjande håp. Så lenge det vert *forsøkt å fortelje*, så er der håp:

Ein kan ikkje fortelja utan håp. Slik er lova som gjeld skrivearbeidet. Ein fortel, altså vil ein leva. Ein formar noko, altså har ein glede i livet, ein skaper, altså ser ein lukka nærma seg, det ein snart skal gjera ferdig. Om det ikkje var håp, kvifor skulle ein skriva? Om det ikkje fanst ei framtid for menneska, og for meg blant dei, kvifor skulle eg bry meg med å forma ord? (s. 14)

Trass i at mange spørsmål er for store å svare på, og delar av livshistoria til faren og G representerer eit ugjenkalleleg tap, handlar forteljehandlinga om ein vilje til å skape og å kome seg framover.¹²⁷ Frå dette perspektivet vil eg seie at språk i møte med det språkause vert eit symbol på eit grunnleggjande håp. Dette kjem til uttrykk både tematisk og i sjølv forteljehandlinga. På motivplanet vert det fortalt om ei livshistorie som inneheld håp:

«Språket skulle koma, ikkje berre somme enkeltord, setningar skulle oppstå, på tunga hennar.

Talen skulle løfta seg ut av henne, omslutta oss. Då skulle ho fortelja oss at ho takka oss for omtanken, men me måtte ikkje uroa oss for henne» (s. 110).

¹²⁶ Jahn Holjen Thon (2012) analyserer også denne spenningstilstanden i fire andre bøker av Vaage: *Kyr* (1983), *Rubato* (1995), *Den framande byen* (1999) og *Kunsten å gå* (2002). Sjå «Den elegiske utopi» s. 75-103. Tesen hans er at «[H]ele Vaages forfatterskap er preget av denne dobbeltheten, en splittelse og en enhet mellom sorgsang og utopi» (s. 83).

¹²⁷ Holljen Thon understrekar også at Vaages prosa er uløyselig relatert til ein utopi som både omfattar tid og skjønnheit: «Sorgsangen som er så rikelig representert i dette forfatterskapet, gir oss aldri en følelse av mismot og tyngethet, tvert imot gir den snarere en boblende følelse av glede og håp. Vaages resonnementer slik de framkommer gjennom fortellingenes språk, er alltid *skjønne* i betydningen av at de inngir optimisme og glede. Denne skjønnhet, uansett hvor sorgfull tematikken er, hviler i følelsen av språklig, fysisk nærhet som i hovedpersonens konkrete forhold til sin egen kropp i *Kunsten å gå* eller hans forhold til båtbyggeriet i samme bok. Jeg tror denne nærheten henger sammen med at Lars Amund Vaage greier å framstille abstrakte størrelser som «tid» som «noe fysisk», noe som kan påvirkes og ikke noe som bare flyter kontinuerlig av sted» (s. 102). Holljen Thon ser også det utopiske aspektet i samband med forteljekunsten: «Fortellerkunsten danner det utopiske aspekt som alltid utgjør et frigjørende potensial» (s. 103).

Her kan ein derimot kome med ei innvending: Erkjenner ikkje forfattar-faren gjentekne gongar at dottera aldri kjem til å lære seg språk? Er ikkje det difor eit *fåfengt* håp at G skal lære seg språk i framtida? Forfattar-faren erkjenner mellom anna at G aldri kjem til å kunne lese: «Ho kan ikkje lesa. Det skal ho aldri læra heller. Det er ikkje mogeleg for henne» (s. 94). Igjen ser vi at forteljinga blir tvitydig og sjølvmotseiande, for like etterpå vert det sagt: «Likevel skal ho lesa det. [...] / Det eg skriv er ei bøn til Gud om at G må kunna lesa» (ibid.). Vaklinga mellom håp og tvil er dominerande. Men kanskje er det nettopp denne vaklinga som til sjuande og sist er årsaka til at forfattar-faren har eit grunnleggjande håp? Er det ikkje når tvilen dominerer at det samstundes melder seg eit behov for håp? Ein kan på merkverdig vis hevde at for at håpet skal eksistere, må det frå tid til anna også vere ein tvil til stades.¹²⁸

Korleis skal vi vidare sjå på håpet når det gjeld forholdet mellom faren og G? Kan vi tru at det er eit håp når vi gjentekne gongar har sett at det oppstår eit språkleg tomrom mellom dei? Korleis skal vi forstå kommunikasjonen mellom den språkkyndige faren og den språkause dottera? Kva går denne kommunikasjonen ut på når G ikkje forstår ord? I *Syngja* kjem det fram at vi må forstå språk som noko meir enn berre grammatikk og verbal tale:

Eg trur ikkje at ho skjønar eitt einaste ord når ho ikkje ser meg. Det er ikkje orda ho skjønar når me opplever at ho forstår. Det er blikket, munnen, leppene som rører seg, det er hendene, kroppsholdninga, tonen. Det er songen ho forstår, alltid. Synge, seier ho ofte, men aldri på telefonen. Ho forstår ikkje song på telefonen (s. 60).

Songen har ein sentral posisjon i forteljinga, noko også romantittelen *Syngja* indikerer. Men på kva måte? Syner ikkje dette sitatet at vi må sjå på språk i *vid tyding*, og som noko sosialt og skapande på same vis som gjentakingsomgrepet? I G sitt tilfelle er det kroppsspråk, og ikkje minst tonen og songen som representerer språket for henne. Det er eit språk utan påstandsinnhald, fjernt frå det verbale kvardagsspråket, men likevel fylt av meining. Ikkje

¹²⁸ Sjølv sagt er det i tillegg naudsynt å ha eit grunnleggjande håp for å ha ein vilje til å kome framover, og generelt for å ville leve.

minst omfattar det ei eller anna form for identifikasjon: Faren og dottera er til ei viss grad i stand til å forstå kvarandre utan ord.

Måten songen vert kopla til G sitt ordlause språk på står vidare i stil med forteljarrøysta i *Syngja*, som syner ein eigen rytme og musikalitet i sitt språk. Her det interessant at forfattar-faren også identifiserer seg med songen, og koplar den opp mot eiga *dikting*:

Språket er eit kvitt piano som står ved ein svart vegg. Fingertuppar må koma for å få det til å dansa. Er språket noko utanfor meg? Kor er min kontroll? Kven bestemmer kva eg skal syngja? [...]

Det syng ein tone som ikkje kan høyrast. Det diktar seg ein annan veg enn den eg gjekk ein gong. Det kan ikkje vera annleis. Det vaknar eit ord og vil dikta. Det kjem ein song (s. 62/64).

På denne måten vert songen relatert til *språket* for både faren og G. Dette er derimot ikkje ein song med vekt på *teksten*, men heller på melodi og klang. Men korleis skal vi då forstå songen som dikting? Og på kva måte skal vi sjå det i samband med det språklause? Det mest opplagte er den klangen og rytmen som kjem til uttrykk på setningsplanet: Forholdet mellom korte, kompakte setningar og lange, drøftande setningar. I tillegg kan ein hevde at det oppstår ei eiga rytme som følgje av den sjølvmotseiande forteljemåten som vi har sett fleire døme på. Dette skaper ei rørsle som går framover, for så å gå tilbake. Denne doble rørsle kan vi også knyte til tekstens overordna *historienivå*: Pendlinga mellom ulike tidsnivå, og den reisa som vert skildra med bil og buss: «Me kjenner rytmen i bilen vogga oss, ujamt, mjukt» (s. 207).

Men kan vi ikkje også finne ei form for *stille song/melodi* som er vanskeleg å sette ord på? Noko som er vanskeleg å forklare, men som ein likevel til dels identifiserer seg med og forstår? Her tenkjer eg på den stille songen som oppstår i forteljarens forsøk på å sette ord på det språklause: «Det syng ein tone som ikkje kan høyrast» (s. 64). Forteljarens forsøk på å finne ord skaper ei eiga form for stille musikalitet i teksten. Eit døme på dette finst i dei tekstparti der språket kjem til kort, anten fordi spørsmål er for store til å svare på/forstå, men også i dei tilfella der det gjer for vondt å fortelje: «Orda vil ikkje koma. Orda sit fast i det rommet der alle ord er eller ikkje er. Orda fell ikkje ut av munnen» (s. 85). I dette rommet, der

«orda er eller ikkje er», oppstår den stille songen. Vaage påpeikar sjølv i eit foredrag med tittelen «Stille musikk» korleis det tilbakehaldne skaper ei rørsle: «Det er det mektig tilbakehaldne som skaper rørsle, eit grunnprinsipp i all musikk». ¹²⁹ Han talar vidare om «ein stille musikk», noko som kvart menneske kan føle innvendig, men som er uråd å uttrykkje med ord. Her nærmar vi oss det «språklege tomrommet» som eg stadig har referert til i denne oppgåva, dette mellomrommet som ikkje kan uttrykkjast med ord. Språket durrar, og det som står igjen er ein stille song/melodi som ein til dels kjenner og forstår, men som ikkje kan uttrykkjast. Jan Inge Sørbo er inne på noko av det same i sin artikkel om Vaages diktsamling *Utanfor institusjonen* (2006). Han talar om ei spenning mellom lyd og togn, og mellom det verbale og ikkje-verbale som han kallar «eit språk før nullpunktet»: «Det handlar snarare om grensene for språket, om å skriva seg fram til det punktet i språket der meininga trer tilbake, og musikken er det som peikar vidare, inn mot det som ikkje kan seiast, i alle fall ikkje forklarast, men som likevel kling oss i møte. [...] Påstandsinnholdet blir borte, musikken heng igjen». ¹³⁰ På sett og vis møtest språket og det språkause her, i den stille songen.

På bakgrunn av dette må vi spørje: Er det også i songen vi finn ein felles møteplass mellom faren og G? Ein stille song som ikkje kan uttrykkjast med ord, men som likevel skaper forståing og samhald? Følgjande sitat indikerer dette:

Synge, seier G. Me sit i bilen. Eg syng, køyrer, syng alle versa, kikar på henne, ho sit der avslappa. Munnen smiler. Augo følgjer songen. [...] Synge, seier ho, straks eg er ferdig. Eg syng, ho smiler. *Eg syng, ho syng med, utan lyd.* Eg køyrer, ho køyrer saman med meg. [...] Synge, seier ho, ser ikkje på meg. Ho ventar på stemma mi. Ho ønskjer seg ein ny song eller den same. Kva tenkjer ho om songen? Er det vakkert? Er det godt? Kva er det ho gløymer når eg syng? Kva er det ho rører seg bort frå? Kva er det songen gjer heilt i henne? Synge, kviskrar ho, stille, nesten ikkje til å høyra gjennom duren og susinga. Manande er ho med sitt eine ord. Vakker sit ho der med sitt vesle ønskje. Eg skal synga ein song (s. 62 f).

Faren og G finn eit felles møtepunkt i songen, ut frå kvar sine føresetnadar. Det oppstår ei særeiga form for kommunikasjon og samhandling som berre musikaliteten er i stand til å

¹²⁹ Vaage 2010: 212.

¹³⁰ Sørbo 2012: 194 f.

skape. Sjølv om det i dette sitatet også dreiar seg om song i vanleg forstand, handlar det også om eit felles møtepunkt som ikkje kan uttrykkjast med ord, eit identifikasjonsgrunnlag skapt av det musikalske. På denne måten står språket og musikken i nært samband med kvarandre, noko Vaage sjølv understrekar i foredraget «Stille musikk»:

Musikk kan vera vanskeleg å forklara, men ikkje nødvendigvis vanskeleg å forstå. Me veit godt når me har ei stor musikkoppleving og då spør me ikkje etter definisjonar. Musikk er eit enkelt språk, og enklare enn ord. Musikk handlar om dei store emosjonane og grunnvilkåra i livet. Det er ikkje tilfeldig at psykisk utviklingshemma og språkause menneske godt kan ha eit nært forhold til musikk. Musikk er eit språk dei skjønar. Dei kjenner igjen gleda, sorga og ikkje minst trøysta. Men forklara kan dei ikkje.¹³¹

Dette svarar til kommunikasjonen som oppstår mellom faren og G når det vert sunge. Her er det ikkje orda og songteksten som gir mening, men ei form for «stille song» som er uråd å forklare, men ikkje vanskeleg å forstå. Dei finn eit felles møtepunkt, trass i at orda er uforståelege for G. Ifølgje Vaage er det nettopp dette uforståelege, denne grunnleggjande gåtefulle karakteren, som er felles for både musikken og diktinga:

Særleg musikarar fråber seg ofte forklaringar om musikk. Dei syns at orda flatar ut og øydelegg den djupna dei meiner å oppleva. Filosofar som Adorno har sagt at det må ein ikkje, forklara musikk. [...]

Men kan me eigentleg forklara noko som helst heilt ut? Er det ikkje det dikting dreier seg om, å strekkja seg mot det som ikkje kan forklarast, å stemma språket slik at det blir ein uforklarleg kjerne eller rest? Diktinga kan altså heller ikkje forklarast. Dette uforklarlege, uoversetjelege, er eit element i all kunst. Likevel må me prøva å forklara. Ja, forklaringane er like viktige som kunsten. Forklaringane som kjem til kort (s. 201).

På denne måten er trongen til uttrykk og form felles for både musikken og litteraturen. I tillegg handlar det igjen om å erkjenne at både språket og subjektets eksistens alltid vil romme noko uforståeleg, men samstundes er prinsippet i å forsøke og forstå like viktig av den grunn. Og for å forsøke trengst det vel eit grunnleggjande håp? Dette syner også utviklinga gjennom forteljinga i *Syngja*. Trass i den stadige vekslinga mellom tvil og håp, vert det heile tida gjort eit *forsøk på å fortelje*.

¹³¹ Vaage 2010: 201 f.

Ser vi ikkje også at det gjennom forteljinga skjer ei utvikling i høve til G og språket/songen? Ei utvikling frå tvil til håp? Dersom det å fortelje inneber eit grunnleggjande håp, representerer ikkje då også songen eit håp? Songen vert jo nettopp kopla til sjølve forteljehandlinga. Rett nok startar ikkje forteljinga med å uttrykkje håp, men heller med å slå fast at G verken kan snakke eller forstå språk: «Det kom nokre ord, og ho tok dei i bruk, men så smuldra dei opp i munnen hennar» (s. 5). Vidare vert det rekna opp ulike ting G ikkje kan: «Ho kan ikkje så mykje anna heller. Ikkje fø seg eller kle på seg, ikkje finna vegen mellom husa» (s. 5). Her vert også songen nemnd:

[...] ho kan alle songtekstane. Ho kan ikkje syngja dei. Men hender det at den som syng stoppar, midt i eit vers, kan ho straks seia det neste ordet. Det kan ho, men veit ikkje kva ho skal bruka det til (s. 6).

Her kjem det fram at G syng på sin eigen måte, men utan å formidle songtekstane gjennom ord. Sorga og tvilen dominerer i starten. Men dersom ein flyttar blikket mot slutten av forteljinga, er situasjonen annleis. Her vert det mellom anna uttrykt eit *håp* om at G ein dag skal kunne lese og forstå språk: «Den dagen G skal lesa dette, når ho skal sjå gjennom orda mine, skal ho vita at eg tenkte på henne også, at eg brydde meg om korleis ho hadde det» (s. 191). Håpet om at G ein dag skal kunne ta i bruk språket vert underbygd med at forteljinga avsluttar med å vende tilbake til G og songen:

Ho har aldri sunge før. Ein tone, kanskje to, eitt ord og to, men aldri ein heil song. [...] No syng ho, ein song, med ord, med takt og tone. Det er som om ho har hatt songen i seg, lenge, sunge han, stilt, ein stad i seg, men no smittar songen over til munnen, tunga, stemmebanda. Ho syng, kviskrande, mest til seg sjølv, men ho syng. Ho er 34 år.
Min hatt den har tre kanter, tre kanter har min hatt
Og har den ei tre kanter, så er den ei min hatt (s. 232).

Frå å starte med å fortelje at G ikkje kan syngje, avsluttar altså forteljinga med at ho har lært å syngje ein heil songtekst. På denne måten kan vi seie at den stille songen avsluttar med å vere song i vanleg forstad, med ord, takt og tone. Vi ser ei utvikling frå tvil til håp i forteljinga. Dette vert ytterlegare underbygd ved at slutten går føre seg på forteljingas *notidsplan*, noko

som peikar mot eit grunnleggjande håp for framtida til faren og G. Gjennom heile forteljinga har songen fungert som eit bindeledd mellom G og forteljaren, og mellom språket og det språkause. Og det er her, i songen, musikaliteten og rytmen, at vi finn møtepunktet mellom språket og det språkause.

Når songen vert sett i samanheng med både den språklege samhandlinga med G og med sjølve diktehandlinga, inneber dette altså eit grunnleggjande eksistensielt håp: «Ein kan ikkje fortelja utan håp. [...] Ein fortel, altså vil ein leva» (s. 14). Anten det er tale om ein song med ord, takt og tone, eller ein stille song, handlar det på same vis som forteljehandlinga om *prinsippet i å forsøke*. Det same synspunktet meiner eg kjem til uttrykk i ein annan Vaage-roman, *Tangentane* (2006):

«[...] Kjærleiken til klangen, melodien, rytmen, alt dette har Herren utstyrt oss med. Han har meint at me skal opna vår munn *og syngja*,» sa eg. «Han har vilja det slik. Englane song jo på Betlehems-markene. [...] Men han krev ikkje at me skal vera verdsmeistrar. Alle treng ikkje vera like flinke. Det er ei mistyding. *Alle syng med sin nebb.*»¹³²

Uavhengig av om ein kan syngje ein song med eller utan tekst, høgt eller stille, er vi alle musikalske vesen: Fordi vi på eitt eller anna nivå *forstår songen*. Det er *forsøket på å syngja* som er det viktigaste. Frå eit overordna eksistensielt nivå seier dette oss også noko om synet på *menneskeverd*: Menneskets verdi handlar ikkje om i kva grad ein er flink og dyktig. Menneskeverdet står like urokkeleg og sterkt uansett om ein har språk eller er språklaus, om ein kan syngje songtekstar med vakker stemme eller berre forstå og uttrykkje ein stille song.

¹³² s. 118, mi uth.

Kapittel 7

Avslutning

Problemstillinga mi var: Kva er språk i møte med det språkklause? Eg har *forsøkt* å gjere som forteljaren i *Syngja*: reflektert kring spørsmålet. Eg har *forsøkt* å sjå spørsmålet frå fleire perspektiv. Eg har *forsøkt* å nærme meg spørsmålet. Men eg må seie som forteljaren i romanen: «Spørsmålet er for stort for meg. Eg vedgår det» (s. 185). Likevel har eg eit *håp* om at spørsmåla eg har stilt kan peike mot nokre svar.

I denne oppgåva har eg drøfta og analysert språk i møte med det språkklause frå ulike perspektiv og med ulike teoretiske innfallsvinklar. Kva konklusjonar har dette ført fram til? Innleiingsvis stilte eg meg kritisk til det sjølvbiografiske fokuset resepsjonen av *Syngja* har fått. Den autistiske dottera er ein sentral del av tematikken, men *Syngja* er ein *roman* som handlar om mykje meir enn autisme. Vaage har rett nok ikkje lagt skjul på at delar av historia er sjølvbiografisk, men dette har ikkje vore min analytiske innfallsvinkel. Eit hovudsynspunkt i oppgåva er at tematikken og tekstens erkjenningsmessige styrke kjem til uttrykk i *spenningsfeltet og den flytande grensa* mellom roman og sjølvbiografi. Her stilte meg bak Melbergs kritiske blikk på den litterære metafysikken som legg eit anten-eller-skilje til grunn.

Mitt hovudfokus har vore den grunnleggjande språkproblematikken som kjem til uttrykk i romanen. Dette handlar på den eine sida om farens forhold til den språkklause dottera og kommunikasjonen mellom dei. På den andre sida er det ein *litterær* språkproblematikk som går på korleis ein skal fortelje om det språkklause i ein roman. Ein kan såleis seie at språkvanskane botnar i det formelle: Korleis skal ein fortelje om det språkklause, og korleis er forteljetekniske grep med på å belyse språktematikken? Samstundes er det sjølve tematikken som legg føringar for korleis det vert fortalt og kva ein vel å fortelje. Målet har vore å

synleggjere dette gjennom å analysere *Syngja* som ein forteljande tekst (med ein vid definisjon på forteljing), der ein får fram det dynamiske forholdet mellom form og innhald. Her har Genettes narratologi vore nyttig, og då særskilt for å vise korleis tematikken kjem til uttrykk gjennom ei rekkje forteljetekniske grep: intradiegetisk forteljarrøyst, intern fokalisering, homodiegetisk forteljing og anakroni.

Eg har stilt spørsmålet om narratologien som metode kjem til kort når det gjeld tekstens røyndomsreferansar og dei overordna eksistensielle problemstillingane. Forteljaren i *Syngja* påstår på den eine sida at fiksjonen står sentralt, og at store delar av historia er oppdikta. Men samstundes gjer teksten krav på ein utanomtekstleg røyndom, og hevdar at *levd liv* dannar eit viktig forteljegrundlag. Her har Melbergs sjølvframstillingsomgrep vore relevant for å inkludere den referensielle sida ved teksten i analysen, og for å sjå teksten frå eit overordna sjangersperspektiv (i spenningsfeltet mellom roman og sjølvbiografi). I *Syngja* vert det ikkje berre stilt spørsmål ved *korleis* fortelje (det formelle), men også *kva* er språk? *Kva* er ei forteljing? Og i nært samband med dette: *Kva* er eit subjekt? Både Genettes narratologi og Melbergs sjølvframstillingsomgrep dekkjer godt spørsmål som startar med «korleis». Men for å drøfte dei overordna eksistensielle spørsmål som peikar utanfor fiksjonens rammer, har det vore naudsynt å utvide perspektivet. Dette har vore eit hovudargument for å ta i bruk Žižek og Lacans teoriar om subjektet i analysen.

Kva har denne metode- og teoribruken ført fram til? I kapittel tre viste eg til Genettes poengtering av å skilje mellom forteljarrøyst og modus. Her såg vi korleis det er fleire røyster til stades på ulike nivå i teksten, og at dette også er tilfelle i ein sjølvbiografisk roman som *Syngja*. Dette leidde inn mot ei drøfting av *kva* slags subjekt som uttrykkjer seg i forteljinga, og på *kva* måte vi kan omtale forteljinga som subjektiv. Sjølv om forteljemåten i *Syngja* er personleg og nært knytt til hovudpersonens medvit, står dette i ein uløyseleg relasjon til det partikulære og universelle. Dette seier i sin tur noko om synet på forholdet mellom den

empiriske sanninga og diktekunstens sanning. Kittang poengterer at diktinga alltid har vore avhengig av det røyndelege som stoff og rammeverk. Med støtte i Lacans tese om korleis røyndommen vår er strukturert som ein fiksjon, argumenterte eg for at det motsette er like aktuelt. Forteljaren i *Syngja* påpeikar gjentekne gongar den sentrale plassen fiksjonen har i subjektkonstitusjonen: «Kunne eg dikta, var eg eit menneske» (s. 146). Dette seier oss noko om ei *litterær* sanning som både er subjektiv og objektiv, noko som står i stil med Žižeks argumentasjon om at *fantasien* vår både er subjektiv og objektiv. I *Syngja* fungerer det subjektive som ein inngangsport til å seie noko universelt om mennesket som samfunnssubjekt. Det er såleis ei dobbel kommunikasjonsform i romanen: Det handlar både om ei framstilling av seg sjølv og av G i ei personleg livshistorie, men også om å vere ei allmenn forteljarøyst for «dei språkklause»: «Eg ville vera dei språkklause munn» (s. 16). På denne måten refererer forteljinga også til samfunnet og ein breiare lesarkrets: «Korleis såg samfunnet på slike som G?» (s. 17).

I kapittel fire såg vi at ein subjektiv forteljemåte også handlar om den komplekse relasjonen mellom forfattar, forteljar og hovudperson. Melberg understrekar korleis forteljinga kan nytte ulike strategiar for å konstruere eit forfattar-eg. Ein slik strategi ser vi i *Syngja* når det vert oppretta ein illusjon om at forfattar, forteljar og hovudperson er identiske. Med utgangspunkt i Melberg ser eg dette som eit forteljeteknisk grep, i staden for å påstå at forfattarpersonen i romanen er identisk med det er den «reelle» forfattaren Lars Amund Vaage. Dette vil likevel ikkje seie at sjølvbiografiske element frå Vaages liv ikkje inngår som komponentar i delar av historia, men eg har stilt meg kritisk til ei slik sjølvbiografisk analyse når tekstobjektet er ein roman. I analysen av forfattar, forteljar og hovudperson kom det fram ei splitting som synleggjer at det er fleire ulike røyster som inngår i eit diffust samspel i romanen. Forteljinga er fokalisert gjennom hovudpersonens medvit, men dette vil likevel ikkje seie at hovudpersonen er einaste fokaliseringsinstans. I *Syngja* kjem dette mellom anna

fram når forteljaren ventar heilt til slutten av forteljinga med å fortelje at venen F er oppdikta. I tillegg formidlar forteljaren gjentekne gongar meir informasjon enn kva som er hovudpersonens innsikt på det gitte tidspunkt i handlinga, noko som kjem til syne i form av anten etterpåklokskap eller frampeik: «Ansiktet var ikkje slik det skulle bli seinare, prega» (s. 117). Dette er bakgrunnen for at Genette understrekar at det alltid vil vere eit skilje mellom forteljar og hovudperson.

Distinksjonen mellom forfattar, forteljar og hovudperson som kom til uttrykk på *narrasjonens nivå* peikar vidare mot ein grunnleggjande identitetsproblematikk. I kapittel fem var det difor relevant å analysere subjektets sansing, tankar og utsegner på tekstens *historienivå*, og såleis spørje: Kva er eit subjekt? Korleis vert subjektet konstituert? I *Syngja* er hovudpersonen 60 år på forteljingas notidsplan, men han veit framleis ikkje kven han er. Vi møter eit splitta subjekt i ei eksistensiell krise som handlar både om tilhøvet til seg sjølv, til medmenneske og samfunnet. Ikkje minst er dette nært knytt til *språk*. I tillegg ser vi det er eit ønske om å forstå, som går både bakover og framover: Hovudpersonen vil forstå si eiga og G si fortid, å forsøke og nærme seg denne gjennom forteljehandlinga. Samstundes har han like mykje eit ønske om å forstå notida og å kome seg vidare.

På dette grunnlaget har det vore naudsynt å sjå identitetsproblematikken frå fleire perspektiv. For det første handlar den uvisse identiteten om synet hovudpersonen har på seg sjølv som individ: Det negative sjølvbiletet kan ved enkelte høve påverke måten han opptrer på sosialt. Dette såg vi døme på i skildringa av den arrogante veremåten han til tider har overfor F – ein veremåte han sjølv ser i samband med sitt negative sjølvbiletet: «Det var gammalt kjent for meg, i tanken, at eg verka arrogant og utilnærmeleg, for å dekkja over det eg såg som veikskapar i personlegdommen min» (s. 88). Måten hovudpersonen opptrer på sosialt syner vidare eit gap mellom den psykologiske og symbolske identiteten, og at det på merkverdig vis kan arte seg som truverdige å bere ei maske, til dømes som bussjåfør: «Eg likte

dette med å vera ein dei trong i samfunnet, ein i ein viktig, men anonym jobb. Ein var ikkje seg sjølv som bussjåfør, ein spela ei rolle» (s. 44). Dette står i stil med det Lacan og Žižek refererer til med omgrepet «symbolic castration»: Gapet mellom den eg tenkjer sjølv at eg er (psykologisk identitet) og ein symbolsk identitet som kan gi meg autoritet og status (til dømes som bussjåfør).

Vi har sett korleis hovudpersonen i *Syngja* alltid står i ein relasjon til andre. Difor vert det ukorrekt å tale om ein individroman, forstått som ei forteljing med eit reint individuelt og harmonisk subjekt som har ein indre, autentisk kjerne det rår over. I *Syngja* er forholdet mellom forfattar-faren og dottera G sentral, og då særskilt i høve til romanens språkproblematikk. Dette er eit forhold som omfattar både ein identifikasjon og ei framandkjensle. Her drøfta eg om delar av årsaka til identifikasjonen er å finne i ei felles tilhørsle i dei to personane sine respektive «outsiderposisjonar», og at faren kjenner ei form for gjenspegling av si eiga eksistensielle og språklege krise i den språkause dottera. Ein kan hevde at det språkause synleggjer ein «ekstremversjon» av det tomme ved subjektet, og at faren difor opplever ei sperre i mykje sterkare grad enn det som er tilfelle i ein normal tovegskommunikasjon.

Dette tomme, og denne sperra, står i stil med subjektssynet til Lacan og Žižek. Paradokset er at det er nettopp denne sperra som også er grunnlaget for subjektets eksistens. Subjektet er hindra i å ha ein autentisk, indre kjerne det rår over. Difor vil identiteten alltid til ei viss grad vere både framand og i ei krise. Det er i lys av dette synet på subjektet vi kan forstå kvifor hovudpersonen framleis står i ei eksistensiell krise som 60 åring, og kvifor framandkjensla i møte med G til tider er så sterk. Dette er både ei *naudsynt* krise og ei *naudsynt* framandkjensle fordi det er slik vi blir til som subjekt (eit syn vi også såg Burgess argumenterer for). I far-dotter-forholdet er framandkjensla dominerande og kontrastane store: Som forfattar har faren kontroll over språket og er innanfor den symbolske orden, medan G verken kan snakke eller

forstå språk. Det er difor paradoksalt at det er nettopp på det språklege planet det finst eit identifikasjonsgrunnlag: «Du kan godt seia at me gjekk til same staden, språkarbeidet» (s. 169). Begge strevar med å finne ord, men frå svært ulikt utgangspunkt.

Vidare såg vi korleis subjekt-objekt-relasjonen vert snudd på hovudet i *Syngja*. Faren uttrykkjer at det er det språkklause, og dottera G, som formar han: «G hadde fødd meg. Ho var mi mor» (s. 183). Dette medfører også at han vert framand for seg sjølv og må «føde seg sjølv» på nytt: «Eg fødde meg sjølv. Eg vrengde meg, drog meg sjølv ut av den omvende kroppen min» (s. 182). Her er Žižeks teoriar fruktbare, og særskilt når det gjeld synet på korleis den vesle og den store Andre opererer i den symbolske orden. Både objektet og den store Andre representerer noko uhandgripeleg for subjektet. Eitt av dei store paradoksa i *Syngja* er at *den vesle Andre står utanfor den symbolske orden*. Difor må faren stadig tolke og førestille seg kva G tenkjer og føler: «Kvifor spring ho? Vil ho springa frå meg, frå stunda me har saman, frå seg sjølv, fordi det er for mykje for henne, dette at eg kom?» (s. 203). Det oppstår ei splitting og ei sperre, både i relasjonen til objektet og i høve til kor langt språket strekk til. Her har diktehandlinga og førestillingsevna eit erkjenningsmessig potensial, i forteljarens forsøk på å skape struktur og heilskap, frå eit «nullpunkt».

På dette feltet møter vi vidare på eit nytt paradoks: I *Syngja* understrekar forteljaren korleis ein kan skape seg sjølv gjennom diktehandlinga. På den andre sida vert det stadig poengtert at det går ei grense for kor langt språket strekk til. Dette har samanheng med subjektets forhold til den symbolske orden. I *Syngja* vert det drøfta eksplisitt kva slags umedvitne krefter som tenkjer og talar i og gjennom subjektet. Hovudpersonen agerer på den eine sida i tråd med at den store Andre eksisterer: «Kven var det som talte i meg når eg var slik, var det mor eller far, eller var det andre, mindre attråverdige sider ved kulturen vår, skuggesider ved historia, det innfule og småskorne ved den norske bonden som kom til uttrykk?» (s. 89). Her såg vi også korleis den store Andre artar seg som både nærverande,

fråverande, og ikkje minst sviktande: «Kven skal dømma konsekvensane?» (s. 73). Forfattar-faren har eit ambivalent forhold til autoriteten (helsevesenet og åtferdsterapien). Han handlar og talar ut frå eit overordna prinsipp om kva han *bør* gjere, men tvilen er likevel til stades: «Eg drap min tvil, såg bort frå han, lèt han kvila ein stad i meg, gløymde han så fort eg kunne, for kva anna hadde eg å hjelpa G med enn åtferdsterapien?» (s. 188). Vekslinga mellom tvil og tru medfører at faren øver ei form for *motstand* mot autoriteten. Denne motstanden kjem også til uttrykk frå forteljarens notidsperspektiv, der vi kan seie han yter ein *språkleg motstand* mot autoriteten gjennom kritiske drøftingar om åtferdsterapiens tru på rasjonelle årsaksforklaringar. På denne måten kan ein hevde at han stiller seg kritisk til fagspråket gjennom å skrive ein roman som opphevar grensa mellom den empiriske sanninga og den litterære sanninga. Frå eit psykoanalytisk perspektiv handlar det her om subjektets forsøk på å trekkje seg attende frå den store Andre. Det er nettopp slik vi blir til som subjekt: både handlande og underkasta på same tid.

Eit hovudpoeng i analysen er at denne mellomposisjonen er avgjerande både for subjektets eksistens, og for forfattarens språklege kreativitet. Her er *mangelen* konstituerande og ikkje til å kome utanom. Då tenkjer eg både på mangelen knytt til det sperra og tomme subjektet, men også på mangelen som oppstår i sjølv *språket*: I kommunikasjonen mellom faren og G, og i sjølv diktehandlinga når forfattar-faren skal forsøke å fortelje, minnast og forstå deira livshistorie. Det er i lys av dette vi kan forstå kvifor det er eit tvitydig forhold mellom identifikasjon og framandkjensle når språk møter det språklause.

Å identifisere seg med den språklause dottera får konsekvensar for forfattar-farens syn på seg sjølv og sitt eige språk. Žižek talar om eit parallaktisk objekt som representerer noko uhandgripeleg for subjektet. Dette tvitydige medfører at subjektet alltid står i ein dobbelposisjon. Subjektet speglar seg i den Andres blick, samstundes som det alltid vil vere noko ved objektet som subjektet aldri får heilt tak på. Dette har også samanheng med eit

grunnleggjande *tap*. I *Syngja* er det tale om fleire ulike former for tap. Eit stykke på veg kan ein hevde at det er eit *begjær* etter eit *tapt objekt*. Dette er eit omstillande tap av det faren trudde var ei frisk dotter: «Me begynte å sjå på henne med nye augo, granskande, utprøvande. Brått visste me ikkje kven G var» (s. 96). Sjølv om faren har innsett konsekvensane av diagnosen til G, kjem det likevel fram eit harmonisøkande begjær retta mot tapet av den friske dottera: «Den dagen G skal lesa dette, når ho skal sjå gjennom orda mine, skal ho vita at eg tenkte på henne også, at eg brydde meg om korleis ho hadde det» (s. 191). Vi kan seie at det er ei «parallaktisk rørslé», eit dobbeltperspektiv som subjektet aldri kan unngå: Farens dobbeltperspektiv er i dette tilfelle tale om å innsjå at G aldri skal lære språk og bli frisk, samstundes som det harmonisøkande begjæret etter dette tapet også er til stades.

På den andre sida er det også ei *språkleg drift* som heng saman med *tapet* av språk. Denne drifta går på den eine sida ut på å ville fortelje deira livshistorie, å gripe fortida gjennom det litterære språket: «Eit nytt håp har slått ned i meg. Eg skal skriva om G, til G. Det finst kanskje ein veg tilbake til det som hendte oss» (s. 11 f). Den språklege drifta medfører også at forteljaren må ha eit *dobbeltperspektiv* (jf. den parallaktiske rørsla). I forsøket på å fortelje livshistoria deira er det naudsynt å sjå saka frå eigen ståstad, samstundes som han må forsøke å førestille seg G sitt perspektiv. Her oppstår det eit tomrom som er *reelt* i lacansk tyding, og som forteljaren i *Syngja* møter både i kommunikasjonen med G, og i sitt forsøk på å fortelje om det språkause. Når forteljaren «ser inn i dei mørke romma» møter han det usymboliserte tomrommet som er uråd å gripe med ord. I tillegg kan vi seie at dette er objektets «blinde flekk», dette uhandgripelege ved objektet som subjektet aldri får heilt tak på. Samstundes er det nettopp dette språklege tomrommet, og dette uhandgripelege ved objektet, som driv forteljaren vidare i forsøk på å forstå seg sjølv og G.

I kapittel seks såg vi denne drifta mot det språkause mørkret i samanheng med ein problematikk som både er tematisk og formell. Korleis fortelje om det språkause? Korleis

gjenta fortida? I *Syngja* er det ein akronologisk og assosiativ forteljemåte, som er prega av at forholdet mellom no og då er flytande. Hovudpersonen er 60 år på forteljingas notidsplan, men veit framleis ikkje kven han er. Han står i ei eksistensiell krise som han prøver å kome seg ut av gjennom å forstå det som hende han og G i fortida. Dette er ei tvitydig rørsle som går både framover og tilbake i tid, og som er nært knytt til den eksistensielle krise: «Eg ønskjer ikkje lenger å bli ein annan. Den eg er, får vera greitt nok. Men kven er eg?» (s. 170). På denne måten kan vi seie at krise, eller fallet, dannar utgangspunktet for den narrative repetisjonen.

Pendlinga mellom ulike tidsnivå seier i sin tur noko om at det som hende *før* ikkje nødvendigvis forklarar *notida*. Det handlar ikkje om ei blind gjentaking av tradisjonelle mønster. Žižeks syn på gjentaking som «retroaktiv», og Kierkegaards skilje mellom «erindring» og «gjentagelse» er relevant i så måte. Her er hovudpoenget at situasjonen i *notida* kan endre synet ein har på si eiga fortid, og såleis forstå hendingar i eit nytt lys. Hovudpersonen i *Syngja* vil gjenta fortida å sjå på dei verdiane han har levd etter for å kome seg *framover*: «Det finst nokre verdiar eg vil endra. Det er ikkje det same som å sjå bakover. Nei, det er å sjå framover» (s. 231).

Eit hovudpoeng i dette kapittelet gjeld språksynet som kjem til uttrykk i *Syngja*: Å skrive handlar ikkje om å jakte på ei empirisk sanning, men snarare om *prinsippet i å forsøke å forstå*. Forteljaren prøver å nærme seg smertefulle opplevingar, men må samstundes erkjenne at minnet er sviktande og at mange spørsmål er uråd å svare på. Likevel såg vi at *måten* spørsmåla vert stilte på, kan peike mot eit svar. Ikkje minst uttrykkjer forteljaren at det å skrive om smerte og tap handlar om eit grunnleggjande håp. På den andre sida kan vi sjå gjentakingstrongen til hovudpersonen som uttrykk for ei dødsdrift, ikkje som *dødslemt*, med livslyst som positivt motstykke, men som ein trong etter å nærme seg smertepunktet slik han kan sjå seg sjølv i eit nytt lys og kome seg *framover*. Forteljaren i *Syngja* uttrykkjer at dette er

ein *naudsynt* spenningstilstand: «[I]det ein snublar, kjenner ein at ein lever» (s. 146). Dette er eit syn på tapet og fallet som konstituerande, heller enn øydeleggjande.

I *Syngja* er synet på tapet som konstituerande også relevant å knyte opp mot forteljehandlinga: Å «gjenta» smertefulle tap er sjølv grunnlaget for kunstens kreative potensial. Vi såg at Žižek stadig poengterer korleis subjektets uløyslege relasjon til den store Andre mellom anna medfører at språket ikkje er subjektets «private eigedom»: Noko talar i og gjennom subjektet utan at det er medvite om det. Frå dette perspektivet kan vi difor hevde at språket alltid-allereie er tapt, og at drifta som oppstår på grunnlag av dette tapet, er på paradoksalt vis konstituerande for subjektet. Det usymboliserbare tomrommet som stadig oppstår når språk møter det språklause er såleis både naudsynt og konstituerande.

Sett i lys av dette stilte eg til slutt følgjande spørsmål: Finst det ein møtestad mellom språket og det språklause i *Syngja*? Her såg vi at *songen* har ein spesiell posisjon. Songen vert både sett i samanheng med diktehandlinga og kommunikasjonen mellom far og dotter. I *Syngja* kjem det fram at vi må forstå språk i *vid tyding*: I den *stille songen*, utan påstandsinnhald eller ord, finn faren og G eit møtepunkt der dei er i stand til å forstå kvarandre. Vi nærmar oss her eit «språkleg nullpunkt» som berre musikaliteten er i stand til å skape. I tillegg ser vi ei utvikling frå tvil til håp når det gjeld den type song kan uttrykkjast med ord. Frå å starte med at G ikkje kan syngje ein einaste songtekst, avsluttar forteljinga på *notidsplanet* med at G har lært seg å syngje, med ord, takt og tone. Dette peikar mot eit *grunnleggjande håp*.

Når songen vert sett i samanheng med både den språklege samhandlinga med G og med sjølv diktehandlinga, inneber dette eit grunnleggjande eksistensielt håp: «Ein kan ikkje fortelja utan håp. [...] Ein fortel, altså vil ein leva» (s. 14). Anten det er tale om ein song med ord, takt og tone, eller ein stille song, handlar det på same vis som forteljehandlinga om *prinsippet i å forsøke*. Dette seier oss også noko om romanens syn på *menneskeverd*.

Menneskeverdet står like sterkt uansett om ein har språk eller er språklaus, om ein kan synge songtekstar med vakker stemme eller berre forstå og uttrykkje ein stille song. Med mine refleksjonar om at songen kan vere ein møteplass mellom språket og det språklause, og såleis representere eit grunnleggjande håp, medfører dette at eg er freista til å reformulere sitatet til forteljaren i *Syngja*: «Ein kan ikkje *syngja* utan håp. [...] Ein *syng*, altså vil ein leva».

Litteratur

Barthes, Roland: «Forfatterens død» I *Tegnets Tid. Utvalgte artikler og essays*, Oslo: Pax Forlag 1994 [1968].

Bokmålsordboka / Nynorskordboka: Universitet i Oslo i samarbeid med Språkrådet 2010
(lasta ned: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=parallakse&begge=+&ordbok=begge> 23.februar 2015).

Burgess, Jens Peter: Identitet og mangfold: Det europeiske, det skandinaviske og det norske. I: *Den europeiske identiteten og den skandinaviske*. Skrifter frå Ivar Aasen-instituttet, nr. 11. Volda: Høgskulen i Volda 2001.

Eliot, Thomas Stearns: «Tradisjonen og det individuelle talent». I: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Atle Kittang, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.), Oslo: Universitetsforlaget 1991 [1918].

Forlaget Oktober: «Lars Amund Vaage» (lasta ned: <http://www.oktober.no/Forfattere/Norske/Vaage-Lars-Amund> , 4.mai 2015).

Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, Oxford: Basil Blackwell 1980.

Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca/New York: Cornell U.P 1988.

Hjorthol, Geir: *Tilbaketrekinga. Litteraturens politikk i Dag Solstads forfatterskap*, Oslo: Norske Samlaget 2011.

Hjorthol, Geir: «Å gjenta fortida framlengs. Om Lars Amund Vaages *Kunsten å gå*». I: *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap*, Hanne Bramness og Jahn Holljen Thon (red.), Oslo: Forlaget Oktober 2012.

Kierkegaard, Søren: *Gjentagelsen. Samlede værker*, bind 5, København: Gyldendal 1978 [1843].

Kittang, Atle: «Framande byar». I: *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap*, Hanne Bramness og Jahn Holljen Thon (red.), Oslo: Forlaget Oktober 2012.

Lauritzen, Ellen Sofie: *Dagbladet*, «-Han har et helt eget lys i språket» 1.oktober 2012 (lasta ned:

<http://www.dagbladet.no/2012/10/01/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/23622096/> , 23. oktober 2014).

Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget 2007.

Melberg, Arne: *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, Oslo: Spartacus Forlag 2007.

Sørbø, Jan Inge: *Til trøyst. Å gje språk til psykiske kriser*, Oslo: Samlaget 2013.

Sørbø, Jan Inge: «Eit språk før nullpunktet». I: *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap*, Hanne Bramness og Jahn Holljen Thon (red.), Oslo: Forlaget Oktober 2012.

Thon, Jahn Holljen: «Den elegiske utopi». I: *Vaage. Ti lesninger i Lars Amund Vaages forfatterskap*, Hanne Bramness og Jahn Holljen Thon (red.), Oslo: Forlaget Oktober 2012.

Vaage, Lars Amund: *Rubato*, Oslo: Forlaget Oktober 1995.

Vaage, Lars Amund: *Den framande byen. Ein roman om Wilhelm Reich*, Oslo: Forlaget Oktober 1999.

Vaage, Lars Amund: «Å fortelja er alltid å handla», *Samtiden* 4/2001.

Vaage, Lars Amund: *Kunsten å gå*, Oslo: Forlaget Oktober 2002.

Vaage, Lars Amund: *Tangentane*, Oslo: Forlaget Oktober 2006.

Vaage, Lars Amund: «Stille musikk» I: *Forfattarforelesingane*, Oslo: Norsk Forfattarsentrum 2010.

Vaage, Lars Amund: *Syngja*, Oslo: Forlaget Oktober 2012.

Økland, Ingunn: *Aftenposten*, «Roman med hjertet i halsen» 21.november 2012 (lasta ned:

<http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Roman-med-hjertet-i-halsen-7005448.html> , 23.oktober 2014).

Žižek, Slavoj: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press 1993.

Žižek, Slavoj: *The Parallax View*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2006.

Žižek, Slavoj: *How to Read Lacan*, New York: Norton 2007.

Žižek, Slavoj: *Event. A philosophical journey through a concept*, Brooklyn: Melville House 2014.

Aalen, Kristin: *Aftenbladet*, «-Jeg frykter et samfunn der alle er lytefrie» 12.mai 2013 (lasta ned: <http://www.aftenbladet.no/kultur/--Jeg-frykter-et-samfunn-der-alle-er-lytefrie-3175637.html> , 4.mai 2015).

Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 2008.