

Den forelskedes tale

Fire norske samtidsromaner
lest i lys av Roland Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk*



Johanne Solhaug Hille

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Høsten 2007
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen

Forord

Arbeidet med masteroppgaven har vært en spennende og sammensatt prosess, og jeg vil gjerne rette en ekstra takk til alle som på hver sin måte har vært viktige støttespillere:

En stor takk til veileder Per Buvik for grundige tilbakemeldinger, gode diskusjoner, og ikke minst for tro på prosjektet mitt. Takk til Sol Hille for kommentarer og korrekturlesing, med håp om at Barthes blir med deg videre. Takk til Sigurd Hille for muligheten til å konsentrere meg helt og fullt om oppgaven uten økonomiske bekymringer i innspurten. Takk til alle venner som har lyttet til mine utlegninger om oppgavens tema og utvikling, og som ikke minst har vært der når jeg hatt behov for å snakke om noe helt annet. En særlig takk til samboer Jon Fredrik Walle for gjennomlesninger og diskusjoner, for din tålmodighet og enorme støtte.

Innhold

<u>1</u>	<u>INNLEDNING</u>	<u>1</u>
1.1	Problemstilling	1
1.2	Tekstutvalget	3
1.3	Teoretisk grunnlag	6
1.4	Oppgavens utforming	7
<u>2</u>	<u>KJÆRLIGHET I DEN VESTLIGE KULTUR OG LITTERATUR</u>	<u>8</u>
2.1	Lidenskapelig kjærlighet	8
2.1.1	Stendhal: <i>Om kjærlighet</i>	8
2.1.2	Denis de Rougemont: <i>Love in the Western World</i>	11
2.2	Kjærlighet og forelskelse – forsøk på definisjoner	13
2.2.1	Francesco Alberoni: <i>Forelsking og kjærleik</i>	13
2.2.2	Å forstå forelskelsen	16
2.3	Oppsummering	18
<u>3</u>	<u>LITTERÆRT OG TEORETISK GRUNNLAG</u>	<u>19</u>
3.1	Utgangspunkt	19
3.2	Roland Barthes og kjærlighetens diskurs	22
<u>4</u>	<u>ANALYSE AV DEN FORELSKEDES TALE</u>	<u>29</u>
4.1	Niels Fredrik Dahl: <i>I fjor sommer</i>	29
4.1.1	Forsøk på forståelse	31
4.1.2	Ukjent elsker	34
4.1.3	Angst og sjalusi	35
4.1.4	Følelse av fravær	35
4.1.5	Venting	38
4.1.6	Kroppskontakt	39
4.1.7	Scener fra et ekteskap	39
4.1.8	Tegnenes usikkerhet	41
4.1.9	Alene	42
4.1.10	Jeg elsker deg?	43
4.2	Jan Kjærstad: <i>Tegn til kjærlighet</i>	45
4.2.1	Tegnenes usikkerhet	47
4.2.2	Kroppskontakt	48
4.2.3	Ukjent elsker	49

4.2.4	Kjærlighetsgave	50
4.2.5	Kjærlighetens verdi	51
4.2.6	Uviss oppførsel	52
4.2.7	Omfavnelse	52
4.2.8	Angst	53
4.2.9	Forsøk på forståelse	54
4.2.10	Jeg elsker deg	55
4.2.11	Kjærlighet og skrift	58
4.3	Marion Hagen: <i>Akt</i>	59
4.3.1	Ukjent elsker	62
4.3.2	Kroppskontakt	64
4.3.3	Falmende følelser	65
4.3.4	Følelse av fravær	66
4.3.5	Forvist kjærlighet	69
4.3.6	Jeg elsker deg?	70
4.3.7	”Jeg vil ha kjærlighet”	71
4.4	Vigdis Hjorth: <i>Om bare</i>	73
4.4.1	Scener fra et ekteskap	76
4.4.2	Gråt	77
4.4.3	Gal og sjalu	79
4.4.4	Tegnenes usikkerhet	80
4.4.5	Kroppskontakt	81
4.4.6	Følelse av fravær	82
4.4.7	Venting	83
4.4.8	Alene	84
4.4.9	Uutholdelig smerte	85
4.4.10	Jeg elsker deg	87
4.4.11	Kjærlighet og språk	90
4.5	Oppsummering	91
5	<u>DISKUSJON</u>	<u>93</u>
5.1	Figurenes tilstedeværelse i den forelskedes tale	93
5.1.1	Savn og smerte	93
5.1.2	Kommunikasjon	96
5.1.3	Kvinne <i>versus</i> mann	97
5.2	Kropp og seksualitet	99
5.3	Problematisering av Barthes' teori	104
6	<u>KONKLUSJON</u>	<u>110</u>
	<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>113</u>
7	<u>VEDLEGG 1 – TABELL 1</u>	<u>A</u>

1 Innledning

1.1 Problemstilling

"Idet jeg så en gyllen glorie smelte foran meg, husket jeg bestefars ord når han lagde gullskrift i verkstedet: 'Det er bare én verdig oppgave i livet: Vi skal forsøke å gjøre det umulige.' [...] Enn om det umulige var kjærligheten?" (Kjærstad 2002:48)

"Men over den forelskedes språklig elegante, men filosofisk stotrende monolog ligger det et slør av tristesse og seriøsitet. For ingen er så alvorlig i sin tolkningsaktivitet som den som er forelsket, ettersom han eller hun jo sysler med det umulige" (Stene-Johansen 1997:83).

I Jan Kjærstads roman *Tegn til kjærlighet* (2002) ønsker hovedpersonen Cecilia å finne, ja nettopp, *tegn* til kjærlighet. Slik hun leter etter det perfekte skriftsnitt for den perfekte kjærlighetserklæring, vil jeg forsøke å finne frem til hvilke tegn som brukes i litteraturen når den forelskede taler. Jeg vil se på språklige uttrykk for kjærlighet – jeg vil studere *kjærlighetens språk*. Ved å analysere fire norske samtidsromaner ønsker jeg å se på hvordan ulike forfattere presenterer dette språket i dagens litteratur. Som alle utvalg vil de være nettopp dét, et utsnitt, men jeg håper at jeg ved å velge romaner ut fra klare kriterier kan være i stand til å antyde noe generelt om det forelskede subjektets tale. Det er ikke bare hva kjærligheten *er* for disse subjektene som er min hovedinteresse, men hva de *sier* om kjærligheten, om det de føler. Jeg vil fokusere på hvordan det som nettopp kan synes som det umulige – å uttrykke kjærlighetens språk – formidles gjennom litteraturen.

Jeg har valgt kjærligheten som det overordnede tema for denne oppgaven fordi kjærligheten er en stor og viktig del av litteraturen så vel som av livet. De aller fleste mennesker har et forhold til ordet *kjærlighet* og alt hva det måtte innebære. Ikke bare handler film, litteratur, musikk og andre kunstformer svært ofte om følelser vi forbinder med kjærlighet; også reality-tv, ukeblader og aviser har til stadighet dette som tema. Ønsket om å finne "noen som passer for meg" gjennomsyrrer verden omkring oss. En slik romantisk idé om kjærligheten har i stor grad sitt utspring fra diktning og litteratur. Både gresk og norrøn

mytologi, islandsk sagalitteratur, og ikke minst middelalderens myter, viser og høviske kjærlighetsdikt har vært med på å legge grunnlaget for en romantisk forståelse av kjærligheten. Svært ofte er det den forbudte og tragiske kjærligheten litteraturen presenterer: Fortellingen om den ulykkelige forelskede som ikke får sine følelser gjengjeldt, eller historien om de to elskende som vil gjøre alt for å få hverandre, er velkjent for oss alle. I kjærlighetens vold dreier det seg om å være eller ikke være – når vi elsker handler det om liv eller død.

Kjærligheten har ikke forsvunnet fra litteraturen, selv om den i dag også har andre medier å utfolde seg i – det forelskede subjektet finnes stadig i diktningen. Mitt fokus er imidlertid den forelskedes *ord*, og det psykologiske aspektet ved kjærligheten vil ikke komme i første rekke, men vises gjennom tilnærmingen til språket. Dyptgående sosiologiske og psykologiske studier av kjærligheten har blitt utført av andre, både med utgangspunkt i litteratur, historie og samfunn. Tekster av denne typen vil fungere som grunnlag for å plassere kjærlighet og forelskelse som et sentralt tema i vår kultur.

Å vektlegge kjærlighetens språk i litteraturen fremfor å fokusere utelukkende på tolkningene av den, bunner i et ønske om å finne ut hva slags *stemme* vi møter i diktningen. Det er ikke bare hva det litterære verket handler om som er viktig, men også måten denne handlingen uttrykkes på. For at teksten skal gi oss noe, er det avgjørende *hvordan* subjektene tanker og følelser kommer frem. Jeg tar derfor utgangspunkt i at dersom det litterære verket skal forsøke å få oss til å føle, til å tenke og reflektere, til å komme nærmere en forståelse av oss selv eller verden – eller begge deler – hvis en roman om kjærlighet virkelig skal bety noe for oss, ligger nøkkelen til dette i stor grad også på det språklige planet. Jeg vil studere hvordan litterære personer uttrykker og utsier kjærligheten i språket, fordi jeg, som Roland Barthes,¹ tror den forelskede *har* et eget språk, en egen stemme som stiger frem.² Vår

¹ Roland Barthes (1915-80) markerte seg sterkt som litteraturteoretiker, semiolog, filosof og essayist i det 20. århundret. I tidlige verk var han inspirert av marxisme og eksistensialisme, senere ble han en sentral teoretiker innenfor strukturalisme og semiologi. Etter hvert beveget han seg stadig mer mot poststrukturalistiske ideer, og er for mange særlig kjent for sitt essay "Forfatterens død" (1968) fra denne perioden. Hans siste

litteratur er fremdeles fylt av personer som ønsker å uttrykke og beskrive kjærligheten, forklare den og kanskje fange den – jeg tror ikke jeg går for langt når jeg sier at litteraturen fremdeles rommer forsøket på å formulere *sannheten* om kjærligheten.

1.2 Tekstutvalget

Det er norske samtidsromaner som er det litterære utgangspunktet for denne oppgaven, fordi jeg vil si noe om kjærligheten som tema i diktningen *her og nå*, i den kulturen jeg selv står midt oppe i. Jeg ønsker å si noe om det språket norske forfattere *i dag* velger å gi sine karakterer. Tekstutvalget er derfor foretatt på bakgrunn av følgende kriterier: Det bærende elementet i romanen må være kjærligheten. Den forelskede skal være det handlingsmessige og språklige sentrum i teksten, og forholdet mellom den elskende og den elskede må være grunnleggende for utviklingen i romanen. Romanen må, direkte eller indirekte, ta opp tanker knyttet til språk og kjærlighet. Videre må teksten være skrevet på norsk og utgitt i løpet av de siste årene. Det har også vært viktig at forfattere av begge kjønn skal være representert. På bakgrunn av dette består mitt utsnitt av norsk samtidsprosa av to romaner skrevet av menn – *Tegn til kjærlighet* (2002) av Jan Kjærstad³ og *I fjor sommer* (2003) av Niels Fredrik Dahl⁴ –

utgivelser er preget av vending mot en mer personlig og novelistisk stil. Blant viktige utgivelser finner vi *Le degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957), *Éléments de semiologie* (1965), *S/Z* (1970), *Le plaisir du texte* (1973), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) og *La chambre claire* (1980) (Allen 2004).

² Jeg tenker her på Barthes' verk *Fragments d'un discours amoureux* (1977) – *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000) i Knut Stene-Johansens norske oversettelse – som danner det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven. Se 1.3 og 3.2.

³ Kjærstad (f. 1953) debuterte som forfatter med novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* i 1980, og har skrevet en rekke romaner og essays. I 2001 fikk han Nordisk Råds Litteraturpris for *Oppdageren* (2001), siste bok i Jonas Wergeland-trilogien (aschehoug.no 2007)

⁴ Dahl (f. 1957) debuterte med diktsamlingen *I fjor var litt av en natt* i 1988, og har siden gitt ut noveller, dikt, skuespill og gjendiktninger. Hans første roman var *Journalisten* (1997), og for *På vei til en venn* (2002) fikk han Brageprisen (oktober.no 2007).

og to romaner skrevet av kvinner – *Akt* (1999) av Marion Hagen⁵ og *Om Bare* (2001) av Vigdis Hjorth.⁶

I *Tegn til kjærlighet* prøver Cecilia å la fonten styre skriften, styre ordene i håp om at det skal gjøre det lettere å tale, og teksten reflekterer også over sammenhengen og vilkårene for kjærlighet og språk. Den direkte sammenkoblingen av skrift og tale, av kjærlighet og ord, var med på å danne utgangspunktet for denne avhandlingen. Hovedpersonen i *I ffor sommer* nærmer seg kjærligheten i spennet mellom analytisk distanse og en sorg som ligger så nær at språket ikke kan fri seg fra den. For i likhet med Kjærstad, problematiserer Dahl forholdet mellom språk og kjærlighet direkte i teksten. I *Akt* velger hovedpersonen Liv i stor grad å bruke kroppen for å uttrykke for det hun føler; det kjennes lettere å finne en positur som snakker for henne, enn å la sin egen stemme tre frem. I motsetning til Liv, gjør ikke Ida i *Om bare* annet enn å snakke. Hennes tale flyter og bobler nesten over i iveren og det innstendige forsøket på å få uttrykt seg riktig.

Det er således tekstenes tema, deres nasjonalitet, samt utgivelsestidspunkt, som har vært avgjørende for utvalget, og dette krever en nærmere kommentar. Jeg har allerede hevdet at temaet kjærlighet er sterkt til stede i vår kultur, og det er også å finne i dagens norske skjønnlitteratur. Det er likevel ikke slik at dette er det mest typiske emnet for alle romaner som utgis i denne oppgavens samtid. Det har vært viktigere å finne tekster der alle kriteriene i størst mulig grad er oppfylt, enn å velge titler som generelt er de aller mest representative for norsk samtidsprosa. Jeg er klar over at der mine kriterier åpner opp for muligheten til å innsnevre tekster hvor den forelskedes tale er sterkt representert, kan de samtidig utelukke romaner med andre, og kanskje mer fremtredende, tematiske litterære tendenser i samtiden.

⁵ Hagen (f. 1970), debuterte med romanen *Akt* i 1999, og har siden vært med på å skrive manus til filmen *Folk flest bor i Kina* (2002) (snurrfilm.no 2007).

⁶ Hjorth (f. 1959) debuterte som forfatter med barneboken *Pelle-Ragnar og den gule gården* i 1983, og mottok Norsk Kulturråds debutantpris for denne. Som forfattere for voksne lesere kom gjennombruddet med *Drama med Hilde* fra 1987, og hun har siden gitt ut en rekke romaner (cappelen.no 2007). Jeg benytter i det videre arbeidet en utgave av *Akt* fra 2000, og av *Om bare* fra 2006.

Anna Karolina Netland og Jorunn Steensnæs konsentrerer seg om romaner utgitt rundt og etter årtusenskiftet når de i artikkelen "Heldigvis fins fiksjonen! – noen tendenser i norsk samtidslitteratur" (2006) hevder at kroppen, Guds tilbakevending og det (selv)biografiske er tre strømninger som kan identifiseres i dagens prosa (2006:5). Marta Nordheim peker i *Røff guide til samtidslitteraturen* (2007) på at sentrale tema i den norske litteraturen etter 1990 blant annet er oppvekst og familie, religion og den nye kvinne- og mannsrollen, og også hun fremhever kroppsfokus og det biografiske elementet (2007:287-313). "Handlinga i det store fleirtalet av norske [samtids]romanar er lagt til privatlivet. Til barndom og oppvekst og kjærleik og ferie og etter skuletid", skriver hun (*ibid.*, s. 234), og utdyper: "Den nye, norske litteraturen handlar ofte om dei største spørsmål i eksistensiell forstand. Men dei aller fleste historiene dannar ganske små rom i fleire tydingar av ordet [...] Dei fleste [forfattarane] legg vekt på å skildre ei meir eller mindre tidstypisk livskjensle, heller enn sjølve tida figurane lever i" (*ibid.*, s. 306-307).

I arbeidet med utvalget ble det klart for meg at selv om kjærlighet er et tema i samtidslitteraturen, er ikke dette nødvendigvis knyttet til selve parforholdet. Eksempelvis utga Hanne Ørstavik (f. 1969) i 1997 romanen *Kjærlighet*, som tar opp det problematiske forholdet mellom mor og sønn. Dette temaet viderefører hun i *Like sant som jeg er virkelig* (1999), der den kvinnelige hovedpersonen riktignok har et forhold til en medstudent, men dynamikken og kjærligheten mellom mor og datter er det sentrale i teksten. Selv om disse romanene kanskje i større grad er representative for samtidslitteraturen som helhet – de faller i stor grad innenfor Netland, Steensnæs og Nordheims kategorier med fokus på familie, oppvekst og kropp – oppfyller de ikke mine kriterier for utvelgelse.

Det er dermed nærliggende å stille spørsmål ved hvordan mine utvalgte tekster forholder seg til de tendensene Netland, Steensnæs og Nordheim skisserer. Kroppsfokusering er et bærende element i Marion Hagens debutroman *Akt*, noe Marta Nordheim selv poengterer (2007:123). Romanen kan også sies å presentere et relativt tidstypisk bilde av livet som ung

voksen i Oslo rundt årtusenskiftet, noe som knytter den eksplisitt til samtiden. I etterkant av utgivelsen av Vigdis Hjorths *Om bare*, ble det spekulert i hvor stor grad romanen innholdt selvbiografiske trekk.⁷ Verken Dahl, Kjærstad eller Hjorth vies plass i *Norsk guide til samtidslitteraturen*, og dette kan sees i sammenheng med at de alle debuterte før 1990, som er Nordheims eget kriterium for utvalget. Likevel er for eksempel temaet *kropp* til stede også i disse romanene, og ikke minst presenteres den seksuelle delen av forholdene på en måte som tydelig plasserer tekstene i samtiden. Dette speiles også i den forelskedes språk, noe vi skal se i den kommende analysen.

De fire romanene er utgitt i perioden 1999-2003. Handlingen er hovedsak lagt til de siste 10-15 årene, og tekstene plasserer seg dermed i denne avhandlingens samtid. Tematisk befinner romanene seg noe på siden av de aller mest generelle tendensene i norsk samtidslitteratur, men tekstene oppfyller de kriteriene jeg anser som nødvendige for å kunne studere den forelskedes tale. På bakgrunn av dette danner *Tegn til kjærlighet*, *I fjor sommer*, *Akt* og *Om bare* et rimelig nedslagsfelt når jeg nå skal undersøke den forelskedes stemme i norsk samtidslitteratur.

1.3 Teoretisk grunnlag

Oppgavens teoretiske rammeverk vil være Roland Barthes' *Fragment d'un discours amoureux* (1997) - *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000) i Knut Stene-Johansens norske oversettelse.⁸ Barthes tar utgangspunkt i litteraturen når han her samler og presenterer kjærlighetens diskurs. Det er det forelskede subjektet og dennes følelser overfor det elskede objektet som er det sentrale, noe som har vært med på å avgjøre at mine utvalgte romaner også må ha følelsene mellom to elskende som hovedanliggende. Barthes' verk vil være

⁷ Se f.eks. Knut A. Hoem: "Bekjennende samtidslitteratur" (2007).

⁸ Jeg benytter i all hovedsak den norske oversettelsen av Barthes' verk.

utgangspunktet for analysene av alle romanene. Det bør nevnes at det kan være problematisk å kun anvende én slik modell – og kanskje anvende modellen overhodet – og jeg vil derfor drøfte dette i oppgavens diskusjonsdel. Jeg har likevel valgt å benytte meg av Barthes' teori, fordi det er her jeg finner den mest eksplisitte teorien om kjærlighetens språk knyttet til litteraturen.

1.4 Oppgavens utforming

Oppgaven er delt i fire hoveddeler, med tilhørende kapitler og underkapitler. Den første omfatter kapittel 1 og 2. Her introduserer jeg oppgavens problemstilling og gir et kort innblikk i noen av tankene som har vært med på å forme vår moderne forståelse av kjærlighet og forelskelse. Den neste delen, kapittel 3, går dypere inn i de litterære tekstene og Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk*, og danner slik det viktigste grunnlaget for den kommende analysen. I kapittel 4 presenterer jeg analysen av de fire romanene, og dette er således avhandlingens største del. Den siste delen omfatter kapittel 5 og 6, og er en diskusjonsdel. Jeg drøfter her resultatene fra analysen, noe som åpner opp for en problematisering både av den forelskedes tale og den teoretiske tilnærmingen. Avslutningsvis samler jeg trådene og kommer med konkluderende refleksjoner.

2 Kjærlighet i den vestlige kultur og litteratur

"Kjærligheten er tålmodig, er velvillig. Kjærligheten misunner ikke. [...] Den gleder seg ikke over urett, men gleder seg ved sannhet. Den utholder alt, tror alt, håper alt, tåler alt" (Paulus' første brev til Korinterne, Bibelen 1988:1315).

Kjærligheten har opp gjennom historien blitt behandlet vitenskapelig og analytisk av mange forskere; flere tar utgangspunkt i litteraturen, mens andre nærmer seg temaet fra et mer psykologisk eller sosiologisk ståsted. Vilåårene for, og forståelsen av, kjærligheten har endret seg svært siden ekteskapet primært var en praktisk allianse mellom to familier. I denne delen vil jeg derfor forsøke å gi et lite innblikk i noe av det som har vært med på å forme vårt moderne syn på kjærligheten, og også vise til teorier som forsøker å definere hva kjærlighet og forelskelse egentlig er.

2.1 Lidenskapelig kjærlighet

2.1.1 Stendhal: *Om kjærlighet*

Marie-Henri Beyle, bedre kjent som Stendhal (1783-1842), oppsummerer, analyserer og beskriver kjærligheten i sin avhandling *De l'amour* (1822) – *Om kjærlighet* (2005) i Karin Gundersens norske oversettelse –, og verket kan sies å ha bidratt til å forme og forsterke vår idé om den romantiske forelskelsen. *Om kjærlighet* er skrevet i epoken vi omtaler som *romantikken*, en åndsretning som brøt med klassisismen og opplysningstiden, for i stedet å legge vekt på menneskets subjektive erfaring, følelser og fantasi (Murfin & Ray 2003:415-418). Stendhal er både analytisk og essayistisk i sin presentasjon av kjærligheten. Politiske og moralske emner vies også stor plass i verket, da kjærligheten og menneskenes kår allment henger sammen. Stendhal omtaler selv avhandlingen som en bok om ideologi (2005:25).

Kjærligheten får oss til å se det gode og vakre i kunsten og i litteraturen – "kjærligheten og kjærligheten til skjønnhet [gir hverandre] gjensidig [...] liv", skriver Stendhal

(*ibid.*, s. 45). Dette er tanker med utspring i middelalderens kjærlighetsidé, slik vi kjenner den fra trubadurdiktningen og den høviske litteraturen (Gundersen 2005:5). Han omtaler kjærligheten som en feber, og understreker at den er uavhengig av alder og menneskenes vilje (Stendhal 200:28). Kjærligheten beskrives også som en galskap, men "den galskap som likevel gir mennesket de største nytelser som det er mulig for eksemplarer av arten å oppleve på denne jord" (*ibid.*, s. 25). Med andre ord er kjærligheten for Stendhal en viktig *verdi*.

Det sentrale i avhandlingen er spørsmålet om hvordan kjærlighet kan oppstå – det er selve sannheten om kjærligheten Stendhal søker. Blant de fire hovedformene han mener finnes av denne følelsen – den forfengelige, den fysiske, den dannede og den lidenskapelige – er det nettopp den lidenskapelige kjærligheten som er hans hovedanliggende. Han hevder at kjærligheten utvikler seg gjennom syv faser, og for å forklare hvordan kjærlighet dannes, benytter han begrepet *krystallisering*. Dette definerer han som "en tankeoperasjon som gjør at alt blir oppfattet som nye fullkommenheter ved den elskede person" (*ibid.*, s. 20), hvor første krystallisering dreier seg om hvordan den forelskede ser det positive og vakre i enhver situasjon der han får være nær sin elskede. Etter hvert oppstår imidlertid en kime av tvil, og andre krystallisering følger: Subjektet slites mellom tvil og sikkerhet, mellom tre ideer: "1. Hun er fullkommen i enhver henseende. 2. Hun elsker meg. 3. Hva må jeg gjøre for at hun skal gi meg det størst mulige bevis på sin kjærlighet?" (*ibid.*, s. 23). Det er denne andre krystalliseringen, spennet mellom tvil og tro, som får kjærligheten til å vedvare.

Side om side med sin vitenskapelige analyse, har Stendhal også et drømmerisk forhold til kjærligheten. For å kunne bli forelsket, er både håp, tid og fantasi avgjørende i prosessen. Kjærligheten beskrives nærmest som en pendel – den forelskede svinger frem og tilbake, mellom intens følelse av kjærlighet og plutselige stikk av å ikke lenger elske, mellom avstand og nærhet, og mellom ekstatisk lykke og dyp frykt og pessimisme: "Blyghet, stolthet, galskap, avstand, uoppnåelighet, sjalusi – fenomener som kunne sees på som forstyrrende og ødeleggende for et kjærlighetsforhold – er i Stendhals verden i stedet viktige krefter i

kjærligheten. De opprettholder illusjoner om den andre”, poengterer Hanne Andrea Kraugerud i *Gi meg ditt hjerte. På jakt etter kjærligheten* (2005:15).

Flere steder omtaler Stendhal den forelskedes tale og problemene knyttet til å utsi det man føler: ”Jeg vil tvinge til taushet mitt hjerte som tror det har mye å si”, skriver han (Stendhal 2005:36). Det er vanskelig å snakke, men samtidig vil den forelskede så gjerne si de riktige ordene: ”Han føler den enorme byrden av hvert ord han sier til sin elskede, og det står for ham at hvert ord vil få betydning for hans skjebne. Hvordan la være å lete etter gode formuleringer?” (*ibid.*, s. 103). Men denne desperasjonen fører ofte til at den forelskede i stedet prater vilt om uvesentlige bagateller: ”Man anstrenger seg så voldsomt at man virker kjølig. Kjærligheten skjuler seg bak sin egen umåtelighet” (*ibid.*, s. 69). Som vi senere skal se, kan beskrivelsen av hvordan den forelskede kretser rundt tvilen og talen minne om Barthes' tanker i *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Barthes anvender likevel Stendhal kun i liten grad som kilde i sitt verk. Per Buvik peker i artikkelen ”Kjærlighet ved første blick” (1997) på hvordan Barthes fremhever at kjærlighet ved første øyekast er mulig (s. 99-100). Stendhal mener derimot at selv om dette i sjeldne tilfeller kan forekomme, handler kjærlighet ved første blick i hovedsak om å falle for noen som minner om et idealbilde man allerede har skapt (Stendhal 2005:63-65). For Stendhal er kjærligheten først og fremst en prosess som foregår over tid.

Stendhals forståelse av den romantiske kjærligheten sammenfaller på flere punkter med det synet vi finner i dagens samfunn. Store deler av kulturen vi omgir oss med til daglig, gjennomsyres nettopp av lengselen etter *den rette*, og Stendhal fremstår derfor i stor grad som moderne i sin tro på kjærligheten. Han skriver: ”Når jeg elsker, føler jeg meg på to skritts avstand fra en lykke som er uendelig og som overgår alle mine lengsler, og som bare avhenger av et ord eller et smil” (*ibid.*, s. 94). En sterk tro på kjærligheten og dens verdi, men erfaringen av smerten i forelskelsen, er fremtredende også i alle mine utvalgte romaner. Som Stendhal selv poengterer: ”[Det] gjelder å bli elsket eller dø” (*ibid.*, s. 24).

2.1.2 Denis de Rougemont: *Love in the Western World*

”Happy love has no history. Romance only comes into existence where love is fatal, frowned upon and doomed by life itself”, skriver Denis de Rougemont (1906-85) i *Love in the Western World* (1983:15). I dette verket – opprinnelig utgitt i 1939 med tittelen *L’amour et L’Occident*⁹ – tar han utgangspunkt i middelaldermyten om Tristan og Isolde for å utforske kjærlighetens psykologi og litterære representasjon frem til Hollywoods versjon, og ikke minst setter han vår tids syn på ekteskapet i relieff. I Vesten finnes en uunngåelig konflikt mellom lidenskap og ekteskap – ”The West is distinct from other cultures not only by its invention of passionate love in the twelfth century and the secular elaboration of conjugal love, but by its confusion of the notions of eros, agape, sexuality, passion” (*ibid.*, s. 5). Tristan-myten – “[this] high tale of love and death” (Joseph Bédier i de Rougemont 1983:15) – har vært med på å forme den europeiske forståelsen av kjærligheten: Det er *lidenskapen* som driver dikterne og fyller litteraturen, og ordet indikerer selv hvordan lidenskap innebærer lidelse.

De Rougemont omtaler fortellingen om Tristan og Isolde som den store, europeiske utroskapsmyten. Som myte dateres historien til 1100-tallet, men er uten forfatter. Den finnes likevel i ulike manuskriptfragmenter, der Béroul og Thomas' versjon er de eldste.¹⁰ Mytene tilhører en annen del av kulturen vår enn den skrevne litteraturen – som myte har historien om de elskende en spesiell makt over oss fordi mytene opprinnelig var nødvendige “[in order] to express the dark and unmentionable fact that passion is linked with death” (*ibid.* s. 21, original uthevelse). På tross av store endringer i samfunnet siden middelalderen, gjenfinner vi historien i uttallige varianter; ikke minst i Wagners berømte opera med samme navn, men også i bøker

⁹ Jeg benytter i hovedsak revidert, engelsk utgave fra 1983 med tittelen *Love in the Western World*, men også den engelske utgaven fra 1974 [1956], samt en svensk oversettelse, *Kärleken och Västerlandet* (1963), anvendes.

¹⁰ Bérouls tekst regnes som den mest fullstendige, men begge er fragmentariske. Det er Thomas' versjon som ligger til grunn for den gammelnorske oversettelsen *Soga om Tristram og Isold*, som ”har blitt kalla Noregs fyrste roman, og innleier rekkja av omsetjingar av såkalla høvisk litteratur til gammalnorsk” (Rindal 2003:8). I 2003 utga Samlaget den første utgaven av verket på moderne norsk, med tilsvarende tittel.

og filmer – Hollywoods siste versjon er fra 2006. Myten om den store lidenskapen og de konsekvensene den innebærer med seg, er uløselig knyttet til den vestlige kultur.

Det religiøse aspektet ved den opprinnelige legenden har blitt erstattet av en lengsel etter lidenskapen, en lidenskap som har seg selv og ikke kjærlighetsobjektet i sentrum, poengterer Gina Marie Nordberg Moe i hovedoppgaven *Hjerte smerte. Den besettende kjærleiken som røyndomsflukt* (2005:9). Motsetningen mellom lidenskap og ekteskap oppstår fordi sistnevnte er en lovlig og formell institusjon, mens lidenskapen krever forbud, hemmeligheter og motstand (*ibid.*, s.14). Idet kjærligheten faktisk har overvunnet alle hindringer og ikke lenger trenger å skjules, eller kjempes for, synes den å miste mye av sin kraft. I *Tristans børn* (1982) peker Thomas Bredsdorff på at kjærligheten mellom Tristan og Isolde ikke bare er en lidenskap som ikke kan innordnes samfunnet, men "en passion der ikke tåler samfund av nogen art, ikke engang med den elskede. Følelsen vender indad mod sig selv, den hidses ved hindringer, og dens yderste konsekvens er døden" (s. 76-77). Slik er det samværet, hvor de ytre hindringene er bekjempet, som vil avsløre kjærlighetens indre motsetninger. De Rougemont hevder at mer enn å elske hverandre, elsker Tristan og Isolde selve den følelsen forelskelsen frembringer: "*What they love is love and being in love*" (1983:41, original uthevelse). Det er med andre ord lidenskapen selv som dyrkes – og nettopp dette er det tragiske elementet i den europeiske bevissthet. For lengselen er ikke bare en lengsel etter lidenskapen, men i ytterste konsekvens også en forkledd lengsel etter det hinsidige, etter døden. Hvorfor utsetter den vestlige mannen seg for dette, hvorfor nærmer han seg frivillig sin egen selvdestruksjon, spør de Rougemont: "The answer is that he reaches self-awareness and tests himself only by risking his life – in suffering and on the verge of death" (*ibid.*, s. 51).

Gjennom forsøket på å vise den lidenskapelige kjærlighetens utgangspunkt, fremhever de Rougemont at lidenskapen historisk sett står i opposisjon til ekteskapet, fordi de to ekskluderer hverandre. Tristan-myten kan slik sies å nedfeste seg i den vestlige tradisjonen,

noe som vises både i fiksjonen og den virkelige verden. Men å utelukke lidenskapen fra denne institusjonen er heller ikke fruktbart. I stedet antyder de Rougemont at det kanskje er mulig å gjenskape de hindringene som lidenskapen fødes av, innenfor ekteskapets rammer, for slik å prøve å forene *Eros* med *Agape*: "The next step is to internalize the tensions and creatively counterbalance them, far from madly attempting to exclude one the terms [...] [Because any] attempt to eliminate either of the two poles of these tensions [...] is to destroy the existence of essential Love" (*ibid.*, s. 379).

2.2 Kjærlighet og forelskelse – forsøk på definisjoner

2.2.1 Francesco Alberoni: *Forelsking og kjærleik*

Jeg har så langt skissert hvordan Vestens forståelse av kjærligheten har røtter i middelalderens høviske diktning, og hvordan den i stor grad handler om de lidenskapelige følelsene. Bredsdorff peker på at det var den borgerlige epoken, med fremveksten av kapitalismen, som gjorde det mulig å åpne for en kjærlighetsideologi fra siste halvdel av 1700-tallet (1985:68-70). Synet på ekteskapet i den vestlige verden har således endret seg fra å handle om praktiske årsaker og allianser mellom familier, til å være en pakt som inngås på grunnlag av kjærlighet. Sosiologen Francesco Alberoni (f. 1929) tar utgangspunkt i både klassisk litteratur, fagtekster og hendelser fra dagliglivet, når han beskriver og definerer kjærlighet og forelskelse i *Innamoramento e amore* (1979) og *Ti amo* (1996) – til norsk ved Steinar Lone med titlene *Forelsking og kjærleik* (1985) og *Eg elsker deg* (1997). Alberoni definerer forelskelsen som "fødselstilstanden til ei kollektiv rørsle for to" (1985:5, original uthevelse). Denne "[fødselstilstanden] er openberringa av det verande som seier ja" (*ibid.*, s. 30), og en prosess der den elskede "trengjer seg på som eit objekt vi ønskjer fullt og heilt" (*ibid.*, s. 24). Forelskelsen tilhører feltet for *de kollektive bevegelsene*, selv om den også skiller seg fra andre bevegelser som revolusjoner og reformasjoner, ved at den bare omfatter to personer.

Den er noe vi alle kan oppleve og identifisere oss med, men som likevel ikke bare er et individuelt psykologisk fenomen (Alberoni 1997:25). Slik blir forelskelsen forstått som et ønske om forandring og forbedring, og i dette ligger det at bare den som er foreberedt på å ta en sjanse, kan forelske seg (Alberoni 1985:63-64).

Alberoni tar utgangspunkt i seksualiteten, og hvordan den alltid er til stede i mennesket, men med en spesiell intensitet når vi forelsker oss. Det seksuelle begjæret kan være starten på det som senere blir kjærlighet, men forelskelsen kan også ha sitt utspring i vennskap, åndelig tiltrekking eller ønske om nærhet (*ibid.*, s. 120-121). Seksualiteten har både vanlige og spesielle sider, der den uvanlige delen henger sammen med fantasi, intelligens, entusiasme og lidenskap, og blir en måte for livet til å utforske grensene for det umulige, vår fødselstilstand (*ibid.*, s. 14). Det erotiske i fødselstilstanden er det som skiller forelskelsen fra andre kollektive bevegelser – "[erotikken] utgjør det særmerkte, typiske språket til forelskinga. Utan erotikk blir forelskinga som ein pasient med afasi. Den kan ikkje snakke, den kan ikkje eksistere" (Alberoni 1997:321).

Lik alle kollektive bevegelser, splitter forelskelsen noe som før hang sammen, og forener noe som før var skilt, slik vi ser i familievendettaen i Shakespeares *Romeo og Julie*. Stendhal og de Rougemont knytter via ulike veier kjærligheten til det umulige, til en tilstand der dens hindringer blir nødvendig for å opprettholde kjærligheten. Alberoni hevder at forelskelsen trenger en slik hindring for å i det hele tatt kunne oppstå, for å kunne skape et nytt samfunn for to. Kjærligheten vil skille personer fra lover, men et dilemma oppstår når de forelskede ikke kan ta opp kampen mot lovene – som lovene for slektskap og hat i *Romeo og Julie* – uten å samtidig komme i konflikt med personene som håndhever disse. Dermed taper forelskelsen sin uskyld (Alberoni 1985:18-29).

Den forelskede overgir seg fullt og helt til den andre uten å ha sikre garantier for fremtiden. Tiden stanser opp fordi alt kjærligheten vil er å forenes med sitt objekt her og nå – fortiden betyr ingenting i fødselstilstanden (*ibid.*, s. 32-33). Vi faller for den andre fordi han

eller hun er unik, uvanlig og uerstattelig, slik vi selv ønsker å være for vår elskede. Dermed kan ikke forelskelsen "vere anna enn monogam [...] fordi den byggjer på at den er eksklusiv i oppfatninga til den som er uvanleg" (*ibid.*, s. 33). Slik søker forelskelsen en individualisering, men også en sammensmeltning, og kjærligheten blir "ei leiting etter det som er viktig for begge to, men [der] dei to ulike prosjekta er nettopp ulike, og støytar saman" (*ibid.*, s. 108). Likevel lengter vi etter forelskelsen, fordi den kan sies å ta oss opp på et høyere livsplan, bort fra dagliglivets slit og skuffelser (*ibid.*, s. 37-38). Fødselstilstanden, eller bevegelsen, er på vei mot noe – forelskelsen blir til kjærlighet dersom alt lykkes (*ibid.*, s. 50). Overgangen skjer gjennom ulike prøvelser; retrospektivt kan disse virke lette, men i den aktuelle stunden kan de ha vært svært dramatiske. Dersom forelskelsen blir til kjærlighet, brenner "[lidenskapen] ut og ligg at som glør i ei kjærleiksfylt vigsling til den andre" (*ibid.*, s. 83). Utfordringen ligger i å ta vare på forelskelsen i kjærligheten, noe som kan løses ved at paret forenes i en kamp for et felles prosjekt (*ibid.*, s. 122). Og når vi opplever den andres kjærlighet – når kjærligheten er gjensidig – er det som en gave, det teologene omtaler som *nåde* (*ibid.*, s. 30).

I fødselstilstanden endres verdiene våre, og den elskede står i sentrum for vår verden. Dette åpner opp for en metafysisk tankegang, som gjør oss i stand til å skille mellom det som er virkelig og har verdi i seg selv, og det som er tilfeldig (*ibid.*, s. 55). Alberoni påpeker at det i stor grad er religiøse begreper som brukes for å tale om forelskelse og kjærlighet, fordi mytene og det hellige også skapes av fødselstilstanden (*ibid.*, s. 16). Han vil derfor forsøke å "få teologien ned på jorda" (*ibid.*, s. 54).

Alberoni hever at det er fødselstilstanden som skiller Vesten fra Østen, der smerten ved fødselen, oppstandelsen, er et mareritt som ønskes unngått. Fødselstilstanden er en grunnleggende faktor i hele vår vestlige kultur, en tilstand vi higer etter:

Det som er freistinga for Vesten er ikkje forelskinga, det er fødselstilstanden [...] Dei viktigaste institusjonane i Vesten, frå dei religiøse til dei politiske, frå dei eldste til dei nyaste, er alle grunnlagde på fødselstilstandens kategoriar. Vi blir tiltrekte av fødselstilstanden fordi den er den vestlege draumen. [...] Det som tiltrekkjer oss er alltid den guddommelige opphavstida,

anten den blir plassert i fortida som i dei religiøse mytane, eller i framtida som i marxismen, eller i notida som i forelskinga. Dette er Vestens kulturelle tradisjon (*ibid.*, s 152).

Kjærlighetslitteraturen handler svært ofte om døden, nettopp fordi den fremviser at vi i forelskelsen tar opp spørsmålet om meningen med livet. Forelskelsen gir krefter når verden åpner seg på ny, og livet uten kjærlighet synes tomt og uutholdelig: Det er bedre å elske og lide, enn å ikke elske i det hele tatt (Alberoni 1997:72). Som vi har sett, hevder de Rougemont at den lidenskapelige kjærligheten innebærer et dødsønske. Alberoni står i opposisjon til dette når han i stedet poengterer at motsetningene og hindringene kun er en del av fødselstilstanden, som til slutt "går ut i verda og blir institusjon" (*ibid.*, s. 137). Døden er et alternativ fordi de elskende vet at de ikke kan leve uten den andre, men det de lengter mest etter er å leve – sammen med sin elskede.

2.2.2 Å forstå forelskelsen

”Forelskelsen er en særegen form for isolert nærhet, som krever og skaper en distanse til andre mennesker”, skriver Morten Ryen i sin hovedoppgave i sosiologi, med tittelen *Forelskelse. Ansats til en teori* (1985:12). Ryen peker på at kjærligheten fremtrer som noe nærmest ubeskrivelig, som både bevegelse og tilstand. Han forsøker å trekke noen historiske linjer, samt å klassifisere ulike typer forelskelser etter kategorier som *varighet*, *intensitet* og *gjensidighet*. Forelskelsens utvikling og utgang avhenger av både individuelle og sosiale forhold (*ibid.*, s. 33-34). For

[...] forelskelse er mer enn et fritt makevalg. Vi forbinder det med evnen til, ønsket om – og kanskje behovet for – intimitet og privat, eksklusiv kjærlighet til ett menneske [...] Vi kan si at forelskelsen forutsetter en 'fremmedgjøring', et skille mellom overflatisk og nær kontakt, mellom intimsfære og offentlige sfære, mellom primære og sekundære relasjoner osv [...] Og forelskelsen er kanskje et forsøk på å etablere et 'fellesskap' hvor statusforskjeller og ulikheter ikke har noen betydning (*ibid.*, s. 12).

I forelskelsen mangler vi språk, skriver Ryen, og den forelskede må ty til klisjeer fra sangtekster og ukeblader når han eller hun prøver å sette ord på sine følelser. Denne

språkmangelen viser seg også innenfor felt som psykologi og sosiologi, der opplevelsen av forelskelse svært ofte reduseres eller nærmes forties (*ibid.*, s. 35). Som vi har sett, påpeker også Alberoni at det er vanskelig å tale om kjærligheten, og legger til at vi derfor i stor grad henter vårt vokabular fra religion, diktning og myter (Alberoni 1985:16). Buvik hevder at denne verdsliggjøringen av det teologiske språket for å omtale den menneskelige kjærligheten "[understreker] *analogien* mellom dem. Og denne understrekingen er i realiteten uunngåelig, simpelthen fordi språket ikke gir noen annen mulighet" (1997:102, original uthevelse).

Forelskelsen fører til en *subjektiv virkelighet* hos den forelskede, som er knyttet til den andre, den utkårede, og som blir til en felles virkelighet der de to bekrefter hverandre. Denne bekreftelsen henger sammen med en idealisering av den elskede (Ryen 1985:51-52), men også at vi ser ham eller henne på en ny måte (*ibid.*, s. 71). Paret distanserer seg fra resten av verden ved å skape en intimitet for to, det blir et *vi* som står mot *de andre*. Likevel kan konflikter oppstå, fordi forelskelsen både er en sammensmeltning og en motsetningsfylt prosess – en "opplevelse av smerte og lyst" (*ibid.*, s. 58) – der begge parter krever både sin egen og den andres frihet og individualitet. Forelskelsen er dermed "et felles prosjekt – hvor begge må gi noe av seg selv [...] [og forsøke] å bevare sin egen (gjenfundne) umistelig[e] individualitet" (*ibid.*, s. 99).

Den forelskede sammenligner ofte sine følelser med *beruselse*, noe som indikerer at "forelskelsen ikke bare er noe forbigående – eventuelt med etterfølgende bakrus – men at den samtidig er noe uvirkelig og kunstig" (*ibid.*, s. 72). En annen metafor for forelskelsen er *galskapen*; den anerkjenner at forelskelsen avviker fra en normaltilstand, og unnskylder den forelskede (*ibid.*, s. 73). Vi har sett at Stendhal benytter den samme metaforen, og vi skal senere se at følelsen av å bli gal også vises i den elskendes språk hos Barthes.

Forelskelsen vil til slutt gå over til noe annet, enten atskillelse eller parforhold, hevder Ryen, og understreker at forelskelsen ikke er det samme som forholdet eller ekteskapet – dette er bare institusjoner i samfunnet. Likevel gir disse en trygghet og en følelse av å igjen få

kontakt med resten av verden: "Forholdet er en garanti for morgendagen" (*ibid.*, s. 109-110). Han støtter seg i stor grad på Alberoni når han konkluderer med at paret må forsøke å forene det ekstraordinære, det uvanlige som kjennetegner forelskelsen, med det daglige livet (*ibid.*, s. 112). Og som vi har sett, er dette heller ikke langt fra de Rougemonts tanker om ekteskapet.

Alberoni er opptatt *den store forelskelsen*, og både han og Ryen understreker hvordan *forelskelse* kan utvikle seg til *kjærlighet* og ivaretas gjennom et langt samliv. Jeg støtter meg i utgangpunktet til disse tankene. For å gjøre arbeidet oversiktlig og unngå forvirring, vil jeg imidlertid anvende begrepene *å elske* og *å være forelsket* synonymt der det er hensiktsmessig. Betydningsforskjeller i følelsene vil markeres og diskuteres der det er nødvendig. De forelskede i de utvalgte romanene bruker selv begge uttrykkene for å beskrive det de føler, uten å skille mellom disse. For dem dreier det seg, uansett ordvalg, om en voldsom opplevelse av forelskelse og kjærlighet som får store konsekvenser i deres liv.

2.3 Oppsummering

Jeg har i denne delen gitt et kort innblikk i kulturelle myter og strømninger som forteller oss noe om vår forståelse av kjærligheten og dens posisjon i den vestlige tradisjon, samt trukket frem noen forsøk på å definere begrepene *kjærlighet* og *forelskelse*, og som vi har sett, kan den store forelskelsen bli til kjærlighet. Dette danner et grunnlag for å gå dypere inn i det litterære og teoretiske utgangspunktet for oppgaven, der den forelskedes tale – kjærlighetens diskurs – står i sentrum. Fra denne delen skal vi derfor i hovedsak ta med oss en innsikt i hvordan det ofte er den *lidenskapelige* kjærligheten som fremheves i litteraturen, og at hindringer, fravær og lengsel synes å være en nødvendig del av den. I tillegg er det interessant at det synes som om den forelskede har et begrenset språk til rådighet når han eller hun ønsker å uttrykke sine følelser.

3 Litterært og teoretisk grunnlag

I denne delen vil jeg utdype utgangspunktet for oppgaven, og hvordan dette har vært med på å avgjøre utvalget av tekster og tilnærmingen til disse. Jeg vil også gå nærmere inn på Roland Barthes' verk *Fragmenter av kjærlighetens språk* (1977), som danner det teoretiske grunnlaget for de videre analysene.

3.1 Utgangspunkt

”En gang [...] brøt Henrik tausheten og sa ’* * *’. Jeg nesten skvatt. Det forbauset meg at han sa det. At han våget å si det. Ta så store ord i munnen” (Kjærstad 2002:156). Slik beskriver Cecilia i *Tegn til kjærlighet* opplevelsen av at en av hennes tidlige kjærester forteller henne at han elsker henne. Kjærstad har her valgt å la Cecilia, romanens forteller, erstatte kjærlighetserklæringen med tre stjerner – nettopp det symbolet vi som regel benytter i søkemotorer for å vise at vi søker etter mer enn bare de forutgående bokstavkombinasjonene. Tegnet * står slik for et tomrom som kan fylles med ulike alternativer, her et symbol på det man ikke kan si, og sammensetningen blir et underliggjørende grep i teksten. Cecilia kan ikke en gang gjengi utsagnet *Jeg elsker deg* når mennene i hennes liv sier dette, og langt mindre gjengjelde erklæringen. Dette endres imidlertid når hun treffer sitt livs kjærlighet, Arthur:

Jeg var sammen med Arthur, og våren bare forsvant. Våren utenfor vinduet var ingenting mot våren jeg opplevde inni meg. I løpet av et par måneder var den svimlende og hikstende tilstanden jeg kalte forelskelse, forvandlet til noe jeg ikke fant språk for. Jeg forsøkte flere ganger å uttrykke det, men resultatet ble bare en svulmende følelse i strupen, som rett foran gråt. Ordene kom på likt, for hurtig, for sterkt. Jeg forble stum. Bedre det enn et skred av uforståelige lyder. Jeg husket demningene vi lagde om våren i barndommen, dristige sandbarrierer på tvers over hele gaten, som plutselig brast, hvoretter vannet flommet ut i alle retninger (Kjærstad 2002:265).

Det er først når hun ser tegn til ekte kjærlighet at hun selv kan forsøke å sette ord på følelsene, og romanen fortsetter å tematisere hvordan språket er gjennomgående komplisert for Cecilia. Grepet med kjærlighetserklæringen er etter min mening et av de mest interessante i teksten, og

det danner utgangspunktet for en refleksjon over hvordan språket er grunnleggende i forholdet mellom mennesker, hvilken kraft og betydning det har, og hvilket språk man kan benytte når man virkelig elsker. Kjærstads roman åpner også opp for videre spørsmål om hvordan kjærlighetens språk blir fremstilt i litteraturen. Her beskrives både kjærligheten og kjærlighetserklæringen som noe nærmest umulig. Men kan litteraturen likevel formidle og forklare noe av dette umulige gjennom hva det forelskede subjektet *sier* om hva det føler? For kanskje er det slik at den forelskede har et eget språk, en tale vi må definere som kjærlighetens språk? Og er det kanskje også mulig å antyde noe generelt om hvorvidt forskjeller i talen varierer med den forelskedes kjønn?

I sitt verk *Fragmenter av kjærlighetens språk* tar Roland Barthes nettopp for seg det som kjennetegner den forelskedes tale. Hans utgangspunkt for boken er hvordan

[...] kjærlighetens språk idag befinner seg i den ytterste ensomhet. Det tales kanskje av tusenvis (hvem vet), men støttes ikke av noen: Det er fullstendig overlatt av de omkringliggende språkene, oversett, nedvurdert og forhånet av disse, holdt på avstand ikke bare fra makten, men også fra maktens mekanismer (vitenskap, lærdom, kunst). Når et språk på denne måten så og si av egen kraft drives ut i det uaktuelle, og forvises bort fra ethvert flokkfellesskap, kan det ikke annet enn å bli stedet for en *bekreftelse*, hvor sær den enn er (Barthes 2002:5, original uthevelse).

For Barthes føltes det som en *nødvendighet* å skrive den aktuelle boken. Kjærlighetens språk eksisterer, men det lever nærmest på kanten av stupet, overlatt til seg selv. Den ensomheten den forelskede ofte kan føle i sin lengsel etter den utkårede, forsterkes av at også det *språket* han eller hun har til rådighet, er ensomt. For å bevare og styrke dette språket, samler Barthes ulike bruddstykker – han refererer til film og musikk, til brokker av private samtaler, men først og fremst til tekster og sitater fra litteraturen – og til sammen skal disse fragmentene gi oss et bilde av kjærlighetens språk.

Det er Goethes brevroman *Unge Werthers lidelser*, opprinnelig utgitt i 1774, som i stor grad er Barthes' tekstutgangspunkt, men han benytter seg også av sitater og tanker fra verk av andre og høyst ulike filosofer og forfattere. Blant disse finner vi Homer, Platon, Sappho, Jean-

Jacques Rousseau, Stendhal, Honoré de Balzac, Søren Kierkegaard, Charles Baudelaire, Gustav Flaubert, Fjodor Dostojevskij, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Thomas Mann, Georges Bataille, Michel Foucault og Gilles Deleuze. Noen av tekstreferansene er fra så langt tilbake som før Kristi fødsel, og andre fra Barthes' egen tid – det er i år tretti år siden boken om kjærlighetens språk opprinnelig ble utgitt.

Kjærstads *Tegn til kjærlighet* kom ut i 2002. De spørsmålene og tankene denne romanen tar opp synes likevel fruktbare å lese og diskutere i lys av Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk*, fordi også Kjærstad ønsker å si noe om dette språket. Men der Barthes analyserer det forelskede subjektets tale i tidligere litteratur og ikke minst i kanoniserte verker, blir spørsmålet for meg i hvilken grad kjærlighetens språk fremdeles finnes i samtidslitteraturen, og hvordan det i så tilfelle forholder seg til det språket Barthes fremviser og analyserer.

I henhold til kriteriene jeg utdypet i oppgavens innledning, der kjærligheten mellom to elskende må være det sentrale tema i romanene, valgte jeg ut Niels Fredrik Dahls *I fjor sommer*, Marion Hagens *Akt*, Vigdis Hjorths *Om bare* i tillegg til Kjærstads *Tegn til kjærlighet*. Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk* danner det naturlige teoretiske grunnlaget for arbeidet med den forelskedes stemme i disse romanene.¹¹ Samtidslitteraturen er selvsagt ikke uavhengig av den tidligere litteraturen Barthes tar utgangspunkt i, selv om den skrives under andre historiske forhold, noe som ikke minst får betydning for synet på og formidlingen av kjærligheten. Før analysen av romanene er det imidlertid nødvendig å gå noe dypere inn i Barthes' tekst, for å få en forståelse av hva han legger i begrepet *kjærlighetens språk*.

¹¹ Kjærlighet og forelskelse har vært tema for flere hoved- og masteroppgaver ved universiteter og høyskoler i Norge. Det bør nevnes at kun én av disse (så vidt meg bekjent) har en problemstilling der det finnes enkelte likhetstrekk med mitt eget prosjekt. Gry Elise Jacobsen fokuserer i sin hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap *Med hjertet i vrangstrupen (og ordene på tunga)* (1999) på kjærlighet i romaner fra 1990-tallet. Hennes utgangspunkt er tre romaner fra ulike land, skrevet av kvinnelige forfattere og med kvinnelige hovedpersoner. Hun benytter Roland Barthes som en av mange kilder, men vektlegger ikke hans figurer i særlig grad i analysen. Arbeidet blir i langt større grad en tolkning og analyse av kjærligheten som helhet i romanene.

3.2 Roland Barthes og kjærlighetens diskurs

"Alt tar utgangspunkt i følgende prinsipp: Den forelskede må ikke reduseres til et simpelt symptomalt subjekt. [...] Beskrivelsen av forelskelsens diskurs er altså erstattet med simuleringen av den, og denne diskursen har fått tilbake sin grunnleggende person, som er jeg'et [...]" (Barthes 2000:6)

Det er forelskelsens, ikke forførelsens språk, Roland Barthes ønsker å gripe. Han skriver for å bevare og styrke den lidenskapelige, men ubehjelpelige talen den forelskede har til rådighet. Barthes' svar på spørsmålet om det finnes en egen måte et forelsket menneske uttrykker seg på er et ubetinget *ja*, og ved hjelp av den nevnte montasjeteknikken viser han hvordan dette særegne språket kommer frem når "[...] en som i forelskelse taler for seg selv, overfor den andre (det elskede objektet), som ikke taler" (Barthes 2000:6).

Barthes' bok befinner seg i grenselandet mellom teori og fiksjon, noe som tidvis kan gjøre tolkningsarbeidet utfordrende.¹² For *Fragmenter av kjærlighetens språk* er et verk med et tydelig *jeg* som hele tiden henvender seg til et *du* – "Barthes' lover is a reader of signs, a semiotician in love (as many, if not all, lovers are) who constantly searches for signs that the other (the beloved) participates in the Imaginary, the fiction of the lover's self", skriver Graham Allen i *Roland Barthes* (2004:111). Den forelskede, subjektet¹³, tolker enhver hendelse og replikk som ytres – alt fremstår som viktig og betydelig – og definerer seg selv i forhold til (sitt bilde av) den elskede, objektet, *den andre* (*ibid.*, s. 110-111). Den forelskede forsøker å tale, forteller Barthes, men dette kjærlighetsspråket er i dag, som allerede påpekt, undertrykket og satt til side: Ideologier og tankesystemer tvinger talen til å underordne seg, kategoriseres og forklares. Barthes vil derfor vise hvordan det forelskede subjektet i stedet benytter en egen *diskurs*; den forelskede forsøker å finne en egen plass å tale fra, et sted hvor det kan være *jeg*. Begrepet *dis-cursus* leder Barthes tilbake til betydningen *å løpe frem og*

¹² Se for eksempel Steven Ungar: *Roland Barthes. The Professor of Desire* (1983).

¹³ Der det er hensiktsmessig, særlig i direkte referanse til Barthes' teori, benytter jeg begrepet *det forelskede subjektet* eller bare *subjektet*. Utover dette vil begrepene *den forelskede* og *den elskende* anvendes, og, dersom ikke annet presiseres, skiller jeg for enkelhets skyld ikke mellom eventuelle nyanseforskjeller i følelsene ved bruk av disse to begrepene.

tilbake, til *fremstøt* og *intriger*, og den forelskede slutter aldri å gå frem og tilbake i sitt eget hode eller å forville seg inn i forviklinger og spekulasjoner (*ibid.*, s. 6). Han presenterer – nærmest på en musikalsk måte – det Stene-Johansen i artikkelen ”*E lucevan le stelle* – Om Roland Barthes og kjærligheten” (1997) beskriver som et spill mellom språk og subjekt (76). Dette språket er fylt av fragmentariske setninger og tilfeldige tanker, for den forelskedes tale består kun av brokker av språk. Barthes omtaler bruddstykkene som *figurer*.¹⁴ Disse definerer han i koreografisk, ikke retorisk, forstand, som en kroppslig gest lik en musikalsk eller dansende bevegelse – nettopp et *spill* mellom subjekt og språk, fordi ”den forelskede [...] er i sine figurers vold: Han hengir seg til en slags forrykt sport, og gir alt lik atleten, utformer setninger lik taleren, fanges og forstenes i en rolle lik statuen. *Figuren er det forelskede mennesket i aksjon*” (Barthes 2000:7, min uthevelse). Figurene utdypes gjennom påfølgende tekstbiter – fragmenter – og verket inngår slik i en litterær og fragmentativ praksis (Stene-Johansen 1985:9).¹⁵

”Figurene avtegner seg når man i talens gang kan gjenkjenne noe man har lest, hørt, erfart. Figuren er avgrenset (som et tegn) og lett å huske (som et bilde eller et eventyr)”, skriver Barthes (2000:7). De springer ut fra subjektets *følelse av forelskelse*, en følelse han mener har visse likheter med den språkfølelsen lingvistene anvender (*ibid.*, s. 7). Til grunn for disse figurene ligger en kjent eller ukjent setning som det forelskede subjektet benytter på sin egen måte. Disse setningene er gjerne bare bruddstykker, ufullstendige konstruksjoner som

[...] forblir uavsluttede: De utsier følelsen, men stanser så opp: Deres rolle er utspilt. Ordene er aldri forrykte (i høyden er de perverse), det er syntaksen som er forrykt. For er det ikke nettopp på setningsnivået at subjektet søker sin plass – og ikke finner den – eller finner en gal plass som språkssystemet påtvinger det? Til grunn for figuren finnes det noe sånt som en ’verbal hallusinasjon’ (Freud, Lacan): En avstumpet setning som oftest begrenser seg til sin syntaktiske del (’*Selv om du er...*’, ’*Om du bare kunne...*’). Slik skapes figurenes uro: Selv den mildeste av dem bærer i seg *spenningens forferdelse* (*ibid.*, s. 9, original uthevelse).

¹⁴ Betegnelsen *figur* anvendes i hele oppgaven i henhold til Barthes’ definisjon av ordet.

¹⁵ Barthes har selv anvendt denne formen før, som i verket *Le plaisir du texte* (1973) – norsk tittel *Lysten ved teksten* (1990) ved oversetter Arne Kjell Haugen – der 98 fragmenter er ordnet etter 48 stikkord og strukturert i alfabetisk rekkefølge.

Gjennom det fragmenterte språket forsterkes dermed det forelskede subjektets ensomhet.

Barthes er opptatt av at hans bok ikke er et psykologisk portrett, men gir et strukturelt bilde av det språket den forelskede kan benytte. Verket er ikke ment som en psykologiserende avhandling om kjærligheten. Men det er likevel verdt å merke seg at Barthes benytter både Freud og Lacan som viktige referanser i sitt arbeid. Etter mitt syn er vi nødt til å se på forholdet mellom figurene og følelsene i de litterære tekstene, fordi selv en simulering av forelskelsens diskurs kan ikke – og, etter min mening, bør ikke – skjule det faktum at der hver figur representerer bruddstykker av den elskendes tale, uttrykker de til syvende og siste en følelse. Steven Ungar poengter i *Roland Barthes. Professor of Desire* (1983) noe av det samme når han hevder at ”the *Discourse* is a kind of psychological portrait – a playful one at that – of the semiotician in love. The amorous discourse extends a semiotics whose uncanniness derives from the fact that the *world* of the lover is indistinguishable from the *word* of the lover and thus from processes of symbolization speech” (1983:118). Som de kommende analysene vil vise, er samspillet mellom språk og følelse hos den forelskede så sammensatt at det ikke alltid er mulig å skille struktur fra psykologi.

Presentasjonen av figurene følger en bestemt orden, og det er disse figurene som danner grunnlaget for mine analyser. Barthes beskriver figurene i fragmenter og i alfabetisk rekkefølge – noe som innebærer at rekkefølgen endres i oversettelser av den franske teksten. Figurenes orden er slik ikke dannet ut fra et ønske om å beskrive kjærlighetens historie, men springer i stedet ut fra to konvensjonelle, men likevel tilfeldige encyklopediske prinsipper: det alfabetiske og det definitoriske.¹⁶

¹⁶ Oversettere har valgt ulike løsninger når det gjelder verkets struktur. I den engelske utgivelsen *A lover's discourse* (1978), har oversetter Richard Howard valgt å beholde de franske betegnelsene på figurene, med engelske oversettelser ved siden av. Rekkefølgen er dermed den samme som Barthes' egen. I Karen Nicolajsens danske oversettelse, *Kærlighedens forrykte tale* (1985), er figurene strukturert alfabetisk etter det danske språk, og i tillegg har Nicolajsen valgt å legge ved en egen ordforklaring.

Forøvrig er det her verdt å gjenta at jeg i hovedsak anvender Stene-Johansens norske oversettelse av *Fragmenter av kjærlighetens språk*, men legge til at også den danske, svenske og engelske utgaven benyttes. Grunnet begrensede språkkunnskaper, er det er kun mulig for meg å bruke Barthes' franske originaltekst i liten grad.

Beskrivelsen av hver figur innledes med en tittel, etterfulgt av et *argument* etter gammelt mønster. Argumentet kan være en liten scene eller et opptrinn, et sammendrag eller en oppdiktet historie som fungerer som et eksempel på subjektets ytringer – i stedet for å definere hva subjektet faktisk er – og ifølge Barthes skaper dette en viss fremmedgjøringseffekt (Barthes 2000:8). Hver figur kan sies å representere et *topos*, et sted, der noen figurer er rikt utfylt, mens andre er mindre utbroderte. Den forelskede må selv fylle ut koden, legge til sin egen historie og opplevelse. ”Boken burde ideelt sett vært et kooperativ”, skriver Barthes, og den kunne da bære navnet: ”Til de Forenede Lesere og Forelskede” (*ibid.*, s. 8). Nettopp derfor er det i analysene nødvendig å ikke se figurene som isolerte størrelser, men som språklige ytringer der den forelskede legger til sin forståelse av egne følelser. Jeg leser de utvalgte romanene i lys av Barthes’ tekst, men på flere punkter kan det også være fruktbart å gå den andre veien – å forstå og nærme seg hans verk i lys av romanene.

Barthes' forelskede subjekt er et søkende og undrende subjekt, som ser hvordan det språket det har til rådighet renner vekk som sand mellom fingrene når det forsøker å få frem sin tale i de øyeblikk det virkelig gjelder. Slik jeg leser Barthes, er kjærlighetens språk noe vi kan gripe i et øyeblikk, men aldri helt klare å forstå. I litteraturen er det *forsøket* som er viktig. Forfattere prøver å fange talen i sin tekst, men med vissheten om at den aldri helt kan temmes eller forklares. Barthes kan sies å vise både skepsis og kjærlighet til språket, når målet kanskje slett ikke er å realisere det romantiske kjærlighetsidealet. For spørsmålet kommer ubønnhørlig snikende i teksten: Vil den forelskede egentlig ha sin elskede? Eller er det lengselen og søkenen i seg selv som holder liv i følelsene? Dette er spørsmål som ikke bare reises i Barthes’ egen tekst, men som også stilles mellom linjene i mine utvalgte samtidsromaner, slik det er stilt helt siden myten om Tristan og Isolde.¹⁷ I *Fragmenter av kjærlighetens språk*

¹⁷ Se for eksempel De Rougemonts *Love in The Western World* (1939), som jeg kort presenterte i 2.1.2.

tydeliggjøres på denne måten Barthes' ambivalente forhold til språket. Han kjempet *mot* språket som et undertrykkende system, men *for* språket som individets tjeneste (Stene-Johansen 1997:81). ”Språket er en hud”, skriver Barthes, og fortsetter: ”Jeg stryker mitt språk mot den andre. Det er som om jeg hadde ord i stedet for fingre, eller ord i fingertuppene. Mitt språk skjelver av begjær” (Barthes 2000:53).

Til tider omtaler den forelskede kjærligheten som en viktig verdi (*ibid.*, s. 15), og gjennom figuren HENRYKKELSE fremheves det at kjærlighet ved første blick er mulig (*ibid.*, s. 117). Forelskelsen innebærer mye dramatikk, noe som blant annet vises i figurer som UUTHOLDELIG og KATASTROFE. Førstnevnte handler om hvordan den elskende opplever en følelse av å lide voldsomt under vekten av kjærligheten, og til slutt ikke lenger makter mer (*ibid.*, s. 255), og sistnevnte dreier seg om forelskelsen som en krise, på vei mot undergangen (*ibid.*, s. 159). Det forelskede subjektet fremstår slik som relativt narsissistisk og selvsentrert i sin forelskelse. Eksempelvis poengterer Barthes under figuren HVORFOR at "[samtidig] som det forelskede subjektet er besatt av spørsmålet om hvorfor det ikke elskes, lever det i den tro at det egentlig er elsket av det elskede objektet, som imidlertid bare ikke sier det" (*ibid.*, s. 129). Den forelskede vil tilfredsstilles umiddelbart, noe som kommer frem når begjæret tydeliggjøres i figuren LENGSEL (*ibid.*, s. 165). I andre sammenhenger fremstilles dette begjæret som noe infantilt, som i figuren OMFAVNELSE (*ibid.*, s. 187). Det infantile ved det forelskedes subjektets kjærlighet vises også i figuren GRÅTE, der tårene både blir et manipulasjonsmiddel og en vending tilbake til barnekroppen (*ibid.*, s. 113-115). Som jeg senere vil vise, er den seksuelle delen av kjærligheten noe Barthes behandler i liten grad, noe som får konsekvenser for den kommende analysen. Jeg vil diskutere dette ytterligere i avhandlingens drøftelsesdel, for både i si noe om Barthes' relevans i forhold til de utvalgte romanene, og selve modellens generelle anvendbarhet i en analyse som dette.

Den forelskede beskrives også som lite handlekraftig. Barthes peker på hvordan den antikke myten om røvingen av et passivt bytte i dag er endret og snudd på hodet. I tilknytning

til den lidenskapelige kjærligheten, har vi fått en moderne myte der selve den elskede, det bortrøvede objektet, blir subjekt i forførelsen, mens den elskende, det opprinnelige subjektet, blir et objekt (*ibid.*, s. 118). Slik blir den forelskede nesten som et offer, også fordi kjærligheten og forelskelsen kan oppleves som smertefull og vanskelig, noe som vises i flere språk gjennom uttrykk som *to fall in love*, *tomber amoureux* og *å falle for noen*. Portrettene av de forelskede subjektene i *Tegn til kjærlighet*, *I fjor sommer*, *Akt* og *Om bare* etterlater ikke leseren med tvil om at kjærligheten og forsøket på å uttrykke denne innvolverer et smertefullt fall. Slik Barthes skriver om en passivisering av den forelskede, lar Kjærstad Cecilia reflektere over effekten av kjærligheten. For henne er både liv og kjærlighet knyttet til alfabetet, til skrift og språk, og som subjekt forandres hun som følge av dette. Hun opplever en følelse av å være en som beskrives, i stedet for å være den aktive, handlende:

Det var kanskje et synsbedrag, men da jeg spilte meg om kvelden, virket legemet dekket av fregner, eller av utydelige merker. Jeg mente å kunne skimte sporet av en K på den ene skulderen, av et spørsmålstegn ved brystbenet. Jeg spurte meg selv om dette kaoset av usynlige tegn på kroppen kunne være kjærlighetens skrift. Jeg følte meg uansett full av noe som ikke hadde vært der før. Var forelskelsen, kjærligheten slik? Noe som forårsaket at man ble beskrevet? (2002:128)

Jeg har allerede påpekt at vi i litteraturen ofte møter den tapte, den tragiske og vanskelige kjærligheten. Den forelskede fylles ustanselig med en følelse av angst, fravær og tap, noe som innebærer en forestilling om at man elsker mer enn man blir elsket igjen. Barthes sammenfatter dette i figuren FRAVÆR. Det dreier seg her om den elskendes iscenesettelse av fraværet av den hun eller han elsker, og hvordan fraværet slik tolkes som bevis på det elskede objektets avvisning (Barthes 2000:95). Som vi snart skal se, står både fravær, lengsel og savn sentralt i alle de utvalgte romanene.

Knut Stene-Johansen foretar i sin hovedoppgave *Fraværets semiologi. En analyse av kjærligheten og dens uttrykk i Roland Barthes' Fragments d'un discours amoureux* (1985), en dyptgående tolkning av Barthes' verk. Den forelskede søker alltid etter orden i sitt tegnsystem, skriver han, og dette kan sies å være et, om enn umulig, forsøk på å samle kjærlighetens

uttrykk i en poetikk (1985:166). Stene-Johansen sammenligner dette med jakten på den hellige graal; det er jakten på denne, og ikke graalen selv, som manifesterer seg i litteraturen (*ibid.*, s. 166). ”Kjærlighetens poetikk vil alltid være en fraværets, ventingens og utsettelsens poetikk, og som en beskrivende poetikk vil den aldri tale om noe annet enn en form i ustanselig tilblivelse, forandring, forskyvning, den vil i fortellingen om kjærligheten kun tale om peripetiene: kjærlighetsdiskursens omslag” (166).

Det forelskede subjektet er ensomt, ikke bare fordi den det elsker (ofte) er fraværende, men også fordi selve subjektets *tale* er overlatt til seg selv. Barthes understreker at "[å] vite at man skriver for den andre, vite at de ting jeg vil komme til å skrive aldri gjør meg elsket av den jeg elsker, vite at skriften ikke kompenserer for noe, ikke sublimerer noe, at den nettopp er *der hvor du ikke er* – det er skriftens begynnelse" (2000:224, original uthevelse). Det er det allerede skrevne ord som er hans utgangspunkt; de allerede uttalte sitatene danner et nøytralt grunnlag. Slik vil han unngå at verket blir en kjærlighetens historie eller filosofi: Barthes velger den dramatiske metode for å simulere diskursen, snarere enn å analysere den (2000:6-11).

Slik blir det bærende fundamentet i Barthes' verk det uavsluttede savnet, den ubehandlede sorgen – med andre ord er nettopp figurene og følelsene uløselig knyttet sammen. Den forelskedes tale fanger ingen endelig sannhet, for kjærlighetens språk er ingen fastlagt og objektiv tale. Utsagnene, bruddstykkene og fragmentene som settes sammen innenfor en *kjærlighetens semiotikk* viser nettopp kjernen i dette språket: kjærlighetens språk er i sin essens fragmentarisk, og kan sies å være uttrykk for en lengsel etter å sette ord på *det umulige*. Dahl bruker uttrykket *kjærlighetens språk* flere ganger i romanen *I fjor sommer*, og han lar hovedpersonen reflektere rundt dette: ”Og det er kanskje det som er kjærlighetens språk, det uforstilte, det upolerte, det rå og det rasende, det som ikke er veiet og funnet for lett eller for tungt, som kort sagt ikke er veiet, men i stedet løper løpsk og raser ut av oss [...]” (2003:45).

4 Analyse av den forelskedes tale

I denne delen vil jeg presentere romanene og forsøke å analysere disse i lys av Barthes' teori. Hver del vil innledes med en introduksjon til romanen, med en kort og antydende narrativ analyse av teksten. Hovedfokuset vil ligge på funn – eller mangel på disse – av Barthes' figurer i tekstene, og disse vil utdypes underveis. Fragmentenes sammensatte, kompliserte og flyktige art gjør at analysene ikke kan sies å være fullstendig endelige og uttømte, men vil likevel kunne si noe om det kjærlighetsspråket som finnes hos den elskende i de utvalgte romanene.

4.1 Niels Fredrik Dahl: *I fjor sommer*

”Jeg er ingen uten henne”, forteller hovedpersonen¹⁸ i *I fjor sommer* (Dahl 2003:46), og gjør det slik allerede tidlig klart hvordan savnet etter hans elskede står i sentrum for handlingen. Hovedpersonen – romanens forelskede subjekt – fordyper seg i forsøket på å finne ut hva som har gått galt i forholdet til sin kone Siri: ”Nå er jeg kommet for å fjerne alle spor av oss”, sier han (*ibid.*, s. 11), og drar tilbake til sommerhuset sitt for å rydde vekk alle eiendeler, gå turer med hunden Ragg, og samtidig forsøke å finne endelige svar. Han er opptatt av det språket han har til rådighet, og hvordan dette både er grunnleggende og komplisert i forholdet mellom dem. Han ønsker ingenting annet enn at Siri skal fortelle ham hva hun tenker og føler, men hun har holdt ordene tilbake og etterlatt ham alene. Romanen har et innvendig narrativt perspektiv, der hovedpersonen selv er orienteringspunktet i fortellingen, og slik opptrer både som den som ser og den som forteller (Lothe 1999). En personal forteller bevares gjennom hele romanen, og ved bruk av denne teknikken etablerer forfatteren allerede fra starten en

¹⁸ Jeg benytter begrepene *hovedperson*, *den forelskede*, eller *jeg-personen* fordi han ikke navngis i romanen.

følelse av ensomhet. Dette forsterkes ved at forfatteren velger å ikke navngi tekstens jeg-person.

Den forelskede forsøker å avdekke at Siri har vært utro med Krohn, en fremmed mann på sommerstedet. Ekteskapet skranter ikke bare fordi kommunikasjonen mellom dem forsvinner, Siri svikter også hovedpersonen ved å gi seg hen til en annen mann. Krohn selv presenteres kun som en vag, perifer skikkelse, slik han i utgangpunktet er for jeg-personen. Fokus i romanen ligger på forholdet mellom Siri og den forelskede – det er Siri som er sentrum i hans univers. Ellers fremstilles hunden Ragg som hovedpersonens nærmeste venn; han står trofast ved den forelskedes side gjennom alle somrene, og på tross av at Siri tar Ragg med til Krohn, føler den forelskede at hundens lojalitet er på hans side – nå er det de to mot resten av verden.

Den narrative fremstillingen foregår på tre plan. Nåtid, forrige sommer og de tidligere årene av forholdet deres. Handlingen på nåtidsplanet er i seg selv enkel, og fungerer mest som en ramme for den forelskedes arbeid med å kartlegge forholdet til Siri. Analepsene utgjør den største delen av teksten, og slik blir spillet mellom i fjor sommer og årets sommer det sentrale i romanen; de kaster lys over hverandre ved kontraster, sammenfall og oppklarende refleksjoner. Dermed veksler også fortelleren selv mellom ulik distanse til hendelsene. Sammen med det faktum at alle dialoger kun er gjengitt etter hans egen hukommelse, er dette er med på å forme leserens oppfatning av hans pålitelighet. Romanen har likevel få direkte gjengivelser av replikkvekslinger, og historien formidles til leseren gjennom jeg-personens tanker.

Flere av Barthes' figurer trer frem allerede tidlig i hovedpersonens språk. Noen er gjennomgående i hele romanen, og tydelige og lette å identifisere, mens andre er mer antydende og ikke fullt utdypet. *I fjor sommer* presenterer en vedvarende opplevelse av ensomhet, følelse av tap og fravær, og dette er avgjørende for flere av de grunnleggende figurene i romanen.

4.1.1 Forsøk på forståelse

En av disse er figuren FORSTÅ. Barthes sammenfatter denne med vekt på hvordan "[den] forelskede [plutselig] oppfatter kjærlighetsepisoden som en floke av uforklarlige årsaker og blokkerte utveier, og utbryter: 'Jeg vil forstå (det som skjer meg)!'" (2000:87). Den forelskede vil vite hva kjærligheten er, han vil forstå den følelsen han kjenner i hjertet: "Det jeg vil lære å kjenne (kjærligheten) er selve stoffet jeg benytter meg av for å tale (kjærlighetens diskurs)" (*ibid.*, s. 87). Men det er umulig å forstå det man er så fylt av, det som omslutter hele den forelskedes verden. Kjærlighetens eksistens og essens blir umulig å gripe for den forelskede fordi han ikke klarer å tenke klart, og han kan bare håpe på å nå en form for innsikt i korte glimt. Den forelskede gir seg likevel ikke, og Barthes utdyper at "[jeg] vil analysere, vite, og ytre meg på et annet språk enn mitt eget; jeg vil fremlegge min forvirring for meg selv, jeg vil se det som splitter meg og kløyver meg i to 'rett i øynene'" (*ibid.*, s. 88).

Ønsket om å forstå er også knyttet til ønsket om å selv bli forstått, bli omfavnet og tatt vare på, og Barthes omtaler dette som et *kjærlighetsrop*. Det er videre et ønske om å bruke bevisstheten, gjøre denne til et rusmiddel, til det stedet der det kan være mulig å forstå den virvelvinden av følelser subjektet befinner seg i – et sted der det er mulig å "oppnå den store våkendrømmen, den profetiske kjærligheten" (*ibid.*, s. 89). Med den profetiske kjærligheten forstår jeg den forelskedes ønske om et ekte, gjensidig, lidenskapelig og nærmest overskridende forhold til sin elskede – med andre ord en bekreftelse på å ha funnet *den rette*.

I for sommer gjennomsyres av jeg-personens ønske om å oppnå forståelse og innsikt. Dette vises i utsagn som "Det er noe jeg har villet finne ut av lenge" (Dahl 2003:11), og ikke minst i dialogene med Siri. I de korte samtalene de har stiller han spørsmål om hva hun har gjort og hvor hun har vært, og vi forstår at han leter etter svar. Dette forsterkes når vi ser replikkvekslingene retrospektivt, der hvert ord virker ladet og avgjørende. En dag rusler de gjennom skogen, og treffer Krohn. Han leier et anneks i bygden, men paret kjenner ham ikke. Etter å ha utvekslet høflige fraser fortsetter de turen, men Siri løper etter hvert tilbake inn i

skogen der de traff den fremmede – for å hente jakken sin, sier hun selv. Senere oppdager hovedpersonen at hun har fått et skrubbsår på ryggen:

- Fikk du det nå?
- Ja.
- Da du badet?
- Nei, i sted. I skogen. Jeg falt.
- Svir det?
- Ja. Men det er bare godt, på en måte.
- Hvordan da?
- Det er sånn det skal være om sommeren, er det ikke? Sol og salt og skrubbsår.
- Og kyss.
- Og kyss.
- Sånn.
- Ja. Sånn.
- Måtte du gå langt?
- Når da?
- For å finne jakken?
- Nei (*ibid.*, s. 29-30).

Forrige sommer fremstod denne samtalen for den forelskede som enkel og ukomplisert, men når han ser tilbake uttrykker spørsmålene en langt større engstelse, og svarene virker svært unnnvikende. Han ønsker bare å nå inn til henne, men i ettertid blir det også en etterforskning der det er rimelig å anta at Siri gikk tilbake til den fremmede der inne blant trærne.

Slik er de fleste samtalene mellom dem den sommeren, fylt med vanlige og hverdagslige emner. ”Det var sånn vi snakket de dagene. Det er lett å tenke at det var kommet noe halvhjertet mellom oss”, forteller jeg-personen (*ibid.*, s. 26). De er også stille sammen, det er de gode til, men i disse månedene kan stillheten sies å være noe annerledes, og senere kan ikke den forelskede la være å tolke denne mangelen på ord som en bekreftelse på Siris utroskap.

En annen kveld er Siri ute og sykler, og han venter engstelig hjemme. Han er fortvilet, men når han tror at hun kommer, setter han seg sammen med Ragg under treet ved det fine, hvite blomsterbedet han er så stolt av; han danner et perfekt tablå ”for hennes skyld, for at hun skulle se oss og elske oss” (*ibid.*, s. 70). Men Siri kommer ikke, og han og Ragg tar en tur inn i skogen for å lete etter henne. De oppdager henne gråtende på vei ut fra annekset der Krohn

bor, men hovedpersonen gir seg ikke til kjenne. Siri sykler alene hjemover, og sitter ved stuebordet da de to andre kommer inn døren:

- Hvor har dere vært?
- Jeg har gått tur med Ragg.
- Jeg har vært engstelig.
- Du skjønnte vel at vi var ute og gikk, bare.
- Men det er mørkt.
- Ja. Og hvor var du?
- Jeg?
- Ja. Du ble sen du også.
- Syklet omkring. Gikk inn i skogen, plukket litt bær.
- Skjedde det noe spesielt?
- Hva skulle det være?
- Jeg vet ikke jeg.
- Nei.
- Ingen ting?
- Hva er det med deg? (*ibid.*, s. 76-77).

På dette tidspunktet har han forstått at det er noe mellom Siri og den fremmede, og at hun bevisst lyver for ham:

- Er det noe du ikke har fortalt meg?
- Bortsett fra at jeg er gravid, mener du?
- Det har du jo fortalt.
- Ja, sa hun. - Det har jeg fortalt.
- Så sa hun ikke noe mer (*ibid.*, s. 102).

Hans forsøk på å forstå det som skjer ved å snakke med henne stopper slik opp når hun avbryter hans forsøk på samtale.

Det forholder seg imidlertid annerledes når de elsker, da finnes ingen likegladhet eller, tilsynelatende, avstand: "[Når] vi elsker så er det langsomt og vakkert og likevektig og likestilt og like godt og likegodt, det er helt uten de bitene av raseri og villskap og desperasjon og underdanighet og litenhet og storhet og hulking og latter, snerring og brøl og smerte som til sammen blir oss, blir henne, blir meg [...]" (*ibid.*, s. 26-27). Teksten indikerer at de har mistet noe av det språket de hadde mellom seg, også hverdagsspråket. Stillheten kan slik leses både som et symptom og et bilde på tapet av et felles språk. I stedet kommuniserer de med sex, der det er tilfeller hvor denne mangelen ikke merkes fordi det er kroppene som snakker. Samtidig

er det nærliggende å tolke dette som et forsøk på å bruke nytelsen for å dekke over og skjule tapet. Hovedpersonen peker på at det er når de elsker at han kan få øye på *den andre* Siri, hun som ikke er hans og som han aldri helt kan nå, den delen av henne som er utilgjengelig for andre. Når hun kommer hender det at hun ”lar seg kaste frem og tilbake med ansiktet ugjenkjennelig, forvridt mens ordene som presses ut av henne er på et språk jeg overhodet ikke er i stand til å forstå – men som likevel lyder likt fra gang til gang, og som kanskje derfor faktisk er et språk. Kanskje det språket man må kunne for å nå frem til denne andre kvinnen i henne” (*ibid.*, s. 83-84). Litt senere legger han til: ”Og er det slik at jeg ikke kjenner henne?” (*ibid.*, s. 84).

4.1.2 Ukjent elsker

Dette siste spørsmålet kan også knyttes til figuren UKJENT, som handler om ”[den] forelskedes strev for å forstå og definere det elskede vesen ’i seg selv’, som karaktertype, psykologisk eller nevrotisk, uavhengig av kjærlighetsforholdets spesielle forutsetninger” (Barthes 2000:251). Den elskende rives mellom følelsen av å være den som kjenner sin elskede best, og å ikke kjenne henne i det hele tatt. Barthes fortsetter: ”Den andre er ugjennomtrengelig ubegripelig, umedgjørlig; jeg kan ikke åpne den elskede, nå frem til opprinnelsen, løse gåten. Hvor kommer den andre fra? Hvem er den andre? Jeg sliter meg ut, jeg vil aldri få vite det” (*ibid.*, s. 251). For hovedpersonen i *I ffjor sommer* henger forsøket på å oppnå forståelse sammen med en økende grad av visshet om at Siri er en fremmed; en følelse som forsterkes ytterligere både når hun blir gravid, og ikke minst når han oppdager hennes utroskap. Barthes hevder at den eneste innsikten den forelskede kan nå, er hvordan han slett ikke forstår mer jo mer han elsker, men i stedet ”når frem til en erkjennelse av det som ikke kan erkjennes” (*ibid.*, s. 252). Subjektet må slik avfinne seg med aldri helt å nå sitt kjærlighetsobjekt, aldri helt gripe den andre, men Dahls hovedperson nekter å gi opp forsøket.

4.1.3 Angst og sjalusi

De fleste sitatene i avsnittene om figurene FORSTÅ og UKJENT kan også tolkes i lys av Barthes' figur SJALUSI: "Følelse som oppstår i kjærligheten og som fremkalles av angsten for at den elskede skal foretrekke en annen" (2000:211). Den forelskede er hos Dahl til tider helt oppslukt av tanken på sin rival Krohn, og Leif Ekle fremhever i sin anmeldelse av *I fjor sommer* nettopp dette som et av romanens viktigste trekk: "Niels Fredrik Dahl har altså skrevet bok om en manns nesten totale kjærlighet til den ene kvinnen han kan tenke seg (etter å ha truffet henne) og om hans sjalusi, når det går opp for ham at det finnes en annen Siri også, en som ikke er hans" (2003). Etter mitt syn er sjalusien riktignok sterkt til stede i teksten, men det er likevel forsøket på å forstå, og, som vi straks skal se, følelsen av fravær som er det bærende elementet i *I fjor sommer*. Forøvrig kan sjalusien også knyttes til den forelskedes redsel for å miste Siri, som når han forteller at "[jeg] gikk der i skogen og tenkte at hun var i drift, at hun var på vei vekk og jeg var så redd" (Dahl 2003:97). Dette kan antyde trekk av Barthes' figur ANGST, som handler om den elskendes frykt for å bli avvist og forlatt. Angsten er også en redsel "for en sorg som allerede har inntrådt, allerede fra kjærlighetens opprinnelse, fra det øyeblikk jeg ble betatt", skriver Barthes (2000:24). Den forelskede frykter hele tiden tapet av sin utkårede, nettopp fordi han vet at han aldri virkelig kan nå sin elskede.

4.1.4 Følelse av fravær

Dahls hovedperson viser tydelig hvor sterke følelser han har for Siri, og hvordan dette innebærer at han aldri kan bli likegyldig når det gjelder henne:

Jeg er hjelpeløs uten henne, jeg er ingen og ingen ting, jeg er bare et eneste stort hull som vinden blåser tvers i gjennom, men med henne er jeg stor og sterk og vill og bitte, bitte liten [...] og jeg har nesten lært meg å leve med hvordan hun går ut og inn av kjærligheten som er oss, hvordan hun plutselig forsvinner utenfor rekkevidde, flere ganger om dagen kanskje [...] Vi er forskjellige, men uten henne er jeg ingen (Dahl 2003:27-28).

Disse språklige ytringene kan leses i lys av Barthes' figur FRAVÆR, med følgende argument:

”Enhver språkhendelse som iscenesetter fraværet av det elskede objektet – hvilken grunn og hvilken varighet det enn har – og som har tendens til å gjøre dette fraværet om til bevis på avvisning” (Barthes 2000:95). Fraværet handler om alltid å være den som blir forlatt, den som blir igjen når den man elsker drar avsted. Følelsen av at den elskede er fraværende er også knyttet til en redsel over å elske mer enn man blir elsket igjen. Når den elskede er borte, kjennes det som om man kveles, og for å overleve et langvarig fravær, må subjektet manipulere denne følelsen. Dette innebærer ”å forhale dette øyeblikket, å utsette så lenge som mulig det sekund der den andre brått kunne komme til å skifte fra å være fraværende til å være død” (*ibid.*, s. 98). Den forelskede opplever begjær og behov på samme tid, ”[fraværet] er berøvelsens figur [...] Begjæret brytes mot behovet: Det er det som gjør følelsen av forelskelse så besettende” (*ibid.*, s. 98-99). I *ffor sommer* iscenesetter tydelig den mannlige hovedpersonen som den som savner, den som er hjemme og venter på Siri. Tradisjonelt sett har kvinnen vært den som har gitt fraværet form og skapt dennes fiksjon, og Barthes hevder at en mann som utsier fraværet dermed får noe feminint over seg (*ibid.*, s. 96). Dahls hovedperson blir i alle tilfelle den passive, den håpefulle og tolkende som stadig oftere finner seg selv i en posisjon med uutholdelig venting, og med en følelse av å være handlingslammet. Dette er en følelse han ofte har hatt med Siri. Et sted stiller han seg til og med spørsmålet ”Har jeg noen gang tatt styringen?” (Dahl 2003:80). Den eneste gangen han virkelig gjorde dette, var første gang de traff hverandre. Felles venner mente de ville passe godt sammen, men Siri gir ikke inntrykk av å være interessert:

Vi ble presentert for hverandre, og hun betraktet meg med et blick som på en gang var dovent uinteressert og direkte og sa at hun hadde hørt om meg.

- Fra David?

Hun nikket.

- Jeg har hørt om deg også.

Jeg kunne ane et slags smil, en krusning i munnviken, jeg ville bare slite munnen hennes åpen.

- Og hva har du hørt?

Det var ingen vei tilbake. Bare det å stanse foran henne på vei inn til stuen hadde vært skjebnesvangert, hadde vært som et frieri fra min side, hadde uttrykt mitt ønske om å være hos henne. Jeg svelget.

- Jeg har hørt at det skal bli et par av oss to, sa jeg (*ibid.*, s. 47).

Det fremgår slik allerede fra det første møtet at hun "[eide] en kjølighet den kvelden som jeg kanskje falt for fordi den var for perfekt. Jeg ville knuse den kjøligheten" (*ibid.*, s. 45), og at denne kjøligheten – dette fraværet – er grunnleggende hos henne og slik også i forholdet mellom dem.

Språklig sett kommer figuren FRAVÆR til uttrykk særlig gjennom jeg-personens gjentakelse av at han er alene, og at han ikke betyr noe uten Siri: "Jeg og Ragg er alene", forteller han tidlig i romanen (Dahl 2003:11), og litt senere "Jeg er ingen uten henne" (*ibid.*, s. 46), og igjen "Uten Siri er jeg ingen" (*ibid.*, s. 61). Det nevnte tablået blir uten mening fordi Siri ikke kommer og ser dem, for "uten henne var det ingen som kunne gi liv til bildet av meg selv og Ragg under kirsebærtreet" (*ibid.*, s. 72).

Han knytter også spillet mellom nærhet og fravær til det kroppslige og seksuelle: "Jeg tror ikke jeg kan føle nærhet overfor noen jeg ikke har sex med. Der, nå er det sagt. Sex er en forutsetning for nærhet og jeg har bare sex med Siri. Jeg kan ikke ha sex med noen andre enn Siri. Det er bare Siri jeg er nær, og når hun er fjern har jeg ingen. Når hun er fjern er jeg ingen" (*ibid.*, s. 96). Han holder det ikke ut når hun fjerner seg fra ham og lukker seg inne. Han vet at dette er slik hun er, og forteller at "jeg har nesten lært meg til å leve med hvordan hun går ut og inn av kjærligheten [...] fordi jeg jo ikke tror at hun forlater kjærligheten, egentlig" (*ibid.*, s. 27). Fraværet er til stede også når hun er nær ham, og gjennom tilbakeblikkene forsterkes følelsen av at hun den sommeren faktisk gikk fra kjærligheten de hadde sammen.

"Ved fravær i kjærligheten er jeg et trist *bilde som har løsnet*, som tørker ut, gulner, krøller seg i kantene", skriver Barthes (2000:97). Den forelskede mannen i *I fjor sommer* kjenner seg nettopp slik, og forteller at "[det] gjør vondt å snakke – dette blablabla som renner ut av munnene våre i tide og utide – det er vel også noe alle vet. Jeg vet ikke hva jeg gjør om hun ikke vil ha meg mer. Jeg vet ikke hva jeg skal gjøre om jeg ikke har henne [...] Jeg følte det som om hun var i ferd med å glippe ut av hendene mine, og det rare var at jeg

hadde følt det slik en stund” (Dahl 2003:97).¹⁹ Siri blir en fremmed han ikke kan nå, slik også språket føles fremmed og fragmentert. Han er så redd, fordi ”hun var på vei vekk” (*ibid.*, s. 97) og kommer til å etterlate ham alene.

4.1.5 Venting

I romanen har figuren FRAVÆR en forbindelse med figuren VENTING. Denne figuren kjennetegnes av ”[et] kaos av angst, fremkalt av ventingen på den elskede, som følge av små forsinkelser (avtaler, telefoner, brev, hjemkomster)” (Barthes 2000:257). For den elskende handler alt om å vente, mens den elskende aldri tenker på dette: ”Den forelskedes skjebnesvangre identitet er intet annet enn: *Jeg er den som venter* (*ibid.*, s. 260, original uthevelse). Det dreier seg om det Barthes kaller en *ventingens scenografi* der den elskende venter i kulissene, og et helt drama utspiller seg: Den ventende blir engstelig, lettet, sint og såret alt ettersom hvor lenge det må vente på den andre. Angsten varierer i styrke, men ventingen kan likevel defineres som en trollbinding:

Jeg har fått *ordre om ikke å røre meg*. Således veves ventingen på en telefonsamtale sammen av små forbud, og det *i det uendelige*, inntil det usigelige: Jeg forbyr meg selv å forlate rommet, gå på toalettet, til og med å ringe (for at det ikke skal være opptatt); jeg lider når en eller annen ringer meg (av samme grunn); jeg blir ute av meg ved tanken på at jeg snart er nødt til å gå ut, og således risikere å gå glipp av den velgjørende samtalen [...] For ventingens angst vil i all sin renhet at jeg forblir sittende i en stol innenfor rekkevidde av telefonen, uten å foreta meg noe (*ibid.*, s. 258-259, original uthevelse).

Den forelskede i Dahls roman tilbringer store deler av tiden på å vente på Siri, som er ute med Ragg eller på sykkeltur. I tillegg venter han på en forklaring, en tilståelse eller et svar. Han venter på at hun skal ta telefonen når han er hjemme for å jobbe et par dager, han venter på henne den kvelden han forsøker å danne bildet av Ragg og ham selv under treet. Fortvilelse,

¹⁹ Det er mulig å finne spor av Barthes' figur UUTHOLDELIG (2000:255-256) i disse sitatene, dersom fokus er på hovedpersonens uttrykk for å ikke lenger makte å leve på denne måten. Jeg velger likevel å ikke ta med figuren her, fordi den forelskede, slik jeg ser det, ikke ønsker å forlate sin elskede – smerten er ikke større enn at han ønsker å bli, og har tro på at de kan finne tilbake til hverandre. Se også 4.4.9.

tvil og ønsket om å ikke invadere hennes private stunder farer gjennom ham: ”Og var det ikke sånn at dette var hennes turer, at hun ville være for seg selv, at det var et ledd i en slags selvstendighet som hun tidligere hadde stengt seg selv utefra i vårt liv sammen. Hun som var så sterk, som gjorde som hun ville? Var det kanskje bare en avmakt som ga meg lov til å bli redd? Et ønske om å begrense denne friheten?” (Dahl 2003:73). Når de endelig treffes er han både lettet og såret, men noe svar får han ikke.

4.1.6 Kroppskontakt

Under avsnittet om figuren FORSTÅ, antydte jeg betydningen av det seksuelle for den forelskede i *I fjor sommer*. Det er derfor også verdt å nevne at det finnes enkelte spor av figuren KROPP i teksten. Barthes beskriver denne figuren som ”[enhver] tanke, sinnsbevegelse og interesse som den elskedes kropp vekker i det forelskede subjektet” (2000:163). Dahls hovedperson er opptatt av å få frem at han elsker hele Siri, og at kroppen hennes er en viktig del av dette. Seksualakten handler ikke bare om å være en måte å kommunisere på, det fysiske begjæret er en avgjørende del av kjærligheten. Den forelskede utdyper at han ”vet ikke noe mer opphissende enn å tenke på at Siris kjønn og kropp er forbeholdt meg og at mitt kjønn og min kropp er forbeholdt henne” (Dahl 2003:59). Senere forteller han om hvordan han ikke vil noe annet enn å være nær henne, inni henne, en følelse som startet med tanken på ”[ryggen] hennes. Jeg tenker på ryggen hennes” (*ibid.*, s. 104).

4.1.7 Scener fra et ekteskap

Sommerdagene preges også av krangler og tilløp til krangler. Figuren SCENE ”henviser til enhver ’scene’ (i ekteskapelig forstand) som stedet for utveksling av gjensidige anklager” (Barthes 2000:205). Paret er ikke opptatt av å lytte til hverandre, men av å få siste ord etter en rekke replikkvekslinger, etter en ”[utfoldelse] av et språk de er medeiere i: *i tur og orden*, sier

scenen, noe som betyr *aldri deg uten meg*, og omvendt” (*ibid.*, s. 205, original uthevelse). Det er umulig å komme til enighet fordi det som egentlig diskuteres ikke er en hendelse eller en beslutning; scenen er (nærmest) uten innhold, og når målet er å få utsi den siste replikken, spiller det liten rolle hva som egentlig sies. Ingen av partene ønsker å gi seg og vedgå sitt nederlag.

Den forelskede og Siri krangler blant annet om sykkelens hennes, som har blitt ødelagt:

- Vi kan kjøpe en ny sykkel til deg. Jeg skal jo også ha meg en.
- Det var så vidt hun gadd å se på meg.
- Og hva skal du med en sykkel?
- Jeg skal sykle.
- Så nå skal vi snakke om din sykkel? (Dahl 2003:56).

Kranglingen øker i styrke etter at Siri blir gravid: "- Vi skal ha barn, sa hun. - Ja. - Og da skal du begynne å krangle? - Jeg krangler ikke, jeg" (*ibid.*, s. 87). Senere vil Siri fortelle nyheten til sin voksne datter Ingeborg, men han mener de bør vente.

- Hvorfor det da?
- Jeg sa jeg trodde det var vanlig å vente til det hadde gått tre måneder. For å være på den sikre siden. Jeg så hvordan hun forsvant for meg, jeg så hvordan hun forsvant rett foran øynene mine.
- Er jeg liksom mer gravid da? Om tre måneder?
- Hun himlet med øynene over å i det hele tatt måtte forholde seg til meg.
- Om tre måneder. Er jeg mer eller mindre gravid da enn jeg er nå?
- Det er ikke det, jeg...
- Og hvor langt er jeg kommet nå?
- Jeg vet ikke, jeg...
- [...]
- Det var bare noe jeg sa. Jeg trodde det var sånn.
- Ja, det gjorde du vel!
- Hun spyttet det ut som om hun foraktet meg. Som om hun var utslitt av å ha meg i nærheten, som om hun var ferdig med meg. Jeg reiste meg.
- Unnskyld, sa jeg. Jeg sa det ut i rommet, men jeg kunne like gjerne tidd stille. Jeg var luft for henne (*ibid.*, s. 87-88).

Som vi ser, er det Siri som ikke gir seg, og han som kapitulterer. Den dårlige stemningen forblir mellom dem, og etter nok en diskusjon trenger de begge en pause: "Vi lot det ligge. Vi klarte ikke å gå videre. Vi klarte å snakke om andre ting som om vi var venner" (*ibid.*, s. 128). Men han er redd for hvordan kranglene endrer ham, for hva Siri gjør med ham. Han må ikke gi

etter, det handler om å ikke ”utslette meg selv fullstendig, det handler om å ikke gi Siri absolutt alt” (*ibid.*, s. 108).

4.1.8 Tegnenes usikkerhet

”Enten han vil bevise sin kjærlighet eller anstrenger seg for å finne ut om den andre elsker ham, har den forelskede ikke noe sikkert tegnsystem til disposisjon,” skriver Barthes om figuren TEGN (2000:237). Den forelskede søker etter tegn på hva han er verdt, han tolker alt den elskede sier og gjør, men noen endelig sannhet finnes ikke fordi det er den forelskede selv som må stå som garantist og produsent for sitt tolkningsarbeid:

Ettersom ingenting garanterer for språket, må jeg holde språket for å være den eneste og siste garanti: *Jeg tror ikke lenger på fortolkninger*. Ethvert ord fra min elskede tar jeg imot som tegn på sannhet, og når jeg selv taler, tviler jeg ikke på at den elskede tar det jeg sier for å være sant [...] Ingenting er overlatt til antydninger eller gjetninger: For at noe skal vites, må det sies. Men så snart det er sagt, er det – høyst midlertidig – sant (*ibid.*, s. 238-239).

Men Siri sier aldri noe, og ingenting blir sant for den forelskede. Tolkningsarbeidet når først en slags slutt idet han befinner seg i annekset til Krohn og forstår at alt han har vært redd for faktisk har skjedd. ”Jeg vet at jeg vet. Jeg vet for mye om den sommeren til å kunne frikjenne den,” forteller han (Dahl 2003:140), og søker bekreftelse hos Ragg: ”- Det var sånn, ikke sant? Hun var her? Det var her hun var? Det var hit hun tok deg?” (*ibid.*, s. 140).

En dag er Siris medaljong forsvunnet, og de finner den ikke selv etter mange timers leting. Hun er svært knyttet til denne, og er overbevist om at dette er et tegn. Ikke lenge etter mister hun barnet sitt, og forholdet rakner for alvor. Året etter finner hovedpersonen medaljongen hos Krohn. Så kommer Siri uventet på besøk, og sammen leter de etter Ragg som er ute på egenhånd – det er første gang på lenge de samles om noe. ”Jeg vet at det ikke kan være noen annen for meg. Og jeg tenker at hvis jeg nå griper i lomma med hånden og fisker frem medaljongen som jeg gjemte i den sammenraste boden og som jeg hentet da vi fant Krohn, og slipper den ned på bakken og later som om jeg finner den, som om jeg finner den

her og nå, så kan alt være som det en gang var” (*ibid.*, s. 173). Funnet av medaljongen er det endelige tegnet på Siris utroskap, men han vil ikke miste henne. Han ser på henne og stemmene deres treffer hverandre, og romanen avsluttes der det ligger åpent om hun endelig vil si noe – ikke om det som har skjedd, men for å gi tegn på om hun vil bli hos ham eller ikke.

4.1.9 Alene

Jeg har allerede pekt på hvordan den forelskede i *I fjor sommer* er opptatt av språket han og Siri deler. Slik jeg tolker det, er det dette språket som er kjærlighetens språk for ham. Med andre ord er det ikke bare hans eget verbale uttrykk for sine følelser, men deres felles kommunikasjon som utgjør kjærlighetens diskurs. Det språklige forholdet mellom dem illustrerer Dahl ved hjelp av hovedpersonens arbeid med en dokumentar om Houdini. Harry og Bess Houdini brukte en egen kode under sine forestillinger for å skape illusjonene for publikum. ”Det var noe veldig vakkert ved tanken på Harry og Bess og magien som bandt dem sammen, magiens språk som sprang ut av den store kjærligheten dem i mellom, kjærlighetens veldige kraft, kjærligheten – verden største tryllekunstner” (*ibid.*, s. 67). Det er nettopp dette språket, en egen felles kode, den forelskede mener de to har mistet. Den siste kvelden i huset, der romanen avsluttes, uttrykker han dette eksplisitt: ”Det er ikke lenger sånn at vi forstår hverandre, vi er ikke lenger herr og fru Houdini, vi har ikke lenger vårt eget språk” (*ibid.*, s. 171). Han vet ikke hvorfor hun er kommet, han klarer ikke lenger å lese henne – han makter ikke lenger å tolke tegnene.

Barthes hevder at

[den] forelskedes ensomhet [er ikke] en persons ensomhet (kjærligheten betror seg, den taler, den forteller om seg selv), men et systems ensomhet: Jeg er alene om å gjøre den til et system [...] Jeg kan bli forstått av alle (kjærligheten finnes jo i bøker, dens dialekt er allment forståelig), men jeg kan bare bli hørt (’profetisk’ mottatt) av dem som *nettopp nå* taler *nøyaktig* samme som språk som jeg (Barthes 2000:21).

Denne figuren – ALENE – handler for Barthes om subjektets filosofiske eller språklige – ikke

menneskelige – ensomhet, fordi den lidenskapelige kjærligheten faller utenfor de andre tankesystemene eller diskursene som er til rådighet (*ibid.*, s. 19). Det forelskede jeg'et hos Dahl uttrykker tydelig en slik ensomhet, og hele romanen kan leses i lys av denne figuren. Det som hendte i fjor sommer, og hele forholdet mellom dem, er formet av mangel på felles forståelse av språket og muligheten – og noen ganger ønsket – om å uttrykke denne. Som et resultat er hovedpersonen alene både følelsesmessig og språklig, eller, for å presisere det ytterligere, han er alene følelsesmessig *som en konsekvens av* den språklige ensomheten.

4.1.10 Jeg elsker deg?

Det er nødvendig å kommentere en siste figur i analysen av *I fjor sommer*, figuren som bærer navnet JEG-ELSKER-DEG. Jeg har tidligere antydnet dennes betydning i Kjærstads *Tegn til kjærlighet*. Det interessante i Dahls roman er fraværet av de tre ordene, på tross av helt klare tegn på at hovedpersonen elsker Siri av hele sitt hjerte. ”Figuren refererer ikke til kjærlighetserklæringen, innrømmelsen, men til den gjentatte fremsigelse av kjærlighetens klage” skriver Barthes (2000:149). Slik jeg forstår ham, dreier det seg ikke om uttrykket *Jeg elsker deg* i seg selv, men alle følelser dette innbærer. Altså refererer figuren til erklæringen, men denne forstått som uttrykk for et spill mellom subjekt, objekt og verbal – mellom *jeg* og *deg* og det å *elske*. For ”*Jeg-elsker-deg* er ukuelig og uforutsigelig” (*ibid.*, s. 151).²⁰

Barthes understreker at JEG-ELSKER-DEG ikke er å forstå som et utsagn, og heller ikke en utsigelse, men snarere en *fremsigelse*. Så hvorfor er det slik at den forelskede i *I fjor sommer* aldri benytter denne figuren? Hvordan kan en tekst som er så gjennomsyret av lidenskapelig og smertefull kjærlighet ikke inneholde en slik erklæring? Ordet *elske* nevnes kun ett sted i teksten, der hovedpersonen tenker på Siri og vil at hun ”skal si at du elsker meg,

²⁰ Jeg benytter her kombinasjonen JEG-ELSKER-DEG for å markere at dette er en figur. Tilsvarende bruker Barthes *Jeg-elsker-deg*, og denne variantene finnes slik i sitater fra hans verk. Når jeg refererer til utsagnet i seg selv, og ikke bare figuren, skriver jeg *Jeg elsker deg*.

si at du er min og bare min” (Dahl 2003:138). Siri sier aldri dette, men ved én anledning griper hun hånden hans mens de kjører bil, og utbryter ”- Jeg er så glad i deg” (*ibid.*, s. 63). I tillegg kaller hun ham *elskede* når hun sier god natt om kvelden. Nærmere en fremsigelse kommer vi ikke, men jeg mener figuren likevel kan sies å være til stede i teksten. Fraværet av JEG-ELSKER-DEG i hovedpersonens språk kan leses som et symptom på selve fraværet av hele kjærlighetens språk i forholdet deres. Videre mener jeg det er mulig å også se dette i lys av utgangspunktet for Barthes’ prosjekt. Dette språket er ikke bare forlatt og nedvurdert av andre språk, ”[den] forelskedes tale eksisterer ikke som annet enn *brokker av språk*” (Barthes 2000:7, min uthevelse). Nettopp dette, at kjærlighetens diskurs er fragmentarisk, synes å gjøre det enda vanskeligere å gjenfinne eller gjenskape språket mellom den elskende og den elskede. Kanskje er det slik at hovedpersonen ikke klarer å si *Jeg elsker deg* til Siri fordi han frykter hennes respons. For, skriver Barthes, det finnes mange svar på denne figuren,

[men] den virkelige avvisningen lyder: ’Det har jeg ikke noe å si til’: Jeg uttraderes mer effektivt når jeg ikke bare avvises som beilende subjekt, men også som talende (som sådan behersker jeg i det minste formuleringene); det er mitt språk, min eksistens’ siste sjanse, som blir fornektet, og ikke min anmodning. For anmodningen kan jeg vente med, komme tilbake med, formulere på en ny måte; men fratar man meg muligheten til å forhøre meg, da blir jeg som død (*ibid.*, 153).

Figuren JEG-ELSKER-DEG er med dette på ingen måte uttømt, og jeg vil komme tilbake til den i forbindelse med de andre romanene. Sitatet under viser at teksten formidler en tro på – eller en nødvendighet for å tro på – kjærligheten, og slik kanskje har spor av Barthes’ figur AFFIRMASJON, som nettopp handler om kjærligheten som verdi (2000:15-19). Dette uttrykkes imidlertid ikke direkte hos den forelskede, og figuren blir stående som en antydning mulighet. Jeg vil likevel understreke at uavhengig av hvorvidt disse to figurene er til stede i *I fjor sommer* eller ikke, etterlates ikke leseren med noen tvil om at den forelskede er oppriktig når han forteller at ”Jeg jobbet for å ha [Siri] hos meg til jeg dør” (*ibid.*, s. 139).

4.2 Jan Kjærstad: *Tegn til kjærlighet*

Tegn til kjærlighet (2002) er en roman om å oppdage og oppleve kjærlighet. For hovedpersonen Cecilia gjelder dette kjærlighet til familie og venner, men ikke minst til mennene i hennes liv – først og fremst hennes elskede Arthur – og kjærlighet til tegn og skrift. Romanen presenteres som et anonymt manuskript levert til et forlag, og det viser seg at Cecilia er forfatteren. Romanen har dermed en personal forteller, tekstens *jeg*, som gir et innvendig narrativt perspektiv (Lothe 1999). Det blir opp til leseren å avgjøre hennes pålitelighet som forteller, men hun hevder selv at alt hun skriver er sant, og at dette er beretningen om å gjøre *det umulige*.

Cecilia er skriftdesigner på heltid, i tillegg til å stå bak bestselgeren *The Lost Story*. Hennes store kjærlighet er cellisten, bakeren og historiefortelleren Arthur, og romanen sirkler inn deres relasjon som det avgjørende i begges liv. I tillegg utfylles boken av små tekststykker, om ulike menneskers møte med forskjellige bokstaver og skriftens magi, samt fortellingen kalt ”Mester Nicolas’ fragmenter”. Romanen veksler mellom nåtid – der Cecilia sitter på et hotellrom og skriver – og tidligere episoder i livet hennes. Disse gjenfortelles bare delvis i kronologisk rekkefølge. Narrasjonen kan derfor i stor grad sies å være etterstilt (Lothe 1999), der Cecilia har ulik grad av distanse til hendelsene.

Skriften er det bærende elementet i Cecilias univers. Tegn og bokstaver har fulgt henne fra hun var liten. Hennes tilknytning til skriften understrekes ved romanens bruk av to typer fonter, og hvordan tekstene om skriftens innvirkning på menneskers liv er trykket i blått. Cecilias største drøm er ikke bare å være en skriftdesigner, men en skriftakrobat. Hun vil ”finne en annen skrift. Ikke hieroglyfer, men et nytt alfabet. Tegn som ikke var oppbrukt. Tegn som brant” (Kjærstad 2002:263). En perfekt skrift vil kunne få leseren til å forsvinne inn i fiksjonens verden på en annen måte enn tidligere. Cecilia er overbevist om at Arthurs beretning, som hun i hemmelighet skriver ned og får utgitt med fonten som bærer hennes

navn, treffer leserne på grunn av kombinasjonen av en magisk fortelling og en magisk skrift. Arthur føler seg imidlertid sveket av Cecilia fordi hun har røpet hans historie, og han dør som følge av dette tapet. Romanen når sitt høydepunkt når Cecilia perfeksjonerer fonten en siste gang, printer ut *The Lost Story*, og dekker sin elskede med arkene for å vekke ham fra de døde. For bokstavene kan utrette mirakler - ”en god skrift [kan] gi liv” (*ibid.*, s. 267), slik hun alltid har trodd. Og Arthur vender tilbake til livet, men forlater henne i stillhet når hun har sovnet. Hun skriver ned sin historie fordi hun håper Arthur vil lese den og komme tilbake til henne, og for å være klar til å reise rundt i verden og lete etter ham.

”Når jeg sier ’tegn til kjærlighet’, sikter jeg til tegn som kan skape kjærlighet eller som fører til kjærlighet. Det er fullt av sånne tegn rundt oss, men vi ser dem ikke,” forteller Kjærstad i et intervju med Trond Lundberg (2002). Dette er tanker han lar Cecilia uttrykke direkte i romanen. Arthur spør hva hun leter etter i arbeidet sitt, og hun svarer: ”Tegn til kjærlighet [...] Tegn som *skaper* kjærlighet” (Kjærstad 2002:267, min uthevelse). Slik gjøres koblingen mellom tegn – skrift – og kjærlighet ikke bare av romanens forfatter, men også av fortellerinstansen i teksten. Dette uttrykkes eksplisitt ved flere anledninger. Cecilia nevner ofte at hun ikke vet noe om kjærlighet (*ibid.*, s. 124, 240), men hun kan derimot en del om skrift: ”Jeg har gjort oppsiktsvekkende ting. Jeg vet noe om skrift, om skriftens uante krefter” (*ibid.*, s. 150-151). Det er følelsene for sin elskede som får henne til å se sammenhengen klart: ”Men takket være tanken på Arthur, som stadig oftere streifet meg når jeg arbeidet, øynet jeg nå, idet jeg reiste meg fra skjermen, tydelig forbindelsen mellom skrift og kjærlighet. Og jeg husket hvordan det hele hadde begynt, når jeg første gang oppdaget sammenhengen mellom de to – skrift *som* kjærlighet” (*ibid.*, s. 260, original uthevelse). I lys av dette er det nærliggende å lese Cecilias ord om tegnets kraft og makt som forsøk også på å si noe om hva kjærlighet er.

Skrift og kjærlighet knyttes også sammen av hennes bestefar. Det er han som har innviet henne i bokstavenes magiske verden i verkstedet sitt, der han meislet inn navn og

minneord på gravsteiner. Cecilia oppdager her ”en forbindelse mellom skrift og gull” (*ibid.*, s. 10) når bestefaren fyller bokstavene på steinene med ekte gull. Dette er en møysommelig og vanskelig prosess, og han ytrer her ordene som skal følge henne hele livet: ”Det er bare én verdig oppgave i livet: Vi skal forsøke å gjøre det umulige” (*ibid.*, s. 11). *Det umulige* kan forstås som alle vanskelige hindringer i livet, men først og fremst er det knyttet til hvordan to elskende kan gi hverandre liv, og for Cecilia blir dette et viktig element i forsøket på å la skriften overvinne døden. Bestefaren har alltid satt kjærligheten høyst, og han graverte svært mange minnesteiner med inskripsjonen *Kjærligheten er det største*. ”Jeg har ikke tall på hvor mange ganger jeg så bestefar hogge disse ordene inn i stein, forvandle dem til gull. Ikke rart jeg fikk høye forventninger til kjærligheten. Så mange gjentakelser av samme setning. Så mye gull. Jeg ventet meg umulige ting av kjærligheten” (*ibid.*, s. 32).

4.2.1 Tegnenes usikkerhet

Figuren TEGN dreier seg for Barthes om den forelskedes søken etter tegn på hva den andre føler, på hva ordene den elskede sier egentlig betyr, og søken etter å få svar på det avgjørende spørsmålet ”Hva er jeg verdt?” (Barthes 2000:237, original uthevelse). Men den forelskede må selv produsere sannheten han søker – tegnene blir vanskelig å tolke, de ”er ikke beviser, ettersom alle og enhver kan lage falske eller tvetydige tegn” (*ibid.*, s. 238).²¹

I *Tegn til kjærlighet* kommer denne figuren til uttrykk på flere måter. Først og fremst er den beskrivende for romanen som helhet, der tegnsystemet og mulighetene som skriften innehar er grunnleggende for hovedpersonens forståelse av verden. Hele hennes søken etter en magisk skrift kan leses som søken etter kjærlighet, og ikke minst etter bevis på denne. I begynnelsen av tenårene var hun forelsket i Henrik, som jobbet i onkelens trykkeri. Han var ekspert på å trykke visittkort med blytyper. ”Jeg var oppslukt, jeg var hodestups forelsket i

²¹ Se 4.1.8

Henrik. Kanskje er det derfor jeg så ofte har forbundet kjærlighet med tegn. Eller forbundet tegn med noe kroppslig” (Kjærstad 2002:127).

Figuren TEGN handler også om den forelskedes forhold til språket og språkets makt. Språket er den eneste garantien den elskende har, og selv om han vet at det ikke er en garanti, må han holde fast ved dette fordi han må ha *noe*, noe han kan holde opp som tegn på den andres følelser. Det blir viktig å finne ut hvorfor den andre har blitt interessert, hva han eller hun finner unikt ved den forelskede, og å få formidlet de følelsene som raser innvendig. ”Hvorfor ble du forelsket i meg?” (*ibid.*, s. 270) spør Cecilia, og Arthur svarer ”Jeg så hvordan du lyttet [...] Du inspirerte meg” (*ibid.*, s. 270). Men dette er ikke et tilfredsstillende svar: ”Dette sa han. Men jeg vet ikke hvorfor han ble forelsket i meg [...] Jeg skulle ønske jeg visste det, men jeg vet ikke. Jeg vet ingenting” (*ibid.*, s. 270). For Cecilia blir det viktig å gjenta erklæringen *Jeg elsker deg* til Arthur; ved å si og skrive disse ordene fremstår de som evige og sanne tegn. Jeg vil komme nærmere inn på dette under figuren med samme navn.

4.2.2 Kroppskontakt

Cecilia leter etter tegn både i Arthurs språk og på hans kropp for å få svar på hvem han er, og figuren TEGN kan slik leses i sammenheng med figuren KROPP.²² Det handler om den forelskedes blikk på sin utkårede, en gransking av den andre for å se hvordan han eller hun er satt sammen, for å finne ut om årsaken til begjæret ligger i den elskedes kropp – for den forelskede ser den andre både som kropp og stemme. For Barthes er dette en nøyaktig, men distansert og fetisj-lignende studie, som blir uttrykk for et nærmest perverst begjær når den elskede fremstår som livløs. Men dersom den andre beveger seg, avbrytes undersøkelsen og begjæret endres – den forelskede vender tilbake til det Barthes kaller det imaginære, til Bildet av det elskede objektet (Barthes 2000:163).

²² Se 4.1.6

”Alt tidlig, når jeg la meg ned ved siden av ham, fikk jeg for meg at livet hans stod preget på kroppen”, skriver Cecilia (Kjærstad 2002:210). Denne følelsen forsterkes utover i forholdet deres. ”Jeg var stadig like nysgjerrig på ham, og når hendene min gled over ham, var de også en slags detektorer, på jakt etter skjulte opplysninger. På den ene leggen fant fingrene mine frem til et langstrakt brannså. Partiet var ruglete og i andre farger enn den øvrige huden, nesten som et stykke kart. Før jeg fikk spurt, skrudde han av musikken og fortalte meg historien bak,” forteller hun (*ibid.*, s. 247). Undersøkelsen omfatter hele kroppen hans – hun vil vite – og Arthur er opptatt av å fortelle om tegnene, gi dem betydning.

Jeg fortsatte å konfrontere ham med det jeg fant, spurte om merkene etter vaksiner, spurte ham om et operasjonsarr ved det ene kneet der huden fremdeles viste prikkene etter stingene [...] Han bar inskripsjoner på legemet, tegn langt mer talende enn hvilken som helst tatovering. Og om hver ting jeg bemerket, hadde han en historie, som om vorten, fregnene, feltet med eksem, gullet i en hjørnetann var en innholdsfortegnelse i en tykk selvbiografi eller et veldig epos [...] Jeg grublet på hva som lå under, bak, alle disse anekdotene han underholdt meg med. I lampelyset ga legemet hans inntrykk av å være transparent. Av å gjemme andre tegn, arr, merker – i lag under hverandre. Han lå stille ved siden av meg. Jeg så på rynkene ved øynene hans. ’Du har en historie fanget i kroppen din,’ sa jeg. ’Jeg vet det,’ sa han (*ibid.*, s. 248-249).

4.2.3 Ukjent elsker

Barthes’ figuren UKJENT bærer tittelen ”Den man ikke kan kjenne”, og handler om ”[den] forelskedes strev for å forstå og definere det elskede vesen ’i seg selv’, som karaktertype, psykologisk eller nevrotisk, uavhengig av kjærlighetsforholdets spesielle forutsetninger (Barthes 2000:251).²³ Som forelsket slites man mellom følelsen av å ha en helt spesiell forbindelse med sin utkårede – og være den som kjenner ham eller henne best av alle – og å ikke kjenne denne personen i det hele tatt.

Cecilia lengter intenst etter å forstå og kjenne Arthur. Han lærer henne å bake brød den første dagen de tilbringer sammen, og hun studerer ham i arbeidet: ”Hvem var han? [...] Var dette, det han her hadde lukket meg inn i, hans innerste? Var jeg her, mellom alle disse brettene med sjeldne brød, i nærheten av hans sanne jeg?” (Kjærstad 2002:230). Hun føler seg

²³ Se 4.1.2.

nærmere ham etter at de har hatt sex, men likevel gjentar hun spørsmål når hun i skriveprosessen ser tilbake på opplevelsen. ”Hvem var han? Det lille jeg visste om bakgrunnen hans, fikk meg til å tro at han skjulte noe. Et sår. En svakhet. Det var alltid et menneskes svakhet som fortalte mest. En ballerinas ødelagte tær. Jeg kjente ham ikke [...] Jeg ønsker å kjenne ham. Iallfall bedre” (*ibid.*, s. 237). Ved en annen anledning spør hun ham direkte: ”Hvem er du?” spurte jeg, kvakk til av intensiteten i min egen stemme. Jeg hadde, uforvarende, fortalt ham alt om meg selv. Men jeg visste nesten ingenting om ham. ’En historieforteller,’ sa han” (*ibid.*, s. 246). Dette er representativt for mange av samtalene deres; Cecilia ønsker at han skal fortelle om livet sitt. I utgangspunktet synes hun det er spennende at hun ikke kjenner ham – ”Jeg visste aldri hva Arthur tenkte, og det var dette jeg likte best ved ham” (*ibid.*, s. 266) – men dette viser seg å få store konsekvenser.

Mot slutten av forholdet deres forteller han til slutt den tapte historien, den mest personlige fortellingen av alle han har. Hun lytter andektig til ordene hans, og tenker at ”[dette], det han nå har fortalt meg, må være den innerste kisten, den hamret av gull” (*ibid.*, s. 257). Men når hun ser tilbake, forstår hun at ”[jeg] vet ingenting om ham. Jeg kjenner ham ikke. Jeg visste heller ikke hva som skulle komme” (*ibid.*, s. 290). Det er først senere bitene faller på plass: ”Jeg visste ikke at jeg hadde noe til gode også innenfor [denne historien] igjen: en maske, et ansikt. Uvurderlig. Og uforutsigelig skjørt” (*ibid.*, s. 257). For Arthur blir ikke glad for gaven, utgivelsen av *The Lost Story*, han reagerer med gråt, vantro og sammenbrudd. I ettertid kan ikke Cecilia la være å stille seg selv spørsmålet: ”[Burde] jeg har vært forberedt?” (*ibid.*, s. 298).

4.2.4 Kjærlighetsgave

Figuren DEDIKASJON definerer Barthes som ”[en] språkepisode som ledsager enhver reell eller innbildt kjærlighetsgave, og i videre forstand enhver ytre eller indre gest som det

forelskede subjektet griper til for å tilegne den elskende noe” (Barthes 2000:47). Den store kjærlighetsgaven i *Tegn til kjærlighet* er utgivelsen av *The Lost Story*. I stedet for å overrekke boken til Arthur, lar Cecilia ham oppdage den selv. ”Dette, min bok, var tegn *til* kjærlighet,” forteller Cecilia (Kjærstad 2002:294), men Arthur ser det ikke slik. ””Dette var min historie’, sa han. ’Vår historie. Bare vår’”, før han brøt sammen i gråt (*ibid.*, s. 294). Og deretter: ””Få nøkkelen [til leiligheten],’ sa han med et tonefall som om han snakket om noe mer enn en dørnøkkel [...] ’Det er min nakne kropp du har publisert, hengt ut for en hel verden,’ sa han, uten å møte blikket mitt, før han reiste seg og etterlot meg alene på benken” (*ibid.*, s. 298).

Han blir syk, og selv om legen ikke finner noe galt med ham, blir han bare svakere og svakere. Cecilia arbeider med fonten for å redde ham, men han dør likevel. De siste ordene hun sier til ham, som et resultat av kjærlighetgaven, er de samme som bestefaren sa til sin elskede på hennes dødsleie: ”Ikke dø! Ikke dø!” (*ibid.*, s. 305).

4.2.5 Kjærlighetens verdi

”Mot alt og alle hevder den elskende kjærligheten som en *verdi*”, skriver Barthes om figuren AFFIRMASJON (2000:5, original uthevelse). Kjærligheten gir energi, og selv om den forelskede svinger mellom lykke og ulykke, mellom den første beruselsen – der han eller hun sier ja til alt – og tvil og trist lidenskap. Likevel

avviser [den forelskede] nedvurderingene av kjærligheten som en slags mørkemannstale, en farseaktig realisme, og opp mot dette stiller opp det virkelige i dens verdi: Overfor ethvert ’det går ikke’ på kjærlighetens område hevder jeg det som er verdifullt ved den. Denne staheten er kjærlighetens protest: Under det samstemte kor av ’gode grunner’ til å elske på en annen måte, elske bedre, elske uten å være forelsket, osv., høres en gjenstridig stemme som varer *en anelse lenger*: Den Umedgjørliche forelskedes stemme (*ibid.*, s. 15).

Cecilia slutter aldri å fremheve både skriften og kjærlighetens verdi. ”Jeg vet noe om skrift, om skriftens uante krefter”, forteller hun (Kjærstad 2002:150-151). Kjærligheten er, som tidligere påpekt, *det umulige*, men samtidig også det viktigste og det mest verdifulle.

Bestefarens ord er dypt forankret i henne: ”Glem ikke at det bare finnes én verdig oppgave i livet” (*ibid.*, s. 98). Og hun svarer: ”Vi skal forsøke å gjøre det umulige” (*ibid.*, s. 98). For ”[bare] det umulige er verdt et forsøk” (*ibid.*, s. 66).

Cecilia jobber intenst med fonten etter møtet med Arthur, og under arbeidet spør hun seg selv om hun også søker noe mer: ”Hva om jeg lette etter en annen form for kjærlighet, kanskje til og med en umulig form for kjærlighet [?]” (*ibid.*, s. 213). Hun ønsker at dette skal være sant, at hun er på jakt etter noe større og mer verdifullt. Spørsmålet ”Hvor lite skal til for å gjøre noe mirakuløst?”²⁴ er gjennomgående i teksten, og knytter an til Cecilias ønske om å skape noe magisk, og ikke minst til kjærligheten og skriftens krefter. For, som hun understreker innledningsvis, ”Jeg *har* sett glimt av en annen kjærlighet” (*ibid.*, s.18, original uthevelse).

4.2.6 Uviss oppførsel

”Hva ville han tro? Hva skulle jeg si?” spør Cecilia, når hun er på vei til Arthurs leilighet for første gang, før hun kjenner ham (Kjærstad 2003:175). Dette sitatet kobler jeg med figuren OPPFØRE SEG. Dette er en figur som handler om den elskendes redsel for hvordan han skal oppføre seg i forhold til sin elskede. Barthes kaller dette en beslutningsfigur: ”Fylt av angst stiller den forelskede seg (som oftest meningsløse) spørsmål om hvordan han skal oppføre seg: Hva skal jeg gjøre, stilt overfor dette valget? Hvordan skal jeg handle?” (Barthes 2000:189). Hver minste detalj blir så viktig – alt må tenkes gjennom og tolkes.

4.2.7 Omfavnelse

”Kjærlighetsomfavnelsen synes for en stund å oppfylle det forelskede subjektets drømmer om en total forening med det elskede vesen”, skriver Barthes om figuren OMFAVNELSE

²⁴ Se for eksempel Kjærstad (2002) s. 117, 303.

(2000:187). Dette favntaket skiller seg sterkt fra selve seksualakten – ”[dette] er tidspunktet for å fortelle historier, for stemmen som fastholder meg i urørlighet, det er tilbakevendingen til moren [...] I denne incestuøse tilbakekomst er altså alt stilt i bero: Tiden, lover, forbudet: Ingen ende på noe, ingen ønsker: Alle begjær er opphevet, ettersom de synes å være definitivt oppfylt” (*ibid.*, s. 187). Jeg tolker Barthes dit hen at dette handler om en type nærhet som ikke har med sex å gjøre, men mer en form for tilhørighet og kjærlighet som knytter mennesker sammen – en mer ’primitiv’ eller ’opprinnelig’ relasjon, muligens med sitt utgangspunkt i mors omfavnelse av barnet.

Det er mulig å argumentere for spor av figuren OMFAVNELSE i romanen, men utsagnene har i stor grad et annet utspring enn Barthes’ eget utgangspunkt for figuren, som er en omfavnelse der den elskende ønsker seg både "moderlighet og genitalitet" (*ibid.*, s. 188). For Barthes er det her i stor grad snakk om en nærmest infantil kjærlighet. Cecilias lengsel etter Arthurs historier kan tolkes både som et ønske om finne et innhold til bokstavene sine, og et savn etter noe opprinnelig. Arthurs identitet er knyttet til gamle tradisjoner; han er musiker, men også historieforteller og baker. Cecilia kan ikke komme ham nær nok, og verdsetter stundene der de ligger omslynget i sengen hans og lytter til hans fortellinger. ”Jeg lå så tett inntil ham at stemmen hans ga gjenklang i brystet mitt”, forteller hun oss (Kjærstad 2002:277). Hun nyter å ha sex med ham, men enda viktigere er det de deler etterpå: ”Jeg begynte å fryse lett og krøp inntil ham, så kjærlig at han våknet. Jeg lå med munnen mot halsen hans, og hadde lyst til å si hva jeg følte for ham, men merket at jeg aldri ville klare å stokke ordene, at det ville ligne uforståelig tungetale [...] Jeg trakk pusten dypt, to ganger, og fikk frem en meningsfull setning: ’Fortell meg om flere astraer,’ sa jeg” (*ibid.*, s. 242).

4.2.8 Angst

Den forelskede gripes tidvis av en redsel for å bli forlatt, for å miste sin elskede. Denne

figuren, ANGST, beskrives av Barthes som hvordan "[en] eller annen tilfeldighet fyller den forelskede med frykt for fare, for smerte, forlatthet, avvisning – en følelse som han uttrykker i ordet *angst*" (2000:23, original uthevelse).²⁵ Cecilia føler også denne frykten og uroen, særlig etter at Arthurs liv ebber ut. "Jeg har mistet bokstavene mine. Jeg har mistet alt" (Kjærstad 2002:270). Livsprosjektet med den livgivende fonten er fullført, men hun har mistet sin elskede i forsøket. "Jeg har tapt alt", forteller hun, og redselen for at Arthur har forlatt henne for alltid blir tydelig (*ibid.*, s. 314). Det eneste hun nå kan gjøre, er å fortelle sin historie, og reise ut for å lete etter ham.

4.2.9 Forsøk på forståelse

Figuren FORSTÅ ble presentert i analysen av *I fjor sommer*.²⁶ For den forelskede dreier det seg her om et ønske om å forstå følelsene sine, om å bli forstått av den andre, og om å få klarhet i hva kjærligheten egentlig er. "Hva vet jeg om kjærlighet? Jeg vet ingenting om kjærlighet", forteller Cecilia gjentatte ganger. (*ibid.*, s. 124). I nedskrivelsesprosessen tenker hun tilbake, og undrer seg over når hun falt for ham – "Ble jeg forelsket i ham alt da?" (*ibid.*, s. 24) – og hvorfor hun er så overfølsom for tegn og for kjærlighet: "Hvorfor? Hva var det med tankene mine? Hvor kommer den fra, denne overspente manien for tegn, tolkning, som ofte får meg til å stoppe opp, stirre, som om jeg lider av en alvorlig fysisk brist? Noen viser meg det kinesiske tegnet for fjell, og vips, jeg er som i transe, forsvinner inni det, bestiger det straks de tre toppene jeg tydelig jeg ser der" (*ibid.*, s. 143). Jeg har allerede pekt på hvordan Arthur på mange måter forblir en ukjent for henne, men at hun fortsetter å prøve å forstå ham. "Hva ville han si med dette?" spør hun, og utdyper: "Måtte man forstå alt?" (*ibid.*, s. 137).

Kjærligheten er det umulige og det mirakuløse, og hun vil finne ut hvor mye – eller lite – som skal til for at denne følelsen skal oppstå: "Rekker det med en gnist for å tenne

²⁵ Se 4.1.3

²⁶ Se 4.1.1

kjærlighet?” (*ibid.*, s. 145). Etter å ha vært hjemme hos ham for første gang – forøvrig et møte uten ord, bare hans cellomusikk – føler hun seg omtåket og rar: ”Holdt det på å tørne for meg?” (*ibid.*, s. 198). Dette utsagnet kan også tolkes som et uttrykk for figuren GAL, der ”[den] forelskede slås av tanken på at han er eller holder på å bli gal [av forelskelse]” (Barthes 2000:101). Nettopp denne følelsen uttrykker Cecilia også i setninger som ”Jeg var gal. Jeg var syk av forelskelse” (Kjærstad 2002:161).

Men etter Arthurs død og oppstandelse er det vanskelig for henne å tro at de en gang hadde et fantastisk forhold, og hun strever med å forstå reaksjonene hans. ”Har dette hendt? Har denne lykkelige personen vært meg?” (*ibid.*, s. 239). Hun ga ham utgivelsen av *The Lost Story* i beste hensikt, som en oppriktig kjærlighetsgave. Til slutt tviler hun nesten på underet som har skjedd: ”Tok jeg feil? Var han aldri død? [...] Men hvis det var snakk om et under? Jeg vet ikke. Jeg vet ingenting” (*ibid.*, s. 313).

4.2.10 Jeg elsker deg

Cecilia har hatt fire forhold før hun møter Arthur, og de ”har vært bekymringsverdig like. Iblant fikk jeg fornemmelsen av at Henrik og Joakim, Jon og Sophus hadde vært samme mann. Dette, møtet med Arthur, måtte være noe annet [...] Dette, Arthur, var en kjærlighet som ville foredle meg, ikke gi meg følelsen av å være verdiløs. Dette, Arthur, var en historie jeg ikke hadde hørt før” (*ibid.*, s. 210). Vi har tidligere sett at hun aldri forteller disse fire første at hun elsker dem – selv om hun på et tidspunkt er forelsket – og kun gjengir erklæringene deres som ”* * *”.²⁷ I forholdet til Arthur endrer dette seg:

Jeg sa: ’Jeg elsker deg’. Jeg lå ved siden av ham på madrassen og sa det, lavt, ’Jeg elsker deg’, og da jeg hadde sagt det, gikk det opp for meg at jeg aldri før hadde sagt det. Jeg hadde aldri uttalt denne setningen som min egen. Først nå, i mitt trettisjette år, i livets senit, hadde disse ordene, som før var ’* * *’, blitt mulige (*ibid.*, s. 268).

²⁷ Se for eksempel Kjærstad (2002) s. 46, 86, 156, 205.

Cecilia fyller både soverommet og samtalene deres med disse tre ordene – Arthurs leilighet dekoreres med lapper tettskrevet med kjærlighetserklæringer. For når hun først har klart å gi stemme til fremsigelsen, vil hun også gi den skrift. ”Jeg skrev den [fremsigelsen] på post it-lapper i alle farger, ’Jeg elsker deg’, og jeg sprang rundt og klistret lapper overalt i leiligheten hans, på speil, inni kjøleskap, under dolokket, i skoene hans” (*ibid.*, s. 268). Men Arthurs reaksjon er ikke overstrømmende positiv, kanskje et tegn på hvor lite det viser seg at hun kjenner ham: ”Han smilte, men så oppgitt på meg, som om dette bare hadde økt hans skepsis til skrift” (*ibid.*, s. 268).

Et interessant poeng i teksten er hvordan de tidligere kjærestene hennes har erklært sin kjærlighet til hennes gjentatte ganger, mens nå når hun endelig kan gjenta ordene, krediteres Arthur aldri for en slik fremsigelse. Romanen gir et sterkt inntrykk av at hans kjærlighet til Cecilia er ekte, men dette kommer ikke til uttrykk som *Jeg elsker deg* i teksten. Innenfor romanens univers er det fortelleren Cecilia som velger å unnlate å gjengi dette i sin tekst – dersom Arthur faktisk sier *Jeg elsker deg* – eller så lar hun rett og slett være å kommentere at han ikke sier det. I alle tilfelle velger forfatteren Kjærstad her å ikke legge disse ordene i munnen på Arthur. Det blir slik bare Cecilia selv som eksplisitt uttrykker figuren JEG-ELSKER-DEG. Figuren er likevel et viktig element i romanen, fordi den i så stor grad er et avgjørende språklig uttrykk for kjærlighet for hovedpersonen. I analysen av *I fjor sommer* var jeg inne på den muligheten at disse ordene er for store, for vanskelige og for knyttet til angsten over responsen de vil føre til, og av den grunn ikke ytres av den elskende i denne romanen. Nettopp dette kan også sies å delvis gjelde for Cecilia i de tidligere forholdene hennes. Overfor Arthur synes det som om svaret er mindre viktig enn fremsigelsen selv – når hun først føler at hun elsker ham, er det umulig å holde dette tilbake. Arthur har imidlertid andre måter å uttrykke sin kjærlighet på. Blant annet kan det faktum at han deler sin personlige historie med henne – den magiske, tapte historien han har lett etter – sies å være et tegn på at følelsene hans er oppriktige.

Barthes peker på kompleksiteten i uttrykket *Jeg elsker deg*.²⁸ Som figur skriver han de tre ordene med bindestrek, JEG-ELSKER-DEG, og understreker slik deres iboende sammenheng også rent skriftlig:

Jeg kan ikke løse uttrykket opp i sine enkelte bestanddeler uten å måtte le. Jaså! Det skulle liksom være 'jeg' på den ene siden og 'du' på den andre, og i midten en *fornuftig* (ettersom den finnes i ordboken) følelsesmessig forbindelse. Hvem merker vel ikke hvordan en slik oppløsning, som eller stemmer overens med språkteorien, her ville deformere det som *utstøtes* i et enkelt åndedrag? *Elske* eksisterer ikke i infinitiv (bortsett fra i et metalingvistisk kunstgrep): Subjekt og objekt blir til i det vendingen utsies, og *jeg-esker-deg* burde forstås (og her leses) for eksempel på ungarsk, i ett eneste ord, *szeretlek* [...] Denne blokken av ord av raser sammen ved den minste syntaktiske endring: Med andre ord ligger den derfor utenfor syntaksen og åpner ikke for noen som helst strukturell transformasjon (Barthes 2000:149-150).

De ulike leddene i frasen *Jeg elsker deg* kan slik ikke forstås alene, utsagnet må tolkes som en helhet der subjekt, objekt og verbal er uløselig knyttet sammen. Dette speiler den følelsen den elskende har overfor den elskede; som elskende tenker jeg at vi er forbundet sammen for alltid, at følelsene skal vare evig og at ingenting i denne verden kan skille oss – kanskje ikke en gang døden.

I *Tegn til kjærlighet* kan forholdet mellom tegn/skrift og historie/tale – symbolisert gjennom karakterene Cecilia og Arthur – sies å ha forbindelse med figuren JEG-ELSKER-DEG. For det er kombinasjonen av font og fortelling som gjør at et under kan skje, og som slik er svaret på det de begge alltid har lett etter. Slik 'elsker' binder sammen 'jeg' og 'du', er det kjærligheten mellom dem, altså det at de 'elsker', som binder sammen 'skrift' og 'tale'. Å lese *I fjor sommer* og *Tegn til kjærlighet* i lys av Barthes' figur JEG-ELSKER-DEG, viser seg således å gi noe forskjellige resultater, selv om fremsigelsen som følelse er sterkt til stede i begge tekstene.

²⁸ Se også 4.1.10

4.2.11 Kjærlighet og skrift

I en roman som så tydelig handler om vår evne til å elske, og om møtet med den store kjærligheten, er det nærliggende å anta at flere av Barthes' figurer vil være representerte. Jeg har her vist at en del av dem kan finnes i teksten, og særlig understreket betydningen av TEGN og JEG-ELSKER-DEG. Det er likevel verdt å poengtere at eksemplene på figurene i mange tilfeller bare er flyktige kommentarer eller enkeltstående setninger, og mange av dem kan derfor ikke sies å være dyptgående til stede i Cecilias språk. Dette kan sees i sammenheng med hennes vanskeligheter med å uttrykke det hun føler, ofte mangler hun rett og slett språk. Hun fordyper seg i boksavene, ikke i innholdet disse formidler. Vi har sett at det er koblingen mellom kjærlighet og skrift, samt søken etter tegn til kjærlighet, som er romanens bærende fundament. Leseren etterlates liten tvil om at Kjærstad ønsker å si noe om kjærlighetens språk med denne romanen. Men i stedet for å la Cecilia uttrykke følelsene konkret til Arthur (bortsett fra nettopp *Jeg elsker deg*), velger Kjærstad å la henne forklare og beskrive sin tilknytning til skrift: "Hun er overfølsom for tegn", leser vi (Kjærstad 2002:12). Og hun spør seg selv: "Hvor mye av mitt liv hadde ikke gått med til dette: stirre mot et tegn. Stirre etter tegn" (*ibid.*, s. 129). Letingen etter den perfekte font blir et symbol jakten på den virkelige kjærligheten. Hun aner noe av dette som yngre, og ved å rekonstruere hendelsene når hun en dypere forståelse av sammenhengen: "Når alt var sagt, sto dette tilbake: Skrift og kjærlighet" (*ibid.*, s. 263). For "skrift [kan] være en livgivende flamme i mennesket" (*ibid.*, s. 309), slik kjærligheten er det, for det er nettopp "det to elskende [gjør]: [gir] hverandre liv" (*ibid.*, s. 97).

Kjærstad velger her en annen strategi enn Dahl for å si noe om kjærligheten og dens språk. Romanen preges i liten grad av replikker og samtaler, og mer av beskrivelser av opplevelser og arbeidet med alfabetet. Dette er med på å fremheve Cecilias språkskepsis. I masteroppgaven *Samspillet mellom liv og tekst i Jan Kjærstads Tegn til kjærlighet (2002)* (2005) peker Erin Salvesen nettopp på hvordan Cecilia opplever en enorm avstand mellom

uttrykk og innhold, men likevel krever ”samsvar mellom tegn og referent, språk og virkelighet” (Salvesen 2005:45). Misforholdet mellom tegn og virkelighet fører til at hun, i stedet for å sette ord på følelsene sine overfor Arthur – og også i liten grad overfor sine lesere – lytter til hans historier for å vise hvordan hun gir seg hen til ham. Barthes understreker at kjærlighetens språk er utstøtt og utdøende – den forelskede strever med å finne de rette ordene. Kanskje er det noe av dette som gjør det ekstra komplisert for Cecilia, og som også gjør at hun ikke kan stoppe når hun først klarer å si *Jeg elsker deg*, fordi hun nå endelig har nådd frem et utsagn som, i alle fall tilsynelatende, er dekkende for hennes voldsomme kjærlighet.

4.3 Marion Hagen: *Akt*

I *Røff guide til samtidsliteraturen* (2007) peker Marta Norheim på hvordan mange av de kvinnelige hovedpersonene i norsk samtidsliteratur ”har forlate ekteskaps- og omsorgsoppgåvene og kører sitt eget løp som til dels er ganske aggressivt og lite prega av romantikk og føleri, for ikke å seie empati [...] Kvinnene vil gjerne ha sex, men dei fleste har sterke motforestillinger mot å binde seg, i visse tilfelle snakkar vi om aversjonar. Menn er forbruksvare og lette å skifte ut om ein orkar strevet” (2007:122-123). Denne tendensen er representativ for Hagens debutroman *Akt* fra 1999. Hovedpersonen Liv bor i et slags kunstkollektiv i Oslo, sammen med vennene Axel, Milla og Jenny. Hun har lagt bak seg skuespillerambisjoner og kjæresten Jo i London, og livnærer seg som aktmodell. Karakteristisk for romanen er den konsekvente utelatelsen av navn på karakterene. Med unntak av de nevnte vennene, får andre personer bare tilnavn som *den melankolske venninnen*, *drømmemannen*, *den mystiske mannen* og *rundbrenneren*. Slik fremstår de mer som vage skikkelser eller typer enn som flerdimensjonale karakterer. Dette forsterker inntrykket av at Liv ikke har mange nære relasjoner, og at hun til en viss grad distanserer seg

fra omverdenen. Samtidig understreker det et visst samhold i kollektivet, fordi de faktiske vennene hennes, som hun bor med, bærer navn i teksten.

I likhet med de to foregående romanene, har også *Akt* en personal forteller, og romanen får et innvendig narrativt perspektiv (Lothe 1999). Som tekstens jeg-instans henvender Liv seg likevel ikke direkte til leseren slik Cecilia gjør i *Tegn til kjærlighet*. Narrasjonen varierer mellom å være tilnærmet samtidig og etterstilt (Lothe 1999); romanen veksler mellom nåtid og tidligere episoder i livet hennes. Analepsene er først og fremst fra tiden med Jo i London, men her finnes også glimt fra barndommen og episoder med andre menn. Det er likevel hverdagen på nåtidsplanet som dominerer. Handlingsmessig sett er det lite som skjer – leseren følger i hovedsak Liv alene på jobb eller på rommet sitt, eller med vennene i kollektivet, på kafé eller ute på ulike nattklubber – men tilbakeblikkene avslører at det likevel foregår en tankeprosess hos Liv. Norheim beskriver det som ”eit velformulert, nervøst gruppebilette med dame i f.eks. Oslo seint på 90-tallet” (Norheim 2007:122). Dette er en karakteristikk jeg slutter meg til.

Et gjennomgående trekk ved romanen er Livs fokusering på egen kropp. Ifølge Norheim er dette også et fellestrekk ved store deler av den norske samtidsliteraturen skrevet av og om kvinner. ”Felles for dei alle er ei ekstrem kroppsfixering. Det er krevjande arbeid å halde ein kvinnekropp fri for lukt, hår, nuppar, feittvalkar og aldringsteikn [...] I eit liv der menn kjem og går, venninner er svikefulle og familien fjern, blir kroppen den siste bastion” (*ibid.*, s. 123). I Livs tilfelle dreier det seg ikke om å være misfornøyd med enkelte kroppsdelar, men om å ha en *normal kropp*. Hun trener ofte for å holde den i fin form. Som liten ble hun født med en hjertefeil, og frem til hun var 19 år hadde hun et litt utstående fuglebryst. Arret på brystkassen er nå det eneste tegnet på at kroppen hennes en gang ikke var normal, og hun sminker bort arret hver dag når hun står modell. På tross av at hun ellers er fornøyd med kroppen sin og får mange komplimenter for den, preges teksten av korte og intense setninger der kroppen er i fokus:

”Jeg vil bli likt” (Hagen 2000:7).

”Jeg liker kroppen min. Jeg har en normal kropp. Det er lett å ha en normal kropp” (*ibid.*, s. 10).

”Det er lett å være naken” (*ibid.*, s. 10).

”Jeg ble ikke avslørt” (*ibid.*, s. 10).

”Det er helg. Jeg kan beholde klærne på” (*ibid.*, s. 69).

”Inne på do sjekker jeg meg i speilet [...] Jeg er normal” (*ibid.*, s. 92).

”Jeg er riktig. Jeg har en normal kropp. Det er lett å ha en normal kropp” (*ibid.*, s. 136).

Kroppsfokuseringen dreier seg ikke bare om ønsket om å se bra ut; i første rekke representerer kroppen det eneste faste holdepunktet i livet hennes (Norheim 2007:296). For ”mitt liv er bitte lite. Det er bare meg. Jeg er mitt liv, og det føles veldig lite”, forteller Liv (Hagen 2000:44). Tittelen *Akt* kan vise til selve aktscenene, til det konkrete arbeidet hun gjør når kunststudentene tegner henne. Samtidig kan den også antyde hvordan livet hennes på mange måter bare presenteres som en rekke scener, som om det leseren får et glimt av bare er en akt, et stykke. Tittelen kan videre leses som en indikasjon på at hun, i stedet for å faktisk ta tak i livet sitt og virkelig leve det, heller ser ut til bare å spille en rolle hun er vant med, slik hun gjerne spilte roller sammen med Jo. I så måte kan forfatterens valg av hovedpersonens navn, Liv, sies å være interessant. Nina Elise Hauger understreker i masteroppgaven *Samtidsfølelse gjennom tre romaner* (2006) hvordan "[betydningen] av ordet [akt] antyder at Liv, gjennom akten, er i bevegelse. At hun fysisk 'står stille' skaper en forståelse av at bevegelsen ikke er ytre, men foregår innvendig" (s. 23). Det som tilsynelatende er tilfeldige minner fra tiden med Jo, viser seg etter hvert å være utgangspunktet for dypere refleksjon.

Forholdet til Jo er preget av en følelse av tilhørighet og nærhet, men også mangel på kommunikasjon. Liv trenger ikke gjemme seg for ham, og lar ham se arret og høre historien om hjertefeilen. Jo forstår henne på en måte ingen andre kan gjøre, for han har mistet begge foreldrene og den ene armen i en ulykke. ”Samme kveld [som vi møttes] fortalte jeg Jo om brystet mitt. Jeg skammet meg ikke. Det følt helt naturlig. Som om det bandt oss sammen. Mitt bryst og Jos arm” (*ibid.*, s. 38). Hun flytter inn til ham, og forholdet utvikler seg til å handle om mat, musikk og mye sex. I blant går de på obskure fester hvor de spiller ulike roller, og ellers snakker de lite sammen. I begynnelsen er Liv fornøyd med dette, men etter

hvert viser det seg at Jo ofte trekker seg unna henne, og også søker tilfredsstillelse hos andre. Til slutt velger Liv derfor å forlate ham.

Denne gjengivelsen av romanens innhold gir inntrykk av at den handler om en ung kvinnes kjærlighetssorg. Dette er imidlertid ikke slik hovedpersonen selv presenterer sin historie. På overflaten fremtrer analepsene som tilfeldige og uten preg av dyp refleksjon; det er stort sett bare sexscenene deres hun ser tilbake på. Disse skildres tydelig og presist, også de mer voldsomme delene. Liv poengterer at "[det] aldri var meningen å bli forelsket i Jo. Det var ment å være en midlertidig løsning. Mer som et eksperiment i grunnen" (*ibid.*, s. 39).

Akt er en kort roman på knappe 137 sider. Den er preget av beskrivelser og gjengivelser av daglige og vanlige episoder, gjerne med ironisk distanse, og har ikke mange direkte replikker. Gjengivelser av dialoger mellom Jo og Liv er nærmest fraværende, noe som er med på å karakterisere forholdet mellom dem. Studiet av kjærlighetens språk i denne romanen vil derfor, i enda større grad enn i analysen av de foregående romanene, dreie seg om det som ikke blir sagt, men som likevel trer frem mellom linjene. Figurene fremstår slik også som mer antydende og forsøksvise.

4.3.1 Ukjent elsker

Barthes' figur UKJENT er representert både i *I fjor sommer* og i *Tegn til kjærlighet*, og den er også å finne i *Akt*.²⁹ Den omhandler den forelskedes strev for å forstå sin elskede: "Hvor kommer den andre fra? Hvem er den andre? Jeg sliter meg ut, jeg vil aldri få vite det" (Barthes 2000:251). Som nevnt kommer ikke leseren nær Jo, og han fremstår også som vanskelig å gripe for Liv selv. De har en felles forståelse av å være annerledes, av å ha en kropp som, som selv om den fungerer, ikke er helt normal eller vanlig. Det er i stor grad bare når de har sex at de opplever virkelig nærhet, og når sexlivet endres til å stadig omfatte

²⁹ Se 4.1.2. og 4.2.3.

voldsomme og nedverdiggende rollespill, forsvinner kommunikasjonen mellom dem. Som påpekt ovenfor er det i utgangspunktet ikke problematisk for Liv at de ikke snakker så mye sammen, men når forholdet har viklet seg inn i en nedadgående spiral, forstår Liv at hun på mange områder ikke kjenner Jo: ”Jeg begynte å lete etter spor. Jeg trengte en historie. Jeg ville vite. Jeg ville finne ut av Jo” (Hagen 2000:128).

Ved en anledning tilbringer de dagen sammen, men uten å veksle mer enn et par ord med hverandre. ”Vi sitter i stua og ser på video. Det er den fjerde videoen vi ser denne dagen. Jeg sitter i sofaen, Jo sitter i lenestolen ved siden av”, forteller Liv (*ibid.*, s. 75). Scenen preges av avstand og, særlig fra Livs side i og med at dette er hennes fortelling, en dump smerte over å ikke lenger forstå kjæresten sin. Jo virker fjern, og nå fremstår også det som tidligere holdt dem sammen som noe som forstørre avstanden mellom dem: ”[Jeg] spør om Jo vil ha sex. Jo snur seg, ser på meg lenge, som om det skulle være noe galt med meg, slår av videoen med fjernkontrollen, og mens han zapper distré gjennom kanalene, sier han at han vil se på mens jeg onanerer” (*ibid.*, s. 76). Etter hvert tilfredsstiller de seg hver for seg begge to. ”Blikkene våre møtes, et øyeblikk føler jeg at vi er to fullstendig fremmede som aldri har sett hverandre før” (*ibid.*, s. 77). Jo kommanderer henne på kne i sofaen, og de har rask og hardhendt sex. Liv går alene inn på badet, og ”i dusjen begynner jeg å gråte. Med ansiktet vendt opp mot de harde massasjestrålene, gråter jeg. Når jeg er ferdig, skrur jeg termostaten helt ned og står under det iskalde vannet til jeg har mistet all følelse i huden” (*ibid.*, s. 77). Selv om disse replikkene i seg selv ikke direkte inneholder spørsmål og søken etter svar på hvem Jo egentlig er, etterlates leseren etter min mening med liten tvil om at Jo i stadig økende grad blir en hun ikke lenger kjenner, om hun noen gang har kjent ham særlig godt. Hun kommenterer også dette selv mot slutten av romanen: ”Mens humoren gled vekk mellom hendene på oss, latteren ble villet, matlysten forsvant og sexen ble et uttrykk for frustrasjon, tilbrakte Jo stadig mindre tid i leiligheten. Jeg begynte å lete etter spor” (*ibid.*, s. 127-128).

4.3.2 Kroppskontakt

Liv er ikke bare opptatt av sin egen kropp, også Jos kropp er viktig for henne. I denne analysens første del benyttet jeg følgende sitat for å si noe hennes forhold til sin egen kropp: ”Samme kveld [som vi møttes] fortalte jeg Jo om brystet mitt. Jeg skammet meg ikke. Det føltes helt naturlig. Som om det bandt oss sammen. Mitt bryst og Jos arm” (*ibid.*, s. 38). Setningen kan også leses som et uttrykk for figuren KROPP.³⁰ Denne figuren dreier seg om de tankene, følelsene og interessene som den elskedes kropp får frem i den elskende (Barthes 2000:163). Det første møtet mellom Liv og Jo skjer på en nattklubb i London, og hun beskriver ham som ”en enarmet, vakker, velkledt ung mann med knallblå øyne, kort, krøllete hår og et sjarmerende smil som jeg hadde holdt øye med siden jeg fikk øye på ham” (*ibid.*, s. 37). Utseende hans, kroppen hans, blir avgjørende for at hun (og venninnene) blir med ham hjem fra nattklubben, og forholdet mellom dem starter med kokain og gruppesex i boblebadet hans. Det er forøvrig i seg selv interessant at en slik voldsom og grensesprengende opplevelse knyttet til rus og sex danner grunnlaget for deres bekjentskap, og som, særlig den eksperimentelle sexen, skal vise seg å bli symptomatisk for forholdet deres.

Liv forteller at hun ikke bare synes Jos handikap er uproblematisk, men at armstumpen hans noe av det hun liker best ved ham. Når hun ser på videoen fra ham som hun har mottatt i posten i Oslo, forteller hun at ”[blikket] hans er trett. Armstumpen stikker så vidt utenfor den lyseblå t-skjorta. Han er vakker. Jeg vet ikke hva jeg skal tro. Jeg savner Jo” (*ibid.*, s. 127). I begynnelsen av forholdet deres pleide Liv å binde fast sin egen venstrearm til kroppen når hun var alene, fordi hun ville forstå ham bedre. ”Av hele Jo som var så vakker å se på, syntes jeg armstumpen hans, armen han hadde mistet, var det vakreste [...] Det var fascinerende å bli kjærtegnet av kun én hånd. Jeg ville føle hvordan det var, jeg ville ta del i sorgen han ikke ville vedkjenne seg, så jeg prøvde å glemme min venstre arm” (*ibid.*, s. 39).

³⁰ Se 4.1.6 og 4.2.2

4.3.3 Falmende følelser

”Når den andre *fades ut* gripes jeg av en angst fordi det synes å være uten grunn og ende”, skriver Barthes (2000:61, original uthevelse). Denne figuren, FADING, handler om den elskendes opplevelse av at den elskede begynner å forsvinne, om hvordan bildet av den andre har begynt å falme. Dette er ”[en] smertefull erfaring der den elskede synes å unndra seg all kontakt, uten at denne gåtefulle likegyldigheten synes å være rettet mot det forelskede subjektet eller uttrykt til fordel for noe som helst – det være seg omverdenen eller en rival” (*ibid.*, s. 61). Det er først og fremst en endring i den andres stemme som avslører denne fadingen, og Barthes poengterer at ”[det] finnes ikke noe mer opprivende enn en elsket stemme som er trett” (*ibid.*, s. 63). Aller verst er det når denne trettheten blir tydelig over telefonen, fordi telefonsamtalen er en fornektelse av den adskillelsen som bare forsterker den forelskedes følelse av å bli forlatt (*ibid.*, s. 64). Trettheten knytter Barthes til en form for uendelighet, for selve fadingen tar aldri slutt. Han illustrerer dette med teksten fra en gammel jeans-reklame: ”*it fades, fades and fades*” (*ibid.*, s. 61, original uthevelse).

Forholdet til Jo preges etter hvert av en slik følelse. Liv forsøker å nå inn til ham, men han trekker seg unna. Sitatet ”[Jeg] spør om Jo vil ha sex. Jo snur seg, ser på meg lenge, som om det skulle være noe galt med meg, slår av videoen med fjernkontrollen, og mens hans zapper distré gjennom kanalene, sier han at han vil se på mens jeg onanerer” (Hagen 2000:76) er ovenfor brukt som eksempel på figuren UKJENT, men det kan også tolkes i lys av figuren FADING. Selv om det ikke spesifiseres direkte, kommer det frem at Jos stemme bærer preg av tretthet, slik også bevegelsene og kommandoen hans gjør. Hans likegyldighet kommer òg frem i setninger som ”Etter at jeg har spurt Jo om han er sulten, og han uten å se på meg har svart nei, lener jeg meg tilbake i sofaen igjen [...] så spør jeg Jo om han vil ha en øl. Jo snur seg, ser lenge på meg, nikker og snur seg mot tv-skjermen igjen” (*ibid.*, s. 75-76), og ”Jeg ser på Jo, og han ser på meg. Han ser helt blank ut, som om han ikke har en eneste tanke i hodet. Jeg ber ham om å kle av seg. Ingen reaksjon. Blikket hans blir fraværende, som om det

gradvis forsvinner inn i ham” (*ibid.*, s. 76-77). Det er ikke bare stemmen som er trett, hele Jo synes å fade ut foran henne.

4.3.4 Følelse av fravær

Disse sitatene kan også illustrere en annen av Barthes’ figurer. I analysen av *I fjor sommer* utdypet jeg figuren FRAVÆR, og pekte på hvordan denne er gjennomgående til stede i Dahls roman.³¹ ”[Fraværet] er alltid *den andres* fravær: Det er den andre som drar avsted, mens jeg er den som blir igjen,” skriver Barthes (2000:95, min uthevelse), og knytter figuren til den forelskedes angst for å elske mer enn det blir elsket igjen. I *Akt* finnes også en slik følelse av fravær. På tross av at det er Liv som har reist fra Jo, og at hun har venner, jobb – eller arbeidsledighetstrygd – preges romanen av et fravær. For leseren forblir Jo relativt ukjent, men tomrommet han har etterlatt hos hovedpersonen er tydelig til stede. Dersom hun blir spurt om sine følelsene for Jo, avbryter Liv konsekvent enhver diskusjon om dette: ””Jo ringte, han kommer til Oslo’. Jeg tømmer glasset mitt med GT. ’Savner du ham?’ Milla stryker hendene over håret hun har gredd glatt med olje. ’Nei. Skal vi gå?’” (Hagen 2000:40). Ved flere anledninger innrømmer hun imidlertid for seg selv at hun ikke har glemt ham: ”Det er natt, men jeg klarer ikke sove. Jeg tenker på Jo” (*ibid.*, s. 53), og senere: ”Jeg vet ikke hva jeg skal tro. Jeg savner Jo” (*ibid.*, s. 127).

Savnet og fraværet han etterlater er sammensatt. I starten av romanen forteller hun at ”[jeg] kommer på at jeg ikke har tenkt på Jo hele dagen, og at jeg har spilt inn en sexscene med rundbrenneren inni hodet mitt. Det tar jeg som et godt tegn” (*ibid.*, s. 14). Dette er første gang Jo introduseres i romanen, og vi får på dette punktet i teksten ingen nærmere beskrivelse av ham. På bursdagen hennes ringer han fra London, og det er tydelig at det er vanskelig å snakke med ham. ”Jo ringer midt på natten og synger happy birthday-sangen. Det er over tre

³¹ Se 4.1.4.

måneder siden jeg forlot ham. Han høres speeda ut”, forteller hun (*ibid.*, s. 32), og fortsetter: ”Jeg dro tilbake til Oslo for å tenke meg om [...] Jo spør om jeg savner ham. Jeg svarer nei og skruer av mobilen. Jo kommer til Oslo. Bare tanken gjør meg kvalm. Jeg orker ikke tenke på det” (*ibid.*, s. 33-34). Hans fraværenhet er slik både viktig og positiv for henne, for å kunne klare å komme videre. På tross av – eller kanskje på grunn av – den enkle handlingen i romanen, er det likevel tydelig at forholdet til Jo har satt sine spor i henne.

Fraværsmølelsen forsterkes ved romanens tilbakeblikk. Nettopp fordi det i hovedsak er sexscenene deres som skildres, fremstår mangelen på språk mellom dem som et fravær i seg selv. Det er vanskelig å avgjøre om det at de snakker lite sammen er utelukkende negativt, men som jeg tidligere har påpekt, blir dette i alle tilfelle et problem mot slutten av forholdet. Ved én anledning får vi glimt av kjærligheten som finnes mellom dem. Liv forteller at hun liker å ha sex med Jo, og at han gir henne beskjed om hva hun skal si og gjøre. Men et av rollespillene går for langt, der han truer henne med en pistol:

Jeg nekter å kle av meg. Da Jo begynner å rive av meg klærne, gråter jeg. ’Slutt med den griningen, ellers dreper jeg deg!’ sier Jo og presser pistolmunningen mot tinningen min. Jeg slutter ikke. Jeg gråter og hører tankene mine komme ut av munnen min. ’Jeg vil ha kjærlighet’. Jo legger bort pistolen og skjønner at jeg ikke spiller lenger. Han setter seg i sofaen og begynner å stryke meg forsiktig over håret. ’Unnskyld,’ hvisker han stille inn i øret mitt. Når gråten min blir til stille hulk, følger Jo meg inn på soverommet, brer dynen over meg og stryker meg over håret til jeg sover.

Jeg våkner av at Jo står ved siden av meg og rister i meg. Jeg fryser, og oppdager at rommet rundt meg er stua, og reiser meg forvirret opp i sofaen. Jo sier jeg har gått i søvne, og følger meg inn på soverommet igjen. Han brer dynen over meg, og holder hardt rundt meg med armen sin. ’Jeg savnet deg,’ sier Jo, så sover jeg igjen (*ibid.*, s. 100-101).

Liv beskriver her hvordan tankene ramler ut av munnen hennes, noe som kan indikere at hun i langt større grad reflekterer over livet og kjærligheten enn det hun høyt gir uttrykk for, og langt mer enn det leseren får vite.

I *Fragmenter av kjærlighetens språk* peker Barthes på at ”[tårene] er et tegn, ikke et uttrykk” (2000:115). Dette utsagnet kommer i forbindelse med hans figur GRÅTE. Denne figuren definerer han som ”[det] forelskede subjektets særlige tilbøyelighet til å gråte: De ulike måter å gråte på og tårenes funksjon hos dette subjektet” (*ibid.*, s. 113). I tillegg til sitatet i

forrige avsnitt, får vi vite om en annen anledning der Liv gråter. Jeg har allerede vist til denne hendelsen under avsnittet om figuren UKJENT.³² Etter å ha opplevd en enorm avstand mellom dem også på det seksuelle planet, går Liv inn på badet alene og gråter i dusjen. Jo svikter henne på nyttårsaften, og hun drikker seg derfor full for å dempe smerten. ”Jeg drikker tequila fra flasken. Det smaker ikke vondt lenger. Er kun væske som renner ned i halsen min. Jeg har sluttet å vente på Jo. Jeg har sluttet å tro at noe har hendt ham. Jeg sparker skoene av meg, krøller beina sammen i sofaen, og mens jeg fjerner cellofanen fra enda en ny sigarettpakke, skulle jeg ønske jeg greide å gråte” (Hagen 2000:92). I dette tilfelle er det umulig for henne å få frem tårene, kanskje fordi hun for lengst har passert punktet der tårene kan være til hjelp.

På tross av eksempler på den forelskedes gråt i denne romanen, vil jeg ikke uten videre hevde at disse kan tolkes som uttrykk for Barthes’ figur GRÅTE. Han viser til *Unge Werthers lidelser*, hvor Werther ofte lar tårene strømme. ”Ved å gi tårene fritt utløp, følger han [den forelskede] ordrene fra den forelskede kropp, som er en neddynket kropp, en utflytende kropp” (Barthes 2000:113), og han kan slik sies ”å gjenfinne sin barnekropp” (*ibid.*, s. 113), fordi tårene vanligvis er et uttrykk voksne, og særlig menn, vanligvis ikke benytter. Barthes utdyper så figuren videre når han hevder at ”[jeg] tilpasser min måte å gråte på til den type utpressing jeg med mine tårer har til hensikt å utøve på mine omgivelser” (*ibid.*, s. 115). Tårene kan altså ha en manipulerende effekt, fordi den forelskede slik kan gjøre inntrykk og tvinge den andre til å reagere. Tårene blir en måte å snakke med kroppen på, som gjør det mulig å leve med smerten.

I de tilfellene der Liv tar til tårene, fremstilles dette ikke som noe bevisst eller ønskelig valg for å få Jos oppmerksomhet. Selv om gråten er et tegn på at noe er galt, er dette i alle tilfelle en type gråt som ikke kan holdes tilbake, som forsterker leserens inntrykk av hennes følelser for Jo, i stedet for å fremstå som et bevisst virkemiddel fra Livs side. Dermed

³² Se 4.3.1

understrekes også det problematiske ved å leve i et forhold der kommunikasjon i hovedsak er knyttet til sex og maktspill. Barthes figur GRÅTE kan sies å være antydning i romanen, men gir ikke en helt tilfredsstillende lesning av scenene der Liv ikke kan holde tårene tilbake.

4.3.5 Forvist kjærlighet

”Det forelskede subjektet bestemmer seg for å avstå fra kjærlighetsforholdet og ser seg med sorg forvist fra sin Imaginære verden”, skriver Barthes om figuren FORVISNING (2000:91). Den forelskede bestemmer seg ikke bare for å forvise sin elskede, men også selve bildet av ham eller henne. For den andre er ikke død, ”men bare tapt som gjenstand for kjærlighet” (Freud i Barthes 2000:93), og den forelskede oppdager at forvisningen av den andre fører til at ”jeg må *miste mitt språk* – kjærlighetens språk” (Barthes 2000:92). For Barthes er dette kanskje det verste av alt, fordi den forelskede ikke lenger har mulighet til å uttrykke kjærligheterklæringen *Jeg elsker deg* (*ibid.*, s. 92).

Det er Liv som ikke lenger ønsker å være forelsket i Jo. ”Det er over tre måneder siden jeg forlot ham”, forteller hun (Hagen 2000:32). Etter å ha sett videoen der han har sex med en annen dame, indikerer teksten at hun har fått nok: ”Mens magen min vrengte seg, tok jeg kassetten ut av spilleren, dro båndet ut av kassetten, rev og slet det i stykker. Så satte jeg meg ned for å vente på Jo” (*ibid.*, s. 131). Men det tar tid før han er tilbake, ”[han] forsvant og ble borte i flere dager. Da han kom tilbake, forlot jeg London” (*ibid.*, s. 104).

Hun legger på når Jo ringer henne for å gratulere henne med dagen, og hun vil ikke at han skal komme til Oslo. ”Jeg var drittlei London. Og jeg måtte vekk fra Jo. Jeg dro tilbake til Oslo for å tenke meg om”, er forklaringen vi får i begynnelsen av romanen (*ibid.*, s. 33). Liv ønsker ikke lenger å være kjæresten hans, og forviser ham fysisk ved å reise, og følelsesmessig – i alle fall forsøksvis – ved å hevde at hun ikke savner ham.

4.3.6 Jeg elsker deg?

Akt inneholder ikke et eneste *Jeg elsker deg* – Liv og Jo forteller aldri at de elsker hverandre, eller at de er glad i hverandre. Kjærligheten mellom dem er vanskelig å definere og gripe for leseren, selv om teksten formidler at det finnes følelser mellom dem. Det nærmeste vi kommer en form for kjærlighetserklæring er Jos opptreden i videoen han sender til henne. Han sitter naken på en krakk, synger og snakker prøvende:

Han ser ned i gulvet. Han smiler ikke. Han begynner å snakke. 'Jeg...' Han renser stemmen. 'Jeg tror...' Lang pause. 'Kanskje er det...' Han ser opp i taket. Strekker den lange, hvite halsen. Han svelger. Huden strammer rundt adamseplet. Han har blitt tynnere. Ansiktstrekkende er skarpere. Hardere. Han begynner å snakke. 'Du sa du ville ha kjærlighet.' Han ser inn i kameraet. 'Kjærlighet... jeg vet ikke hva det betyr. Jeg har aldri vært forelsket.' Han ser ned på hånden sin. 'Jeg tror... jeg aldri har vært glad i noen... jeg vet ikke...' Han knytter hånden. Åpner den igjen. 'Det er så mye...' [...] 'Det som er...' Han løfter sigaretten mot munnen, stopper bevegelsen, senker hånden ned til låret igjen. 'Jeg trenger en ny begynnelse...' Han ser inn i kameraet. Han ser på meg. Blikket hans er trett. 'Jeg ville bare si... Jeg savner deg'" (*ibid.*, s. 106).

I tillegg til de nevnte eksemplene der hun forteller at hun savner ham og tenker på ham, kommer Livs kjærlighet til uttrykk i episoden der Jo har mareritt. Han våkner panisk midt på natten, dyvåt av svette:

'Skrupå lyset! ... Skrupå lyset! ...' Han hiver etter pusten og er helt fortvilet. Jeg skrupå lyset og sier det er ikke farlig, det var bare en drøm. Øynene hans er fulle av tårer, et lite hikst slipper ut av ham. Han er helt borte, han ser ut som et lite barn. Jeg stryker ham over kinnet og sier det er ikke farlig, det var bare en drøm (*ibid.*, s. 59-60).

Det er med andre ord når de trøster hverandre at de virker som om de viser mest ømhet, og at de tør å være mest ærlige i sine følelser for hverandre.³³

I analysen av *I fjor sommer* hevdet jeg at figuren JEG-ELSKER-DEG synes å være til stede i teksten, selv om fremsigelsen ikke ytres direkte. I *Tegn til kjærlighet* uttrykker Cecilia disse ordene gjentatte ganger.³⁴ Dette forholder seg dermed annerledes i *Akt*. På tross av eksempler på kjærlighet i forholdet mellom dem, etterlater romanen leseren med en uviss

³³ Se sitat i analysen av figuren FRAVÆR, 4.3.4.

³⁴ Se 4.1.10 og 4.2.10

følelse av hvordan denne kjærligheten kan defineres. Hvor forelsket er de? Har de sterkere følelser enn de tror? De savner hverandre i alle tilfelle mer enn de begge hadde tenkt at de skulle gjøre. Er det belegg i romanen for å se at de elsker hverandre? Svaret vil være avhengig av hvordan de definerer begrepet *å elske*, og leseren får ingen tydelig indikasjon på dette. I og med at de aldri har snakket så mye sammen, er det ikke rart at det er vanskelig for dem å gi uttrykk for følelser. Jo forteller på videoen at han tror han aldri har vært virkelig glad i noen, men handlingene hans og de siste ordene om at han savner henne, vitner om noe annet. Nettopp fordi de aldri tidligere har uttrykt det de føler for hverandre, blir Jos ord om at han savner henne svært betydningsfulle.

Romanen kommer ikke med noe endelig svar, og avsluttes med en full, men relativt glad Liv som studerer en presang fra Jo, kler seg naken foran speilet og betrakter sin egen kropp. Hun skyter rødvindoser inn i munnen med en vannpistol og ler til speilbildet sitt. ”Det er lett å ha en normal kropp”, tenker hun (*ibid.*, s. 136), og slik ender teksten opp med å fortsette å bekrefte at det er hun og hennes kropp som er det faste holdepunktet i livet hennes. Jo er på vei til Oslo, men møtet mellom dem finner aldri sted i denne romanen.

4.3.7 ”Jeg vil ha kjærlighet”

Setningen ”Jeg vil ha kjærlighet”³⁵ repeteres flere steder av Liv i romanen. Det er en av romanens få direkte replikker der den forelskedes tale kommer tydelig frem, og kan dermed sies å være et eksempel på det som jeg i denne oppgaven omtaler som *kjærlighetens språk*. Barthes’ definisjon av dette språket er knyttet til hans åtti figurer, og det er derfor interessant å oppdage at ”Jeg vil ha kjærlighet” ikke med letthet kan innordnes noen av figurene. Liv utsier her et ønske om å få kjenne og oppleve kjærlighet, noe som på mange måter står i kontrast til det hun føler i forholdet til Jo. Ved en anledning forteller hun ham også dette, og

³⁵ Se for eksempel Hagen (2000) s. 78, 100.

den voldelige sexleken avløses av ømhet fra hans side.³⁶

I et annet tilfelle kliner hun med en jente hun har truffet på byen, og selv om de ikke kjenner hverandre, er dette en myk og god opplevelse: ”Det føles nesten som om vi har kjærlighet sammen”, forteller hun (*ibid.*, s. 87). Her er det ikke snakk om en forelskelse, men det er noe med denne nærheten og mykheten hun lengter etter. Liv sitter en kveld i stuen med Aksel, den eneste gutten i kollektivet. Han er en venn, men også en ekskjæreste, og hun stiller ham spørsmålet ”Kan jeg kjærlighet?” (*ibid.*, s. 79). Ønsket om å ha kjærlighet henger sammen med en redsel for å ikke selv å være i stand til å gi dette tilbake.

Kan så ikke utsagnet *Jeg vil ha kjærlighet* forstås i lys av Barthes’ figurer? Kanskje kan det antyde figuren AFFIRMASJON, som handler om kjærligheten som verdi (Barthes 2000:15), eller ha et trekk av figuren ANNULLERING, som er ”[et] fragment av språk der den forelskede annullerer den elskede under vekten av kjærligheten selv: Gjennom en typisk forelsket form for avvik er det kjærligheten som elskes, ikke objektet” (*ibid.*, s. 25, sic). Det er ikke kjærlighet fra Jo Liv synes å ønske seg, men like mye kjærlighet i seg selv. Figuren UUTHOLDELIG kan også være interessant i denne forbindelse. Figuren handler om ”[følelsen] av å lide stadig mer eksploderer i et skrik: ’Det kan ikke fortsette på denne måten’” (*ibid.*, s. 255), og den forelskede innser at han eller hun ikke lenger kan leve i forholdet slik det er nå. Liv ønsker ikke å være sammen med Jo når han ikke gir henne kjærlighet, og velger derfor å forlate ham fremfor å bli i en uutholdelig situasjon.

Ingen av disse figurene er likevel fullt ut dekkende for utsagnet *Jeg vil ha kjærlighet*, og Barthes’ teori settes dermed på prøve. *Fragmenter av kjærlighetens språk* er ikke et oppslagsverk som kan benyttes kategorisk på enhver uttalelse i romanene. Det er heller ikke gitt at det kun er disse åtti figurene som finnes når man gjennomgår og definerer hva som er kjærlighetens språk. Barthes’ teori, og anvendelsen av denne, vil derfor problematiseres videre

³⁶ Se 4.3.4

i oppgavens diskusjonsdel, i lys av resultatene jeg har kommet frem til.

4.4 Vigdis Hjorth: *Om bare*

”Det er villskap og pasjon som i verdenslitteraturen. Det er den utemmede lidenskapen de har lest om, drømmen om total forening, besettelsen det er skrevet så mye om, de erfarer, som også bringer skrekken og gruen med seg, en slags død” (Hjorth 2006:171). Slik beskriver hovedpersonen Ida Heier sitt voldsomme kjærlighetsforhold til Arnold Busk i Hjorths roman *Om bare* (2001) – og sitatet er svært treffende. Kjærligheten mellom dem er ikke bare sterk, den er besettende, overskridende og altoppslukende. I *Om bare* forteller og utdyper Ida forholdet og avhengigheten til sin elskede i den minste detalj, og romanen står slik i sterk kontrast til *Akt* og dens antydende preg. Avisen Dagbladet ønsket i 2006 å kåre de 25 viktigste, norske skjønnlitterære titlene utgitt i løpet av de siste 25 årene, og juryen plasserte *Om bare* på 25. plass. ”Boka er en ferd mot undergangen, men dette er en reise som bæres oppe av et drøm, et lysende, tindrende håp om at dette er det store; miraklet som skal frelse dem”, skriver Fredrik Wandrup i artikkelen om juryens avgjørelse (Dagbladet 2006). For Ida har tro på at kjærligheten mellom to som elsker hverandre, kan overvinne alt.

Om bare åpner med diktet ”Hjemkomsten” av Henrik Norbrandt, etterfulgt av del I, som bare strekker seg over to sider. I denne delen møter vi tekstens *jeg*, Ida Heier. ”Jeg skriver på blokken, jeg løfter glasset”, forteller hun (Hjorth 2006:7), og tenker tilbake på seg selv som nittenåring, usikker og forsiktig klar for fremtiden. I del II, som omfatter resten av romanen, presenteres vi for livet hennes fra det øyeblikket hun, på tross av at hun er gift og har barn, innleder et forhold til Arnold. I denne delen går Ida over til å omtales med tredjepersonspronomenet *hun*, men i lys av del I blir det klart at det er Ida selv som forteller sin historie. Teksten har dermed en personal forteller, og får et innvendig narrativt perspektiv (Lothe 1999). Men ved å se på seg selv utenfra og opptre som en tredjepersonsforteller,

indikerer teksten at Ida klarer å reflektere over hendelsene, og at hun har fått en distanse til det som har skjedd. På romanens siste sider blir hun igjen tekstens *jeg*, når fortellingens tid og fortellertidspunktet nærmer seg hverandre, kanskje slik hun selv endelig er nærmere seg selv, sitt *jeg*. Innskutte kommentarer som ”Hun visste ikke hva som ville komme, hva som var begynt” (Hjorth 2006:13) viser hvordan narrasjonen er etterstilt (Lothe 1999), selv om historien i hovedsak presenteres i presens, med enkelte tilbakeblikk i fortid. De fortellertekniske valgene gjør at leseren umiddelbart fanges inn i det intense forholdet. Karakteristisk for teksten er også utelatelsen av spørsmålstegn etter setninger som tydelig er spørsmål, som når Ida lengter etter Arnold før de blir et par, og tar med en fremmed mann hjem i sengen: ”Hva er det hun gjør, hva er det hun holder på med” (Hjorth 2006:46). Dermed skapes en resignert og trett følelse i teksten, en håpløshet sniker seg inn mellom linjene.

”Jeg har kjærlighetssorg”, forteller Ida (*ibid.*, s. 41), og sitatet er beskrivende for hele romanen. Forholdet til den ti år eldre Brecht-oversetteren Arnold Busk starter med noen få hete stunder på ulike hotellrom i løpet av et par år. Ida er i denne perioden nærmest gal av forelskelse, og er overbevist om at det en gang skal bli de to, og hun går derfor fra sin egen mann. På tross av arbeidet med *Tidsskrift* og som vellykket radiodramatiker, er savnet og lengselen etter Arnold det viktigste i livet hennes. Hun har sporadiske affærer med andre menn, men smerten over Arnolds kjølighet og fravær følger henne overalt.

Hennes tålmodighet og lengsel er ikke forgjeves; til slutt blir de to et par. Det viser seg imidlertid at han fortsetter å såre henne, og at forholdet deres skal preges av hans utroskap – som er hans måte å straffe henne på hvis hun gjør noe han ikke liker –, deres kranbler og hvordan de forlater hverandre i sinne: ”Scenen [kranblen] i Athen [er] bare begynnelsen, én av ufattelig mange scener. At han løper sin vei i sinne er bare én av tusen fremtidige ganger han skal løpe fra henne i sinne. Og hun skal løpe fra ham, i store byer og hjemme i Oslo, i Trondheim, fra rekkehuset til et av hotellene i sentrum og tenke: - Det går ikke lenger, det må

ta slutt, jeg klarer ikke mer!” (*ibid.*, s. 171-172). De forsones likevel hver gang, og forholdet – og slik også romanen selv – veksler mellom det vidunderlige og det uutholdelige. Som vi skal se, speiles dette i språket deres.

Intensiteten i forholdet øker, og Ida og Arnold må gå enda lenger i jakten på nytelse og forening. ”Så fortapt i hverandre [...] De holder ikke orden på morgen og kveld, natt og dag, seg selv og den andre, alt glir sammen, i ett, det er bare rom, ikke tid lenger, bare masse, kropp, det eneste som mangler er at de går på dop, hadde noen tilbudt dem, hadde de sikkert sagt ja” (*ibid.*, s. 264). De går ikke på dop, men de ruser seg nesten konstant på alkohol, og utforsker ekstreme sider av sexlivet. Arnold foreslår sexklubb, de har gruppesex, leser pornoblader, alt skal prøves. Ida blir syk av det, ingen av dem tåler å se den andre med en annen, men likevel fortsetter de. Han truer med å ta livet av seg hvis hun forlater ham, men han gjør det aldri. Etter hvert som forholdet blir råere, blir også språket i romanen hardere.

Til slutt blir smerten så uutholdelig, og de har brutt hverandre så langt ned, at Ida endelig innser galskapen. Hun makter å forlate ham når hun forstår at han aldri vil forandre seg, aldri virkelig vil ha noen annen hovedperson i livet sitt enn seg selv. Romanen er hennes nedskrevne historie, og skriveprosessen kan leses som et forsøk på å forstå den kjærligheten hun har følt for Arnold. ”Når er det, når var det egentlig, kjærlighetens øyeblikk?” spør hun avslutningsvis (*ibid.*, s. 320), og er usikker på om kjærligheten kan leve videre. Gjennom hele livet har hun hatt en voldsom tro på kjærligheten for å kunne overleve. ”[Men] kjærligheten dør slik bøker dør, blir skapt og lever sitt liv, kort eller langt, og dør så slik alt levende gjør, er dømt til å dø, for uten døden, ikke livet, og uten død, ikke kjærlighet heller” (*ibid.*, s. 320).

Det å kjenne smerte fordi man elsker, er et gjennomgående trekk ved alle romanene i denne oppgaven, men det er kanskje aller sterkest til stede i *Om bare*. Tittelen selv indikerer dette, der denne blir et uttrykk for Idas evige lengsel og håp: *Om bare* Arnold kan bli hennes, *om bare* han ikke ligger med noen andre, *om bare* det ikke gjør så vondt. Dette vises også gjennom kjærlighetens språk i romanen. Ida bruker mye tid på å reflektere over kjærlighetens

vilkår og muligheter, og det synes klart at forfatteren ønsker å si noe om det språket de elskende har til rådighet.

4.4.1 Scener fra et ekteskap

Forholdet mellom Ida og Arnold preges som nevnt av utallige krangler og forsoninger. Figuren SCENE ”henviser til enhver ’scene’ (i ekteskapelig forstand) som stedet for utveksling av gjensidige anklager,” skriver Barthes (2000:205),³⁷ og er sterkt representert i *Om bare*. Barthes hevder videre at for et par som krangler, er scenen ”for dem utøvelsen av en rettmessighet, utfoldelsen av et språk som de er medeiere i” (*ibid.*, s. 205). Slik Ida og Arnolds krangler aldri virkelig tar slutt – de fortsetter bare der de slapp sist, eller går gjennom den samme dialogen enda en gang – er scenen ifølge Barthes ”som Setningen: Strukturelt sett er det ingenting som ting som tvinger den til å stoppe; ingen indre nødvendighet uttømmer den” (*ibid.*, s. 207). Partenes tretthet, begjær eller en fremmeds ankomst er det eneste som kan avbryte scenen, hevder Barthes, og understreker hvordan scenen er som språket selv; begge deler er umulig å avslutte (*ibid.*, s. 208).

Eksempelene på figuren SCENE er mange. De krangler om mennene Ida har hatt før ham, om hvordan han mener hun flørter med alle, selv om de for nå er kjærester, og hvorfor hun ikke alltid er der når han ringer. Sitatet nedenfor fungerer som en oppsummering og et typisk eksempel på hvordan kranglene mellom dem arter seg:

- Hvor har du vært?
- Hos Mari.
- Hvorfor det.
- Hun er venninnen min.
- Hva snakket dere om. Hva er det som tar en hel kveld å snakke om. Jeg sitter her alene og venter på telefon fra kjæresten min. Hva er det som er så viktig å snakke med Mari om?
- Ingenting spesielt, litt av hvert bare.
- [...]
- Når du er borte, er det som om jeg ikke fins.
- Nei da. Jeg tenker på deg hele tiden.
- Hvorfor ringer du ikke da.

³⁷ Se 4.1.7.

- Jeg ringer nå.
- Jeg har ringt tolv ganger. Jeg har vært ute av meg. Jeg kunne ikke vite hvor du var.
- Jeg sa jeg skulle til Mari.
- En kort tur, sa du, stikke innom, sa du, du har vært borte fem timer.
- Du kunne ringt dit, da.
- Jeg kan vel ikke nummeret til Mari.
- Jeg har gitt deg det før, du har ringt det før.
- Da har jeg mista det.
- [...]
- Jeg synes du kunne tenkt litt på meg. Jeg sitter her alene i sofaen. Jeg har ikke snakket med noen. Jeg har ingen å snakke med. Jeg har venta på deg, hadde gledet meg til å snakke med deg, for det var noe viktig jeg skulle fortelle deg.
- Hva da?
- Nå kan det være det samme. Jeg har mista lysta.
- Arnold!
- Jeg har mista lysta, sa jeg. Hadde faktisk gledet meg til å fortelle deg det, det er faktisk ting som angår deg også, nå kan det være det samme.
- Arnold! (*ibid.*, s. 186-188).

Etter hvert som forholdet nærmer seg slutten, får ikke bare diskusjonene og slagsmålene en enda mer repeterende form, Ida fylles også av en enorm tretthet, som til slutt munner ut i en visshet om at hun er nødt til å forlate ham. Etter at hun har holdt avskjedsmiddag for styret i Dramatikerforbundet, kommer Arnold full hjem og skjeller alle ut. Krangelen er uunngåelig, og Ida innser hvor sliten hun har blitt: ”Hun er så trett av det. Hun er så trett” (*ibid.*, s. 245).

4.4.2 Gråt

Kranglene ender som regel med at en av dem stormer av gårde i sinne, og senere gråter de som regel begge i fortvilelse for å forsones. Ofte er det alkoholen som er med på å roe stemningen, som får dem til å huske på hvor høyt de elsker hverandre. I analysen av *Akt* pekte jeg på at det her kan finnes antydninger til språk som kan leses som uttrykk for Barthes’ figur GRÅTE.³⁸ Han beskriver denne som ”[det] forelskede subjektets særlige tilbøyelighet til å gråte: De ulike måter å gråte på og tårenes funksjon hos dette subjektet” (2000:113). Den forelskede både velger og våger å gråte, selv om dette er noe barnet, ikke den voksne, egentlig gjør. Men den forelskede gjør tårene til et tegn der den andre må respondere – og Barthes viser til Schuberts ord fra *Lob der Tränen*: ”Ord, hva er det? En tåre sier mer” (*ibid.*, s. 115).

³⁸ Se 4.3.4.

Gråten blir i *Om bare* både et forsøk på å gjøre inntrykk på den andre, og også en måte å komme gjennom smerten på. Figuren GRÅTE kan dermed i langt sterkere grad enn i *Akt* sies å være representert i denne romanen.

”Men om morgenen en hamrende angst, en uutholdelig smerte og hun ringer ham og ber om unnskyldning og han er taus i den andre enden og hun gråter, hun tigger: - Unnskyld, unnskyld, jeg angrer, jeg angrer, jeg kan ikke leve uten deg, og så får hun komme og hun gleder seg til å se ham, legge seg inntil ham, så går det over, blir det bra igjen” (Hjorth 2006:185). Slik beskrives et typisk resultat av en av deres mange krangler. På et senere tidspunkt utdyper hun følgende i dagboken sin: ”Jeg har en gråt i meg [...] men jeg tror ikke han merker det. Jeg gråter fordi jeg blir svak” (*ibid.*, s. 192).

Hun gråter når hun er alene også. ”Hun bare griner. Det er ikke til å holde ut, det er ikke til å bære” (*ibid.*, s. 46). Etter hvert orker hun ikke en gang alltid å gråte. Hun forstår at ”[bevegelsen] bort har begynt [...] På et tidspunkt blir det slutt og det vil være en lettelse. Det skal ikke være så vondt bestandig, ikke gå og frykte denne smerten bestandig [...] Han banker på om morgenen og hun slipper ham inn. De gråter og elsker og gråter” (*ibid.*, s. 212). Smerten blir så stor at hun ikke vet hvordan hun skal komme gjennom det. Hun er langt bortenfor det som tårene kan mildne. Fordi forholdet er på vei utfor stupet bestemmer de seg for å invitere andre med seg i sengen – eller kanskje det er omvendt. Ida betrakter Arnold som ligger med en annen kvinne, og det er verre enn noe annet:

Nå skjer det straks. Nå går det snart for ham, så deilig er det. Så deilig er det for ham inni denne kvinnen at det går for ham. Ida går på badet og lukker seg inne. Så er det altså sant, så er det altså mulig, det umulige, som ikke er til å leve med. Hun tåler det ikke. Hun står på badet, nå peiser han på den andre, nå går det for ham, nå stønner han, nå er det aller deiligst. Det er ikke til å bære. Hun bærer det ikke (*ibid.*, s. 283).

Disse siste sitatene får frem Idas sorg heller enn å direkte være utsagn som kan tolkes som eksempler på figuren GRÅTE. Helt mot slutten av romanen kommer denne figuren derimot tydeligere frem igjen, når hun forlater Arnold og strever for å komme videre. ”Hun bare griner

og vil forklare seg for den unge mannen ved siden av seg: Du skjønner, jeg har kjærlighetssorg. Det kjennes som om noen river stykker av kjøtt av kroppen min med tang” (*ibid.*, s. 314). Hun vil fortelle ham hvordan det føles, men ordene kommer ikke lenger enn ned på papiret. ”Aldri mer i den samme sengen, det er over, ødelagt, som når en vase knuses og du ser at bitene ikke kan limes sammen, tre ganger før er den knust og limt sammen men nå ligger den pulverisert på gulvet og du ser med et eneste blikk at det er umulig, den er tapt. Det er til grine av, ja jeg griner mens jeg skriver” (*ibid.*, s. 318).

4.4.3 Gal og sjalu

Det voldsomme forholdet til Arnold er også preget av sjalusi. De er begge utro, selv om Ida forsvarer seg med at hun bare er det fordi han er det. ”Dette er sjalusi. Det er det hun kjenner nå og som gjør det umulig å bevege munnen, kroppen, en stivhet i alle ledd, hun kommer aldri til å smile mer”, forteller Ida (*ibid.*, s. 37), og fortsetter: ”Noe går i stykker og kan ikke repareres. Uutholdelig uro byttet ut med uutholdelig smerte. Kjærligheten er en kirurg. Den skjærer i deg med kniv. Hun forstår diktene. Skjærer løs biter av kjøttet. Hun kan godt dø” (*ibid.*, s. 37). 198

Disse utsagnene uttrykker figuren SJALUSI, som handler om de følelser den forelskede opplever i kjærligheten fordi han eller hun frykter at den man elsker skal foretrekke en annen (Barthes 2000:213).³⁹ Som forelsket er det naturlig å være sjalu, og ikke ønske å dele sin elskede med andre. Barthes skriver: ”Som sjalu lider jeg fire ganger: Fordi jeg er sjalu, fordi jeg bebreider meg selv for å være det, fordi jeg er redd for at min sjalusi skal gjør den elskede vondt, fordi jeg lar meg tyrannisere av noe banalt: Jeg lider av å være utelukkende, av å være aggressiv, av å være gal og av å være alminnelig” (*ibid.*, s. 215).

Ida blir nærmest besatt av å finne ut om kvinnene Arnold tilbringer hemmelige netter

³⁹ Se 4.1.3.

på hotell med, ”hun er gal av forelskelse, gal av lidenskap, sjalusien er over henne som galskap” (Hjorth 2006:198). Dermed introduseres også figuren GAL,⁴⁰ der følelsen av forelskelse gjør at den elskende kjenner seg som gal (Barthes 2000:100). Ida uttrykker dette helt direkte, når hun ser tilbake ”- Jeg var gal den gangen [...] av forelskelse” (Hjorth 2006:57). Barthes peker på hvordan galskapen er knyttet til en depersonalisering. ”Jeg blir gal av å bli til et *subjekt*, av å ikke kunne forhindre meg selv i å bli det: *Jeg er ikke en annen*: Det er dette jeg konstaterer med forferdelse” (2000:102). Den forelskede kan ikke unnsnippe sin egen smerte, eller følelsen av å hele tiden være bevisst seg selv som et subjekt i forhold til sitt elskede objekt. Ida føler til og med at det går så langt at hun trenger terapi, så hun skriver brev til en psykoanalytiker: ”Jeg trenger hjelp. Kan du hjelpe meg?” (Hjorth 2007:75).

4.4.4 Tegnenes usikkerhet

I analysen av *I fjor sommer* og *Tegn til kjærlighet* ble det klart at figuren TEGN er representert i disse romanene.⁴¹ For Barthes dreier det seg her om tegnenes usikkerhet; hvordan den forelskede stadig søker etter tegn både på den andres kjærlighet og sin egen verdi (2000:237). Men, understreker han, ”[tegnene] er ikke beviser, ettersom alle og enhver kan lage falske eller tvetydige tegn” (*ibid.*, s. 238). Den forelskede forsøker derfor å holde fast ved at de ordene han eller hun ytrer, og den elskedes utsagn, i alle fall midlertidig er sanne (*ibid.*, s. 239).

Ida leter også etter tegn på Arnolds kjærlighet. Før de blir sammen, hender det at han ringer henne uten å si noe. Ida tar likevel telefonen hver gang. ”- Hallo! sier hun og tenker: nå hører han stemmen min, det er den han vil høre. – Hallo! Sier hun om igjen, mykt og hest, så legger han på. Det er tegnet. Han kommer” (Hjorth 2006:54). Men hun leter ikke bare etter bevis i handlingene hans. ”Hun får signaler, kaller dem fram, når barna er hos faren og hun er

⁴⁰ Se 4.2.9.

⁴¹ Se 4.1.8 og 4.2.1.

alene, det ligner galskap. I Adresseavisen, avisen hans, Trondheims avis, er det horoskop hver lørdag [...] En lørdag står det under hans tegn, Steinbukken: Hopp på dypet da vel! Hvorfor så redd. Du har jo svømmevest på” (*ibid.*, s. 55). Hun forsøker å forstå hva dette skal bety: ”Hopp på dypet, står det. Det han hadde skrevet at han ikke turte. Han var redd for dypet, skrev han, men nå står det i avisen: Hopp i det! Hopp, Arnold! Hun står jo med armene åpne! Men hva betyr det med svømmevesten?” (*ibid.*, s. 55).

De snakker ofte om å gifte seg, vise sin kjærlighet for verden og hverandre: "- Vil du gifte deg med meg. - Ja, sier hun hver gang, men de gjør det ikke. - Vi elsker hverandre, sier han, - det er sant. - Jo, det er sant. - Skål igjen" (*ibid.*, s. 146). Men de blir aldri gift, i stedet har de denne samtalen om igjen og om igjen, som om de begge leter etter tegn på den andres kjærlighet, uten å virkelig tro på ordene de hører.

4.4.5 Kroppskontakt

Forholdet mellom Ida og Arthur er i stor grad bygget på seksuell intimitet og nytelse. Det er i sengen at de kanskje er på sitt næreste – i alle fall kan de ikke leve uten sex – noe som gjør at forholdet ikke kan overleve at flere personer involveres. ”Er det min kropp eller din, ditt ben eller mitt. Hvor slutter din, begynner min kropp og hvordan kan jeg begjære deg når du går i ett med meg. Jeg gnir meg mot deg eller meg selv eller noe, tar på deg eller meg, hvilke fingre er hvor og hva er forskjellen, din svette, din lukt, min eller vår, hvem sin orgasme, nå har vi sett alt”, skriver Ida (*ibid.*, s. 254-255). Utsagnet kan leses som et uttrykk for Barthes’ figur KROPP, fordi det her nettopp handler om de tankene og følelsene som den andres kropp vekker i den elskende (Barthes 2000:163).⁴² Ida er ikke bare fascinert og tiltrukket av Arnolds kropp når de har sex – når hun ser ham gå forbi på gaten fengsles hun over det hun ser og begjæret hun kjenner for ham:

⁴² Se 4.1.6, 4.2.2 og 4.3.2

Hun står vinduet og ser ham gå over plassen, over gaten til telefonkiosken til hjørnet sju etasjer under seg, den karakteristiske gangen hans som gjør henne skjelven, som hun begjærer, som da han kom ned trappen til Tostrupkjelleren med den lyse frakken stående ut bak, vil ta gangen opp i seg, spise og svelge den om det var mulig. Hun studerer ham nå når han går fra henne, som når han skal på toalettet på kaféene, over gaten for å kjøpe en avis, og kjenner begjæret som hun ikke gjør når de går sammen, tett inntil hverandre og hun *kjenner* gangen, hoftene hans mot hennes, det er noe annet, det er noe annet å se det, med øynene (*ibid.*, s. 136-137).

4.4.6 Følelse av fravær

Figuren FRAVÆR har allerede blitt presentert i analysen av både *I fjor sommer* og *Akt*,⁴³ og er også til stede i Idas tanker og følelser i *Om bare*. Barthes utdyper denne figuren på følgende måte: ”Fraværet i kjærligheten går kun i én retning, og kan bare betraktes av den som blir igjen – ikke av den som reiser: *Jeg*, som alltid er nærværende, konstituerer meg bare overfor *deg*, som ustanselig er fraværende. Å utsi fraværet er straks å forutsette at den elskendes plass og den andres plass ikke kan byttes om – det vil si: ’Jeg elskes mindre enn jeg elsker’” (2000:95). Det er særlig i første halvdel av *Om bare* at figuren FRAVÆR er tydelig til stede i den forelskedes språk. Ida treffer nesten aldri Arnold, men han er likevel det viktigste i livet hennes. Hun hører sjelden fra ham, og det gjør henne vondt og urolig: ”Tre dager og uroen kommer og øker mot kvelden, men om morgenen tennes håpet sammen med lyset og bærer henne til posten kommer, ikke noe brev [fra ham], så sover hun ikke om natten, griner for ingenting, snur seg vekk, vrir seg unna, det finnes ikke hvile i annet enn hans nærvær, i stemmen hans eller skriften” (Hjorth 2006:23).

Hun kommer gjennom dagene ved å se frem til neste gang hun skal treffe ham. Før jul det året hun sier hun vil skille seg, inviteres hun til et seminar i Trondheim om moderne tysk dramatikk, der Arnold skal være i panelet. ”Det er sent i desember, det går langsomt. I mai. Gjennomføre, komme gjennom det, overleve til mai” (*ibid.*, s. 48). Under seminaret møter hun ham bare kort, han snakker knapt til henne og forlater selskapet raskt, og ”hun legger seg på sengen, under dynen. Der er som den aller verste gangen, som det ikke har vært på lenge.

⁴³ Se 4.1.4 og 4.3.4.

Hun faller igjen, hun orker ikke falle, men kan ikke holde igjen, kontrollerer det ikke, hun faller i smerten og det er uutholdelig” (*ibid.*, s. 91).

Fraværet vises i hennes desperate forsøk på å overleve hverdagen, heller enn at hun til stadighet gjentar at han er borte. Besøkene og brevene fra Arnold er så korte, det er ikke nok, avskjeden er voldsomt smertefull hver gang – han gir henne håp, men forsvinner alltid igjen. Det hender hun blir rasende for dette, ”[fordi] han enda en gang har gjort det hun har sagt han ikke må gjøre. Komme og så dra igjen. Det hun har fortalt ham at hun ikke tåler” (*ibid.*, s. 115). Og senere: ”Før han er borte, kjenner hun fraværet” (*ibid.*, s. 124). Selv etter mange år sammen, preges forholdet av avskjeder og hjemkomster fordi de bor i hver sin by. Hun venner seg til smerten, men den er like fullt til stede: ”Når hun kommer hjem, når de skilles, kaster hun alltid opp, for å få det plutselige fraværets uro ut av kroppen” (*ibid.*, s. 254).

4.4.7 Venting

Figuren FRAVÆR henger i denne teksten sammen med figuren VENTING.⁴⁴ Barthes peker på at den forelskede alltid venter, fylt av angst, på sin elskede. Han eller hun er som forhekset, ute av stand til å røre seg, til å forlate telefonen i frykt for at den andre skal ringe akkurat når han er ute et øyeblikk (2000:257-259). For den forelskede blir hele identiteten knyttet til dette: ”*Jeg er den som venter*” (*ibid.*, s. 260, original uthevelse). Ida gjør ikke annet enn å vente på Arnold, på at han skal komme, at han skal innse at det må være de to. Hun er ”[ventende], lengtende, mens objektet, den eneste som kunne stille lengselen, var borte, død,” (Hjorth 2006:59). Lik Barthes’ forelskede subjekt tilbringer også hun timer foran telefonen, nesten apatisk, ventende på å høre hans stemme. Hun forteller at

[hun] går ikke ut av huset den dagen han kommer til Oslo for ikke å risikere at han ringer mens hun er ute. Hun går ikke ut dagen etter i tilfelle han skal ringe mens hun er ute [...] Han er i byen, men ringer ikke [...] Så ringer han [...] Han vil møte henne klokka åtte, samme kveld, om to timer.

⁴⁴ Se 4.1.5.

Og om hun ikke hadde vært inne, om hun ikke hadde tatt telefonen, hvem ville han spist middag med da?. Han vet hun er der, det er saken, han vet at hun venter, hun kan ikke la være (*ibid.*, s. 108-109).

Etter at de har blitt sammen, venter hun på deres neste møte, neste ferie, og uttrykker en enorm glede og lettelse når de treffes igjen:

Så kommer dagen. Ryddet og rent, barna levert, nystrøkne klær i kofferten, klokka er tolv, vinterlyset faller inn gjennom vinduene, det er formiddag på Fornebu. Nå begynner alt. Livet. Det er en uke siden hun har sett ham. Hun har det fineste på seg. Der er han. Endelig. Bli hel igjen etter å ha vært halv. Nær det eneste virkelig viktige mennesket. Bare ham, ingen andre som kan forstyrre, til Berlin for å feire nyttår og arbeide (*ibid.*, s. 180).

Venting går også over i en form for bønn. ”Kjære Gud, la ham komme til meg!” ber hun fortvilet (*ibid.*, s. 44), og etter mitt syn kan denne setningen også antyde trekk av Barthes’ figur ANGST.⁴⁵ Den er et uttrykk for hvordan den forelskede frykter avvisningen og smerten (2000:23-24), og dette er treffende for Idas opplevelser. Hun prøver å gjøre alt slik Arnold vil ha det, og når hun blir sint på ham etterfølges dette alltid av en redsel for å miste ham: ”Tilgi meg! skriver hun [til ham]. Vær så snill, Arnold! tigger hun” (Hjorth 2006:27).

Figuren VENTING er likevel representert i langt sterkere grad i romanen. På et tidspunkt noterer hun følgende i dagboken: ”Det jeg venter på, skjer aldri [...] Jeg er så sint, jeg klarer ikke la være, fordi jeg venter igjen, venter, venter [...] Igjen satt i den ventendes situasjon” (*ibid.*, s. 126-127). Likevel gir hun ikke opp håpet om at ventingen ikke skal være forgjeves. Selv om Arnold har forhold til andre kvinner, mister hun aldri virkelig troen: ”Det spiller ingen rolle. Han elsker meg. Han kommer” (*ibid.*, s.120).

4.4.8 Alene

Figurene FRAVÆR og VENTING har også en forbindelse til figuren ALENE.⁴⁶ Fraværet og ventingen på Arnold understreker Ida følelse av at hun er ensom, ikke bare fysisk, men også

⁴⁵ Se 4.1.3 og 4.2.8.

⁴⁶ Se 4.1.9.

alene i språket. Hun når ikke frem til ham; brevene, samtalene, selv de forbudte nettene sammen, klarer ikke å få dem til å bli ett. ”[Kanskje] tror han de er to, men hun er alene,” forteller hun (*ibid.*, s. 258). For Barthes handler figuren ALENE om den forelskedes språklige ensomhet, fordi alle språkssystemer eller diskurser i dag overlater den forelskede til seg selv. (2000:19-21).

I *Om bare* møter leseren to personer som på hver sin måte har språket som en del av sitt daglige virke. De forteller hverandre alt, de prøver å nå en full forståelse for hverandre, men likevel blir språket komplisert også for dem. Arnold er fastlåst i en tanke om at Ida byr seg frem til andre, og kranqlene deres fører ingen steds hen: ”Det blir ingen samtale, ingen utveksling, det er bare din frustrasjon som holder ved og holder ved, som du er helt hengt opp i, det virker nesten som om den blir meningsfull i seg selv, for deg”, skriver hun (*ibid.*, s. 270). Jo mer voldsomt forholdet deres blir, jo vanskeligere blir det for dem å møtes i språket.

4.4.9 Uutholdelig smerte

Jeg har allerede nevnt at en følelse av uutholdelighet er gjennomgående til stede i romanen. Flere av de foregående sitatene indikerer også dette. Barthes beskriver figuren UUTHOLDELIG som hvordan ”[følelsen] av å lide stadig mer eksploderer i et skrik: ’Det kan ikke fortsette på denne måten’” (2000:255). Den forelskede befinner seg i spenningsfeltet mellom følelsen av at det ikke kan vare, og hvordan det faktisk fortsetter å vare (i alle fall lenge). ”Tålmodigheten i forelskelsen har altså sin egen fornektelse som utgangspunkt: Den bygger verken på forventning eller selvbeherskelse, list eller mot”, skriver Barthes (*ibid.*, s. 255), og fortsetter litt senere: ”*Fornuftig følelse*: Alt ordner seg – men ingenting varer. *Forelsket følelse*: Ingenting ordner seg – og allikevel vedvarer det” (*ibid.*, s. 255, original uthevelse).

Den forelskede innser imidlertid at han eller hun til slutt må forlate den andre. Dermed ”opprettet jeg i mitt indre et Beslutningens, Handlingens og Utveiens krigerske teater. *Eksaltasjonen* blir liksom en sekundær gevinst av min utålmodighet; jeg lever på den, jeg velter meg i den” (*ibid.*, s. 256, original uthevelse). Den elskende tåler, kjenner smerten, men gjennomfører, han bærer det, slik Ida også selv kommer frem til: ”Det skal ikke være så vondt bestandig, ikke gå og frykte denne smerten bestandig. Når hun bare vet det, når det bare er sikkert at hun kommer til å gå fra ham, kan det godt vare lenger, når det bare er en utvei, en ende på det” (Hjorth 2006:212).

Det tar likevel lang tid før hun kommer til en slik forståelse, og enda lenger før hun faktisk er i stand til å forlate ham. Selv før de blir sammen, kan figuren UUTHOLDELIG finnes i teksten: ”Det er ikke til å holde ut, det er ikke til å bære. Hun elsker ham på den andre siden av havet [...] Hadde ham nesten og mistet ham. Like før og så ikke. Hun mister. Slutter ikke å miste, skal miste og miste ham” (*ibid.*, s. 46). Han makter å såre henne igjen og igjen. ”Han ringer ikke. Hun får ikke noe postkort fra Danmark. Det er tirsdag, han dro lørdag morgen. Han får det til hver gang. For hver time mer desperat ulykkelig” (*ibid.*, s. 122). Og litt senere: ”Nå må det slutte. Han er ikke verdt det” (*ibid.*, s. 123).

Arnold begynner å knuse ting når han er sint, og en dag raserer han hjemmet til Ida. ”Ikke mer, det er nok”, forteller hun (*ibid.*, s. 197). Senere er han utro, som hevn for at hun drar til Japan med Dramatikerforbundet. Denne gangen forteller hun ham hvilke konsekvenser sidesprangene hans vil få. ”- Nå vet jeg hva jeg vil si om det. En eneste ting, og så snakker vi aldri mer om det: Gjør du det én gang til, vil jeg ikke se deg mer” (*ibid.*, s. 209). Men hun vet at det kommer til å skje igjen, og det gjør vondt. ”Ikke så ille som før, ikke så lammende som først eller andre gang, hun er herdet [...] Bevegelsen bort har begynt og kan ikke reverseres. Kanskje har hun vært på vei bort lenge, nå merker hun det. Hun mister tro. Det kommer ikke til å bli bedre. Og sånn kan hun ikke ha det, ikke bli gammel sånn” (*ibid.*, s. 212).

Det nærmer seg en grense for hva Ida kan tåle. ”Kjære Gud! Jeg ber ikke om ikke å ha det vondt. Jeg ber ikke om å unnsnippe smerten. Jeg skal ta min smerte som andre tar sin. Jeg vet det finnes uendelig med smerte der ute, men det er denne helt spesielle smerten du gir akkurat meg, som er *uutholdelig*” (*ibid.*, s. 281, min uthevelse). Når Arnold ødelegger et bryllup der hun er forlover for en venninne, er hun nervøs hele tiden. ”Nå orker jeg ikke mer, tenker hun. Nå må det slutte, tenker hun. Det kan ikke fortsette, det kan ikke være sånn hele livet” (*ibid.*, s. 293). Og så til slutt, når det er over, er kjærlighetssorgen nesten umulig å overleve. ”Der hvor hun er, har det gått et ras. Hun er i raset [...] er det ingenting som hjelper. Hva skal man gjøre for at det går fortere?” spør hun fortvilet (*ibid.*, s. 303). Hun strever seg gjennom dagene en etter en. ”Et øyeblikk nærmere det menneskelige vilkår, fornuft og følelse stiller samme spørsmål: Hvordan skal jeg klare det. Hvordan skal jeg bære det. Hva gjør jeg med meg selv” (*ibid.*, s. 313).

4.4.10 Jeg elsker deg

Jeg har behandlet figuren JEG-ELSKER-DEG i forbindelse med *I fjor sommer*, *Tegn til kjærlighet* og *Akt*,⁴⁷ og den er kanskje i aller sterkest grad til stede i *Om bare*. I analysen av førstnevnte siterte jeg Barthes’ argument som innleder denne figuren. La meg kort repetere at figuren for ham ikke viser til ”kjærlighetserklæringen, innrømmelsen, men til den gjentatte fremsigelse av kjærlighetens tale” (2000:149). Jeg har tidligere poengtert at jeg her forstår Barthes slik at det ikke er det løsrevde utsagnet i seg selv som refererer til figuren, men fremsigelsens betydning for den elskende, de følelsene som ligger bak nødvendigheten og ønske om å utsi ordene *Jeg elsker deg*. Barthes skriver videre:

Jeg-elsker-deg bryr seg ikke om regler for språkbruk. Uttrykket er like lite underlagt sosial tvang som et barns tale er det; det kan være et sublimt, høytidelig, lett uttrykk, og det kan være erotisk, pornografisk. Dette uttrykket er en sosial løsgjenger.

⁴⁷ Se 4.1.10., 4.2.10. og 4.3.6.

Jeg-elsker-deg har ingen nyanser. Det forkaster alle forklaringer, tilpasninger, graderinger, skrupler. I en viss forstand - for et svimlende paradoks - er det å si *jeg-elsker-deg* å late som om det ikke finnes noe teater i talespråket, det er et uttrykk som alltid er *sant* (det har ingen annen referent enn sin egen fremførelse: Det er et performativ) (*ibid.*, s. 150, original uthevelse).

Han knytter *Jeg-elsker-deg* til nytelsen; denne kan ikke utsies, men fremsigelsen kan likevel sies å være nytelsens måte å tale på (*ibid.*, s. 152). Dette fremstår slik som avgjørende for den elskende å få sagt - det er en verbal uttrykksmåte som i alle fall forsøksvis blir et av den forelskedes sterkeste midler for å tale kjærlighetens språk.

For Ida blir det avgjørende å få sagt *Jeg elsker deg* til Arnold, selv før hun er trygt innenfor parforholdets rammer. Etter et av deres første møter er hun helt ute av seg:

Hun drikker, hun snakker, det er ingenting som hjelper, hun går i ring i stua, rystet av lengsel, så intenst at hun føler seg brent. Må si at jeg elsker ham. Jeg elsker ham. Hun finner nummeret til vennen hans og ringer dit og spør etter ham for å si at hun elsker ham [...] - Jeg ringer for å si at jeg elsker deg [...] Han vet ikke at det er første gang hun sier det ordet, elske (Hjorth 2006:21).

Første halvdel at dette sitatet kan også leses som et uttrykk for Barthes' figur LENGSEL, som er "[en] subtil tilstand i kjærlighetsbegjæret, når dette erfares som en mangel, hinsides all besittelsestrang" (2000:165). Andre halvdel viser Ida enorme behov for å utsi sin kjærlighet og sin smerte over denne - med andre ord en "fremsigelse av kjærlighetens klage" (*ibid.*, s. 149).

Romanen flommer nærmest over av denne erklæringen; ikke bare fra Idas side, også Arnold gjentar dette flere ganger. De sier at de elsker hverandre og at de savner hverandre. Det er som om de har en enorm tro på fremsigelsen, en tro på at dersom de bekjenner sin kjærlighet mange nok ganger, vil forholdet deres aldri ta slutt. Noen utvalgte eksempler kan illustrere dette: "Og sammen med dagslyset, ringer hun ham og sier: - Jeg elsker deg!" (Hjorth 2006:151), og:

- Jeg må møte deg før du drar, sier hun. - Jeg må! Jeg må si at jeg elsker deg!
- Du sier det nå.
- Det gjelds ikke. Jeg må si det på ordentlig [...]
Hun møter ham ved rulletrappen som avtalt.
- Jeg elsker deg, sier hun.
- Det sa du går, sier han.
Det er i grunnen alt. Hun har ikke mer å si. Han kan godt dra (*ibid.*, s. 112-113).

Ida kan ikke få sagt det ofte nok, hun ringer ham fra alle tenkelige steder for å si: ”- Jeg elsker deg. Kom og treng inn i meg, gi meg lindring, fjern uroen, kom! (*ibid.*, s. 163). For de lengter voldsomt etter hverandre:

- Jeg elsker deg. Jeg savner deg. Jeg kan ikke være uten deg [...]
- Jeg elsker deg også, sier han. – Jeg savnet deg, sier han. – Savner kroppen din, sier han.
- Jeg savner kroppen din jeg også, gråter hun, - du må komme, jeg må se deg (*ibid.*, s. 162).

Ida forøker å få Arnold til å forstå at hennes kjærlighet er altomfattende og evig, at hun elsker ham uansett hva han føler: ”- Hva trenger du meg til, spør han. - Jeg trenger deg ikke. Jeg elsker deg” forteller hun (*ibid.*, s. 138), men etter hvert som historien skrider frem, blir det vanskeligere for både Ida og leseren å tro på dette.

Gjentagelsen av *Jeg elsker deg* blir også en måte å bekrefte kjærlighetens verdi på. Barthes knytter verdiperspektivet til figuren AFFIRMASJON⁴⁸, til hvordan den forelskede ”avviser nedvurderingene av kjærligheten” (2000:15). Kjærligheten gir energi, men kan også fylle den elskende med tvil og fortvilelse, og han eller hun lengter da tilbake til en form for ny begynnelse (*ibid.*, s. 17-18). Romanen har flere utsagn som kan leses i lys av figuren AFFIRMASJON. ”Hun tror på kjærligheten, hun må tro på den, det er ikke noe annet å tro på”, skriver Ida (Hjorth 2006:200-201), og oppsummerer slik noe av kjernen i romanen.

Men kjærligheten settes på prøve, særlig etter at hun og Arnold søker utenfor tosomheten for videre nytelse: ”Kjærlighet er bare mulig der det finnes uskyld, en bitte liten smule uskyld, en smule god tro. På at det ikke kan byttes ut, at man ikke er utbyttbar, at de ikke kan være de samme, hendene ikke de samme på den elskede som på den fremmede, ikke kan ta på den fremmede som den kjente og elskede, hendene, når de kan velge, vil alltid velge den elskede” (*ibid.*, s. 257). Hun forstår etter hvert at Arnold kanskje aldri kan gi henne alt hun vil ha og trenger, men hun fortsetter å fremheve kjærlighetens verdi: ”Jeg vil noe annet i mitt liv”, skriver hun i dagboken, etter at de igjen har kranglet. ”Jeg tror på en måte på noe

⁴⁸ Se 4.1.10, 4.2.5 og 4.3.7

tredje. Kanskje fins det et tredje møte, likestilt, fruktbart?” (*ibid.*, s. 248). Kjærligheten er fremdeles en verdi for Ida, hun forsøker fortsatt å tro på den, men nettopp for å bevare denne troen må hun forlate Arnold.

4.4.11 Kjærlighet og språk

Ida er opptatt av det språket som er særegent for henne og Arnold, og jeg tolker romanen dit hen at Hjorth ønsker å si noe om kjærlighetens språk. De ferierer sammen så ofte de har anledning, inntar nye steder, de får ”[stamreplikker], på en uke får de sitt eget språk, sine egne helligdommer” (*ibid.*, s. 141). Utviklingen av et felles språk gjør at de kommer hverandre nærmere enn noen gang, fordi det lukker resten av verden ute og bekrefter kjærligheten mellom dem:

Kan ikke forstås av andre enn den det gjelder, den som elsker og elses. Kan bare uttrykkes i det nye språket for to, som bare de deler.
- Jeg blir elektrisk, sier hun når det har gått for henne mange ganger og han ikke må komme nær henne mer.
- Jeg er elektronisk, svarer han (*ibid.*, s. 142).

Arnold tar opp de voldsomme ordene i språket deres. ”Han bruker de virkelig store ordene, takk for det. Hun kan ikke angre at han sa dem. Hun lærte dem av ham. Takk” (*ibid.*, s. 215).

Men det at de sammen har et eget kjærlighetsspråk gjør ikke at de kan forklare alt, aldri unngå misforståelser. En ting er å si *Jeg elsker deg*, men utsagnet oppleves likevel tomt og utilstrekkelig for Ida når forholdet går mot oppløsning. Arnold finner seg en annen kvinne mens Ida sørger over forholdet. ”Stønner du: Å det går for meg! i en annen kvinne og skaper det nye kjærlighetsspråket med henne”, spør hun ham i dagboken (*ibid.*, s. 318), og smerten over det tapte blir ekstra sterk fordi deres språk er forsvunnet – og for ham erstattet av et annet. Dette sitatet viser også en tendens i romanen til å knytte kjærlighetens språk til det seksuelle, det kroppslige. Men når også sexen blir noe skittent og degradert, kan ikke forholdet overleve: ”Det ligner mer og mer en oppvask, en gulvvask” (*ibid.*, s. 275).

Hjorth viser vanskelighetene i opplevelsen av kjærlighet, hvordan de er to som ødelegger hverandre, og hvordan det ikke er nok å elske hvis ikke handlinger også forteller dette – for handlingene er kanskje også kjærlighetens språk? Arnold sier under en faglig radiodiskusjon at ”kjærlighetsmøtet ikke kan forsås utenfra, ikke sees” (*ibid.*, s. 87), men Hjorth prøver likevel å gjøre nettopp dette, sette ord på og beskrive et kjærlighetsforhold. Kanskje har Arnold likevel et poeng, for innenfor romanens univers er det ingen andre enn han og Ida kan virkelig uttrykker forståelse for det de har hatt sammen – og kanskje kan de ikke forstå det helt selv heller. Nettopp derfor blir også kjærlighetens språk så skjørt, så vanskelig og så komplisert å både bruke og forstå.

For Ida strever med å få klarhet i det som har skjedd. ”Hvorfor, hvorfor, hvorfor,” spør hun fortvilet (*ibid.*, s. 319). Hva betydde egentlig forholdet mellom dem? ”Var det en kur bare, en kjærlighetskur?” (*ibid.*, s. 320), spør hun, og spørsmålene kan antyde trekk av Barthes' figur FORSTÅ.⁴⁹ Sorgen over å ha tapt sin elskede blandes med redselen over å kanskje aldri mer finne noen å føle kjærlighet for. ”Skal hun aldri elske mer. Elsker man bare én gang”, skriver hun (*ibid.*, s. 318) – men utelater nok en gang spørsmålstegnet. Teksten får slik en ekstra trist klang, og viser hvordan hennes tidligere urokkelige tro på kjærligheten ikke lenger er like stor. Håpefull er hun ennå, men troen er ikke like sikker, like sterk: Etter hundrevis av *Jeg elsker deg* lurar hun fortsatt på når kjærligheten egentlig var størst. ”Når er det, når var det egentlig, kjærlighetens øyeblikk?” (*ibid.*, s. 320).

4.5 Oppsummering

Jeg har i denne delen analysert fire utvalgte romaner i lys av Barthes' figurer, for å si noe om relevansen av hans kjærlighetsdiskurs i dagens litteratur. Som funnene viser, kan mange av figurene absolutt sies å være representert i de tekstene jeg har studert. Noen fremstår som

⁴⁹ Se 4.1.1 og 4.2.9

gjennomgående hos den forelskede i den enkelte roman, mens andre ikke kan sies være mer enn antydning. Visse figurer egner seg for å sette ord på en dyptgående følelse i tekstene som helhet, mens andre kun er dekkende for en liten del av teksten, eller til og med bare for et enkelt utsagn eller to hos den forelskede. Få av figurene er representert i samtlige av de fire romanene, men bestemte språklige uttrykk for kjærlighet er likevel til stede i dem alle. Min hypotese er at den forelskedes tale i litteraturen utgjør et eget språk, og lest i lys av Barthes' teori, fremviser alle romanene trekk av et slikt språk.

Innledningsvis pekte jeg på hvordan litteraturen stadig forsøker å formulere sannheten om kjærligheten, som den likevel ofte fremstiller som noe umulig. I mine utvalgte romaner har de forelskede alle problemer i forholdet, og for dem viser kjærligheten seg å innebære både ensomhet og smerte. I lys av Roland Barthes og andre teoretikere er dette typisk for kjærligheten i Vesten. Typisk er det også at de hele tiden forsøker å uttrykke dette verbalt. Derfor står gjennomgående fravær, lengsel og tap sentralt i den forelskedes diskurs i vår kulturkrets.

I min tekstanalyse har jeg i hovedsak lagt vekt på å kartlegge hvilke av Barthes' figurer som er til stede, og bare antydningssvis problematisert hvordan andre deler av det som absolutt må kunne sies å utgjøre den forelskedes språk, ikke like lett kan innordnes i Barthes' figursystem. Som Vedlegg 1 til oppgaven finnes en enkel tabell for å gjøre analyseresultatene oversiktlige, og lettere både å kommentere og problematisere grundigere. Tabellen er ikke ment å være endelig eller fullstendig, men kan være et hjelpemiddel for å finne frem i de barthianske figurenes verden når jeg i neste kapittel vil diskutere funnene jeg har gjort og figurenes relevans for de tekstene jeg her har analysert.

5 Diskusjon

Jeg har så langt presentert kjærlighetens diskurs slik Barthes forstår den, og analysert fire norske samtidsromaner i lys av hans fremstilling. En del spørsmål har blitt stilt underveis: Har den forelskede et eget språk i litteraturen, og hva kjennetegner i så fall dette? Er det variasjoner i talen som kan sies å ha sammenheng med den forelskedes kjønn? Når fravær, lengsel og savn står sentralt både i *Fragmenter av kjærlighetens språk* og i de utvalgte romanene, kan det tyde på at dette er grunnleggende i forelskelsen og kjærligheten? I hvilken grad bekrefter norsk samtidslitteratur at det virkelig er slik? Og hva er nærmere betraktet forholdet mellom Barthes' analyse og denne litteraturen? Jeg har allerede antydnet noen svar på disse spørsmålene, men jeg vil i denne delen sammenfatte funnene og diskutere dem videre, også for å problematisere teorimodellens begrensninger, og anvendelsen av den.

5.1 Figurenes tilstedeværelse i den forelskedes tale

5.1.1 Savn og smerte

Et av de tydeligste fellestrekkene ved *I fjor sommer*, *Tegn til kjærlighet*, *Akt* og *Om bare*, er den sterke tilstedeværelsen av en elskende hovedperson – et forelsket subjekt. Selv den distanserte Liv fra *Akt* må sies å ha sterke følelser for Jo. I de tre førstnevnte opptrer den forelskede hele tiden som tekstens *jeg*, og som romanens forteller. Som vi har sett, veksler hovedpersonen Ida i *Om bare* mellom å omtale seg selv i første- og tredjeperson, men det fremgår likevel at hun har rollen som forteller. Sammen med Cecilia fra *Tegn til kjærlighet*, avslører de begge for leseren at de selv skriver ned sin historie, for å bearbeide og forstå det som har skjedd dem. Den navnløse hovedpersonen i *I fjor sommer* forsøker også å oppnå innsikt i forholdet til sin elskede, og figuren FORSTÅ er slik sterkt representert i tre av tekstene. Det er bare Liv i *Akt* som vil legge forholdet til sin elskede bak seg uten å gjøre

forsøk på å gå dypere inn i følelsene hun har hatt – og har – for ham. Teksten åpner likevel opp for muligheten av at hun ønsker å finne ut hva de egentlig hadde sammen.

Figuren FORSTÅ henger i noen av tilfellene sammen med figuren FRAVÆR, der den forelskede søker forståelse og klarhet fordi den elskede er fraværende. Dette er tydeligst i *Om bare* og *I fjor sommer*, men figuren finnes også i *Akt*. Her er den knyttet både til fraværet av en felles kommunikasjon mellom Liv og Jo, men også til hennes savn og forsøk på å glemme ham. I *Tegn til kjærlighet* er Cecilias elskede Arthur riktignok fraværende når hun forteller leseren sin historie, men figuren kan likevel ikke sies å være klart til stede i romanen. Hvis det er tale om et fravær, er det først og fremst i forbindelse med hennes jakt på det umulige – det perfekte skriftsnitt og den store kjærligheten.⁵⁰ Fraværet kan leses i sammenheng med figuren VENTING, som knytter savnet til den elskendes stadige venting på sin elskede. Dette er særlig fremtredende i *Om bare* og *I fjor sommer*, men indirekte er det mulig å hevde at også Cecilia og Liv venter – på kjærligheten, og, i Livs tilfelle, på å komme over denne – selv om dette ikke nødvendigvis er like tydelig i deres tale. Den som nok venter aller sterkest, er Ida, og hennes desperasjon viser seg òg gjennom figuren LENGSEL.

På tross av forsøk på å redde forholdene, ender de forelskede i romanene til slutt opp alene. Riktignok antydes et håp om forsoning i *Tegn til kjærlighet* og *I fjor sommer* – og i *Akt* får vi vite at Jo er på vei til Oslo – men utfallet forblir likevel uavklart i teksten. Språklig sett kommer ensomheten til syne i *Om bare* og *I fjor sommer* gjennom trekk av figuren ALENE. Det forelskede opplever alle et sterkt savn, og jeg vender meg derfor til Barthes' figur SAVNET. Men det viser seg at Barthes her tenker på hvordan den elskende forestiller seg selv som død, og lurar på om han eller hun da vil bli savnet av sin elskede (Barthes 2000:203). I analysen av *Akt* brukte jeg sitatet ”Jeg vet ikke hva jeg skal tro. Jeg savner Jo” (Hagen 2000:127) som eksempel på funn av figuren FRAVÆR i teksten. Men Liv sier her

⁵⁰ Antydde eller mulige figurer vises i parentes i Tabell 1.

helt eksplisitt at hun lengter etter Jo, at hun opplever et savn i hverdagen.⁵¹ Det viser seg dermed at Barthes ikke opererer med én figur som alene sammenfatter det savnet de forelskede uttrykker. Sagnet henger nøye sammen med den forelskedes smerte – kjærligheten er til tider både vond og vanskelig, noe som kommer tydelig frem gjennom figurene ALENE, ANGST, FORSTÅ, FRAVÆR, LENGSEL, TEGN, UKJENT, UUTHOLDELIG og VENTING. Disse omhandler kjærlighetens umulighet, og samtlige av dem er til stede i *Om bare*, som er den romanen der den forelskedes smerte synes størst. Det er mulig å stille spørsmål om hvorvidt det ikke er fraværet og smerten selv som holder liv i de forelskedes følelser, når dette så tydelig er felles for de fire romanene. Etter mitt syn gjelder dette først og fremst *Om bare*, der nettopp smerten og hindringene er grunnleggende for kjærlighetsforholdet. Kan det virkelig være lidenskapelig kjærlighet hvis den ikke innebærer lidelse? Er ikke kjærlighetens størst nettopp i spenningsfeltet mellom krangel og forsoning, mellom avstand og nærhet? Ida synes å være av denne oppfatning, helt til hun er så nedbrutt at hun må bryte ut av forholdet for å overleve. Slik jeg ser det, formidler de forelskede en tro på kjærligheten gjennom figuren AFFIRMASJON, noe som kan indikere at det, på tross av smerten, finnes håp for en gjensidig kjærlighet der lidelsen ikke er det bærende elementet.

Vi har sett at sagnet ulike nyanser fremstilles i forskjellige figurer hos Barthes. Hans figursamling er ikke et altomfattende kartotek som fanger inn enhver side av kjærligheten og dens uttrykk, og det er ikke overraskende at det ikke finne et en-til-en-forhold mellom de forelskedes tale og Barthes' kjærlighetsspråk. Jeg påpekte i analysen av *Akt* hvordan Livs utsagn "Jeg vil ha kjærlighet" heller ikke entydig kan plasseres under en figur,⁵² og som disse eksemplene illustrerer, er det nødvendig å antyde andre muligheter og innfallsvinkler for å studere kjærlighetens språk. Før jeg kommer så langt, vil jeg imidlertid peke på et par andre

⁵¹ Jeg tolker ikke utsagnet som et uttrykk for figuren LENGSEL, fordi denne hos Barthes heller handler om en desperasjon over den andres fravær, og om hvordan begjæret krever å bli tilfredsstilt (2000:165-166). I Hagens tekst fremstilles ikke savnet så voldsomt og desperat som hos Hjorth, der denne figuren tydelig er til stede.

⁵² Se 4.3.7.

viktige trekk ved dette språket, slik det fremstilles i de utvalgte tekstene.

5.1.2 Kommunikasjon

De forelskedes syn på og tilnærming til språket er et viktig moment i de analyserte romanene, der deres følelsesmessige strev og opplevelse av ensomhet knyttes til en mangel på språk. Den navnløse jeg-personen i *I fjor sommer* bruker som nevnt uttrykket *kjærlighetens språk* direkte, og ser på dette ikke bare som hans egen tale, men det felles språket de elskende har seg imellom. Fra å være nær Siri og kommunisere godt med henne – med eller uten ord – går han over til å oppdage at både forholdet og språket går i oppløsning. Det blir umulig å forstå Siri når han ikke lenger har ord for å nå inn til henne, og det blir som en vond sirkelbevegelse: Jo lenger borte hun er, desto vanskeligere blir det å uttrykke seg, og desto mer fragmentert språket blir, jo lenger bort forsvinner hun.

I *Om bare* arbeider både Ida og Arnold med språk, og ingen av dem er redde for å bruke store ord for å beskrive det de føler. Som Dahl lar Hjorth sin hovedperson være opptatt av de elskendes felles kjærlighetsspråk. Likevel svikter kommunikasjonen og forståelsen også her. Forholdet preges av uttallige eksempler på figuren SCENE, der språket kun benyttes for å kritisere eller overbevise den andre. Denne figuren er også til stede i *I fjor sommer*; interessant nok er det i de to romanene der de forelskede selv snakker om et kjærlighetsspråk at de også krangler mest.

Den språklige bevisstheten fremtrer hos Kjærstads Cecilia som en motstand mot språket. Fordi hun ikke finner samsvar mellom tegn og referent, forkaster hun ordene og konsentrerer seg om det hun mener kan styrke dem: selve skriftsnittet. Denne holdningen speiles i forholdet til Arthur, der hun blir den lyttende og ikke talende, og der de begge står uten ord når hun vekker ham fra de døde. Arthur er heller ikke i stand til å forklare hvorfor han opplever utgivelsen av *The Lost Story* som et svik, og Cecilia makter ikke å se forbi sitt

eget mesterverk. Det er derfor karakteristisk for romanen at det ikke finnes sterke spor av figuren SCENE: Språket mellom dem er så mangelfullt at de har problemer med virkelig å diskutere sine følelser.

Jeg har vært inne på Livs bruk av kroppen som kommunikasjonsmiddel i *Akt*. Dette er også gjeldene for den enarmede Jo. De definerer seg begge ut fra sin egen kropp, og dens forhold til normalitet. Figuren KROPP er derfor lett å gjenkjenne i teksten. I likhet med paret i *Tegn til kjærlighet*, deler heller ikke Liv og Jo nok språk til å snakke om det som skjer mellom dem. På tross av trekk av figuren UKJENT, velger Liv å forlate Jo fremfor å søke forklaring og forståelse. Figuren KROPP er ikke bare avgjørende i denne romanen, den er en av få figurer som er representert i alle de fire tekstene. Den elskende forbinder den elskedes kropp tett med sin egen opplevelse av kjærligheten, og det fragmenterte kjærlighetsspråket inneholder slik spor av de tankene den andres kropp avføder. Dette knyttes til kroppen som kommunikasjonsmiddel, men også til seksualiteten. Det seksuelle står sentralt i alle romanene, samtidig som det er på dette punktet at den forelskedes kjønn ser ut til å spille en rolle. Både erfaringen av og forsøket på å beskrive de seksuelle opplevelsene fremstilles på ulike måter hos de kvinnelige og de mannlige forfatterne.

5.1.3 Kvinne *versus* mann

I de utvalgte tekstene møter vi to kvinnelige subjekter skapt av to kvinnelige forfattere, et kvinnelig subjekt presentert av en mannlig forfatter, og et mannlig subjekt dannet av en mannlig forfatter. For å foreta en sammenligning: Det viser seg at romanene skrevet av menn, *I fjor sommer* og *Tegn til kjærlighet*, hver har minst ti figurer representert, kanskje opp til tolv i førstnevnte og elleve i sistnevnte. De har fem – syv dersom vi tar med de mulige/antydende figurene – av de samme figurene presentert. De felles figurene FORSTÅ, TEGN, ANGST, KROPP og UKJENT viser at de forelskede her på mange måter står overfor de samme

problemene – uavhengig av den forelskedes kjønn.

I romanene *Akt* og *Om bare*, skrevet av kvinnelige forfattere, finner jeg to gjennomgående felles figurer – FRAVÆR og KROPP – men opp til seks dersom de antydde figurene i Hagens roman regnes med. *Om bare* har femten relativt tydelige figurer, mens *Akt* kun har fem. Dette er imidlertid helt i tråd med Liv og Idas personligheter: Liv sier lite om kjærligheten og vil helst ikke tenke på Jo, mens Ida forklarer og fordyper seg i sine følelser.

I fjor sommer og *Om bare* er romanene som har flest figurer til felles. Hele ti, kanskje elleve felles figurer kan her sies å være representert. Dahls hovedperson og Ida sier noe om kjærlighetens verdi gjennom figuren AFFIRMASJON, selv om denne kun er indirekte antydnet hos Dahl. De føler begge ANGST og opplever at de er ALENE. Forholdene deres preges av SCENER, SJALUSI, VENTING og FRAVÆR; de forsøker derfor å FORSTÅ det som skjer dem, og leter etter TEGN. De er opptatt av sin elskedes KROPP, og det er tydelig at de elsker den andre, selv om det bare er Ida som utsier kjærlighetserklæringen JEG-ELSKER-DEG.

Til sammenligning har *Akt* og *I fjor sommer* kun tre klare, felles figurer: FRAVÆR, KROPP og UKJENT. I tillegg sammenfaller de forelskedes tale og ved at ingen av dem gir språklig uttrykk for JEG-ELSKER-DEG, og kjærlighetens betydning og verdi uttrykkes ikke direkte gjennom figuren AFFIRMASJON. De to fremstår som svært ulike, særlig i sitt syn på kjærlighet og sex. Der Dahls navnløse hovedperson ikke lenger kan tenke seg noen annen enn Siri, blir Liv, i likhet med Ida, gjerne med ukjente menn hjem. På et tidspunkt innrømmer Liv likevel at det føles meningsløst å ha sex med en fremmed, men dette får ingen særlige konsekvenser (Hagen 2000:43).

Heller ikke *Akt* og *Tegn til kjærlighet* har mer enn et par figurer til felles: KROPP og UKJENT, og Kjærstad og Hagen har her skapt to svært forskjellige kvinnelige karakterer. Der Cecilia er opptatt av det hun ser på som store og viktige verdier i livet, fremstår Liv som kjølig, likeglad og tidvis også uinteressert i livet selv. Språket fremhever også dette; JEG-

ELSKER-DEG og AFFIRMASJON er tydelige figurer i *Tegn til kjærlighet*, men er knapt til stede i *Akt*.

Alle romanene tar opp spørsmålet om hvor godt vi egentlig kjenner den vi elsker. Dette vises særlig gjennom figurene UKJENT, FRAVÆR og FORSTÅ, hvor minst to av disse er representert i alle romanene. Tekstene tematiserer hvor nær den forelskede virkelig kommer den elskede. Hvor mye kjærlighet må til før man ikke lenger opplever avstand mellom seg selv om den andre? For disse romanenes forelskede subjekter forsvinner aldri denne distansen, i stedet synes den bare å øke jo lenger ut i forholdene de kommer. Avstanden til den andre manifesterer seg således også som en svakhet i kommunikasjonen mellom parene, og særlig i den forelskedes egen tale.

Tekstutvalget er for begrenset til å fremsette noen klare konklusjoner knyttet til talevariasjoner og de elskendes kjønn, men representasjonen av figurene antyder likevel at på tross av alle forskjeller, er den grunnleggende opplevelsen av kjærligheten, og forsøket på å uttrykke denne språklig, langt på vei identisk for de forelskede i de utvalgte tekstene. Forelskelsen er for alle til slutt knyttet til savn, sorg og smerte, og det synes til tider problematisk for samtlige å utsi sine følelser. Det er *Akt* og *Om bare* som har færrest felles figurer, men de er langt likere når det gjelder erfaring og formidling av det seksuelle. Som vi skal se, omfattes ikke dette feltet like klart av Barthes' modell.

5.2 Kropp og seksualitet

Fragmenter av kjærlighetens språk inneholder totalt åtti figurer, og det er mange av disse jeg ikke finner spor av i romanene, samt en del som bare antydningvis er til stede. Ikke minst er det flere som med utgangspunkt i figurens tittel og argument kan sies å finnes i tekstene, men der Barthes' utdypende fragmenter viser et annet grunnlag for de språklige uttrykkene enn det

romanene fremviser, som for eksempel figuren OMFAVNELSE i *Tegn til kjærlighet*.⁵³ Dette indikerer at de forelskede i samtidsromanene til tider har en tilnærming til kjærlighet som skiller seg fra den måten Barthes' forelskedes subjekt – med utgangspunkt i unge Werther – betrakter og opplever kjærligheten på.

Med dette i tankene, er det ikke overraskende at seksualiteten i stor grad er dempet hos Barthes. Hans prosjekt handler først og fremst om det indre, affektive livet, mens samtidsromanene, særlig de to skrevet av kvinnelige forfattere, nettopp tematiserer spenningen mellom seksualitet og følelser. Romanene pendler dermed mellom å bekrefte Barthes' kjærlighetsdiskurs og å vise frem noe annet – det seksuelle samspillet mellom to som elsker hverandre er helt avgjørende for de forelskede i alle romanene. Seksualitet og språk er tett sammenvevd, og seksualakten fremstår som et alternativ til eller en utvidelse av kommunikasjonen mellom dem.

Dahls hovedperson forteller at han og Siri er aller nærest når de har sex, for da oppløses avstanden mellom dem og de er likeverdige. Men språket avslører likevel en distanse mellom dem også her – Siri vil kalle det å *elske*, mens han synes det blir for abstrakt, og hevder at "[...] vi knuller eller puler eller tar hverandre [...] [for] sannheten er vel at vi aldri elsker [...]" (2003:27). Etter hvert som de sklir lenger fra hverandre, blir det både mindre språk og mindre sex i forholdet. Som jeg har vist, handler spillet mellom nærhet og fravær for den forelskede her nettopp om det seksuelle og kroppslige, noe som kommer frem gjennom figurene KROPP og FRAVÆR.

Figuren FRAVÆR kan som nevnt ikke sies å være direkte representert i *Tegn til kjærlighet*, og figuren KROPP er til stede mer som Cecilias fascinasjon og interesse for Arthurs kropp, som et sted for historier å åpne seg opp fra, heller enn å være knyttet spesielt til det seksuelle. Cecilia forteller at det å elske er noe helt annet og nytt med Arthur, og på

⁵³ Se 4.2.7.

tross av hennes kamp mot ordene, forsøker hun likevel å skildre orgasmeøyeblikket. Hun beskriver hvordan de i dagesvis oppholder seg i Arthurs seng, hvor de har sex, spiser og lytter til hans cellomusikk. Likevel fremstår *Tegn til kjærlighet* som den av romanene som i minst grad ser på det seksuelle som avgjørende for både forholdet og språket mellom to elskende.

Dette er annerledes i *Akt* og *Om bare*. De to felles figurene KROPP og FRAVÆR er sterkt til stede i begge tekstene, men ellers vises fellestrekkene ved romanene kun i liten grad i figurene og utgangspunktet i tekstene for disse – dette skjer snarere ved den eksplisitte fremstillingen av det seksuelle i parforholdene. Samtidsromanene er skrevet i en annen historisk sammenheng enn den Barthes skrev sitt verk i. Denne sammenhengen skiller seg igjen fra tiden da hans hovedreferanser ble utgitt (selv om spennet i referansene generelt går over flere tusen år). Dagens litteratur er slett ikke uavhengig eller upåvirket av den forutgående litteraturen. Likevel er det liten tvil om at de forleskede i mine utvalgte tekster, særlig Liv og Ida, lever i en annen tid enn den lidende Werther. Den seksuelle revolusjonen som ble utløst på 1960-tallet, har siden Barthes' utgivelse utviklet seg i voldsom fart, og mange hevder i dag at samfunnet har for mye fokus på sex, fordi dette til stadighet omgir oss i ulike media som film, tv, magasiner og reklame. I alle tilfelle er åpenheten omkring sex kanskje større enn noen gang, både i vårt daglige liv og i litteraturen.

Sexscenene i *Akt* og *Om bare* skildres ofte svært eksplisitt, og skiller seg fra beskrivelsen av sex i de andre tekstene ved å være rå og brutal. Liv synes det er lettere å late som om hun er en annen enn seg selv, hun liker at Jo gir henne instruksjoner om hva hun skal gjøre. Ida og Arnolds forhold er i de første årene nesten utelukkende basert på forbudt sex i løpet av noen svært spredte netter, og selv om den seksuelle delen av forholdet i utgangspunktet fremstår som relativt harmonisk, skyver de hverandre ut i ensomheten og smerten når de må gå stadig lenger for å oppnå nytelse. Etter å ha forsøkt gruppesex, kjenner de seg syke begge to, og særlig Ida har problemer med å tåle det som har skjedd. Sammen forsøker de å komme over det de har gjort:

[De] legger seg og elsker fortvilet.
 - Ta meg hardt! sier han og: - Straff meg!
 - Straff meg! sier han, ta meg hardt!
 - Nei, ikke så hardt! sier han. – Vær forsiktig!
 - Slå meg! Slå meg! sier han.
 - Nei, ikke så hardt. Nei, au! sier han.
 - Jeg elsker deg, sier hun. – Treng gjennom meg, del meg! La meg høre englene synge!
 - Jeg slår deg!
 - Ja! Det er godt. La meg dø!
 - Jeg river deg i stykker og biter!
 - Forbrenn meg! Send strøm gjennom brystvortene mine, la meg blø!
 - Du blir aldri sånn som du var før!
 - Jeg er en annen allerede! Knyttneven, kjære! Ta meg bare hardere. Ja, det er godt, til jeg dør!
 - Du må ikke dø!
 - Takk, takk! Ydmyk meg mer, la meg kjenne ydmykelsen! (Hjorth 2006:285).

Hvordan kan denne delen forstås ut fra Barthes' figurer? Er det i det hele tatt mulig å finne spor av hans kjærlighetsspråk i denne dialogen? Kanskje kan replikkene antyde noe av figuren AVGRUNNEN, som Barthes beskriver som "[et] blaff av tilintetgjørelse som kommer til det forelskede subjektet i fortvilelse eller lykksalighet" (2000:35). Det handler om å ville å gå til grunne, å ville oppleve tilintetgjørelsen. Dette er likevel ikke helt presist i forhold til det Ida og Arnold så voldsomt roper ut – hos Barthes dreier det seg om døden, men det er ikke knyttet til det seksuelle slik som i *Om bare*. Etter mitt syn er det heller ingen andre figurer som kan sies å være dekkende for de språklige uttrykkene sitatet ovenfor viser.

I *Akt* presenteres sex som en vanlig, og til tider nærmest kjedelig del av livet, men som i perioder blir for brutal for Liv i forholdet til Jo. Første gang leseren introduseres for ham, er det ved gjengivelsen av en sexscene på et togtoalett. Selv om situasjonen i seg selv er noe ekstrem, er dette en av de få gangene leseren får innblikk i at det seksuelle mellom dem ikke bare er rått og voldsomt. Liv forteller om "[velværet] som kommer etterpå. Jeg klemmer hånden hans, kysser øret, legger hodet ned på skulderen hans. Jeg er rolig" (Hagen 2000:29). Deres første seksuelle møte skjedde imidlertid før dette, og involverte både alkohol, kokain og gruppesex. "Jeg liker å ha sex med Jo", forteller Liv senere, og fortsetter:

Han forteller meg hvem jeg skal være og hva jeg skal gjøre. Jo har et helt skap fullt av kostymer og rekvisitter [...] Jo liker å se meg gråte. Jeg kan gråte når som helst, på kommando. 'Kjæresten din har blitt drept i en bombeaksjon på tube-n, gråt. Be meg om å ta deg bakfra.'

[...] Vi lager scener sammen. Noen av dem er så trash at vi bryter sammen i latter. Når Jo er sliten, ber han meg improvisere. Til å begynne med synes jeg det var vanskelig, men nå liker jeg det (*ibid.*, s. 48).

På tross av at sexen blir stadig med voldelig, kommenterer ikke Liv selv dette direkte overfor leseren med annet enn at ”sexen ble et uttrykk for frustrasjon” (*ibid.*, s. 127). Men det synes likevel klart i teksten at problemet stikker dypere enn dette, og i analysen av romanen påpekte jeg hvordan hun ved en anledning ikke makter å gjennomført rollespillet, men i stedet bryter ut i gråt og sier ”Jeg vil ha kjærlighet” (*ibid.*, s. 100).⁵⁴ Som vi har sett, kan dette utsagnet kanskje ha spor ha figurene AFFIRMASJON, ANNULLERING og UUTHOLDELIG, men ingen av disse fanger virkelig opp uttrykkets betydning i denne sammenhengen. Utsagnet markerer et skille i romanen, både fordi det så sterkt viser at forholdet til Jo handler om mer enn sex og ekstrem nytelse, og fordi dette er en av de få gangene Liv faktisk uttrykker egne følelser, og fremstår som ærlig i forsøket på dette.

Det mer kjedelige og tidsfordrivende aspektet ved sex som presenteres i *Akt*, er verdt en kommentar nærmere: Forholdet til Jo er (tilsynelatende) over, og Liv har derfor ingen betenkeligheter med å ligge med andre menn. En morgen våkner hun opp hos en ukjent mann: ”Jeg aner ikke hvor jeg er. Jeg husker vagt at vi møttes på et utested, at han sa jeg var vakker, og at vi har hatt ubeskyttet sex. Jeg tenker meg godt om, men jeg klarer ikke huske hvordan han ser ut, hva han heter, hva vi har snakket om eller hvordan vi har endt opp hos ham” (Hagen 2000:42). Opplevelsen får Liv til å reflektere over at ”[ikke] bare savner jeg Jo, jeg er også tilbake i de singles begredelige rekker, og jeg aner ikke hva jeg skal gjøre med livet mitt” (*ibid.*, s. 44). Hun endrer likevel ikke livsstilen i nevneverdig grad. Møtene med andre menn fungerer som små biter av et forhold, uten noensinne å bli det. I en periode treffer hun ham hun omtaler som drømmemannen:

⁵⁴ Se 4.3.7.

Mens vi holder på med halvliter nummer to, blir vi enige om at kjærlighet er vanskelig, og når vi er ferdige med min fjerde og hans femte halvliter, vet vi alt om hverandres ekskjæresten, og drømmemannen spør om jeg vil bli med ham hjem. Det vil jeg. Etter at vi har hatt sex, sovner drømmemannen i sølvskje bak meg. Jeg blir liggende våken. Noe føles feil. Jeg klarer ikke sette fingeren på det, men noe føles ikke riktig. Det føles for lett (*ibid.*, s. 112).

Mangelen på faktiske replikker fra Liv er som vi har sett karakteristisk for romanen som helhet. Selv om sitatet ovenfor er hennes gjenfortelling, fremviser teksten bare i liten grad direkte eksempler på den forelskedes stemme. Det lille vi får innblikk i av hennes tale knyttet til det seksuelle, indikerer her en likegyldighet eller distanse til sex – kanskje delvis som et resultat av hvordan nettopp dette ble ødeleggende i forholdet til Jo.

Som eksemplene ovenfor – og analysene i sin helhet – indikerer, er det nærliggende å stille spørsmål om det er mulig å lese den seksuelle delen av den forelskedes tale i lys av Barthes' teori. Selv ikke i *Tegn til kjærlighet* eller *I fjor sommer* er det nemlig lett å finne figurer som er dekkende for de elskendes uttrykk for de seksuelle følelsene i kjærlighetforholdet. Slik jeg ser det, er liten tvil om at Barthes' kjærlighetsdiskurs fanger opp mye av det de forelskede uttrykker i de norske samtidsromanene, men heller ingen tvil om at Barthes ikke gir en fullstendig oversikt over kjærlighetens språk i vår tid, slik det kommer til uttrykk litterært.

5.3 Problematisering av Barthes' teori

Det har vært et poeng for meg å studere dagens litteratur med utgangspunkt i *Fragmenter av kjærlighetens språk*, blant annet fordi Barthes har en svært sterk posisjon som litteraturteoretiker, semiolog, filosof og essayist. På tross av at hans bok ble utgitt for tre tiår siden, er det bare få år siden verket ble oversatt til norsk (2000), og boken utgis i Norge med flere anbefalinger på omslagsteksten: "Den perfekte gave. Burde bli folkelesning!" jubler Jan Kjærstad, "En bok for sanne romantikere", skriver Ingunn Økland i Aftenposten, og i Morgenbladet hevder Ronald Nilsen at "[kjærligheten] før og etter Barthes kan aldri bli den

samme”.⁵⁵ Sitatene viser at flere norske forfattere og kritikere mener Barthes’ verk har en plass i samtiden. Etter mitt syn blir det dermed ekstra interessant å nærlese dagens romaner i lys av Barthes’ verk. Men det er også problematisk å anvende en teori der det tas utgangspunkt i et forelsket subjekt som på flere måter er annerledes enn samtidslitteraturens forelskede. For det er jo selve det forelskede subjektet som er kjernen i kjærlighetens diskurs – idet den forelskede gjennom sitt språk får sjansen til være et *jeg*. Selv om Werther lever i en tid der den industrielle revolusjonen legger mye av grunnlaget for det moderne samfunnet, og er i en posisjon der han har mulighet til å reflektere over kjærligheten, skiller dette samfunnet seg likevel svært fra Barthes’ og vår egen samtid. Det finnes ingen teori lik den Barthes utvikler, som eksplisitt tar opp kjærlighetens språk i dag, men det er mulig å tenke seg en kjærlighetsdiskurs som i langt sterkere grad også kan omfatte den seksuelle delen av den forelskedes tale. Jeg vil derfor kort lufte noen tanker om hvilke andre innfallsvinkler som kunne vært aktuelle i forbindelse med et kjærlighetens språk, også særlig med tanke på det seksuelle.

Barthes strukturerer og kategoriserer kjærlighetens språk ved hjelp av *figurer*. Vi har sett at disse er formulert som en setning eller to der ulike situasjoner og sider av den forelskedes handlinger og/eller følelser presenteres. Figurene ordnes dermed ikke etter retoriske troper som metaforer eller metonymier, men kan til en viss grad sies ha et utgangspunkt i ulike *språkhandlingene*. Språkhandlingene er grunnenheten i all kommunikasjon (Svennevig 2002:59), og å forstå Barthes i lys av disse, innebærer et fokus på kommunikasjonen mellom subjektet og objektet i teksten.⁵⁶ Den forelskede ønsker å finne sin egen tale, men også å inngå i en felles kommunikasjon med sin elskede. Språkhandlingene

⁵⁵ Alle tre sitater er hentet fra omslagsteksten til *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000).

⁵⁶ Språkhandlingene kan deles i flere undergrupper: *Konstativer* er språkhandlingene der taleren informerer, påstår, forteller eller gjengir noe. *Direktiver* omfatter blant annet spørsmål, invitasjoner og ordrer, *kommissiver* er språkhandlingene hvor taleren lover, tilbyr eller garanterer noe, og har sammenheng med talerens intensjon i kommunikasjonen. *Ekspressiver* er knyttet til en psykologisk tilstand hos den talende, og inkluderer gratulasjoner, unnskyldninger og komplimenter. *Kvalifiseringer* er med på å skape en ny (institusjonell) virkelighet eller en form for konvensjonell praksis (Svennevig 2002:45-63).

konstativer, direktiver, kommissiver og ekspressiver er alle til stede i fragmentene som utdyper Barthes' figurer. Figuren FORSTÅ omfatter eksempelvis særlig *direktiver* gjennom den forelskedes stadige spørsmål som *Hva er det som skjer med meg?*, men også gjennom ordrer og oppfordringer som *Jeg må forstå det som skjer meg!* Nettopp fordi all kommunikasjon er et samarbeidsprosjekt, krever dette et samspill mellom alle deltagerne – her både den elskende og den elskede. Når selve språket i utgangspunktet er fragmentert og vanskelig, kompliseres dette ytterligere når den andre trekker seg unna, er fraværende og fremtrer som en ukjent for den elskende, og slik avbryter det kommunikative prosjektet. Filosofen Paul Grice (1913-1988) har uformet et samarbeidsprinsipp for samtaler der partene må tilpasse sine bidrag ut fra det aktuelle og felles kommunikative målet.⁵⁷ Når den forelskedes tale i seg selv kan være problematisk, kan det til tider synes håpløst for de elskende å samarbeide om kommunikasjonen. Vi har tidligere sett på flere eksempler på figuren SCENE, der partene bare er ute etter å få ordet, og ikke er interessert i en faktisk samtale.

En slik tilnærming til Barthes' kjærlighetsdiskurs kan være interessant, selv om hans egen klassifisering ikke nødvendigvis tar direkte utgangspunkt i kommunikasjonsteori. Det går også an å tenke seg andre måter å strukturere eller tilnærme seg den forelskedes tale på. En interessant innfallsvinkel kunne vært å ta utgangspunkt i metafor-teori,⁵⁸ der de ulike språklige bildene den forelskede benytter ville blitt analysert. I sin hovedoppgave *Kjærlighetens budbringer. En lingvistisk metaforanalyse av kjærlighets-begrepet med utgangspunkt i bladet Det Nye sine sider om sex og samliv* (2001), fokuserer Nina Teigland nettopp på kjærligheten fra et lingvistisk perspektiv, slik den presenteres i et

⁵⁷ "Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged" (Grice i Baker 2005:225)

⁵⁸ Her kunne man valgt en klassisk metafor-teori, med røtter i Aristoteles' *Om dikt-kunsten*, eller en kognitiv metafor-teori, som særlig fikk sitt gjennombrudd med George Lakoff og Mark Johnsons utgivelse av *Metaphors We Live By* (1980), som utgangspunkt for det teoretiske rammeverket. Innenfor den kognitive lingvistikken kunne også Zoltan Kövesces *Metaphor. A practical Introduction* (2000) vært interessant, særlig fordi han har skrevet en del om følelser og kjærlighet.

skjønnhetsmagasin rettet mot unge kvinner. Her studerer hun imidlertid selve begrepet *kjærlighet*, og ikke den forelskedes tale.

Andre innfallsvinkler kunne tatt utgangspunkt mer i det historiske, sosiologiske og kulturelle, heller enn det rent lingvistiske. Som vi har sett, er det i hovedsak når den forelskede forsøker å sette ord på sine seksuelle erfaringer, at Barthes' figurer kommer noe til kort. Kanskje kan teorier om erotikk og seksualitet kaste lys over dette momentet.⁵⁹ Vi husker at Alberoni nettopp fremhever erotikken som en avgjørende del av forelskelsen, som grunnleggende i fødselstilstanden (Alberoni 1997). På tross av at det seksuelle fremstilles på ulike måter i romanene, er det likevel tydelig at det erotiske samspillet mellom den elskende og den elskede er viktig i parforholdene, og at dette til syvende og sist også handler om det språket de deler. For Alberoni er det jo erotikken selv som er forelskelsens særegne språk (*ibid.*, s. 321).

Alberoni påpeker imidlertid at den forelskede i stor grad må hente sitt vokabular fra den religiøse og mytiske verden, fordi disse også er kollektive bevegelser som skapes av fødselstilstanden (1985:16), og Ryen viser at den forelskede ofte må ty til klisjeer fra populærkulturen for å uttrykke sine følelser (1985:35). Begge disse synspunktene kan sees i sammenheng med Barthes' utgangspunkt for å skrive *Fragmenter av kjærlighetens språk*, nemlig det at den forelskedes tale i dag ikke støttes av andre diskurser, og rett og slett ikke blir tatt alvorlig. Buvik hevder at "moderniteten har ikke oppfunnet noe nytt kjærlighetsspråk, all seksualisering og alle vitenskapelige forsøk til tross" (1997:104). Dette kan etter mitt syn være med på å understreke at dersom det seksuelle i dag fremstår som mer sentralt i kjærlighetsdiskursen enn tidligere, altså som en konsekvens av samfunnsutviklingen, så betyr det at denne delen av den forelskedes tale nødvendigvis viser seg være mangelfull eller svært

⁵⁹ En slik tilnærming kan ta utgangspunkt i teorier av psykoanalytikere som Freud og Lacan, og Barthes viser da også til dem i *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Kanskje kan Georges Batailles *L'Erotisme* (1957) – norsk utgave med tittelen *Erotismen* (1996), oversatt av Agnete Øye – kaste lys over det seksuelle og erotiske aspektet i romanene. Også Bataille er oppført som kilde hos Barthes, under figuren OBSKØN (Barthes 2000:181-185). I denne sammenheng begrenser jeg meg imidlertid til å antyde slike muligheter.

fragmentert.

Gjennom disse refleksjonene vises begrensningene i Barthes' modell, samtidig som selve anvendelsen av denne problematiseres. "*Fragmenter av kjærlighetens språk* er både eksakt og presis i sine analyser av det diskursive og retoriske i kjærligheten. Det er imidlertid åpenbart at det er umulig å anvende dette verkets metode og tekniske grep direkte på andre tekster eller diskurser (det ville i beste fall kun være å fortsette Barthes' tekst), men etter å ha lest det er det like umulig ikke å sitere det, gjerne ufrivillig", skriver Stene-Johansen i innledningen til Barthes-samlingen *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essay* (1994:18). Slik jeg forstår Stene-Johansen, dreier det seg her om at selve Barthes' metode for å fange kjærlighetsspråket, vanskelig kan benyttes på andre områder. Mitt prosjekt har i motsetning til dette vært et forsøk på lese samtidsromanene *i lys av* Barthes' tekst, det vil si nettopp å finne språklige eksempler – eller mangel på slike – på de ulike figurene, og ikke skrive en ny diskurs i seg selv. Stene-Johansens innvending understreker i alle tilfelle det jeg tidligere har skissert, nemlig at verket i seg selv er komplekst og komplisert, blant annet fordi det befinner seg i spenningsfeltet mellom teori og fiksjon.⁶⁰

Følgende spørsmål melder seg dermed: Går det an å anvende modellen i praksis slik jeg har gjort? Etter mitt syn er svaret ja, noe analysene viser. Kan det ikke være problematisk å gjøre dette? Jo, og det mener jeg analysene også får frem. Barthes er opptatt av at vi selv må fylle ut språkets koder – kjærlighetens språk er personlig, slik en tolkning av både hans teori, romanene og språket til en viss grad vil være det. Selv om mine analyser har trukket veksler på en god del figurer, er det likevel nødvendig å understreke at mange av figurene ikke er berørt. En annen leser vil derfor kanskje kunne finne spor av enkelte andre figurer i tekstene. Etter mitt syn er det likevel ikke det totale figurantallet alene som avgjør teoriens relevans for samtidsliteraturen. Det er ikke overraskende at ikke alle av Barthes' figurer er representert, da

⁶⁰ Se 3.2.

mitt tekstutvalg nødvendigvis må være begrenset av denne oppgavens rammer. Barthes' kildegrunnlag er også naturlig nok svært mye større enn mitt. Med andre ord er det ikke bare problematisk at den subjektive instansen er så sterkt til stede i Barthes' verk, det er også problematisk at en fullstendig analyse av kjærlighetens diskurs også vil måtte omfatte langt flere, og gjerne helt ulike, modeller.

Barthes taler om kjærlighet, men først og fremst er han opptatt av hvordan den forelskede vil bli elsket. Det finnes ingen figurer som bærer tittelen *kjærlighet* eller *forelskelse* – kanskje er det med denne som med den forelskedes savn, der Barthes sprer de ulike nyansene av denne følelsen ut over flere figurer. Det nærmeste vi kommer er overskriften til figuren ANNULLERING, som lyder "Forelsket i kjærligheten" (Barthes 2000:25).⁶¹ Hans subjekt er til tider svært selvsentrert og narsissistisk – fokus ligger nesten utelukkende på det subjektive i kjærlighetsdiskursen. Denne figuren understreker for øvrig det narsissistiske elementet i forelskelsen ved hvordan subjektet her vender sin forelskelse mot selve kjærligheten: "Det blir mitt begjær jeg begjærer, og det elskede vesenet blir nå kun dets redskap [...] Jeg ofrer bildet til det Imaginære", utdyper Barthes (*ibid.*, s. 25).

De forelskede i mine utvalgte romaner er også selvopptatte, men flere av dem snakker om kjærlighetens språk som en *felles* diskurs som paret deler, og som er unik for dem. De forelskede reflekterer her i langt større grad enn Barthes' subjekt over selve kommunikasjonen i parforholdet. Riktignok er Werther fra *Unge Werthers lidelser* håpløst forelsket og ingen halvdel av et parforhold, men Barthes har også mange andre kilder i sitt verk. Slik sett viser hans forståelse av kjærlighetens diskurs et langt mer innadvendt og selvsentret språk – og det er kanskje derfor den forelskede her fremstår som langt mer infantil i sine uttrykk og i sin kjærlighet.

⁶¹ I den franske originalteksten er forøvrig tittelen "Aimer l'amour" (Barthes 1977:39). I den engelske utgaven har overskriften blitt til "To love love" (Barthes 1978:31), i den svenske til "At älska kärleken" (Barthes 1996:229) og i den danske til "At elske kærligheden" (Barthes 1990:33). Her skiller den norske versjonen seg sterkest fra de andre, og individuelle valg og tolkningsvariasjoner kommer til syne.

6 Konklusjon

"Det er altså en forelsket som taler og som sier:" skriver Barthes før figurpresentasjonen i *Fragmenter av kjærlighetens språk* (2000:13). Det er nettopp denne talen jeg i lys av Barthes' verk har forsøkt å fange i et fire norske samtidsromaner, for å få svar på om den forelskede har en egen stemme, og hva som i så fall kjennetegner denne. Gjennom analysen har jeg vist at det avgjort synes som om de elskende i de utvalgte tekstene taler på en egen måte, og den påfølgende diskusjonen har tydeliggjort dette.

Kjærlighetsdiskursen kjennetegnes av den forelskedes uttrykk for at kjærligheten innebærer sorg og smerte, savn og fravær, og forsøk på å gripe den ofte ukjente andre. Kjærligheten fremheves likevel som en viktig verdi hos flere av de forelskede, og de fleste kjemper hardt for den. Liv i *Akt* er den som tilsynelatende ikke bryr seg om kjærligheten, men dette fremstår kun som en kjølig overflate for å beskytte seg selv; i de mest såre og intime øyeblikk forteller hun at "Jeg vil ha kjærlighet" (Hagen 2000:78). Forskjellene fremtrer som mer individuelle enn knyttet direkte til den forelskedes kjønn, med unntak av tilnærmingen til og uttrykkene for den seksuelle delen av parforholdet.

Fraværet og lengselens sentrale posisjon i de utvalgte romanene og i *Fragmenter av kjærlighetens språk*, kan tyde på at dette er grunnleggende i opplevelsen av forelskelsen. Vi har sett at vår moderne forståelse av kjærligheten i stor grad har sitt utspring i myter og fortellinger om den tragiske, vanskelige og lidenskapelige kjærligheten, slik for eksempel de Rougemont viser med Tristan-myten i *Love in the Western World*. Både han og Stendhal peker på *det umulige* som en forutsetning for kjærligheten; den er avhengig av hindringer og problemer for å holdes ved like. Alberoni slutter seg til tanken om at forelskelsen trenger slike vanskeligheter for å kunne oppstå, men hevder at de elskende først og fremst ønsker å leve sammen i kjærlighet. De forelskede i samtidsromanene lengter etter nærvær og forsoning,

men tekstene ender likevel med at forholdene forblir uavklarte eller går i oppløsning, noe språket deres viser. Gjennom deres tro på kjærligheten er det mulig å hevde at de ser for seg en forelskelse uten like stor smerte som det de kjenner i dag, og Ida i *Om bare* stiller da også spørsmål om det virkelig trenger å være så vanskelig. Likevel etterlater ikke tekstene leseren med noen endelige svar på dette.

Etter mitt syn makter disse romanene å formidle noe om kjærligheten, både gjennom historienes handling, men ikke minst ved hvordan de forelskede uttrykker sin kjærlighet. Jeg har pekt på at Barthes' forelskede subjekt fremstår som selvsentrert og tidvis infantilt, og dette stemmer til en viss grad også med romanenes forelskede subjekter. Likevel uttrykker disse en større forståelse av kommunikasjonens rolle i kjærligheten og parforholdet. For dem er kjærlighetens diskurs like mye knyttet til det felles språket – det verbale så vel som det fysiske – som finnes mellom to som elsker hverandre.

Jeg har påpekt svakhetene ved å kun anvende én modell for å studere kjærlighetens språk, og også denne teoriens begrensninger. Figurene er tett sammenvevd med det forelskede subjektets følelser, og selv om Barthes understreker at han presenterer et strukturelt portrett av kjærlighetsdiskursen, blir det gjennom analysene tydelig at det ikke alltid er mulig å skille struktur fra psykologi. Figurene kommer til kort på enkelte områder, men det er likevel slik at de figurene jeg har funnet eksempler på i svært mange tilfeller er så klart til stede at det uten tvil er fruktbart å lese samtidsromanene i lys av *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Det er grunnlag for å hevde at romanene forholder seg indirekte til Barthes' kjærlighetsdiskurs nettopp gjennom den tilstedeværelsen av figurene jeg finner i tekstene.

For i de utvalgte romanene åpner figurene opp for en måte å lese de språklige uttrykkene for kjærlighet på. Gjennom disse tydeliggjøres fellestrekk, men også variasjoner i talen. Det er de forelskedes uttrykk for smerten i kjærligheten som sterkest viser hvordan Barthes' tekst klarer å si noe generelt om kjærligheten og dens diskurs, slik denne fremstilles i litteraturen. På tross av de skisserte begrensningene, synes det klart at *Fragmenter av*

kjærlighetens språk kan si noe om den forelskedes tale også i dag. Ved å se samtidstekstene og Barthes' verk i lys av hverandre, forsterkes det gjenkjennelige og allmenne ved forelskelsen og kjærligheten, gjennom den forelskedes syn på og uttrykk for dette. De utvalgte romanene representerer nok ikke den aller mest typiske tendensen i norsk samtidslitteratur, men de er en del av den – den delen der den forelskedes tale fremdeles er klart til stede.

Litteraturliste

Litterære verk:

Dahl, Niels Fredrik: (2003) *I fjor sommer*. Oktober: Oslo.

Hagen, Marion: (2000) [1999] *Akt*. Aschehoug: Oslo.

Hjorth, Vigdis: (2006) [2001] *Om bare*. Cappelen: Oslo.

Kjærstad, Jan: (2002) *Tegn til kjærlighet*. Aschehoug: Oslo.

Teoretisk hovedverk:

Barthes, Roland: [1977]

(2000) *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Spartacus: Oslo.

(1996) [1983] *Kärlekens samtal. Fragment*. Oversatt til svensk av Leif Janzon. Bokförlaget Korpen: Göteborg.

(1985) *Kærlighedens forrykte tale*. Oversatt til dansk av Karen Nicolajsen. Rævens sorte bibliotek: København.

(1978) *A lover's Discourse. Fragments*. Overstt til engelsk av Richard Howard. Hill and Wang: New York.

(1977) *Fragment d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil: Paris.

Avhandlinger/oppgaver:

Hauger, Nina Elise: (2006) *Samtidfølelse gjennom tre romaner*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Moe, Gina Marie Nordberg: (2005) *Hjerte Smerte. Den besettende kjærleiken som røyndomsflukt*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Ryen, Morten: (1985) *Forelskelse. Ansats til en teori*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo.

Salvesen, Erin: (2005) *Samspillet mellom liv og tekst i Jan Kjærstads Tegn til kjærlighet (2002)*. Mastergradsoppgave i nordisk, Høgskolen i Agder.

Stene-Johansen, Knut: (1985) *Fraværrets semiologi. En analyse av kjærligheten og dens uttrykk i Roland Barthes' Fragment d'un discours amoureux*. Hovedoppgave i fransk, Universitetet i Oslo.

Teigland, Nina: (2001) *Kjærlighetens budbringer. En lingvistisk metaforanalyse av kjærlighets-begrepet med utgangspunkt i bladet Det Nye sine sider om sex og samliv*. Hovedfagsoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen.

Nettressurser (intervjuer, kritikker, forfatterbiografier):

Aschehoug.no (2007) [1999] "Jan Kjærstad" Forfatterpresentasjon. Forfatter og publiseringsdato ukjent, http://www2.aschehoug.no/forfattersider/kjaerstad/cover/frames_setup.html, (tilgang 02.08.07).

Cappelen.no: (2007) "Vigdis Hjorth". Forfatterpresentasjon. Forfatter og publiseringsdato ukjent, <http://www.cappelen.no/main/Katalog.aspx?f=7034>, (tilgang 02.08.07).

Ekle, Leif: (2003) "I fjor sommer". Anmeldelse for NRK, publisert 05.11.2003, <http://www.nrk.no/litteratur/bokanmeldelser/3235258.html>, (tilgang 01.06.07)

Hoem, Knut A.: (2007) "Bekjennende samtidslitteratur". NRK, publisert 01.03.02, <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1688621.html>, (tilgang 02.08.07).

Lundberg, Trond: (2002) "Kjærstad gjør det umulige". Intervju gjort for Aschehoug, http://www2.aschehoug.no/forfattersider/kjaerstad/cover/frames_setup.html (tilgang 01.06.07).

Oktober.no: (2007) "Niels Fredrik Dahl". Forfatterpresentasjon. Forfatter og publiseringsdato ukjent, <http://www.oktober.no/forfattere/forfattere/045f.html>, (tilgang 02.08.07).

Snurrfilm.no: (2007) "Marion Hagen" Forfatterpresentasjon. Forfatter og publiseringsdato ukjent, <http://www.snurrfilm.no/people.asp?personid=69475> (tilgang 02.08.07).

Wandrup, Fredrik: (2006) "Vigdis Hjort er nummer 25". Dagbladet, publisert 08.07.2006, <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/07/08/471158.html> (tilgang 01.06.07).

Annen sekundærlitteratur/oppslagsverk:

Alberoni, Francesco:
(1997) [1996] *Eg elsker deg*. Samlaget: Oslo.

(1985) [1979] *Forelsking og kjærleik*. Samlaget: Oslo.

Baker, Mona: (2005). *In Other Words. A coursebook on translation*. Routledge: London & New York.

Barthes, Roland:

(1994) *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Utvalg og oversettelse av Knut Stene-Johansen. Pax: Oslo.

(1990) [1973] *Lysten ved teksten*. Oversatt av Arne Kjell Haugan. Solum: Oslo.

Bibelen (1988) "Paulus' første brev til korinterne". Det nye Testamentet. Det Norske bibelselskap: Oslo

Bredsdorff, Thomas: (1982) *Tristand børn*. Gyldendal: Danmark.

Buvik, Per: (1997) "Kjærlighet ved første blikk" i *Kjærlighetssymposiet*, red. S. Meyer & K. R. Solheim. Spartacus: Oslo, s. 91-106.

Fidjestøl, Bjarne, Peter Kirkegaard, Sigurd Aa. Aarnes, Asbjørn Aarseth, Leif Longum & Idar Stegane: (2001) *Norsk litteratur i tusen år*. LNU og Cappelen.

Graham, Allen: (2004) [2003] *Roland Barthes*. I serien *Routledge Critical Thinkers*. Routledge: London.

Gundersen, Karin: (2005) "Innledning" til *Om kjærlighet* av Stendhal, Gyldendal: Oslo, s. 5-12.

Lothe, Jakob: (1999) *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse..* Universitetsforlaget: Oslo.

Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg: (1999) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget: Oslo.

Murfin, Ross & Supryia M. Ray: (2003) *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2.utg, Bedford/St. Martin's: Boston – New York.

Netland, Anna Karolina & Jorunn Steensnæs: (2006) "Heldigvis fins fiksjonen! – noen tendenser i norsk samtidslitteratur" i *Norsklæraren 1.06*, LNU: nettutgave, s. 5-15, <http://www.fagbokforlaget.no/lnu/downloads/N1106Netland.pdf> (tilgang 01.08.07).

Norheim, Marta: (2007) *Røff guide til samtidslitteraturen*. Det Norske Samlaget: Norge.

Rindal, Magnus (2003) "Innleiing" til *Soga om Tristram og Isond*. Det Norske Samlaget: Norge, s. 7-42.

Rougemont, Denis de:

(1983) [1939, 1956] *Love in the Western world*. Oversatt av Montgomery Belgion. Princeton University Press: Princeton, New Jersey.

(1974) [1940, 1956] *Love in the Western world*. Oversatt av Montgomery Belgion. Harper & Row: New York.

(1963) [1939] *Kärleken och Västerlandet*. Oversatt av Eva Alexanderson. Klara Civiltryckeri: Stockholm.

Stendahl: (2005) [1822] *Om kjærlighet*. Oversatt av Karin Gundersen. Gyldendal: Oslo.

Stene-Johansen, Knut:

(1997) "'E lucevan le stelle' – Om Roland Barthes og Kjærligheten" i *Kjærlighetssymposiet*, red. S. Meyer & K. R. Solheim. Spartacus: Oslo, s. 76-90.

(1994) "Innledning" til *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* av Roland Barthes. Pax: Oslo, s. 7-19.

Svennevig, Jan: (2002) *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. LNU/Cappelen Akademisk Forlag: Oslo.

Ungar, Steven: (1983) *Roland Barthes. The Professor of Desire*. University of Nebraska Press: Lincoln and London.

7 Vedlegg 1 – Tabell 1

Funn gjort i analysene av de utvalgte romanene:

Romaner Figurer	<i>I fjor sommer</i>	<i>Tegn til kjærlighet</i>	<i>Akt</i>	<i>Om bare</i>
AFFIRMASJON	(X)	X	(X)	X
ALENE	X			X
ANGST	X	X		X
ANNULLERING			(X)	
DEDIKASJON		X		
FADING			X	
FORSTÅ	X	X		X
FORVISING			X	
FRAVÆR	X		X	X
GAL		X		X
GRÅTE			(X)	X
JEG-ELSKER-DEG	(X)	X	(X)	X
LENGSEL				X
KROPP	X	X	X	X
OMFAVNELSE		(X)		
OPPFØRE SEG		X		
SCENE	X			X
SJALUSI	X			X
TEGN	X	X		X
UKJENT	X	X	X	
UUTHOLDELIG			(X)	X
VENTING	X			X