

SARTRE OG SOLSTAD OM ROLLESPILL OG AUTENTISITET

Trygve Lavik

Dag Solstads klassiske artikkel "Nødvendigheten av å leve inautentisk" (1968) er en introduksjon til Witold Gombrowicz' forfatterskap, men artikkelen kan like mye leses som en artikulering av Solstad egen grunnleggende filosofi om rollespill og identitet.¹ En filosofi som han eksplisitt prøver ut i sin debutroman *Irr! Grønt!*, men som også mer eller mindre implisitt er til stede i hele hans forfatterskap.² I "Nødvendigheten av å leve inautentisk" skriver Solstad: "Denne lette skissen av Gombrowicz' grunnbegrep Form viser – forhåpentlig – dens slektskap med eksistensialistiske måter å tenke på."

I denne artikkelen vil jeg vise på hvilke måter Dag Solstads tenkning er i slekt med eksistensialistiske måter å resonnerer på, nærmere bestemt med Jean-Paul Sartres filosofi. Sartres filosofi er en understrøm i Solstads forfatterskap som ikke ofte nok har blitt belyst. Nå må det påpekes at Solstads forfatterskap har et vell av andre påvirkningskilder enn Sartres forfatterskap, og at Solstads romaner heller ikke kan betraktes som illustrasjoner av eksistensialistiske ideer. Et sentralt siktepunkt med denne artikkelen er snarere å vise hvordan eksistensialistiske ideer settes på spill i fortellingene. De begrepene fra Sartres filosofi som jeg vil bruke i min analyse er vond tro, blikk og skam.

1. Vond tro - selvbedraget

1.a) Sartres filosofi i *Væren og Intet*

For å forstå Sartres begrep om selvbedraget må vi først se litt nærmere på noen sentrale aspekter ved Sartres hovedverk *Væren og Intet* (1943). Det Sartre kaller den menneskelige virkeligheten utspiller seg mellom det som er, *Væren*, og det som ikke er, *Intet*. Denne inndelingen av den menneskelige virkeligheten i to regioner er grunnlaget for hele Sartres ontologi. Tingene bare er. De er, som Sartre kaller dem, *væren-i-seg*. Mitt

¹ Nå er det kanskje litt underlig å tilskrive en skjønnlitterær forfatter en filosofi, men i denne artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i Solstads to artikler "Spillere" (1968a) og "Nødvendigheten av å leve inautentisk" (1968b), som jeg vil lese som filosofiske artikler.

² Solstad har selv understreket sin vedvarende gjeld til Gombrowicz. Se for eksempel Jan Kjærestads intervju med Dag Solstad, *Vinduet*, 3, 1984.

skrivebord bare er, det er seg selv likt, det er identisk med seg selv. Bordet har et innhold, slikt som for eksempel bordflate, bein, tremasse, noe det helt uproblematisk eksisterer i samsvar med. Hva det betyr at ting faktisk er identiske med seg selv får vi demonstrert når et maleri er kommet på avveier og man tror man kanskje har funnet det. Da må man forsikre seg med nitidige undersøkelser at det ikke er en falsk kopi, men at maleriet er identisk med seg selv.

Motpolen til tingene er bevisstheten, som Sartre kaller for *væren-for-seg*. Sartre tar utgangspunkt i Edmund Husserls definisjon av bevisstheten som intensjonal, dvs. bevisstheten er alltid rettet mot et objekt. Bevisstheten er derfor alltid bevisstheten *om noe*, slik som for eksempel min bevissthet om skrivebordet foran meg. Bevisstheten er ikke noe eget i tillegg til det den er bevissthet om. Bevisstheten er et Intet. Hva som menes med det kan klargjøres med en analogi. La oss tenke oss en mestertyv som er ekspert på forkledningskunst. Når en slik mestertyv og forkledningskunstner kler seg ut i andres klær, og gir seg ut for å være en annen person enn den han er, er han en person han ikke er. På samme måten er bevissthetens forhold til tingene. Bevisstheten låner sin Væren fra tingen, det den altså selv ikke er. Men det som er interessant med denne analogien er den måten analogien *ikke* ligner på forholdet mellom bevisstheten og tingene. Vi kan nemlig tenke oss at noen tar tak i den forkledde mestertyven og avslører ham. Da blir det åpenbart at han er noe annet enn den han utgav seg for å være. Mestertyven er forskjellig fra den han gav seg ut for å være, på samme måten som kaffekoppen min er forskjellig fra min telefon. Bevisstheten derimot er ikke noe annet enn det den er bevissthet om. Sartre mener derfor at bevisstheten selv ikke er noe annet enn denne negerende virksomheten. Bevisstheten kan ikke gripes, som en ting. Vi kan bare bli bevissthet om vår egen bevissthet som noe som stadig negerer det den er bevissthet om.

Det Sartre kaller for den menneskelige virkeligheten utgjøres ikke av bevisstheten på egen hånd. Bevisstheten svever ikke ensomt rundt i et eneste stort, tomt intet. Den menneskelige virkeligheten innebærer at vi alltid allerede er *situert* i en *situasjon*. Mennesket svarer på situasjonen med et *prosjekt*. Det er væren-i-seg og væren-for-seg som til sammen utgjør situasjonen. For den menneskelige virkeligheten, dvs. innenfor situasjonen, fremstår væren-i-seg som faktisitet, mens væren-for-seg fremstår som overskridelse. Væren-i-seg vil ikke fremstå som faktisitet

dersom ikke den menneskelige virkeligheten har et prosjekt om overskridelse, og likeledes vil ikke væren-for-seg fremstå som overskridelse dersom den ikke møter motstand, dvs. faktisitet. En fjellside vil ikke fremstå som bratt og slitsom dersom jeg ikke har et prosjekt om å bestige fjellet, og heller ikke som bratt og farlig dersom jeg har et prosjekt om å stå på slalåmski nedover fjellsiden. Og hvis ikke væren-i-seg fremstod som faktisitet for våre prosjekter, ville prosjektene miste karakter av å være overskridelse. Eksempelvis ville ikke de moderne polfarere oppleve sine prosjekter som overskridelse dersom ikke henholdsvis nord- og sørpolen lå der de faktisk ligger omsluttet av enorme mengder ismasse, kulde, rev, klipper og vandrende isbjørner.

Det at den menneskelige virkeligheten består av *Væren og Intet*, er Sartres ontologiske begrunnelse for at mennesket er fritt. Da den menneskelige virkeligheten inneholder Intet, muliggjør dette Intet friheten. Den enkleste inngangen til en forståelse av at mennesket er et Intet, er at vi er måloppsettende. Disse målene eksisterer ikke, de er et Intet. Samtidig er også vår streben etter å realisere disse målene noe som intetgjør vår tidligere situasjon. Slik tilfelle er med slaven Spartacus som gjør opprør mot romerne, Nora som forlater Helmer, dataingeniøren som sier opp jobben for heller å utdanne seg til filosof. Ved enhver situasjon foreligger det alltid muligheter, og det å benekte at vi i det minste har muligheten til å velge ett av disse alternativene, er samtidig å benekte at vi er slik Dag Østerberg sier, "det *intet* som lar verdens fenomener fremtre."³ Da forholder vi oss til oss selv ikke som et Intet, men som en ting, og da har vi havnet i selvbedraget.

Sartre kaller selvbedraget for vond tro.⁴ Vond tro er å flykte fra situasjonens tosidighet. Situasjonen konstitueres, som vi har sett, både av faktisitet og overskridelse. Selvbedraget består i å forstå situasjonen som enten bare faktisitet eller som bare overskridelse. Selvbedraget kan innta to former, oppriktigheten/god tro og vond tro, men Sartres poeng er til slutt at oppriktigheten/god tro egentlig bare er en undergruppe av vond tro. Når man er oppriktig (eller i god tro) sier man: "Ja, jeg er den du beskylder meg for å være, og jeg kan ikke overskride meg selv, jeg er kun faktisitet". Eksempler på oppriktighet kan være personen som sier

³ Østerberg 94: XI

⁴ Sartres term *mauvaise foi* har mange alternative oversettelser til norsk slik som "dårlig tro", "falsk tro" og "ond tro". Sartre kaller ikke dette fenomenet for "livsløgnen" da han skiller vond tro fra løgn, av en opplagt grunn: Det å lyve for seg selv er en logisk umulighet, i det minste innebærer det et paradoks, hvorvidt Sartre har klart å manøvrere utenom dette paradokset er et annet og vrient spørsmål, som vi ikke skal ta opp her.

”Ja, jeg er feig, jeg”, eller ”Ja, jeg er lat, jeg”. Den oppriktige har valgt å gjøre seg selv til et objekt, og valgt mindreverdet som prosjekt. Grunnen til at vi kan henfalle til en slik type selvbedrag er at vi da slipper unna det ubehaglige kravet til å handle og velge. Innsikten som vi skjuler er at vår bevissthet er et Intet. Følgelig er vi dømt til å stadig velge oss selv i frihet, på nytt og på nytt. Den autentiske eksistens er altså ikke det samme som å være i god tro, eller å være oppriktig. Det utbredte idealet som sier at det viktigste er å være seg selv, vil altså for Sartre være et selvbedrag, da et slikt ideal fordrer at det er mulig å være et selv, i betydningen av en essens, dvs. som en substans med egenskaper.

Når man er i vond tro sier man ”Nei, jeg er ikke den du beskylder meg for å være, for jeg er kun overskridelse”. Men i et slikt prosjekt har man gjort overskridelsen til en ting man allerede er. Man er det man ikke er, på samme måten som telefonen ikke er det samme som kaffekoppen. Hjalmar Ekdal i *Villanden* befinner seg i et slikt selvbedrag. Han mener selv at han ikke er den han tilsynelatende er, nemlig en lat, middelmådig fotograf. I egen øyne er han egentlig en oppfinner. Når en person, slik som for eksempel Hjalmar Ekdal, lever den viktigste delen av sitt liv i en dagdrøm, har han flyktet inn i overskridelsen. Det kan kanskje synes som om dette strider med Sartres påstand om at mennesket er et Intet som stadig må velge seg selv, og at vi stadig skal forsøke å virkeliggjøre prosjekter som overskrider oss selv. Forskjellen er at et prosjekt, som ikke er i vond tro, møter livets realiteter i form av faktisitet. Vi drømmer ikke bare om å bestige et fjell, men vi gjør det faktisk. Da opplever vi, innenfor prosjektet, vår kamp med faktisiteten. Når man derimot flykter inn i overskridelsen, har man flyktet fra situasjonen som består av enheten av faktisitet og overskridelse. Overskridelsen lever sitt eget liv, uten at man prøver å virkeliggjøre prosjektet og bryne sitt overskridende prosjekt mot faktisiteten.⁵

⁵ En tredje form selvbedraget som man kan innta er en type selvbedrag hvor vi på én og samme tid, dels flykter inn i overskridelsen og dels inn i faktisiteten. Sartres eksempel er et stevnemøte mellom en mann og en kvinne. Kvinnen nyter mannens komplimenter, men hun fryser dem fast i øyeblikket, de er noe som kun eksisterer her og nå, mens de sitter tête-à-tête ved et restaurantbord. På den måten skjærer hun vekk komplimentens overskridende betydning henimot det videre forløpets eventuelle seksuelle tildragelser. Komplimentene får dermed bare karakter av å hylle hennes person, og ikke hennes kropp, hun har blitt kun ånd. Hun har flyktet inn i overskridelsen. Da kavaleren griper hennes hånd, lar hun ham gjøre det, men lar likevel sin hånd bare hvile dødt i hans hender. Da gjør hun sin egen kropp til en ting, som ligger i hans hånd. Hun utsetter å ta et valg, dvs. hun er ikke sin kropp. Dersom hun derimot velger å være sin kropp, kan hun trekke hånden tilbake, eller trykker mannens hånd, eller hva hun nå måtte finne på. Men kvinnen som bare lar hånden ligge i mannens hender

Vi har i dette avsnittet sett at væren og intet, dvs. tingene og bevisstheten innefor den menneskelige virkeligheten, fremstår som faktisitet og overskridelse, og at det å kun gjøre seg til én av delene, er å rømme fra situasjonen og inn i selvbedraget. Vi skal i neste avsnitt se at også Solstad avviser at mennesket kan være identisk med sin rolle, et syn som samsvarer med den ene typen selvbedrag som Sartre skisserer. Dette går ut på å gjøre seg selv identisk med faktisiteten, dvs. å forstå seg selv som en ting.

2.b) Om rollespill og autentisitet i Solstads artikler

Solstads rollespillteori, slik den fremstilles i artiklene "Nødvendigheten av å leve inautentisk" og "Spilleren" bygger på samme innsikten som vi kan finne hos Sartre, nemlig at mennesket ikke kan identifiseres med en ting, og følgelig ikke bli ett med sin rolle.⁶ Heller ikke Solstad mener at det finnes noe selvidentisk jeg bak rollen. "Det har med å vite at utenom roller er ingenting" (Solstad 1968a:110). I artikkelen "Nødvendigheten av å leve inautentisk" er form det sentrale begrepet:

Form er alt det som et menneske manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, idéer m.m. Formen varierer for hver situasjon et menneske opptrer i. (Solstad 1968b:127)

Solstad mener at mennesket ikke kan bli identisk med seg selv, da formene er noe som allerede ligger der fra før og er bestemt av andre. Og derfor hevder Solstad at

[Det er] et faktum at mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med sin form. Eller mer dagligdags: At mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med den han gir seg ut for å være. (Solstad 1968:128)

som en ting, bare *har* en kropp, hun lar sin kropp kun være en ting. Hun har flyktet inn i faktisiteten. (Sartre 1943b: 77-78)

⁶ Solstad vil i denne artikkelen i første rekke klargjøre aspekter ved Gombrowicz' forfatterskap som har hatt betydning for hans egen tenkning, og artikkelen fremstår dermed, slik mange har påpekt, som et idémessig program for hans kommende roman *Irr! Grønt!* (Bache-Wiig 1977: 133) Rollespillteorien i *Irr! Grønt!* er ikke bare påvirket av Gombrowicz og Sartre, men også av den danske attityderelativismen og fra sosiologisk litteratur (Thon 2000:38).

Det kan imidlertid synes som om Sartre og Solstad har forskjellige syn på hvorvidt autentisk eksistens er mulig og ønskelig. Solstads budskap i artikkelen er at vi bør leve inautentisk, mens Sartre nettopp mener at mennesket bør forsøke å leve autentisk. Jeg mener at dette er en skinnuenighet mellom Solstad og Sartre. De legger forskjellig betydning i betegnelsen "autentisk eksistens". La oss sette opp en tolkningsliste:

T_0 autentisk eksistens

T_1 å være det intet som lar verdens fenomener fremtre⁷

T_2 å være selvidentisk på samme måten som tingene er identiske med seg selv

Sartre tolker T_0 i retning av T_1 , mens Solstad tolker T_0 i retning av T_2 . Det Solstad kaller for autenticitet blir dermed det samme som Sartre kaller for oppriktigheten/den gode tro, og som Sartre, på samme måten som Solstad, mener er en type selvbedrag, og følgelig det motsatte av det Sartre forstår som autentisk eksistens. Solstad og Sartre er derfor enige i selve saken, dvs. at mennesket verken kan, eller bør forsøke, å gjøre seg til en selvidentisk ting.

2.c) Selvbedragere i *Irr! Grønt!* og *Ellevte roman, bok atten*

Jeg skal nå undersøke hvordan Sartres begreper om faktisitet, overskridelse og selvbedrag kan brukes til å belyse noen scener fra Solstads romaner *Irr! Grønt!* og *Ellevte roman, bok atten*. Disse eksistensialistiske ideene blir ikke kun illustrert i Solstads romaner, men snarere satt på spill i møte med den konkrete fortellingen.

I romanen *Irr! Grønt!* er bilde et av nøkkelbegrepene. Aftenlandet, som bokens hovedperson Geir Brevik må henslepe sin tilværelse i, er en bildevirkelighet. I Platons hulelignelse sitter fangene fastbundet til huleveggen og ser på bildene som skyggene kaster på veggen. Skyggebildene lages av noen personer lenger opp i hulen som bærer dukker og redskaper, som hulens bål lyser opp, slik at skyggebildene flimrer over huleveggen. Fangene er henvist til en bildevirkelighet som sin eneste virkelighet. I romanen *Irr! Grønt!* er det også noen ubestemmelige makter utenfor ham selv som skaper disse bildene, og det er oldingene. Oldingene holder opp bilder for Geir Brevik, bilder som sier at han skal være ung og spille rollen som ung mann. Det vil imidlertid ikke Geir Brevik være med på. Men i motsetning til helten i Hulelignelsen, som bryter gjennom barrieren av bildemakere og som

⁷ Dette er som tidligere nevnt en formulering som Dag Østerberg bruker. (Østerberg 1994:XI)

kommer seg ut av hulen til lyset og sannheten, blir Geir Breviks strategi å lage kaos nede i hulen. Han vil spille ut bildene, ved å vende bildene mot seg selv, sette opp et speil for dem. Han identifiserer seg tilsynelatende med bildene fullt og helt, mens han samtidig forsøker å vrenge dem, slik at de sprekker.

En viktig scene i *Irr! Grønt!* foregår i et kunstmuseum og utspiller seg mellom de jevngamle barndomskameratene Geir Brevik og Nils Hanson, og en ny bekjent av dem. Hun heter Benedikte Vik og er sekretær i et helikopterutleiebyrå. De ser på et maleri som fremstiller en naken mann, og to kvinner som med skremte og innestengte blikk ser på denne mannens stolte nakenhet. Benedikte Vik stiller seg i en bestemt vinkel i forhold til bildet, og retter blikket mot den malte, nakne mannens edlere deler, som hun ser på uten blygsel eller redsel, og setter dermed et spørsmålstejn ved de forskremte kvinnene i maleriet. Rett foran øynene på den farlige intellektuelle Geir Brevik, foretar altså sekretæren Benedikte Vik i et kort øyeblikk en slags improvisert *performance act*, hvor hun iscenesetter seg selv som en del av og som en utvidelse av maleriet. Denne handlingen rekontekstualiserer hele kunstverket. Fra å være en stolt framvisning en manns nakenhet, og to kvinners forskremte redsel for denne maskuline og virile kraft, blir maleriet, med sekretærens *performance*, en ironisk kommentar til den jålete intensjonen den mannlige kunstneren opprinnelig hadde. Benedikte Vik har utspilt Geir Brevik, og hun gjort narr av både mannens verden og av den intellektuelle kunstens sfære. Og Brevik er imponert av henne. Han som er romanens protagonist har funnet en verdig antagonist: Hun er like sterk som han. Og hun er en spiller. Hun vinner makt, ved å spille ut andre, ved å ironisere over de rollene de har identifisert seg med. Geir Breviks prosjekt i romanen blir å bekjempe antagonistens Benedikte Vik ved å spille henne ut, ved å ironisere over de rollene og formene hun har identifisert seg med, tatt bolig i.

Nå er det ikke egentlig Benedikte Vik som er romanens virkelige antagonist. Den virkelige fienden er selve de formene, bildene, mønstrene som oldingene har laget og som Geir Brevik mener både han og Benedikte er fanget av. Dette er former de må forsøke å frigjøre seg fra. Boken illustrerer hvordan kapitalismens (oldingenes) ideologi, trenger så dypt ned i samfunnet, at kapitalismen også styrer og regisserer det som strengt tatt burde være åpent for ekte livsutfoldelse. Geir Brevik ønsker derfor å be Benedikte med på kino, hvor hans plan er

å utføre en tilsvarende *performance act* inne i kinolokalet. Det skal han gjøre under framvisningen av reklamefilmene. Det er disse bildene som fjetrer og styrer Benedikte Vik, på samme måten som han selv er fjettet og styrt av oldingenes bilder i kunstmuseene. Geir Breviks hensikt med å be Benedikte Vik på kino er altså ikke autentisk, den er inautentisk. Han vil forsøke å spille ut rollen som ung mann som ber ung kvinne på kino.

Det Geir ønsket med telefonsamtalen var faktisk å be henne på kino. Det var filmen som var hans mål, å få Benedikte med på kino og sammen med henne se bildene vise seg på lerretet, det var det han ønsket når han ringte til henne. [...] Derfor var han trådt ut av mønsteret om han aldri så mye fulgte det. Ja, han fulgte det fullstendig, han var identisk med sin rolle – og han overvant den dermed, for rollen bygde jo på at man ikke *kunne* være identisk med den – hans samtale var ikke en samtale om noe annet, men om det saken dreide seg. Selv om det bildet han dannet, var en del av oldingenes bilde av ungdommen, var det nå blitt et omsnudd bilde, et bilde med omsnudd innhold, men det var han alene om å vite – hun trodde at han fulgte spillereglene og at han dermed hadde andre intensjoner enn dem han ga uttrykk for, og derfor kunne han stå i telefonen og more seg over at han lurte henne fordi han var absolutt ærlig. Til tross for alle symptomene, svette, skjelving, stamming, pauser, nøling, nervøs røst, så følte han seg befridd. Mønstrene raknet. Endelig raknet mønstrene. Endelig unngikk han å bli slukt av "den unge gutten". (Solstad 1969:89)

Dette avsnittet illustrerer en situasjon. Situasjonen består i hvordan helten blir møtt av former, dvs. faktisitet, som han selv lager sitt eget perspektiv på i kraft av sitt prosjekt, dvs. sin egen overskridelse. Faktisiteten er også til stede som svette, skjelving, nervøs røst, etc. men han mener likevel at han har overskredet faktisitetens nødvendige begrensninger, han gjør seg ikke identisk med faktisiteten. Geir Brevik mener han selv her eksisterer som ren overskridelse. Er dette en illustrasjon av hvordan det er mulig å bli en god spiller, som lever inautentisk? Det er ikke åpenbart. Sartre mener at autentisk eksistens er å fastholde situasjonen som både faktisitet og overskridelse. Det Sartre kaller for vond tro, kan like gjerne være at man har gjort seg selv til kun overskridelse, at man mener selv man ikke er det alle andre ser at man er. En lite tolerant og psykologiserende tolkning av Geir Brevik kan være at han egentlig er en fyr som lider av kvinneangst, noe han ikke vil innse, og derfor har flyktet inn i et selvbedrag hvor han har ser seg selv som

ren overskridelse; som en fyr som har gjennomskuet alt, samtidig som hans svette, skjelving etc. avslører hvem han egentlig er.⁸

En mer sympatisk tolkning kan imidlertid være at Brevik er autentisk, vel og merke i Sartres betydning av ordet: Brevik fastholder situasjonens enhet av faktisitet og overskridelse. Det interessante med Solstads beskrivelse er hvordan situasjonens overskridelse og faktisitet lever side ved side. Det er ikke entydig hvorvidt Brevik enten er i vond tro, altså har flyktet inn i overskridelsen og vekk fra en identifikasjon med faktisiteten, eller om Brevik er autentisk i Sartres betydning av ordet, og fastholder situasjonens enhet av faktisitet og overskridelse.

I *Ellevte roman, bok atten* er det en scene som ligner på scenene fra *Irr! Grønt!*, hvor hovedpersonen Bjørn Hansen spiller rollen som sjalu mann for sin samboer Turid Lammers.

Men han brøt ut i sjalusi, han viste henne alle de klassiske tegnene på det. Og han spilte heller ikke, han følte sjalusienes mørke irrganger i seg, den djupe forlatthet og det mørke raseri, frastøtelsen og forstøtelsen, alt fløy mørkt og djupt og dirrende gjennom ham. Men det var bare spillfekterier. Han satt hele tida kaldt og iakttok seg sjøl, der han vandret rundt på golvet og i fortvilelse skyllet de anklager mot henne, som hun beveget tok i mot. Slik holdt han henne oppe. Slik bar han henne på hendene. (Solstad 1992:29)

På samme måten som Geir Brevik spiller han, og overskrider dermed situasjonens faktisitet, samtidig som han kjenner situasjonens faktisitet på kroppen. Spørsmålet blir hvorvidt Bjørn Hansen her er en selvbedrager: Har han flyktet fra sjalusiens faktisitet og inn i overskridelsen? Eller fastholder Bjørn Hansen situasjonen, som bestående av både faktisitet og overskridelse, hvor bevissthetens prosjekter og følelsenes faktisitet aldri kan forenes i en høyere syntese? Jeg mener scenene fra *Irr! Grønt!* og fra *Ellevte roman, bok atten*, verken kan betraktes som en illustrasjon av selvbedraget eller den autentiske eksistens, men at eksistensialistiske begreper snarere settes på spill, enn at de fremstilles i kraft av pedagogiske eksempler, slik som for eksempel Sivert Ødegaard synes å mene.

⁸ Det er mange passasjer i teksten som vitner om Breviks kvinneangst. "Hun (...) kunne dermed å sitte henslengt og demonstrere kjedsommelighet (...) sitte og demonstrere "å være utenfor", rynke pannen" (18) "Hun var overlegen" (19) "Vik var suveren" (20) "hun [var] bare ved sitt nærvær en trussel" (69) "Det diffuse truende var forsvunnet" (70).

Sivert Ødegaard hever i artikkelen "Eksistensiell Eskapisme" at heltene i Solstads 90-talls romaner er personer som befinner seg i vond tro. Et problem med Ødegaaards analyse er hans eksegese av Sartres filosofi. Han synes å blande sammen Sartres begrep om autentisitet med det å være i god tro, noe som for Sartre er det samme som oppriktigheten, altså å være i vond tro.

Bjørn Hansen "lykkes" [kun] i sine inautentiske valg, når han flykter fra virkelighetens ubehag. Når han tilsynelatende ønsker å handle i "god tro", å gjøre noe han fullt og helt kan identifisere seg med, noe som er *ekte følt*, da ender det i en gedigen fiasko. (Ødegaard 1998:322)

Ødegaaards tolkning kan absolutt ha mye for seg, men om vi skal bruke Sartres autentisitetsbegrep, kan altså ikke god tro betegne det samme som autentisk eksistens. Ødegaard mener også at Bjørn Hansen er i vond tro når Hansen frivillig setter seg i en rullestol fordi han dermed har gjort seg selv til en ting. Problemet med en slik analyse er at Bjørn Hansen selv *vet* at han ikke er lam, han *tror* ikke selv at han er lam, følgelig er ikke Bjørn Hansen i vond tro. Solstads roman lodder tross alt dypere enn som så, og jeg tror heller ikke Sartres begreper er særlig velegnet til å tolke skildringen av Bjørn Hansens rullestolprosjekt.

Vi har i del 1 sett at Solstads romanfigurer verken entydig kan beskrives som personer i vond tro, eller personer som realiserer en autentisk eksistens, men at scenene på en presis måte illustrerer hvordan den uavklarte tvetydigheten mellom faktisitet og overskridelse går helt inn marginen på personenes selvoppfattelse.

2. Blikket

Sartres teori om blikket er inspirert av Hegels teori om herre og trell. Hegel mener at relasjonen mellom herren og trelen oppstår og opprettholdes i kraft av den gjensidige anerkjennelsen av hverandre som herre og trell. Trelen godtar at han er den underlegne, at han bare er et middel, et objekt som herren bruker til å skaffe seg selv nytelser. Herren på sin side er avhengig av trellens anerkjennelse av ham selv som herre. Da forholdet mellom herre og trell er et sosialt spill – og ikke en relasjon som er bestemt av naturen – er det likevel mulig å bryte spillet. Trelen kan bli bevisst at hans rolle som trell bare er en sosialt definert rolle, som

er opprettholdt av ham selv og herren, og som han derfor selv kan redefinere.

Sartre mener også at forholdet mellom mennesker er preget av en slik skjult maktkamp hvor vi stadig prøver å gjøre den andre til objekt og oss selv til subjekt. Kampen dreier seg om å gjøre den andre til et objekt for sitt eget blikk, og unngå å bli gjort til objekt av den andres blikk. Sartre mener at den eneste begrensning som finnes for menneskets frihet, er andre menneskers frihet. Vi kan imidlertid ikke bli frie sammen, jeg kan kun bli fri ved at jeg gjør de andre til objekt. Og jeg kan gjøres ufri ved at den andres blikk gjør meg til objekt. Hegels herre-trell dialektikk innebærer også at trelen selv er med på å opprettholde herrens underkjennelse av ham selv som trell, og følgelig som et objekt, eller middel, for herrens prosjekter. På samme måten kan også forholdet mellom bevisstheter i Sartres filosofi innebære at den ene er med på spillet som fører til at han selv blir objekt, slik tilfellet er i oppriktigheten, hvor man selv velger mindreverdet som en flukt fra friheten.

2.a) Blikket forstått som en herre-trell relasjon

En nærliggende tolkning av *Irr! Grønt!* er at romanen dreier seg om trellens, dvs. Breviks kamp mot herren, dvs. oldingene altså kapitalistene og alle andre som sitter med makten i Aftenlandet.⁹ En slik tolkning gir mening til beskrivelsene av oldingeblickene i *Irr! Grønt!*

[H]an kunne ikke handle som ung uten å kjenne blikket fra kikkerne i ryggen [...] De kikket ned på ham. De kikket ned fra sine plasser på veggene, fra bokhyllene og skolekateterne, de kikket på ham med onde flirende øyne fra avisspaltene, fra sjefstolene, fra Norges lover, fra rettssalene, fra arbeidsplassens lunsjrom, fra muséer og stormagasiner. (Solstad 1969:9-10)

Men Brevik vil ikke la se fange av disse blickene, han vil ikke bli et objekt for dem, slik som den noe mytiske skikkelsen Karsten. Denne er en bekjent av ham fra barndommen og beskrives som en veltilpasset trell. Beskrivelsene av oldingenes styre og stell når for øvrig her nye høyder: Karsten beskrives nærmest som et vellykket eksempel på oldingenes produksjon av unge ariere.

⁹ I Knut Johansens analyse av *Irr! Grønt!* tolkes imidlertid romanen som 'trellens kamp mot trelen' et spill som fører til at herren "bare smiler lunt under kapitalisthatten sin." (Johansen 1970:112)

Karsten tenkte ikke på blikkene utenfor sin egen kropp, blikkene utenfor hans egen kropp, som kunne se på hans kropp [...] Karsten hadde ikke noe forhold til blikkene, Karsten visste ikke om blikkene, og [...] den som ikke vet noe om blikkene [...] tror på naturligheten med den mest selvfølgelige naturlighet, han er ung, han er ekte ung, han er som skåret ut av oldingeblikkene. Tren, Karsten! Dykk kroppen din, Karsten! De trenger deg, Karsten, de trenger all idrettsungdommen de kan oppdrive, de trenger sunnhet. (Solstad 1969:146)

Karsten er som fangene i Platons hule. De reflekter heller ikke over hvorvidt bildene som flimrer foran på huleveggen kanskje ikke er hele virkeligheten. Karsten har ikke noe metaforhold til bildene, slik at han kjenner blikkene pirre ham i nakken, og følgelig blir motivert til å rette oppmerksomheten mot herren som objektiverer ham. Solstads beskrivelse av Breviks kamp mot oldingeblikkene illustrerer Sartres teori om blikket på en entydig måte. Men vi skal nå se hvordan begrepet om blikket blir spilt ut på en mer tvetydig og åpnende måte i andre passasjer i Solstads romaner.

2.b) Blikket som en mulig autentisitetserfaring

Siste del av *Roman 87* handler om et trekantdrama, mellom romanens hovedperson Fjord, som da er 42 år, og det unge paret Cecilie og Andreas som begge er 21 år og studenter ved Distriktshøyskolen på Lillehammer, hvor også Fjord jobber som midlertidig ansatt hjelpelærer i historie. Andreas studerer historie og følger Fjords forelesninger, mens Cecilie studerer økonomi og administrasjon. Cecilie og Andreas er det perfekte paret; unge, vakre, sunne, veltilpassete, gjensidig forelsket i hverandre. De fremstår for Fjord og Lillehammers befolkning som et tilsynelatende pittoreskt bilde på ung vellykkethet. Den halvgamle og mistilpassede Fjord ønsker nå å bryte inn i det supervellykkete paret og stjele Cecilie fra Andreas. Fjord kjenner til Cecilie allerede før hun er blitt kjæreste med Andreas, men det er først i hennes avstandsforelskede relasjon til Andreas at han virkelig oppdager henne, idet han ser hennes blick. Scenen utspiller seg på en formiddagskafé på Lillehammer. Fjord har nettopp vært og kjøpt kaffe, og er på vei tilbake til bordet der han sitter og drikker kaffe med en jevnaldrende, kvinnelig bekjent.

På veien dit støtte jeg på en av mine studenter [Andreas], en ung gutt, som nettopp hadde reist seg fra sitt bord og var på vei mot utgangen. Han hilste vennlig på meg, og jeg hilste hyggelig tilbake. Idet jeg skulle fortsette de få metrene bort til mitt eget bord, blei jeg vár at en av de unge studinene som satt ved bordet han nettopp hadde forlatt, så etter ham med et blick så direkte, ja utilslørt, at mine hender som holdt brettet med de to kaffekoppene begynte å dirre, og kaffen skvalpet over, asjettene klirret, svakt, mens jeg fanget det blick den unge studinen, som jeg ikke kjente, hun studerte ikke historie, det var i hvert fall sikkert, sendte en av mine studenter i all hemmelighet [...] jeg [har] ofte spurt meg om det som nå skjedde ville ha skjedd allikevel, sjøl om jeg ikke hadde blitt øyenvitne til det vindunderlig utilslørte blick hun sendte mot en annen, men hver gang har det stått helt klart for meg at det ville det ikke, enda så nydelig hun var. Det var først da jeg uforvarent kom til å være vitne til at hun i hemmelighet så etter en av mine studenter, at jeg begynte å dirre, og like etterpå kastet meg ut i handlinger som viste at jeg hadde gått ut av mitt gode skinn. Like fullt har jeg ennå vanskelig for å forklare hvorfor dette øyekast som en ung studine sender i smug mot en ung student, kan ha hatt en så sterk virkning på meg. Sjølsagt betydde det mye at jeg var vitne til det. Og dernest at det blick jeg var vitne til, ikke hadde noen hensikt, det var ingenting hun kunne oppnå ved dette vindunderlige blick, for den det var beregnet på kunne jo ikke se det. [...] om dette blikket hadde vært rettet mot meg, hadde jeg ikke begynt å dirre, for i så tilfelle ville blikket ha vært rettet direkte mot mitt eget blick, og blitt oppfanget, og forstått som det signal jeg så gjerne skulle ha sett at det var, men som likevel ikke ville ha forårsaket at jeg hadde blitt vitne til det mest djuptfulte og sødmefylte blick jeg noensinne hadde sett bli sendt ut. (Solstad 1987:352-353)

Det viktige for hovedpersonen er både at han ser et blick, som ikke er ment å bli sett av noen, selv ikke av ham selv, og at hun ikke vet at han ser dette blikket. Fjord har altså fått tilgang til noe ved et annet menneske som befinner seg bak forstillelsen. Dette synet motiverer ham i neste omgang til å prøve på noe som han ellers antagelig ville ha ansett som totalt nytteløst, nemlig å gjøre kur til den unge, vakre Cecilie. Denne scenen i *Roman 87* ligner en scene i *Irr! Grønt!* Intrigen i *Irr! Grønt!* er ganske lik trekantdramaet i den siste delen av *Roman 87*.

En viktig scene i *Irr! Grønt!* hvor Geir Brevik, Nils Hanson og Benedikte Vik opptrer, ligner på tildragelsene på formiddagskafeen på Lillehammer. Her får Fjord et glimt av Cecilies uforstilte blick. Den unge

læreren Geir Brevik har fått i oppdrag av sine husverter å passe på deres hager mot unger på epleslang. Brevik tar sin oppgave alvorlig. Når kvelden kommer legger han seg i gresset i eplehagen, klar til å ta unge epletyver på fersk gjerning. Epletjuvene lar vente på seg, men en bil stopper opp utenfor hagen, og fra sitt skjulested kan Geir Brevik se "den unge enheten", bestående av Nils Hanson og Benedikte Vik, komme gående inn i hans husverts hage, øyensynlig for å avlegge ham, Geir Brevik, et besøk. Geir Brevik gir seg ikke til kjenne, og på vei ut av hagen igjen, finner Nils Hanson på at han vil ta et bilde av Benedikte Vik. Geir Brevik får dermed, fra sitt skjulsted nede i hagen, muligheten til å se på Benedikte Viks kropp og ansikt mens hun blir fotografert, uten at hun vet at hun blir observert av ham.

Benedikte! Ansiktet hennes, mykt i mørket innimellom greinene. Hun tok et eple og holdt det i hånden. Strakte hendene ut, eple i hånden, neglene røde (antok han). Ansiktet hennes, "la det falle, la det falle" avslappet, bredt, rolig, og med øyne som hadde blick, blick, blick – en glans i øynene hennes, i haven, foran fotoøyet. Så forandret hun var! Hun var en helt annen person nå enn kvinnen som hadde fremstått i muséene, som beveget seg uanfektet blant bildene, og bare ved sitt nærvær var en trussel. Hun var forandret, forandret til den motsatte ytterlighet. [...] Hun var "naken" nå. Kanskje så "naken" som en kvinne kunne bli. Foran fotoøyet blottet hun seg, ble noe. Hun ble virkelig. Hun trådte ut av det diffuse, alltid uutalte som hun omga seg med og fremstod som en skikkelse. Hun var den hun var nå. Nå, akkurat nå, fremstilt av Nils, ja vel, men det var hennes kropp, hennes ansikt, det lå ingenting bak nå. [...] Det diffuse, det truende var forsvunnet. Benedikte fremstilte noe. Hun ble figur, skapt. Hun kunne ikke unnfly. Ansiktet hennes: vakkert. Øynene kalde, glans, men kalde. På sprang, men helt rolig, helt uanfektet ansikt, passivt, gåtefullt. Hun var trådt ut av noe, hun var avslørt. (Solstad 1969:69-70)

Det er flere likheter mellom denne episoden og scenen fra formiddagskaféen i *Roman* 87. I begge tilfeller får romanens hovedperson tilgang til en kvinnes blick, uten at hun selv er klar over at hennes blick blir observert av en tredje person. I begge tilfeller mener hovedpersonen at han har fått muligheten til å se en kvinnes blick i et øyeblikk hvor hun ikke forstiller seg, ikke prøver å oppnå noe i kraft av dette blikket, "[D]et var ingenting hun kunne oppnå ved dette vindunderlige blick" [Fjord] / "det lå ingen ting bak" [Brevik]. Helten i romanene får i begge tilfeller

tilgang til et ikke-instrumentelt blikk. Blikkene er ikke noe instrument, dvs. verktøy eller middel, til å oppnå noe utover seg selv. De har ikke til hensikt å objektivere den andre.

Disse scenene må også forstås som sentrale for plottet i romanene. Det sentrale ved et plott er at romanens hovedperson har et prosjekt om å innfange et begjær som har blitt vekket i ham. Situasjoner som skildrer protagonisten første erfaring av objektet for sitt begjær, utgjør igangsettelsen av handlingen. (Gaasland 1999:61). Vi kan derfor stille spørsmål: Hva er det helten for øye på i disse scener som vekker hans begjær? I essayet "Den gudløse", som er en analyse av *Roman 87*, gir Kaj Skagen et presist svar på dette spørsmålet:

Det er ikke forelskelse. Det er ikke den usedvanlig tiltrekkende unge kvinnen. *Det er noe annet.* Det er det at han blir vitne til et blikk som er uten hensikt, uten beregning, uten tanke på å oppnå noe; han ser noe "utilslørt", noe helt rent, en "uforstilt lidenskap". Han ser det motsatte av sin egen bevissthetsform, som uttrykker seg hos det ene mennesket, "berøre" det annet menneske. *Fjord er vitne til et uttrykk for en bevissthet uten avstand til seg selv og uten avstand til en annen.* Han ser en "rein forelskelse". Han ser en bevissthet som er befridd fra den kritiske intellektualistiske betraktende blikk på seg selv og tingene. Han ser en bevissthetsform som ikke kjenner splittetheten, disharmonien, isolasjonen, fremmedheten. (Skagen 1991:242-243)

Skagen tolker altså scenen som om Fjord gjør som en erfaring med det autentiske. Og han får denne tolkningen til gå opp med romanens helhet, da han mener at Fjord har vært på jakt etter denne autentisiteten gjennom hele romanen, blant annet med hans selvproletariseringsprosjekt.

Problemet med Skagens tolkning er at tolkningen stemmer dårlig overens med plottets videre forløp, noe som burde få tilbakevirkende kraft på hvordan det er mulig å tolke den scenen som satt i gang handlingen. Dersom det var hans begjær etter den autentiske som ble vekket i ham, hvorfor prøver ikke da Fjord å innfange autentisiteten? Det er lite ved den videre handlingen som tyder på at dette er hovedpersonens prosjekt. Beskrivelsen av Fjords haneben til, og senere samliv med Cecilie, er nemlig alt annet enn en skildring av en autentisk kjærlighet, snarere motsatt. For eksempel, når de to går på kino sammen,

beskriver Fjord Cecilies konvensjonelle reaksjoner på filmen på en måte som ikke akkurat vitner om dyp respekt for hennes personlighet.

Hvis vi griper tilbake til den lignende scenen fra *Irr! Grønt!* – som Skagen ikke analyserer – merker vi oss også beskrivelsen av det Geir Brevik ser, like mye kan tolkes som at han på den mest grunnleggende måte som er mulig, griper et annet menneske som objekt. En undertekst til denne scenen er Adam og Eva i paradiset. Det nevnes to ganger at Benedikte Vik står med et eple i hånden og Geir Brevik tenker innstendig "la det falle, la det falle". Sartre bruker Adam og Eva som symbolet på det opprinnelige fallet:

Bluferdigheten, og særlig frykten for å bli overrasket i naken tilstand, er bare en symbolsk spesifisering av den opprinnelige skammen: Kroppen symboliserer her vår forsvarsløse objektitet. Å kle på seg er å skjule sin objektitet, det er å forlange retten til å se uten å bli sett, dvs. til å være rent subjekt. Det er derfor det bibelske symbolet på fallet, etter den første synden, er at Adam og Eva "så at de var nakne". Reaksjonen på skammen består nettopp i å gripe den som objekt som har grepet *min* egen objektitet. (Sartre 1980:147)

Scenen i eplehagen er tvetydig. Det er ikke klart hvorvidt Geir Brevik griper Benedikte Vik som et objekt, eller om han i et glimt får se Benedikte Viks subjektivitet gjennom hennes blikk. Heller ikke i *Irr! Grønt!* vitner plotets videre forløp om at det er begjæret etter det autentiske som er motoren i hans overskridende prosjekter.

Selv om scenen i *Roman 87* er mer entydig enn passasjen i *Irr! Grønt!* kan den neppe tolkes som en erfaring av autentisiteten som skjuler seg i privatpersonen Cecilie, bak hennes konforme maske. Det Fjord skuer er selve lidenskapen, eller ynden i sin rene form. Han blir ikke presset inn i rollen som et mindreverdige objekt i forhold til det blikket han erfarer, like lite som han selv kan objektivere dette blikket. Han erfarer noe som transcenderer subjekt og objekt skillet, som om subjektet og objektet smelter sammen, noe som fører tankene hen til det Sartre kaller alle menneskers fundamentale prosjekt. Sartre mener at alle prosjekter som mennesker involverer seg i, kan reduseres til og forklares ved vårt umulige prosjekt som er å forene bevisstheten med tingene. "Bevissthetens grunnleggende higen eller prosjekt er å oppnå identitet med seg selv, samtidig som den forblir bevissthet." (Østerberg 1980: 11) Vårt fundamentale prosjekt er å bli væren-i-seg-for-seg, dvs. Gud. Dette

er et umulig prosjekt som aldri kan lykkes. Sartre er kjent for i den forbindelse å ha tilføyd at mennesket derfor er en forgjeves lidenskap. Det å forene subjektet (bevisstheten) og objektet i en enhet er en umulighet. Og selv om vi mennesker har det som fundamentalt prosjekt å forsøke å bli gud på en slik måte, vil ethvert slikt prosjekt være i vond tro.

Men lite tyder på at Fjord er i vond tro, da fortellingen om Fjords videre handlinger og tankeliv ikke vitner om at han tror han har noen mulighet til å innfange denne overskridende erfaringen. Han vet nok at mennesket er en forgjeves lidenskap og at han for alltid vil bære på "En hvitglødende lengsel mot det umulige, mot det fåfengte, denne lengsel som er som et gjennomborende spyd i sjelen" (Solstad 1965:12), som det allerede het seg i Solstads debutnovellesamling *Spiraler*. Gledene som det jordlige liv kan skjenke Fjord er en mager trøst, og det ser ut til at han – også etter at hans rekkehussamliv med Cecilie og deres felles barn har begynt – fortsetter å forholde seg tvetydig til verden og seg selv.¹⁰

Vi har i del 2 sett at Sartres teori om blikket spiller en rolle i herretrell-relasjonen mellom oldingene og Brevik, men at to scener fra romanene *Irr! Grønt!* og *Roman 87* åpner opp for sprekker og transcendenserfaringer i det fastlåste høg og over høg spillet mellom mennesker, uten at det ser ut til å føre til noen grunnleggende forandringer i hovedpersonens selvforståelse. De fortsetter å være inautentiske spillere.

3) Skam

Sartres teori om skammen henger sammen med hans teori om blikket. Hvis jeg for eksempel en mørk kveld spaserer bortover et fortau, og jeg uten å tenke over det, snakker litt høyt for meg selv, vil jeg, hvis jeg går der alene, ikke tenke over at jeg snakker høyt for meg selv. Hvis jeg derimot, i det samme øyeblikk som jeg snakker høyt for meg selv, plutselig blir vår noen raske skritt bak meg, vil mine ord ut i mørke få et tragisk skjær over seg. Jeg vil skamme meg, jeg har blitt sett av et annet blikk. I stedet for at jeg *er* min kropp (jeg snakker ut i mørket) blir jeg var at jeg *har* en kropp (mitt snakk). Gjennom de andres blikk blir jeg henvist

¹⁰ I boken fra fotball VM 82 omtaler Solstad mesterskapet som et "jordisk svir". Det at han ikke kun kaller mesterskapet for et "svir", eller eventuelt et "sant svir", men føyer til begrepskjennetegnet "jordisk", må innebære at han også kan tenke seg muligheten av ett svir som ikke er jordisk. Lengselen etter det oversanselige synes å være en grunnleggende tendens i hele Solstads forfatterskap. (Solstad 1982)

til meg selv, mine egne fysiske uttrykk blir et objekt for meg selv, følgelig blir jeg et objekt. Samtidig anerkjenner jeg disse skrittene jeg hører bak meg som frihet. Det er unngåelig for meg å ikke bry meg om disse raske skrittene som jeg hører rett bak meg og tenke at "jeg bryr meg ikke om hva de andres synes om meg". Jeg kan høre andre lyder rundt meg også, slik som måkenes skrik, eller vinden som berører bladverket i trærne, men jeg vil ikke komme på tanken om å anerkjenne måkene eller vinden som frie subjekter. Jeg vil ikke føle deres blikk i nakken. I det jeg hører disse skrittene derimot, vil jeg stivne og bli til et objekt og anerkjenne skrittene i mørket som frihet, som suverenitet. Uansett hvem sine skritt det er jeg hører, om så det er en ung elegant kvinne på høyhælte sko, en skoleelev eller en pensjonist, vil jeg anerkjenne personen som et subjekt, og meg selv som et objekt; som sett som et objekt av den andre. Man kan kun skamme seg overfor noen andre:

[S]kam [er] i sin første struktur skam *overfor noen*. Jeg har nettopp gjort en klosset eller vulgær bevegelse: Denne bevegelsen kleber seg til meg, jeg verken dømmer eller klandrer den, jeg lever den simpelthen, jeg virkeliggjør den på for-seg'ets måte. Men brått løfter jeg hodet: Noen var tilstede og så meg. Jeg virkeliggjør straks hele vulgariteten ved min bevegelse, og jeg skammer meg [...] den andre [er] den uunnværlige formidler mellom meg og meg selv: Jeg skammer meg over meg selv *slik jeg framtrer* for den andre. (Sartre 1980:100-101)

Vi skal i dette avsnittet se nærmere på hvordan skam er et begrep som særlig tematiseres i romanen *T. Singer* (1999)

Dersom det hadde vært Milan Kundera som hadde skrevet *T. Singer* ville han kanskje kalt romanen for *Utydeligheten*. I en samtid der det å være tydelig er et av de virkelige store idealene, fremstår T. Singer som en utydelig, diffus person. For eksempel kan hans hode en gang i mellom skimtes sammen med en masse andre hoder, i det TV kameraene fort sveiper over publikummet til TV-showet som blir innspilt. (T. Singer har en kamerat som lager show på TV, derfor får T. Singer billetter som publikummer.) Det eneste som kan få T. Singer ut av utydeligheten er skamfølelsen. Skamfølelsen er det eneste som gjør at han kan bli noe i egne øyne, og skamfølelsen er noe som oppstår i møte med de andres blikk. Romanen åpner med en beskrivelse av hvordan T. Singer plutselig og uten noen forutgående grunn, føler at skamfølelsen springer frem i ham. Han må stoppe opp, ta hendene for ansiktet og si

”Nei, nei!” Men denne skamfølelsen er alltid forårsaket av at han brått og uforvarende husker en situasjonen med flere aktører hvor han selv mener han har dummet seg ut.

I *Irr! Grønt!* og i *Roman 87* er det bøkernes respektive hovedpersoner som i form av å være en tredje person C, får anledning til å observere et menneske A i interaksjon med en person B. I *T. Singer* er det bokens hovedperson som er person A og som i sin interaksjon med person B, blir observert av person C. En annen viktig forskjell er at T. Singer ikke blir sett bak forstillingen, men det er selve forstillingen overfor en annen person, som blir observert av en tredje person. Han blir i barndommen observert av sin onkel da han ler en forsert latter for å tekkes sin jevngamle kamerat. Solstad beskriver også hvordan T. Singer blir skamfull når han har sagt noe til en person K som han trodde var person B. Det går fram av teksten at T. Singer ikke nødvendigvis har et mer ekte og nært forhold til B enn han har til K, men han snakker bare i forskjellig språk til dem. T. Singer blir ikke flau fordi han overfor K har åpenbart hvem han egentlig er bak rollene, og han er ikke mer egentlig eller uforstilt overfor B enn overfor K. T. Singer blir snarere flau fordi han som spiller har gjort, hva jeg vil kalle for en grammatisk feil. På samme måten som et ord som passer i en setning blir helt feil i en annen setning.

Det at teksten i så stor grad utmeisler akkurat den måten T. Singer ikke er noen ting bak rollene, og følgelig at han ikke blir flau fordi han har åpenbart seg selv, har betydning for hvordan vektleggingen av T. Singers skamfølelse kan forstås. I motsetning til *Irr! Grønt!* og *Roman 87*, hvor det, som vi har sett, i det minste er mulig å tolke teksten dit hen at hovedpersonene observerer den Andre, slik denne er bak forstillingen, bak det objektiverende blikket, er det ingen åpninger for noe slikt i *T. Singer*. Det eneste som gjenstår som en personlig identitet, er den skamfølelsen som T. Singer ganske ofte fornemmer.

Den fremstillingen jeg har gitt av T. Singers skamfølelse er i strid med Solstads egne synspunkter som kommer fram i et intervju i *Bøygen*. Som svar på spørsmålet om hvilken skam han berører i romanen *T. Singer* svarer Dag Solstad:

Én type skam er den som skyldes at man har gjort noe galt. Den skammen er jeg ikke så opptatt av. Den skammen jeg har beskrevet er den som bryter plutselig og uventet inn, på et tidspunkt hvor det ikke er noen grunn til at den skal gjøre det. Det er vel en

metafysisk skam jeg skriver om i denne romanen, i motsetning til den sosiale skammen. (Bøygen 4:2002)

Jeg mener det ikke er mulig å skille mellom en metafysisk og sosial skam. Selv om T. Singer plutselig kan skamme seg uten noen forutgående grunn, er den skamfølelsen som skyter opp i ham likevel minner om skamfulle situasjoner som har oppstått ved at han har blitt eksponert for den andres blick. Det er også vanskelig å innse hva metafysisk skam skal kunne gå ut på, dersom vi ikke trekker inn at skam på en eller annen måte dreier seg om å ha blitt sett av et annet blick, og at skam forholder seg til et sosialt prosjekt om å vinne ære og å unngå vanære. Jeg mener at den sosiale og metafysiske skammen går ut på det samme. Metafysikk er en betegnelse på teorier om virkelighetens grunnleggende prinsipper. En metafysikk må ikke nødvendigvis implisere oversanselige størrelser, som for eksempel en gud eller platonske idéer. Sartres teori om forholdet mellom bevisstheter er også en metafysisk teori. Den skammen som T. Singer føler, har derfor å gjøre med hans forhold til de andre og de andres blick, ikke med en oversanslig instans som plutselig finner det for godt å hjemsøke ham.

Vi har i del 3 sett hvordan den såkalte identitetsløse T. Singer skammer seg, slik Sartre sier, over seg selv slik han framtrer for den andre. Han får formidlet seg selv som en identitet, riktignok bare som et grammatisk feilplassert objekt, gjennom de andres blick. T. Singers skamfølelse er det eneste som vitner om at han er til, ellers er han ingenting.

4. Konklusjon

Artikkelen har vist på hvilke måter Dag Solstads tekster er i slekt med Jean-Paul Sartres filosofi og dennes begreper om vond tro, blick og skam. Disse eksistensialistiske fenomenene blir ikke bare illustrert i Solstads tekster, men snarere satt på spill. De utvalgte scenene viser hvordan den uavklarte tvetydigheten mellom faktisitet og overskridelse går helt inn marginen på romanfigurenes selvoppfattelse. I noen scener inngår blicket som et element i herre-trell relasjoner mellom karakterene. I andre scener åpner hovedpersonenes erfaringer av andres blick opp for sprekker og transcensereferanser i det fastlåste maktspelet mellom dem, uten at det ser ut til å føre til noen grunnleggende forandringer i deres selvforståelse. De fortsetter å være inautentiske spillere. Skambegrepet er heller ikke noe som gjør personen til et objekt gjennom

den andres blikk, men dreier seg snarere om å bli tatt på fersk gjerning, som en dårlig rollespiller. Samlet sett demonstrerer Solstads romaner hvor vanskelig det er å erkjenne seg selv, enten som en selvidentisk autentisk person, eller som en vellykket inautentisk spiller.

Litteratur:

- Bache-Wiig, Harald (1975) "Dag Solstad – spiral, sirkel og tangent", *Linjer i norsk prosa*, red. Helge Rønning, Pax forlag, 1975
- Cumming, Robert (1992) "Role-playing: Sartre's transformation of Husserl's phenomenology", *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Fingarette, Herbert (1998) "Self-deception Need No Explaining." *The Philosophical Quarterly*, Vol. 48, no 192
- Fretz, Leo (1992) "Individuality in Sartre's Philosophy", *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Gaasland, Rolf (1999) *Fortellerens hemmeligheter, innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget, 1999
- Gombrowicz, Witold (1937) *Ferdydurke*, Gyldendal forlag, 1993
- Hazel, Barnes E. (1992) "Sartre's ontology: The revealing and making of being." *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Hegel, G.W.F. (1806) *Phänomenologie des Geistes*, Felix Meiner Verlag, 1988
- Johansen, Knut (1970) "Den gode spilleren", *Konfrontasjoner*, Forlaget Ny Dag, 1970
- Kittang, Atle (1998) *Ord, bilete, tenkning, Artikler om fiksjonar*, Gyldendal forlag, 1998
- Morris, Phyllis Sutton (1980) "Self-deception: Sartre's Resolution of the Paradox", *Jean-Paul Sartre, Contemporary Approaches to His Philosophy*. Ed. Silverman/Elliston, 1980
- Santoni, Ronald (1995) *Bad faith, good faith, and authenticity in Sartre's early philosophy*, Temple University Press, 1995
- Sartre, Jean-Paul (1936) *Ego'ets transcendens*, Hans Reitzlers forlag, 1975
- Sartre, Jean-Paul (1943) *Being and nothingness: an essay on phenomenological ontology*. Methuen, 1957
- Sartre, Jean-Paul (1943a) *Væren og Intet*, Pax forlag, 1966
- Sartre, Jean-Paul (1943b) *Erfaringer med de andre* (utdrag fra *Væren og Intet*), Gyldendal forlag, 1980
- Sartre, Jean-Paul (1946) *Eksistensialisme er humanisme*, Cappelen forlag, 1993
- Skagen, Kaj (1983) *Bazarovs barn*, Gyldendal forlag, 1983
- Skagen, Kaj (1991) *Natt til dommedag*, Gyldendal forlag, 1991
- Solstad, Dag (1965) *Spiraler*, Aschehoug forlag, 1986

- Solstad, Dag (1968a) "Spilleren", *Artikler om litteratur*, Oktober forlag, 2000
- Solstad, Dag (1968b) "Nødvendigheten av å leve inautentisk", *Artikler om litteratur* Oktober forlag, 2000
- Solstad, Dag (1969) *Irr! Grønt!* Oktober forlag, 1988
- Solstad, Dag (1982) (sammen med Jon Michelet) *VM i fotball 82*, Oktober forlag, 1982
- Solstad, Dag (1984) "Det særegne med å være nordmann", Dag Solstad intervjuet av Jan Kjærstad, *Vinduet*, 3, 1984
- Solstad, Dag (1987) *Roman 87* Oktober forlag, 1987
- Solstad, Dag (1992) *Elleve roman, bok atten* Oktober forlag, 1992
- Solstad, Dag (1999) *T. Singer* Oktober forlag, 1999
- Solstad, Dag (2002) *16.07.41* Oktober forlag, 2002
- Solstad, Dag (2002) "Intervju med Dag Solstad", *Bøygen*, 4, 2002
- Thon, Jahn (2000) "Klassiker, romantiker og kyniker: Solstad på 60-tallet", *Narrativt begjær*, Cappelen akademiske forlag, 2000
- Ødegaard, Sivert "Eksistensiell eskapisme. Antihelter i Dag Solstads nittitalssprosa", *Edda*, 4, 1998
- Østerberg, Dag (1980) "Innledning", *Erfaringer med de andre* (utdrag fra *Væren og Intet*), Gyldendal forlag, 1980
- Østerberg, Dag (1993) Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv Gyldendal forlag, 1993
- Østerberg, Dag (1994) "Innledning", *Maurice Merleau-Ponty. Kroppens fenomenologi*, Pax forlag, 1994