

KAPITTEL 3

Å lytte til romanens røyst: Dag Solstads *Ellevte roman*, *bok atten*

Geir Hjorthol

Summary: This article reflects upon various aspects of the novel's voice, as it is exemplified in Dag Solstad's *Ellevte roman, bok atten* (1992) [*Novel 11, Book 18* (2017)]. What is to be understood by this term, when we know that a text is made of written language, which in itself is silent? Who is it that is speaking in a written text? Can we listen to this talk in a meaningful way? The voice is fundamentally connected to the human subject, yet the subject is as ambiguous as the language. In *Ellevte roman* we can observe a double subjectivity, connected to the narrator and the main character. What does this mean for the way we listen? With a theoretical orientation in aesthetic philosophy (Nancy, Rancière), narratology (Genette) and psychoanalysis (Lacan, Žižek, Dolar), I demonstrate how Solstad's novel opens up a resonant space for both the speaker and the listener. In this space one can also experience the novel's silent music.

Keywords: Solstad, voice, silence, listening, resonance, repetition, music

Kan vi lytte til ein roman? I artikkelen «Det forferdelige savn» (1993), som vart publisert første gong i 1987, same år som *Roman 1987* kom ut, skriv Solstad om det saknet han kjenner på når han les meldingane av denne romanen: «Det åndeløse som jeg har gjort så mange bestrebelser på å la hver side gjennomstrømmes av blir redusert til et tråkig partipolitisk spørsmål, som man er for eller imot» (s. 59). Slik forsvinn «det romanmessige og unike ved en roman» ut av synsfeltet: «Det finnes et bestemt

Sitering av denne artikkelen: Hjorthol, G. (2022). Å lytte til romanens røyst: Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten*. I Hjorthol, G., Løvoll, H.S., Oltedal, E. & Sørbo, J.I. (Red.), *Stemma og stilla i musikk og litteratur. Festskrift til Magnar Åm* (s. 59–83). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.158>
Lisens: CC BY-NC-ND.

område, som er diktningens eget, og kanskje at man i den forbindelse kan snakke om «strupe», «stemme», «uttrykk» (s. 63):

[D]et har noe med uttrykket å gjøre, hvor språket i seg sjøl spiller en viktig rolle. Det har med roman-språk å gjøre, som nok kan likne på andre språk, og som nok kan oversettes til sosiologiske, moralske, politiske, estetiske, psykologiske etc. etc. termer, men som likevel har en avgjørende rest tilbake, som er dens egen. En steilhet, i språket. Noe avklaret, uimottagelig for smiger. Noe helt upåvirkelig. «Strupe», sjøl hos en så forfinet forfatter som Proust. (s. 66)¹

Det er liten tvil om at dette treffer noko sentralt ved romanane hans. I Solstads tekstar møter vi ei stemme som strevar med å finne dei rette orda til å gripe den gjenstridige røyndommen med. Så kan språket flyte friare ei stund, heilt til det støyter på ei ny hindring. Kan denne variasjonen koplast til Solstads val av ordet «strupe»? Som substantiv refererer det til fremre del av halsen, eit organ som er med og formar lyden til tale eller song. Som verb tyder det å 'klemme saman', 'kvele', altså nærmast det motsette. Men nettopp så motsetningsfull er Solstads skrift.

I 1992 gav han ut den første romanen i det som etter kvart har blitt ein trilogi, med den fiktive personen Bjørn Hansen som gjennomgangsfigur. Tittelen, *Ellevte roman, bok atten* (heretter *Ellevte roman*), viser til romanens numeriske plassering i forfattarskapen, men også til sjangeren. Dei to neste bøkene har titlar som liknar: *17. roman* (2009) og *Tredje, og siste, roman om Bjørn Hansen* (2019). Dei fleste trilogiar kjem ut i ubroten rekkefølge, men slik er det ikkje i dette tilfellet. Mellom den første og den siste boka om Bjørn Hansen har Solstad gitt ut 14 bøker i ulike sjangrar: romanar, artikkelsamlingar og reportasjebøker frå fotball-VM (saman med Jon Michelet). På 1990-talet, etter utgivinga av *Ellevte roman*, kom *Genanse og verdighet* (1994), *Professor Andersens natt* (1996) og *T. Singer*

¹ Proust skreiv ikkje berre eit stort og banebrytande romanverk om ein forfatters forsøk på å gripe attende til den tapte tida, men artikkelar om litteratur og litteraturkritikk. I den posthumt utgitte artikkelsamlinga *Contre Sainte-Beuve* (1971 [1954]) poengterer han at forfattarens individuelle særpreg ikkje ligg i historia eller temaet, men i språket, i stemma bak orda, i dette vi ikkje heilt kan setje ord på, men som kjem til uttrykk som tekstens eigen song, *l'air de la chanson*, som er ein måte å puste på i språket (fransk *air* kan tyde både 'luft' og 'særpreg').

(1999), men også desse har klare tematiske og formelle fellestrekk med Bjørn Hansen-trilogien.

Historia i *Elleve roman* kan samanfattast slik: Bjørn Hansen bur i Oslo saman med kona, Tina Korpi, og den vesle sonen deira på to år. Når Turid Lammers, som han har hatt eit utanomekteskapleg forhold til, flyttar frå Oslo til heimbyen Kongsberg, reiser han etter, i håp om at ho vil ta imot han. Det vil ho, og dei flyttar saman i den gamle villaen ho har arva. Etter ei tid seier han opp stillinga si i departementet i Oslo for å tiltre i ny stilling som kemner på Kongsberg. Det er sambuaren som har fått han til å søkje. Ho overtaler han også til å bli med i den lokale teaterforeininga. Her spelar han biroller i upretensiøse musikalar, men Bjørn Hansen har sterke litterære interesser og får det for seg at dei bør prøve seg på «et større løft», nemleg Ibsens *Vildanden*. Etter påtrykk frå Turid Lammers tek han på seg rolla som livsløgnaren Hjalmar Ekdal. Det går svært dårleg. Turid, derimot, briljerer som Gina Ekdal ved å gjere rolla komisk. Slik saboterer ho framsyninga, og Bjørn Hansens draum om eit kunstnarisk løft endar med fiasko. Etter dette svingar kurva for samlivet deira bratt nedover. Bjørn Hansen bryt opp på nytt og forlèt Turid Lammers. Han kjenner det umiddelbart som ei lette, men det er noko grunnleggande som stadig uroar han. Livet kjennest meir og meir meiningslaust. I eit desperat håp om å gjere noko med dette legg han ein plan, som vi førebels ikkje får konkretisert, i samarbeid med legen sin, den narkomane dr. Schiøtz.

Iverksetjinga av planen blir avbroten av at Peter Korpi Hansen, den no 20 år gamle sonen hans, som han har hatt lite kontakt med, kjem til Kongsberg for å utdanne seg til optikar. Han flyttar inn hos faren, som fort innser at eplet har falle svært langt frå stammen. Medan Bjørn Hansen er oppteken av litteratur og eksistens-filosofi (Kierkegaard), er dette ein ung mann som hyllar den postmoderne, kommersialiserte tida han lever i, med høg og betrevitande stemme. Med eit vink tilbake til *Irr! Grønt!* (1969) skriv Solstad: «Han hadde en sønn som hørte ungdommen til. Han hadde tilpasset seg sin egen generasjon, med all sin ung-het» (s. 71). Men Peter Korpi Hansen er ikkje berre ung og veltilpassa, han er også sosialt hjelpelaus, og derfor einsam.

Så, mot slutten av romanen, når sonen reiser heim til Narvik på ferie, gjennomfører Bjørn Hansen sin store plan. Han reiser til Vilnius på konferanse og kjem heim i rullestol, som «lam» etter ei oppdikta trafikkulykke. Men det går ikkje heilt som han hadde tenkt seg. Han hadde tenkt å halde fram som kemner, men han blir oppmoda av rådmannen om å tre tilbake. Dette aksepterer han. Og der forlèt vi han, som sjølvvald liksom-invalid i den moderne leilegheita si, med formiddagsbesøk på det lokale kjøpesenteret som dagens høgdepunkt ...

Kven talar i teksten?

Det er freistande å seie at den eigentlege hovudpersonen i ein Solstadroman ikkje er hovudpersonen, men forteljaren, om det ikkje var for at forteljaren ikkje er ein person, korkje i eller utanfor teksten. Men forteljarstemma er tett forbunden med hovudpersonen og hans tankeverd, og dette gjeld uavhengig av om forteljaren talar i førsteperson eller omtalar hovudpersonen (og andre personar) i tredjeperson, som i *Ellevte roman*. Noko av det mest slåande når ein gir seg i kast med ein roman av Dag Solstad, er, som eg var inne på, den særprega forteljarstemma. Dermed kjem språket i framgrunnen som det mest sentrale ved romanen. Men språket er samtidig knytt til eit menneske som strevar med å forstå seg sjølv og det samfunnet som det ikkje finn seg til rette i. Språk og handling blir dermed to sider av same sak, eller tematikk, som for Solstad sin del dreier seg om subjektets (særleg den intellektuelles) posisjon i det seinmoderne samfunnet. Dette gjeld i høg grad også *Ellevte roman*.

Som så mange andre av romanane til Solstad handlar denne om *oppbrot*, om overgangen frå ein tilstand til ein annan – i dette tilfellet ikkje berre ein gong, men tre – og om refleksjonane rundt den livskjensla som ligg til grunn for oppbrotet. Slik lyder første avsnitt:

Når denne beretning begynner, har Bjørn Hansen nettopp fylt 50 år og står på Kongsberg jernbanestasjon og venter på noen. Da er det fire år siden han flyttet fra Turid Lammers, som han hadde bodd sammen med i fjorten år, like fra det øyeblikk han ankom Kongsberg, som før den tid knapt eksisterte på kartet for ham. Nå bor han i en moderne leilighet i Kongsberg sentrum, bare

et steinkast fra jernbanestasjonen. Da han ankom Kongsberg for atten år siden hadde han bare noen få personlige eiendeler, som klær og sko, samt kasser på kasser med bøker. Da han flyttet fra Lammers-villaen tok han også bare med seg personlige eiendeler, som klær og sko, samt kasser på kasser med bøker. Det var hans bagasje. Dostojevskij. Pusjkin. Thomas Mann. Céline. Borges. Tom Kristensen. Marquez. Proust. Singer. Heinrich Heine. Malreaux, Kafka, Kundera, Freud, Kierkegaard, Sartre, Camus, Butor. (s. 5)

Romanen byrjar altså ikkje med byrjinga, men *in medias res*, ein konkret situasjon «her og no»: den femti år gamle Bjørn Hansen som står på Kongsberg jernbanestasjon og «venter på noen». Verbet i presens skaper ein illusjon om nærvær i tid og rom. Slik kan opninga minne meir om lyrikk (med det implisitte «eg er her no» som kjenneteiknar denne sjangeren) enn om den temporale distansen vi kjenner frå den klassiske forteljinga («det var ein gong»). Jonathan Culler (2015) peikar på at noko av det som skil lyrikk frå prosa, er at lyrikkens handling er ei handling i og med språket, og at denne er viktigare enn den røynda den eventuelt viser til. I romanen, derimot, mimar teksten ein tale lik den vi finn i daglegspråket. Hos Solstad ser vi at dette skiljet ikkje er så skarpt. Rett nok viser *Ellevte roman* til ein røyndom som langt på veg er gjenkjenneleg, men allereie i første setning framstår språket (forteljarens tale) som ei handling i eigen rett: «*Når denne beretning begynner* har Bjørn Hansen nettopp fylt 50 år ...» (s. 5, *sic*, men utheva her).

I opninga er forteljarstemma nøytral. Forteljaren presenterer hovudpersonen med namn og alder og plasserer han i ein konkret situasjon: Bjørn Hansen står og «venter på noen» på Kongsberg jernbanestasjon. Deretter gir han eit raskt over- og tilbakeblikk på viktige hendingar og periodar i livet hans. Men han nøyer seg ikkje med det; han fokuserer også på kva Bjørn Hansen tok med seg då han flytta frå Turid Lammers. Vi skjønar at han ikkje er oppteken av det materielle («noen få personlige eiendeler, som klær og sko»). Men denne smålatne bagasjen står i sterk kontrast til det han *har* lagt vekt på å få med seg: «kasser på kasser med bøker» (nemnt to gonger). Det viktige i Bjørn Hansens liv er ikkje jordisk gods, men litteratur, og ikkje kva som helst slags litteratur. Dette er (med unntak av Marquéz) meisterverk frå den moderne europeiske

romanen (som også er den solstadske kanon), med Kierkegaard og Freud som viktige supplement. Dermed forstår vi at hovudpersonen er ein åndeleg slektning ikkje berre av forfattaren, men også av andre litterære figurar i forfattarskapen. Men dette er ikkje den einaste måte forteljaren markerer seg på. Den detaljerte og tilsynelatande nøytrale informasjonen om bøkene har ein dobbel funksjon. På den eine sida er den uttrykk for presisjon, og dermed «objektivitet»; på den andre sida fungerer den som retorisk understreking. Det kan minne om barokkens ornamenterte oppramsingar, der språket (lenge før modernismen) markerer seg sjølv som språk. I sitatet ovanfor fungerer teiknsetjinga på same vis: Punktum etter dei første forfattarnamna blir avløyst av komma etter dei siste. Slik endrar rytmen seg i løpet av oppramsinga frå *staccato* til *legato*. Retoriske og musikalske grep som dette er ikkje nøytrale eller objektive. Tvert om gjer dei tekstens språk synleg, samtidig som dei gjer forteljarens stemme «høyrleg».

Kven er denne «noen» som Bjørn Hansen ventar på? Det får vi ikkje vite før halvvegs ut i romanen. Med denne opninga får lesaren eit tydeleg signal om at det ikkje er historia i seg sjølv som er det viktigaste, men den språklege formidlinga av den. Opninga inneheld også ein dobbel analepse,² eit tilbakeblikk på fortida, med fokus på oppbrota frå to samliv (med Tina Korpi og Turid Lammers) som dei sentrale hendingane. Også desse blir plasserte i tid. Frå neste avsnitt følger ein lengre analepse som handlar om livet til hovudpersonen, før forteljinga og historia er tilbake i notida og held fram slik: «Så står han der da, en morgen i slutten av august. På Kongsberg jernbanestasjon. Ventet på toget. Ventet på sin ukjente sønn» (s. 68). I siste halvdel av romanen (s. 68–144) får vi historia om farens møte og samvær med sonen og om gjennomføringa av Planen: turen til Vilnius og returen i rullestol.

Dette er i grove trekk den temporale strukturen i romanen. Men kven er det som fortel? I første avsnitt er det ei ekstradiegetisk forteljarstemme som gir ei tilsynelatande objektiv framstilling av hovudpersonen og livet

² Med omsyn til narratologisk terminologi viser eg til Genettes *Narrative Discourse* (1980).

hans.³ Forteljehandlinga («denne beretning») og den notida den viser til («begynner»), blir kopla til historia om Bjørn Hansen og den konkrete situasjonen på jernbanestasjonen, som også blir omtalt i presens («står», «venter»). Det er ikkje Bjørn Hansen som fortel, korkje her eller seinare i romanen. Samtidig er det hans situasjon som er utsiktspunkt for fortelje-handlinga: «Når denne beretning begynner [...] er det fire år siden han flyttet fra Turid Lammers, som han hadde bodd sammen med i fjorten år» (s. 5). Dette er den einaste staden i romanen der forteljehandlinga blir gjort så eksplisitt, men når dette skjer i første setning, får det vekt og funksjon som romanens narrative nullpunkt. Når denne situasjonen blir rekapitulert (sjå ovanfor), ser vi igjen korleis vekslende verb-tider gjer forteljarposisjonen tvitydig: «står ... Ventet ... Ventet».

Eg var inne på at omgrepet 'forteljar' viser til ei tekstleg stemme, ein formidlande og språkførande instans i romanens diskurs, ikkje ein handlande person i historia. Samtidig kan vi forstå forteljar og person som komplementære storleikar i den overordna fiksjonen. Det finst ingen annan Bjørn Hansen enn den som blir til gjennom romanens språk. Forteljaren er ikkje til stades *in persona* på Kongsberg jernbanestasjon denne dagen, men det er heller ikkje Bjørn Hansen – anna enn som resultat av forteljarens «beretning». Den som talar, seier ikkje «jeg», men lesaren får likevel inntrykk av eit sterkt forteljarnærvær. I eit intervju med Sam Riviere i *The White Review* (i Solstad, 2021), seier Solstad:

Som norm tror jeg at alle romaner i utgangspunktet er jeg-romaner. I hvert fall er mine det. Opphører de å være jeg-romaner, og blir til en 3. person-entallroman, så innebærer det til en viss grad en begrensning. En begrensning til og med før romanen har fått en eneste setning: M.a.o.: Endelig er vi der vi skal være, med beina på jorda: Nå kan vi begynne. Uten en slik begrensning ville jeg aldri ha hatt *mot* til å begynne. (s. 157)

3 «Ekstradiegetisk» (i motsetning til «intradiegetisk») viser til narrativt nivå: ei forteljehandling som skjer frå ein posisjon utanfor «diegesen» (historia). Når Genette nyttar denne termen framfor «autoral forteljar», er det for å distansere seg frå førestillinga om forteljaren som forfattarens personifiserte talerøyr.

I prinsippet skulle dermed også *Ellevte roman* vere ei implisitt «førstepersonsfortelling», sjølv om Bjørn Hansen blir omtalt i tredje person eintal. På denne måten blir romanens forteljar-subjektivitet avgrensa. Rivieres spør vidare: «Ville du beskrevet romanene dine som «selvutslettende»? Synes du det er nødvendig at fiksjonen – gitt at den oppretter et varig møte med en annen bevissthet (for både forfatteren og leseren) – er en selvutslettende opplevelse?» (Solstad, 2021, s. 166). Solstad stadfestar at slik er det, for han, men han veit ikkje heilt kva det inneber: «Ja, ja, absolutt. Men hva mener jeg med det? Jeg er altså helt enig, bejaende, men hva innebærer det? Jeg er altså helt enig, bejaende, men mer vil jeg ikke vite. Der går grensen» (Solstad, 2021, s. 168). Eg kjem attende til dette svaret i ein annan samanheng, men la oss inntil vidare avgrense oss til den forteljetekniske sida av saka, med utgangspunkt i Solstads prinsipielle syn på romanen som implisitt første-personsforteljing. Kva slags «person» er det då snakk om?

I *Narrative Discourse* argumenterer Genette (1980) imot omgrepet 'førstepersonsforteljar':

This presence [of the «person» of the narrator] is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the first «person» [...] The novelist's choice, unlike the narrator's, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have the story told by one of its «characters,» or to have it told by a narrator outside the story. (s. 244)

Genettes poeng er at alle slags forteljarar kan gripe inn i forteljinga *som forteljar*, og i denne tydinga er alle forteljingar i «første person», om ikkje i grammatikalsk forstand. Eg tolkar Solstads utsegn i intervjuet i same retning, som ei poengtering av det narrative subjektets språkhandling, *narrasjonen*, som den primære i romanen. Men kva med den «selvutslettende» avgrensinga han også talar om?

Spørsmålet om romanens røyst er ikkje berre eit spørsmål om *kven* som talar i teksten, men om *korleis* det blir talt. Kva for medvit kjem til uttrykk i teksten, og korleis blir forteljinga filtrert gjennom dette medvitet? Genettes term for dette er «fokalisering», som ein del av tekstens modalitet. Ved intern fokalisering fell fokus saman med den handlande

personen, det gjer det ikkje når fokalisinga til den ekstradiegetiske forteljaren er ekstern, men også då kan forteljinga vere meir eller mindre farga av den fokuserte personen. Det synest å vere noko slikt Solstad siktar til med svaret sitt til Sam Riviere. Men kva for subjekt er det som persiperer/sansar/tenkjer i *Ellevte roman*? Det kan verke som om avgrensinga (eller filtreringa) ikkje berre ligg i den interne fokalisinga (med Bjørn Hansen som sansingssenter), men i forteljarens perspektiv, som språkførande instans. Litt seinare i same intervju siterer Solstad seg sjølv: «Jeg vil at det skal lukte litteratur av bøkene mine» (2021, s. 158). Dette peikar mot forteljinga som ein språkleg-litterær konstruksjon, med den narrative utseiinga som den sentrale komponenten.

I fri indirekte diskurs er diskursen tostemt: dels prega av forteljarens medvit, dels av personens, med varierende grad av distanse mellom desse. Slik er det også i *Ellevte roman*, men samtidig er stemmene vovne saman på meir komplekst vis enn i ein tradisjonell realistisk roman, med større eller mindre grad av ironisk distanse mellom forteljar og person. Solstad har blitt karakterisert som ironikar, noko han bestemt har avvist, og i *Ellevte roman* ser vi kanskje noko av grunnen, for det let seg knapt gjere å snakke om nokon distanserende ironi i måten hovudpersonen blir framstilt på i denne romanen. Ovanfor var eg inne på nærleik og avstand som definatoriske kjenneteikn på lyrikk og epikk, og at skrivemåten til Solstad til tider kan nærme seg lyrikken i kraft av sitt sterke forteljarnærver. Den narrative utseiinga kjem dermed i framgrunnen i høve til det utsagde (skildringa av hovudpersonen). Eller meir presist: Det går ikkje noko klart skilje mellom dei. Dette heng forteljeteknisk saman med det komplementære forholdet mellom forteljar og fokalising, men korleis? Det er ikkje så enkelt som at det eine perspektivet tilhøyrer forteljaren, og det andre den litterære personen Bjørn Hansen. Sam Riviere er inne på det same i intervjuet med Solstad (Solstad, 2021): «Vi er på et vis på innsiden av karakterene, men samtidig er de ganske fjerne for oss, vi er i stand til å betrakte dem på en viss avstand – men karakterene betrakter kanskje også seg selv på avstand» (s. 156). Det første han seier, heng saman med forteljarens posisjon som ekstradiegetisk, kombinert med intern fokalising, eller avstand og nærleik på same tid. Men så spør han om ikkje også karakterane ser *seg sjølve* på avstand. Gjeld det også *Ellevte roman*?

Vi har sett på det første avsnittet i romanen. I det neste skiftar fokaliseringa frå ekstern til intern, med Bjørn Hansen som sansingssenter:

Når han hadde tenkt på Turid Lammers i de fire årene som hadde gått siden bruddet, så hadde det vært med en lettelse over at det var forbi. Samtidig hadde han, og med en forbauselse som grenset til sorg måtte konstatere at han ikke lenger var i stand til verken å forstå, eller å gjenoppleve, hvorfor han noen sinne hadde vært betatt av henne. At han hadde vært det er imidlertid hevet over tvil. Hvorfor skulle han ellers ha brutt ut av sitt ekteskap med Tina Korpi og forlatt henne og deres to år gamle sønn for å følge etter Turid Lammers til Kongsberg, i et lønlig håp om at hun ville ha ham? Det var Turid Lammers [*sic*] skyld at han hadde havnet på Kongsberg. (s. 5–6)

Forteljarposisjonen er her som elles i romanen ekstradiegetisk. Bjørn Hansen blir omtalt i 3. person, men språket er sterkt farga av hans medvit, med den temporale forskyvinga som kjenneteiknar fri indirekte stil. I dette tilfellet er forskyvinga dobbel, gjennom bruk av perfektum preteritum: «Når han *hadde tenkt ...*». Slik blir forholdet mellom forteljar og person tvitydig. På den eine sida er det snakk om så liten distanse i perspektiv at vi nesten får kjensla av å lese ein førstepersonsroman. På den andre sida er den temporale distansen fordobla (gjennom preteritum partisipp). Slik blir både nærleik og distanse forsterka i denne romanen.

Også Genette (1980, s. 192 f.) peikar på at skiljet mellom ekstern og intern fokaliserings – i litterær praksis – ikkje alltid er skarpt. Han viser til Jean Pouillon (1946), som talar om *vision avec* [‘medsyn’], som ikkje vil seie at vi ser inn i personens indre, men at vi ser det *biletet* han har av seg sjølv og andre, *slik forteljaren formidlar det*. I avsnittet ovanfor ser vi ikkje med Bjørn Hansen augo, vi ser det synet (perspektivet) han har både på seg sjølv og andre, slik det blir språkleggjort i forteljehandlinga. Det som får vekt, er den letten han kjende på etter brotet med Turid Lammers, men også at han stadig er ute av stand til å forstå kvifor han i si tid innlet seg med henne. Han slår fast at det var hennar skuld at han skilde seg frå Tina Korpi, sa opp stillinga i departementet og flytta til Kongsberg. Det drastiske i denne handlinga står klart for han, men dess meir paradoksalt blir det at han ikkje er i stand til å hugse kvifor han handla slik han gjorde. Han har ei kjensle av at han vart dregen inn i noko han ikkje

hadde kontroll over. Den påfallande kombinasjonen av handlekraft og passivitet kjem eg attende til. Poenget her er først og fremst den avstanden han kjenner til seg sjølv og sine eigne handlingar.

Det finst ulike variantar og grader av intern fokalisering, frå lett personal farging av forteljarens språk til ulike former for subjektiv medvitsstraum (*stream of consciousness*). I det andre avsnittet i romanen er språket tydelegare prega av Bjørn Hansens medvit enn i det første, men kva som er hans stemme og kva som er forteljarens, er umogleg å avgjere. Det er ein engasjert og involvert forteljar som fører ordet, samtidig som han identifiserer seg med hovudpersonen og hans blick på verda. Det er i og for seg ikkje så originalt. Det som derimot er særmerkt for Solstads forteljemåte, er at han kombinerer den perspektiviske nærleiken til helten («medsynet») med ei form for reflekterande, episk-analytisk distanse som ikkje er uttrykk for *hans* distanse til hovudpersonen; det er snarare snakk om ein distanse han deler med hovudpersonen.

Vi har slått fast at det er ein motsetningsfull subjektivitet til stades i denne romanen, og denne blir forsterka av den doble forskyvinga attende i tid. Eller omvendt: Den temporale forskyvinga forsterkar det tvitydige ved subjektiviteten. Kven er det då som talar i teksten? Er det forteljarens eller personens stemme vi høyrer? Det er det umogleg å avgjere ein gong for alle. Poenget er at dei nemnde instansane (forteljar og person) representerer ulike sider ved fiksjonens motsetningsfulle subjektivitet, skapt og forma gjennom språk. Men det er nettopp det motsetningsfulle ved subjektiviteten som gir forteljinga energi og framdrift. Skal det gi mening å snakke om romanens røyst i *Ellevte roman*, må vi ta høgde for det samansette og dissonerande ved den og godta at den ikkje kan tilskrivast *anten* forteljaren *eller* hovudpersonen. I staden dreier det seg om ein kompleks narrativ fiksjon. Det språkførande subjektet (forteljaren) og det skildra objektet (Bjørn Hansen) tenderer mot å gli saman i eit felles blick på livet, der konflikten mellom handlekraft og underkasting/passivitet utgjer kjernen. Det er i dette spenningsfeltet vi må gå på jakt etter romanens røyst hos Solstad, ei røyst som sjølv er på jakt etter forståing, som er insisterande og usikker, monofon og polyfon, rytmisk flytande og «åndeløs» på same tid.

Tekstens resonans

I ein annan Solstad-roman, *16.07.41* (2002), har forfattaren montert inn eit autentisk foredrag han heldt på Norsk litteraturfestival på Lillehammer året før. Her seier han at han eigentleg har eit likegyldig forhold til det som gjerne blir sett på som romanens styrke: den gode historia. Men for hans del er det ikkje historia som ber romanen:

Hvis den hadde vært det så hadde den kunne latt seg gjenfortelle. Men den fiktive fortelling lar seg ikke gjenfortelle. Da blir den enten fullstendig uforståelig, eller forståelig, men ganske flat. En god historie gjør ingen roman. [...] Jeg har hatt stor glede av å arbeide med romaner som *Ellevte roman, bok atten* og de andre bøkene jeg har skrevet siden 1992. Arbeidet med å finne fram til romanens uoppløselige episke element. Å lytte til og stole på min egen fascinasjon over elementer til en slags fortelling som dukket opp i min bevissthet, selv om de syntes aldri så sære, til dels ubrukbare til å skape litteratur av, men som jeg, etter nøye overveielser, benyttet meg av, ikke uten hoderysten, for å dukke ned i det området som jeg betegner som det språkløse og benytte mine episke elementer til å beskrive dette, for meg, for all del meg, språkløse området. (Solstad, 2002, s. 146–147)

Det som driv romanen, slik Solstad ser det, er ikkje den ytre handlinga, men romanen som språkleg kunstverk. Slik kjenner han seg meir i slekt med lyrikarar og deira bruk av diktet «som et slikt befriende sted hvor det brukes språk, men ingen historie fortelles» (s. 144). Det som set i gang skrifta for hans del, er ikkje ei dramatisk historie, men eit bilete, ei førestilling, som fungerer som «romanens uoppløselige episke element» (Solstad, 2002, s. 147). Med dette som grunnlag skaper forfattaren ein fiksjon der språket sjølv – eller romanens røyst – kjem i framgrunnen. Det som ber romanen, er altså ikkje den meir eller mindre truverdige skildringa av ein gitt røyndom, men forfattarens forsøk på å gripe den, gi den meining, ved hjelp av språket. Problemet er at språket, den sentrale komponenten i forteljinga, ofte ikkje strekk til. I dette ligg romanens paradoks. Språkets sentrale plass i Solstads romanar spring ut av ei kjensle av språkløyse. Romantittelen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1984) kunne såleis passe som motto for store delar av forfattarskapen. Gong på gong

må forteljaren erkjenne at røyndommen – eller meir presist: subjektets forhold til det verkelege – ikkje lar seg fange gjennom språket, men det er nettopp det språkførande subjektets jakt etter meining som ber romanen.

«Å lytte til og stole på min egen fascinasjon over elementer til en slags fortelling» (Solstad, 2002, s. 147) er Solstads utgangspunkt for skrivinga av ein roman. Ei slik lyttande skrift er også Jon Fosse inne på i eit intervju: «Jeg skriver [...] ikke for å uttrykke meg selv, men for å lytte til noe. At det å skrive er å lytte – jeg finner ikke noen bedre måte å si det på. Det er som å spille et instrument, du lytter jo hele tida da» (Fosse, 2021, s. 5). Den franske filosofen Jean-Luc Nancy (2007) knyter lytting til *resonans*. Lytting er for Nancy ein skapande aktivitet, og ein føresetnad for at meining skal bli til. Samtidig står meininga heile tida i fare for å forsvinne: «To be listening is always to be on the edge of meaning [...] not, however, as an acoustic phenomenon (or not merely as one) but as a resonant meaning, a meaning whose sense is supposed to be found in resonance, and only in resonance» (s. 7). I fysikk viser 'resonans' til at eit system kan ta opp energi og kome i sterke svingningar når det blir påverka av ei periodisk kraft med same frekvens som systemets eigenfrekvens. Hos Nancy er 'lytting' forstått som ein mental aktivitet som skjer i møtet mellom subjektet og den Andre, men også og *i* subjektet, når det går inn i sitt indre resonansrom. Subjektet (i post-cartesiansk tyding) står både i forhold til den Andre og seg sjølv. Det inneber at resonansen er noko som ikkje berre finst inne i individet; den er ein del av det store resonansrommet (Lacans «symbolske orden») der subjekt møter subjekt i språkleg-sosial samhandling:

When one is listening, one is on the lookout for a subject, something (itself) that identifies itself by resonating from self to self, in itself and for itself, hence outside of itself, at once the same and other than itself, one in the echo of the other, and this echo is like the very sound of its sense. (s. 9)

Å skrive og lese lyttande vil etter dette seie å gå inn i det mangefasetterte rommet som teksten skaper, bruke sensibiliteten og refleksjonsevna si til å lytte til seg sjølv og den andre. Går vi til Solstads romanar, snakkar vi om forteljingar der det i høg grad blir sansa, resonnert og reflektert. Dette peikar både mot subjektets tanke- og førestillingskraft og mot den

imaginære lyden av stemmer som møtest i tekstens klangrom, og som lesaren kan lytte til.

I lyttinga i og til ein tekst er både skrivarens, den litterære personens og lesarens subjektivitet involvert. Her bør ein merke seg at lesarens potensielle lytting til tekstens stemme er noko anna enn å vere mottakeleg for «forfattarens bodskap». Ei lyttande skrift av det slaget romanane til Solstad representerer, rettar lesarens merksemd mot noko anna enn orda sitt pålydande. Ser ein det slik, får utseiinga, eller stemmeføringa, meir vekt enn utsegna. Nancy legg særleg vekt på rytmen og klangfargen (*le timbre*) i språket. Å tale eller å skrive er allereie å lytte, til seg sjølv, for å «finne seg sjølv» (si «eiga stemme»), noko som paradoksalt nok inneber å «fjerne seg frå seg sjølv», slik at stemma kan gjenlyde bortanfor seg sjølv. Premissen for ei slik tenking er at subjektet er noko anna og meir enn eit udeleleg Individ, slik eg var inne på. Tekstens subjekt er korkje det same som eller noko heilt anna enn den personen som har skrive teksten. Skrifta er knytt til ein subjektivitet, men ikkje berre som produkt. Ein kan også sjå det skrivande og lyttande subjektet som eit produkt av skrifta. I ein viss forstand skaper subjektet seg sjølv gjennom skrifta, ei skrift som ikkje «seier alt», men som likevel seier meir enn det umiddelbart tilgjengelege. Orda let etter seg ein rest, eit overskot, ei meirtyding, som ikkje utan vidare lar seg fange med orda, men som likevel kjem til uttrykk gjennom klangfargar og rytmar i tekstens resonansrom. Det rommet tekstens stemme resonnerer i, handlar med andre ord ikkje berre om ei fiktiv verd, men om det språkførande subjektets identitet.

Som eg var inne på, finst det hos Solstad ein innebygd språktematikk, ei sjølvrefleksiv kjensle av at språket sviktar. I *La parole muette* (1989) ser den franske filosofen Jacques Rancière «den stumme talen» som eit kjenneteikn ved det estetiske regimet som veks fram med den moderne litteraturen. I verk av forfattarar som Flaubert og Proust handlar det ikkje berre om å skildre ein gjenkjenneleg røyndom (som i det 'representative regimet'), men om skrifta som estetisk storleik. Den stumleiken han viser til, har nettopp å gjere med erkjenninga av at røyndomen ikkje kan gripast direkte med ord. Dei nemnde forfattarane ser verka sine meir som litterær musikk enn som røyndomsskildring (i realistisk forstand),

jf. fråværet av verbalspråkleg referensialitet i denne kunstarten.⁴ Om ein forstår den litterære teksten som «stum tale», kan det verke sjølvmotseiande å snakke om *lytting* i samband med skriving og lesing. Men å lytte etter tekstens stemme, seier Nancy, er å lytte til det som *ikkje* inngår i eit ferdig system av tydingsreferansar, det som ikkje er koda eller det som går på tvers av det allereie koda: klangfargen, rytmen og resonansen i talen, skrifta og musikken.

Den stumme talen

Resonans har på grunnleggande vis med repetisjon å gjere. Det som gjenlyder, er noko som gjentek seg, og det som gjentek seg i *Ellevte roman*, er Bjørn Hansens forsøk på å bryte ut, eller å skape noko nytt, men også opplevinga av at dette mislykkast. Det kan minne om Samuel Becketts «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better», i novella «Worstword Ho!» (Beckett, 1989). Som subjekt er vi både repe-terande og feilbarlege, og dette kan også kome til uttrykk i litteraturen. I *Ellevte roman* byggjer repetisjonane opp eit rytmisk-tematisk mønster som seier mykje om Bjørn Hansen som subjekt. Som andre Solstad-heltar er han eit *outsider*. Han distanserer seg frå mentaliteten i det samfunnet han lever i, representert ved hans eigen son (Peter), som i motsetnad til faren hyllar den moderne kommersialismen. Bjørn Hansen står utanfor dette samfunnets dominerande mentalitet og livskjensle, men han er også innanfor. I kraft av rolla som kemner er han innanfor systemet, ei samfunnsstøtte med ansvar for at menneska følgjer lover og reglar for innbetaling av skatt. I kraft av denne tvitydige posisjonen – innanfor, men utanfor – er Bjørn Hansen ikkje berre ein typisk Solstad-helt; han er også eit prototypisk *subjekt*. Det er denne posisjonen forteljaren går inn i,

4 Ein slik tenkjemåte ser vi også hos Lars Amund Vaage når han snakkar om den «stille musikken» som ein kan oppleve både i den klingande musikken og i litteraturen. Vaage ser dessutan tekstens røyst som ein «litterær song», og peikar med dette på at stemma i teksten handlar om noko meir enn formidling av ei klar meining. Ved å la sjølve uttrykksmåten (forma) få forrang fortel teksten oss at orda ikkje kan dekkje heile røynda. (Sjå samtale med Vaage i førre kapittel.)

solidarisk med hovudpersonen, men også med ein reflekterande distanse som hovudpersonen sjølv synest å dele, slik vi såg. Bjørn Hansen handlar, men han er samtidig underlagt ein samfunnsautoritet som styrer han. Han tilpassar seg, men han er også kritisk. Å balansere mellom desse ytterpunkta er ikkje enkelt, og den konflikten han lever i, endar med eit prosjekt, ein plan, der han sjølv prøver å ta kontrollen. Planen spring etter alt å dømme ut av nederlaga, dei mislykka forsøka, som han har røynt i samlivet med den hyperaktive og populære Turid Lammers. (Namnet hennar er knapt tilfeldig valt.) Men korleis kan ei sjølvvald liksom-lamming råde bot på dette?

Denne tematikken kjem til uttrykk i ei forteljing med nokre spesifikke særtrekk: ei tvitydig forteljarstemme og ein narrativ struktur som gir romanen ein særeigen rytmikk. Eg minner om forteljarens posisjon i tid og rom, med Kongsberg jernbanestasjon som «nullpunkt». Den lange, reflekterande analepsen som følgjer etter opninga, og som fyller første halvdel av romanen, knyter fortid til notid, slik at forteljehandlinga i seg sjølv fungerer som ein repetisjon, i den forstand at han prøver å «ta igjen» fortida. Forteljaren fører ordet, men det gjer på eit vis også Bjørn Hansen, i romanens tostemte diskurs. På denne måten får vi inntrykk av at forteljarens kombinasjon av nærleik og distanse til Bjørn Hansen er noko som personen sjølv deler. Refleksjonane skjer «her og no», som del av romanens narrative repetisjonar, i det vi kan kalle romanens notid. Forteljinga om brotet med Turid Lammers artar seg som ein repetisjon av det første brotet. Slik blir fortida gjort nærverande og kan potensielt danne grunnlag for noko nytt, slik Kierkegaard skriv i *Gjentagelsen* (1994 [1843]): «Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds» (s. 115). Vi får vite at Bjørn Hansen har handla og feila, men også at han no gjer eit nytt forsøk. Denne repetisjonen på narrasjonens nivå svarar, eller er knytt, til hovudpersonens repetisjonar i romanens historie. Iverksetjinga av Planen er ei handling som i seg sjølv utgjer ein repetisjon innanfor det mønsteret av forsøk, nederlag og oppbrot som eg peika på. No prøver Bjørn Hansen endå ein gong å slite seg laus frå noko som bind han. Men er gjennomføringa av Planen hans ei gjentaking som kan «erindres forlænds» og gi

livet hans ei ny retning, slik forteljaren framstiller den? For også dette handlar om språk, ei litterær stemme, som i denne romanen er fleirtydig.

Det vi *kan* slå fast, er at den siste repetisjonen inngår i eit tematisk mønster og dermed blir del av tekstens resonansrom, men det er eit rom der ord og handlingar framstår som forvrengde ekko, utan ei opplagd meining. Dette fører oss tilbake til romanens *parole muette* (Rancière, 1989), skriftas stumme tale. Om vi knyter dette til Lacans forståing av subjektet, handlar det om eit paradoks: På den eine sida blir subjektet konstituert gjennom språk og identifikasjon med den store Andre (autoriteten i den symbolske orden), ein identifikasjon som er knytt til subjektets harmonisøkjande begjær. Men så finst det også ei anna og negativ kraft i subjektets liv, ei drift som er språklaus og som inneber utstøyting/tilbaketreking frå den symbolske autoriteten.⁵ Drifta fører subjektet mot noko som ikkje kan formidlast direkte gjennom språket, noko som Lacan omtalar som 'det reelle'. Det reelle er eitt av dei mest fascinerande, men også mest kompliserte og paradoksale omgrepa i den lacanske psykoanalysen. Det er ikkje det same som «røyndomen sjølv», slik ein kunne tru, men den usymboliserbare (språkause) og traumatiske kjernen i subjektet og det symbolske. Vi får kontakt med det i draumane våre, der det dukkar opp på nytt og på nytt som umedvitne repetisjonar (jf. Freuds «gjentakingsvang»). Men det reelle kan også kome til uttrykk i kunsten, i det stumme mellomrommet mellom orda og mellom orda og den realiteten dei viser til. For lesaren handlar det om å gå inn i fiksjonens resonansrom og lytte. Å lytte er alltid å bevege seg mot ytterpunktet av meining, seier Nancy (2007): «a meaning whose sense is supposed to be found in resonance, and only in resonance» (s. 7). I *Ellevte roman* er tekstens repetisjonar tett knytte til forteljarens reflekterande stemme, som sjølv blir forma av det resonansrommet ho kling i (i relasjonen til den Andre). Men

5 Lacans omgrepsapparat er svært sentralt i forfatterskapen til den slovenske filosofen Slavoj Žižek, som eg lenar meg til her. Han understrekar at psykoanalysens 'dødsdrift' er noko heilt anna enn ein lengt etter den biologiske døden. Med støtte hos Lacan ser han dødsdrifta som retta mot lausriving frå den symbolske autoriteten ('den store Andre'). Slik blir den eit namn på subjektets motstand mot integrasjonen i det symbolske, i motsetning til fantasien og begjæret, som er harmonisøkjande. To av dei mest sentrale utgivingane til Žižek er *The Ticklish Subject* (1999) og *Less than Nothing* (2012). I *How to Read Lacan* (2006) gir han ei innføring i dei mest sentrale omgrepa til Lacan ved å nytte dei på kulturelle og politiske fenomen.

denne stemma har det også med å tagne framfor ein røyndom som framstår som u(be)gripeleg.

Den stumleiken vi talar om her, bør vel å merke ikkje oppfattast som eit nederlag for forfattaren, men heller som eit vilkår for at kunst og tenking (eller kunst som tenking) skal oppstå. I drøftinga ovanfor av forholdet mellom forteljar og hovudperson i *Ellevte roman* var spørsmålet om nærleik og avstand det sentrale. Når Solstad får spørsmål om fiksjonens varige møte med eit anna medvit kan oppfattast som ei sjølvutslettande oppleving, svarar han stadfestande på dette, men også at han ikkje veit og heller ikkje *vil* vite meir om kva dette inneber: «mer vil jeg ikke vite» (Solstad, 2021, s. 166). Å dikte er ikkje å kommunisere endelege sanningar med klar og autoritativ røyst, men å gå inn i det traumatiske og språkklause.

Prosopopeia

Den lyttinga vi kan tale om i samband med *Ellevte roman*, gjeld ikkje berre lesarens møte med teksten, men romanens hovudperson, slik forteljaren formidlar tankane hans. Den stemma som resonnerer i romanen, er også ei lyttande stemme. Eit døme på dette ser vi når Bjørn Hansen under ein av konsultasjonane med dr. Schiøtz innser at legen hans er narkoman. Legen snakkar i eit «gira» språk som får Bjørn Hansen til å kjenne seg «ubehagelig til møte» (s. 54):

Dette gjorde et så voldsomt inntrykk på ham at han knapt visste hva han foretok seg. Han så vantro på dr. Schiøtz som satt der bak skrivebordet, i sin lege-kittel, med sine tynne fingre, og fingret med stetoskopet, og med sitt milde fraværende blikk. Er dette virkelig? Hvorfor jeg? Hvorfor ønsker dr. Schiøtz å innvie akkurat meg i dette? Men dr. Schiøtz ga ikke noe svar, han bare satt der som før, fjern og stillferdig bak sitt skrivebord. Plutselig hørte han seg selv si: –det som plager meg er at mitt liv er så ubetydelig, og det har han aldri sagt til noe menneske før, ikke engang til seg sjøl, enda han hadde hatt det på tunga i mange år, ja hele tida, og nå sa han det altså. Han så forbauset på dr. Schiøtz idet han sa det. Dr. Schiøtz fraværende blikk flakket slik det flakker hos en mann som blir rørt, uten at han vil vise at han er blitt det. Flakkende,

fraværende blikk, langt der inne. –Og ennå er det tredve år igjen, eller noe sånt, i hvert fall sytten, til jeg går av med pensjon. Jeg tror ikke jeg har noen illusjoner, jeg. Han hørte seg selv snakke, høyt og så merkverdig troskyldig i tonefallet, hva i all verden var dette? Dr. Schiøtz' blikk flakket igjen. Så smilte han, et hjertelig smil, kontakten var sluttet. (s. 54–55)

Kven er det som talar og tenkjer her? Framstillingsforma er igjen fri indirekte diskurs, med den karakteristiske fordoblinga av utseiingssubjektet. I tillegg har vi direkte tale, replikkar markerte med tankestrek. Men kven er det som talar når Bjørn Hansen talar? Den talande blir sjølv usikker: «Plutselig hørte han seg selv si ...». Det er som om han talar frå ein posisjon utanfor seg sjølv, til ein Annan som kanskje høyrer kva han seier, men som er ute av stand til å gi adekvat respons. Det er ingen verkeleg samtale mellom to autonome subjekt som går føre seg. Korleis skal vi forstå dette?

Lacan karakteriserer stemma som «det andre i det som blir sagt» (*l'altérité de ce qui se dit*) (Dolar, 2006, s. 160). Han nyttar øyra som metafor og skriv at det fysiologiske tomrommet som stemma resonnerer i (kanalen frå det ytre til det indre øyra), er som tomrommet til/i den Andre, den Andre som tomrom:

The void produces something out of nothing, albeit in the form of an inaudible echo. We expect the response from the Other, we address it in the hope of a response, but all we get is the voice. The voice is what it said turned into its alterity, but the responsibility is the subject's own, not the Other's, which means that the subject is responsible not only for what he or she said, but must at the same time respond for, and respond to, the alterity of his or her own speech. He or she said something more than he or she intended, and this surplus is the voice which is merely produced by being passed through the loop of the Other. (Lacan sit. i Dolar, 2006, s. 160)

Når eg høyrer meg sjølv tale, høyrer eg, om eg lyttar vel, også noko(n) som talar gjennom meg. Røysta tilhøyrer den store Andre, den symboliske autoriteten, som ikkje er ein levande person, men ei stemme inne i meg som representerer Lova, og som er ein del av meg sjølv, så lenge eg trur på den store Andres eksistens.

Žižek (2012) trekkjer her ein parallell til den klassiske retoriske tropen 'prosopopeia' (av gr. *prosopon*, 'andlet', og *poiein*, 'skape'), som viser til at ein ting eller fråverande person kan tale eller handle. I den lacanske psykoanalysen er dette subjektets normaltstand: «When I speak it is never directly 'myself' who speaks – I have to have recourse to a fiction which is my symbolic identity. In this sense, all speech is 'indirect' [...]» (Žižek, 2012, s. 515). Dette er ikkje til å unngå; det finst inga «sann», «ekte» røyst, som er berre mi eiga, bak den symbolske (språklege) maska eg ber.

Er det ikkje noko liknande vi ser i framstillinga av Bjørn Hansen? Gong på gong oppsøker han dr. Schiøtz, der einetalen held fram: «han [...] kunne høre seg selv snakke om saker han ikke en gang hadde snakket om for seg selv, mens legen opprømt hørte på. I sin milde rus, sannsynligvis. Det meste er meg helt likegyldig, kunne Bjørn Hansen høre seg selv si. Tida går, kjedsommeligheten består» (s. 55). Dr. Schiøtz er offisielt ein høgt respektert sjukehuslege (i utgangspunktet ein representant for den store Andre), men i realiteten er han ein fallen mann, ein narkoman. For Bjørn Hansen er han ingen representant for samfunnsautoriteten som han kunne hente støtte frå. Men kven er det då som eigentleg talar når Bjørn Hansen talar? Han er liksom utanfor seg sjølv, i ein tilstand der han «hørte seg selv snakke, høyt og så merkverdig troskyldig i tonefallet» (s. 55). Dr. Schiøtz, som eigentleg skulle vere den lyttande og hjelpande, sit der berre, med sitt fråverande blick. Men mykje tydar på at det nettopp er dette som gjer det mogleg for Bjørn Hansen å tale, i eit indre resonansrom, utanfor den symbolske orden, med seg sjølv som lyttar: «Det var som om han gikk inn i et helt nytt rom, bare ved å gå dr. Schiøtz i møte, der han sto eller satt, med sitt fraværende milde blick» (s. 57). Like fullt er det denne falne mannen han allierer seg med i eit desperat håp om å kunne råde bot på si kjensle av meiningsløyse:

Det er [...] en ren tilfeldighet at jeg er kemner her. Men hadde jeg ikke vært her, hadde jeg vært et annet sted og levd på samme måten. Men det kan jeg ikke forsone meg med. Jeg blir virkelig opprørt når jeg tenker på det, sa Bjørn Hansen, igjen skaket i sitt innerste over at han virkelig formulerte seg på denne måten, i nærvær av en annen. –Tilværelsen har aldri besvart mine spørsmål, la han til –Tenke seg til at jeg skal leve et helt liv, og det er til og med mitt liv, uten

at jeg er i nærheten av den sti hvor mine dypeste behov kan bli sett og hørt. Jeg vil dø i taushet, det skremmer meg, uten et ord på leppene, for det er ingenting å si, sa han, og hørte sjøl den desperate appellen i sitt eget utsagn. Uttalt til en annen som for lengst hadde opphørt å fungere som menneske, som bare var et tomt ytre skall i sin omgang med det samfunnet hvor han hadde en høy og viktig posisjon. (s. 56)

Den som talar, og lyttar til seg sjølv, er eit subjekt i eksistensiell naud. I den situasjonen Bjørn Hansen er i no, har han ikkje lenger (om han nokon gong har hatt det) noko trygt fundament i identifikasjonen med Autoriteten. Når den respekterte sjukehuslegen, som i utgangspunktet skulle vere ein slik representant, viser seg å vere noko heilt anna, kan Bjørn Hansen snakke, som frå ein posisjon utanfor seg sjølv. Den han vender seg til, er ikkje dr. Schiøtz, men seg sjølv. Men dette er eit sjølv som er i oppløysing, utanfor den symbolske orden. Det finst ingen verkeleg autoritet som kan ta imot vitnemålet hans. Den store Andre har forlengst abdisert i livet til Bjørn Hansen.

I dei siterte avsnitta er det Bjørn Hansen som er sansingssenter. Men så grip forteljaren, i ein kort augneblink, ordet for eiga rekning, med stor patos:

Å, sola gjennom de fylkeskommunale gardinene i vinduet på dette legekontor på Kongsberg sykehus! De kvalme solstrålene i vinduskarmen. Det gjennom-siktige glass i det rektangulære vindusrutene, skumrenset hver dag, som et ledd i den trygghet sykehuset skal utstråle i samfunn som våre. (s. 56)

Her tek forteljaren eit steg ut av den konkrete situasjonen og løftar den til eit prinsipielt nivå idet han talar om «samfunn som våre». I eit slikt samfunn ventar vi at eit sjukehus, og dei som arbeider der, skal representere og syte for tryggleik, men for Bjørn Hansen finst det ingen slik tryggleik.

Det er i denne situasjonen, der språket og kontakten med den store Andre har brote saman, at han klekker ut Planen. Kva han ynskjer å oppnå, kjem ikkje eksplisitt til uttrykk. Tilsynelatande verkar det nokså meiningslaust når Bjørn Hansen i sitt forsøk på å kome på offensiven i sitt eige, etter eiga utsegn, meiningslause liv, gjer noko som synest å peike i stikk motsett retning: å velje si eiga passivisering gjennom ei fingert

lamming, og dermed gjere seg endå meir avhengig av og bunden til Systemet: det offentlege helsestellet i velferdsstaten. Slik bit han seg sjølv i halen, og prosjektet strandar. Men det er ikkje romanens siste ord. *Ellevte roman* er ikkje ein tradisjonell, realistisk roman om ein person som gjer ein serie med dårlege val i livet sitt, ei historie med ulykkeleg slutt. Vi har slått fast at historia ikkje er det primære for Solstad, men måten ho er fortald på. Hovudpersonen Bjørn Hansen kan nok likne på menneske vi kjenner til, eit stykke på veg, men det er ikkje hovudsaka. Planen hans, og den gjennomføringa som romanen sluttar med, er overflatisk sett i strid med normal, «sunn fornuft». Det Solstad gjer i denne romanen, er å plassere hovudpersonen i ein posisjon der den sunne fornufta er suspendert. Det er ingen fornuftig grunn til at Bjørn Hansen handlar som han gjer, og det er nettopp poenget. Det er dette romanens doble røyst talar om: subjektet i spenningsfeltet mellom eit liv innanfor den symbolske ordens «normalitet» og ei negativ drift som går i motsett retning, mot den språkause stilla som er det reelle i botnen av subjektets eksistens.

Romanens musikk

Det er tid for oppsummering. Når Bjørn Hansen talar og tenkjer i *Ellevte roman*, er det den anonyme forteljaren som fører ordet. Slik blir talen dobbel: prega av nærleik og distanse på same tid. Samtidig skaper nærleiken mellom forteljar og person eit inntrykk av at distansen også er Bjørn Hansens eigen. Dette spelet kjem til uttrykk gjennom ein narrativ diskurs der forteljehandlinga blir tett forbunden med hovudpersonens situasjon i romanens notid, før lesaren blir teken med attende til Bjørn Hansens fortid, deretter til notida, og vidare til gjennomføringa av Planen. I dette forløpet kjem det til uttrykk eit repetitivt mønster av oppbrot og påfølgjande innordning hos hovudpersonen, men også eit avsluttande forsøk på å bryte mønsteret og trekkje seg attende frå den symbolske orden. Slik blir det bygt opp eit tekstleg resonansrom som lesaren kan gå lyttande inn i.

Det moderne litteratur har felles med musikk, seier Rancièr (1989), er ei grunnleggande *stille*, som kan knytast til fråvær av språk. Musikken er rett nok også eit språk, som ikkje er basert på ord og omgrep, men på

lyd, tonar og rytmar. Men heller ikkje litteraturens ord kan fange røynda på noko endeleg vis. Litteraturen talar ved å teie, og teier ved å tale, seier Rancière. Når han knyter dette til musikk, inneber det sjølvsagt ei anna forståing av litterær musikalitet enn den som avgrensar seg til tekstens klangeffektar og språkrytme. Det musikalske i denne tydinga ligg i den språklause stilla, ei stille som tekst og musikk deler, og som handlar om noko meir enn pausar og fråvær av tale/lyd. Slik musikken kan formidle ei stille *bakom* klangen, kan tekstens stemme tale ved å teie, men også teie ved å tale. Det er i denne tydinga ein også kan snakke om ein litterær musikalitet hos Solstad.

Som språkførande subjekt er vi på eit vis ei maske for den Andres tale, slik litteraturens *prosopopeia* gir andlet og språk til noko(n) som ikkje kan tale sjølv. Når eg talar, er det alltid også noko(n) anna som talar i meg, seier Lacan. Og då handlar det ikkje berre om *kva* som blir sagt, men *korleis*: resonansen, klangfargen, rytmen og pusten i den tekstlege røysta, som seier meir enn orda sitt pålydande. I denne artikkelen har eg lagt vekt på det tvitydige spelet mellom forteljar og person i Solstads frie indirekte diskurs, som er den dominerande framstillingsforma i *Ellevte roman*. Ei slik tilnærming har gjort det språkførande subjektet til sentralt omgrep, og vi har sett korleis tale og lytting føreset kvarandre, men også korleis talen blir tvitydig ikkje berre gjennom framstillingsforma, men som kjenneteikn ved subjektets forhold til den Andre. For tekstens subjekt – og også for lesaren (som subjekt) dersom han verkeleg lyttar – handlar det om å nærme seg det *reelle*, den fråstøytande, men også lokkande avgrunnen i subjektet. I dette mellomrommet mellom sosialitet og tilbaketrekning kan tekstens musikk klinge. Det handlar stadig om språk, om subjektet som språkleg konstituert og handlande, og om forholdet mellom subjektet og den Andre, men språket kan aldri seie alt om den dissonansen subjektet lever i i mellomrommet mellom det harmoniserande begjæret og drifta bort frå den veltilpassa normaliteten.

Det er i dette eksistensielle og språklege spenningsfeltet vi finn Bjørn Hansen. Sjølv om forteljaren må erkjenne at språket ikkje kan gripe røynda fullt ut, og spørsmåla blir ståande opne, treng ein ikkje oppfatte dette som resignasjon frå forfattarens side, men snarare som eit insitament til å utforske fiksjonens erkjenningskraft. *Ellevte roman* er nok ein

mørk roman, i den forstand at den søker innover mot subjektets eksistensielle mørker, men det vil ikkje seie at den som språkleg kunstverk er pessimistisk eller negativ. I ein roman som dette er det dessutan ikkje dei endelege svara som er målet, men *forsøket* på å nærme seg det språkause. For lesaren opnar forteljinga eit resonansrom som han eller ho kan gå lyttande inn i, medskapande og med opne sansar.

Litteratur

- Beckett, S. (1989). *Nohow on: Company; Ill seen ill said; Worstword Ho*. J. Calder.
- Culler, J. (2015). *Theory of the lyric*. Harvard University Press.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. MIT Press.
- Fosse, J. (2021, september 4). Et eget rom. Intervju ved Karin Haugen i Bokmagasinet, *Klassekampen* (s. 4–5).
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Hjorthol, G. (2018). Romanen som resonansrom. Dag Solstads 16.07.41. I *Norsk litterær årbok 2018*, (s. 171–196). Samlaget.
- Hjorthol, G. (2021). Romanens rytme. Lars Amund Vaages *Rubato*. I *Skriftkultur 4* (s. 147–169). Cappelen Damm Akademisk.
- Kierkegaard, S. (1994). *Gjentagelsen*. I Samlede Værker, bd. 5. Gyldendal. (Oppr. utg. 1843).
- Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. (C. Mandell, Overs.). Fordham University Press.
- Pouillon, J. (1993). *Temps et roman*. Gallimard. (Oppr. utg. 1946).
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. (P. Clarac & Y. Sandre, Red.). Gallimard. (Oppr. utg. 1954).
- Rancière, J. (1988). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures.
- Solstad, D. (1969). *Irr! Grønt!* Aschehoug.
- Solstad, D. (1993). *14 artikler på 12 år*. Oktober.
- Solstad, D. (1971). *Arild Asnes, 1971*. Oktober.
- Solstad, D. (1982). *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelse som har hjemsøkt vårt land*. Oktober.
- Solstad, D. (1984). *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Oktober.
- Solstad, D. (1992). *Ellevte roman, bok atten*. Oktober.
- Solstad, D. (1994). *Genanse og verdighet*. Oktober.
- Solstad, D. (1996). *Professor Andersens natt*. Oktober.
- Solstad, D. (2002). *16.07.41*. Oktober.
- Solstad, D. (2009). *17. roman*. Oktober.

Solstad, D. (2019). *Tredje, og siste, roman om Bjørn Hansen*. Oktober.

Solstad, D. (2021). *Artikler om litteratur. 2015–2021*. Oktober.

Žižek, S. (1999). *The ticklish subject. The absent centre of political ontology*. Verso.

Žižek, S. (2006). *How to read Lacan*. Norton.

Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*.
Verso.