

Silje Rolfsen

Senmoderne naivisme

En undersøkelse av naivismen som litterær strategi i Erlend Loes romaner *Naiv.Super.* (1996), *Doppler* (2004) og *Dyrene i Afrika* (2018)

Masteroppgave i Nordisk litteratur

Mai 2021

Silje Rolfsen

Senmoderne naivisme

En undersøkelse av naivismen som litterær strategi i Erlend Loes romaner *Naiv.Super.* (1996), *Doppler* (2004) og *Dyrene i Afrika* (2018)

Masteroppgave i Nordisk litteratur
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

I. FORORD

Det nærmer seg 12 år siden jeg høsten 2009 for første gang, 20 år gammel, satte mine føtter på NTNU Dragvoll. Jeg hadde det ikke helt klart for meg hva jeg skulle bli når jeg ble «stor», men jeg hadde tenkt å være der i omtrent tre år, for så å få meg jobb med «noe innen media». Siden den gang har NTNU vært nærmest en konstant i livet mitt, og mens årene har gått har det vært med på å forme meg til den jeg etter hvert har blitt. Mye har forandret seg på disse årene, meg selv inkludert, men med noen få unntak har jeg kommet tilbake til Dragvoll hver vår og hver høst for å avlegge en eksamen eller to. Jeg har sagt farvel før, opptil flere ganger, og tenkt at jeg var ferdig. Det tenker jeg også denne gangen. Men, jeg har altså tatt feil før, og tiden vil vise om jeg i årene som følger kommer til å fortsette å vende tilbake, for påfyll av både kunnskap, lærdom og inspirasjon.

Jeg vil benytte denne anledningen til å takke de som har hjulpet meg på veien. En stor takk til min tålmodige mann, Jonas, som har tatt hånd om hus og familie, og gitt meg tid til å være «evig student», spesielt de siste tre årene mens jeg også har jobbet fulltid som lærer ved siden av. Jeg har ikke oversikt over hvor mange helger, ferier og kvelder som har blitt tilbragt inne på kontoret, mens kvalitetstid og andre oppgaver og plikter har måttet vike, men det har vært mange. Takk til mamma og pappa, som alltid stiller opp, enten det er med skyss fra A til B for å få en travel hverdag til å gå opp, middag på en sliten søndag eller gode samtaler og råd. Takk til venner og kolleger som har vist interesse i prosjektet mitt, og gitt meg både tips og inspirasjon på veien. Jeg takker også for alle distraksjoner fra gode venner, som har hjulpet meg å holde humøret oppe gjennom skriveprosessen. Sist, men ikke minst, vil jeg gi en stor takk til min dyktige veileder Frode Boasson, som har hjulpet meg å forme ideene mine til en oppgave som jeg til syvende og sist er stolt over å levere fra meg.

Til Dragvoll: Takk for meg, enn så lenge.

II. SAMMENDRAG

Denne oppgaven undersøker hvorvidt naivismen i Erlend Loes tre romaner *Naiiv.Super.* (1996), *Doppler* (2004) og *Dyrene i Afrika* (2018) kan leses som en strategi i møte med senmoderne utfordringer.

Naivismen har av flere blitt omtalt som et uttrykk for lettheten som har preget tilværelsen hos en generasjon som kom til verden for sent, da landet allerede var ferdig bygget og de viktige kampene utkjempet. Selv som det sikkert ligger noe i en slik definisjon, er målet i denne oppgaven å undersøke hvorvidt den også kan ses på som en strategi for å håndtere problemer innen den senmoderne tilværelsen. For å kunne si noe om utfordringene individet står overfor i senmoderniteten, har jeg i hovedsak benyttet meg av sosiologen Anthony Giddens' *Modernity and Self-Identity* (1991). Her tar jeg først og fremst utgangspunkt i begrepene refleksivitet, tvil, ontologisk sikkerhet og tillitt. Jeg undersøker også hvordan man i senmoderniteten har utviklet overlevelsesstrategier i møte med globale utfordringer, og hvorvidt disse overlapper med naivistiske strategier.

For å definere og avgrense begrepet naivisme både som stil og strategi, benytter jeg meg av flere ulike perspektiver, deriblant Friedrich Schiller og Finn Skårderud. Med bakgrunn i blant andre disse, har jeg delt naivismen i tre ulike strategier: «Forenkling», «regresjon» og «det umiddelbare». Jeg har videre brukt disse tre strategiene som utgangspunkt til å analysere de tre romanene. I tillegg til å undersøke hvordan strategiene kommer til uttrykk i romanene, undersøker jeg også hvorvidt det har skjedd en utvikling fra *Naiiv.Super.* fram til *Dyrene i Afrika*.

Ettersom oppgaven har et samfunnsmessig perspektiv, og forsøker å se litteraturen i samspill med konteksten den har oppstått i, undersøker jeg også Fredric Jamesons teorier om hvordan litteraturen og historien går i dialog. Jamesons grunnprinsipp er at all litteratur er politisk, og at den alltid bør leses i et historisk perspektiv. Oppgaven benytter seg ikke av Jamesons metodologi, da den blir for politisk for oppgavens ærend, men kommer likevel til å undersøke Loe i et samfunnskritisk og politisk perspektiv der det er naturlig.

Innhold

I.	FORORD	1
II.	SAMMENDRAG	2
1.0	Innledning.....	5
1.1	Presentasjon av tema og problemstilling.....	5
1.2	Presentasjon av romanene.....	7
1.3	Målsetning og begrunnelse for utvalg av romaner	9
1.3.1	Individ – samfunn - verden.....	10
1.4	Resepsjonshistorie.....	11
1.5	Tidligere forskning	14
2.0	Senmodernitet, litteratur og naivisme	17
2.1	Senmodernitetens utfordringer	17
2.1.1	Modernitet - modernisme, senmodernitet – post-modernisme	17
2.1.2	Refleksivitet og tvil	19
2.1.3	Tillit og ontologisk sikkerhet.....	21
2.1.4	Overlevelsesstrategier i møte med globale utfordringer.....	23
2.2	Litteratur og samfunn.....	26
2.3	Naivismen som stil og strategi.....	29
2.3.1	Naivismen som stil – historie og definisjon	29
2.3.2	Naivismen som strategi – regresjon, forenkling og det umiddelbare	31
3.0	Strategisk forenkling.....	35
3.1	Naiv. Super. – Mangel på perspektiv og tid.....	35
3.1.1	Å tenke på andre ting	36
3.1.2	Å kvitte seg med det overflødige	37
3.1.3	Kategorisering og planlegging	37
3.1.4	Orden og oversikt	38
3.2	Doppler – Hverdagsproblemer og verdensproblemer	39
3.2.1	Tilbake til naturen.....	41
3.2.2	Egoisme og ansvarsfraskrivelse	42
3.3	Dyrene i Afrika – Hjelpeløshet i en uoversiktlig verden	43
3.3.1	Store problemer, enkle løsninger.....	45
3.3.2	Samlivsbrudd og veiskiller	46
3.3.3	Ironisk forenkling.....	48
3.3.4	Personlige problemer og verdensproblemer	48
3.4	Forenkling som strategi.....	49
4.0	Strategisk regresjon.....	51

4.1 Naiv. Super. – Frykten for å bli eldre.....	51
4.1.1 Crocket og barndommens slutt.....	51
4.1.2 Tilbake til en enklere tid.....	53
4.1.3 Regresjon mot ensomhet.....	56
4.1.4 Ett skritt tilbake, to skritt fram.....	57
4.2 Doppler – Ønsket om å være uvirksom.....	58
4.2.1 Kampen mot flinkheten.....	58
4.2.2 Solen skinner alltid på TV.....	61
4.2.3 Ondartet regresjon.....	62
4.4 Dyrene i Afrika – Naiv aktivisme.....	63
4.3.1 Dyrene som den ideelle livsformen.....	65
4.3.2 Slush og Love Hearts mot globale utfordringer.....	66
4.3.3 Aktivisme eller trassige barn på voksensafari?.....	67
4.4 Regresjon som strategi.....	68
5.0 Strategisk umiddelbarhet.....	70
5.1 Naiv.Super. – En uhåndgripelig verden.....	70
5.1.1 Lister og livsorganisering.....	71
5.1.2 Søken mot det håndgripelige og umiddelbare.....	72
5.1.3 Guder og læremestere.....	73
5.1.4 Hybris.....	74
5.2 Doppler – Å kontrollere det ukontrollerbare.....	75
5.2.1 Oppussing og krig.....	76
5.2.2 Tilbake til naturen.....	77
5.2.3 Totempælen.....	77
5.2.4 Overflatisk opprør.....	80
5.3 Dyrene i Afrika – Det fjerne og det nære.....	80
5.3.1 Det gylne buret.....	81
5.3.2 Døde, veltrente menn.....	82
5.3.3 Å skjende for å bevare.....	83
5.3.4 Mislykket aktivisme.....	83
5.4 Det umiddelbare som strategi.....	84
6.0 Oppsummering og konklusjon.....	87
6.1 Naivisme som strategi.....	88
6.2 Ansvarsfraskrivelse eller satire?.....	90
7.0 Kilder.....	93

1.0 Innledning

1.1 Presentasjon av tema og problemstilling

Mitt første møte med forfatteren Erlend Loe var i forbindelse med et bokprosjekt på ungdomsskolen. Jeg valgte å lese *Doppler* fordi det rosa, blomstrete bokomslaget, en etterligning av Tines kartong med skummet melk, fanget oppmerksomheten min på biblioteket. Jeg syntes det var en morsom roman om en fyr som flytta ut i skogen og ble kompis med en elg, men la ikke så mye mer i det enn det. Da jeg igjen bestemte meg for å lese Loe var jeg blitt voksen, og det var først da jeg forsto noe av det som lå bak de lettbeinte og naivistiske skildringene. Jeg følte at det lå noe der, bak humoren, som var både gjenkjennbart og relevant. Noe av det lå kanskje vi at jeg og Erlend Loe har vokst opp i samme by og studert de samme fagene (film- og litteraturvitenskap) ved det samme universitetet? Samtidig har jeg lagt merke til at det ikke er bare jeg som opplevde Loes litteratur som relevant. Han har blitt omtalt som «et talerør for en generasjon» (Andersen 2013: 645; Rottem, Dagbladet, 09.10.01) men når altså ut til mange også utenfor sin generasjon, undertegnede inkludert. I arbeidet med denne oppgaven har jeg forsøkt å definere hva det er ved Loes forfatterskap som gjør at det oppleves som relevant for så mange, og at han når ut til et så bredt publikum. Noe av det kan nok knyttes til at han er en ganske lettlest forfatter, som bruker mye humor i sine fortellinger, noe som gjør ham lett tilgjengelig, også for dem som ikke er vant til å lese mye. For min del var dog interessen i forfatterskapet knyttet til noe utenfor humoren. Jeg lurte på hvordan det kunne ha seg at disse karakterene ikke klarte å finne seg til rette i livet, på tross av at de lever i en tilværelse av velferd og velstand, hvor alle behov er tilfredsstilte. Måten de velger å løse problemene sine på, virker dessuten barnslige og ofte ulogiske. Hva er det som skaper disse problemene? Hvorfor måtte hovedpersonen i *Naiv. Super.* kvitte seg med alt fra sitt gamle liv, og starte forfra? Hvorfor flytter Doppler fra kone og barn for å bo med en elg i skogen? Hvorfor virker det å skjende «de fem store» som en god løsning for å stoppe utryddingen av dyr?

I *Norsk litteraturhistorie* (2012) skriver Per Thomas Andersen at Erlend Loes naivisme kan leses som en «strategisk passéisme, det vil si en tilbakevending til det barnlige og førproblematiske». Ifølge Andersen demonstrerer Loe dette særlig i romanen *Naiv. Super.* fra 1996 som, ifølge Andersen, kan forstås som «en overlevelsesstrategi i senmoderniteten» (Andersen 2012: 650). «Senmodernitet» er et begrep som ofte brukes om tilstanden som i vår tid preger den industrialiserte verden, og innebærer blant annet et økt fokus på individet og de mulighetene det til enhver tid står overfor. Andersen legger til grunn for dette at det finnes

problematiske sider ved senmoderniteten, som krever strategier for å håndteres, og at én av disse strategiene er passéisme. Denne strategien kan gjennom tilknytningen til det barnlige, også knyttes til det naive, som er noe av det Loe kanskje har blitt mest kjent for. Men hvilke problemer er det senmoderniteten fører med seg som gjør at karakterene har behov for overlevelsestrategier? Og er det snakk om bare én strategi, eller finnes det flere? I hvilken grad kan disse knyttes til det naive? Disse spørsmålene danner utgangspunktet for denne oppgaven som har som mål å gå i dybden på Loes «naivisme». Problemstillingen som forfølges er hva som kjennetegner Loes naivisme og om vi kan forstå den som en litterær strategi som utvikles gjennom forfatterskapet. For å undersøke dette vil jeg i tillegg til *Naiv.Super.* også ta for meg Loes senere verker *Doppler* (2004) og *Dyrene i Afrika* (2018).

Per Thomas Andersen omtaler Loe som «1990-tallets forfatterikon» (Andersen 2012: 649). Den naivistiske skrivestilen som han for alvor ble kjent for med *Naiv. Super.* i 1996, kan sies å ha hatt sin storhetstid sent på 90-tallet og tidlig på 00-tallet. Loes naivisme kjennetegnes blant annet av et svært forenklet språk, karakterer som oppfører seg mer som barn enn som voksne og en generell mangel på perspektiv. Det finnes eksempler på at Loes naivisme blir lest som et uttrykk for en generasjon som har hatt det for enkelt, som lever livet med en ironisk distanse til alt og alle (Rottem, Dagbladet, 09.10.01). Slike lesninger har kanskje solid fotfeste i bøkene, men oppfatningen av naivismen som strategi, og ikke bare et symptom på manglete motstand, åpner for mer nyanserte tolkninger av både romanene og samfunnet de har oppstått i. Det er dessuten slik at verden må sies å ha utviklet seg siden 90-tallet, og nye utfordringer har kommet på bordet. Litteraturkritiker Bernhard Ellefsen sier i et intervju med Klassekampen allerede i 2010 at «Den gjennomironiske haldninga frå midten av 90-talet har i dag forsvunne» og at alvor i litteraturen har kommet tilbake i form av forfattere som Thure Erik Lund og Stig Sæterbakken, noe som gjør Loes naivisme ikke lenger treffer tidsånden (Spaans, Klassekampen, 04.12.10). På tross av dette har Erlend Loe fortsatt i en lignende stil, og ti år etter at dette sto på trykk, er han fremdeles en forfatter som faller i smak både hos lesere og anmeldere. Loe har også ofte blitt omtalt som en samfunnskritisk forfatter (Hovdenakk, VG, 19.09.18; Gabrielsen, DN, 21.09.18; Wandrup, Dagbladet, 22.09.18), spesielt i forbindelse med utgivelsen av *Dyrene i Afrika* (2018), men har samtidig flere ganger blitt kritisert for å mangle dybde, og at han kun vaker i overflaten på de problemene han kritiserer (Baun, Aftenposten, 23.09.18; Vassenden 2004: 74).

Kan det være at naivismen også har et slags misforstått alvor i seg? Som Loe selv skriver «Dette var ikke tull. Det var ikke TV2» (Loe 1996: 13). Det at naivismen av Andersen

omtales som en *overlevelsesstrategi* mer enn antyder at senmoderniteten, altså vår egen tidsalder, fører med seg noen utfordringer.

Denne oppfatningen av det naive går dessuten igjen hos psykiater Finn Skårderud, som også knytter Erlend Loes forfatterskap til senmoderniteten. Ifølge ham «presterer [Erlend Loe] en presis og opplysende litteratur om melankolien hos det senmoderne menneske» og viser «en særlig varhet for hva som rører seg i samtiden» (Eikemo m. fl. 2019:110). Skårderud mener dessuten av Loes litteratur er «samtdiagnostisk», og beskriver det han kaller en «senmoderne melankoli» (ibid.) Med melankolsk menes det ikke her at litteraturen i seg selv er trist, men at den evner å ta temperaturen på samtiden, og skildre den på en måte som gjør at man oppfatter også de mørke grunntonene, selv om de er gjemt under humor og ironi. «Gjennom sin særegne stil trekker Erlend Loe oss inn i et muntert landskap med dypt eksistensielt og emosjonelt alvor. Trist, tristere, vittig. Det humres» (Eikemo m. fl. 2019:112-13). Ifølge Skårderud kan altså den lettbeinte naivistiske humoren, som av enkelte betraktes som overflatisk, knyttes til noe langt større og mer alvorstynget.

Slik jeg leser og fortolker Loes karakterer tar han ikke bare en bestemt generasjon på kornet. Han treffer også noe ved vår samtdskultur som oppleves som relevant for svært mange. Og det er ikke sikkert at det er noen motsetning i dette, at han oppleves som relevant og viktig for så mange, og det at han stort sett vaker i overflaten. Hvis man leser det naivistiske som en strategi, kan det nemlig også forstås som et forsøk på å holde hodet over vannet i en utfordrende og komplisert verden.

1.2 Presentasjon av romanene

Naiv. Super. er Loes andre roman, og regnes som hans store gjennombrudd. Debutromanen, *Tatt av kvinnen*, som ble utgitt tre år tidligere regnes ofte som en forløper til de to neste romanene: *Naiv. Super.* og *L.* Hovedpersonen er en 25 år gammel mann, som ellers har en del fellestrekk med forfatteren selv, uten at dette blir poengtert videre. Handlinga i romanen settes i gang av at hovedpersonen taper i cricket mot sin bror, noe som utløser en eksistensiell krise. Plutselig gir ingenting mening mer, og han slutter på universitetet, sier opp jobben, hybelen, telefonen og alle avisabonnement. Han selger også TV-en og bøkene sine, tar med seg de resterende eiendelene og flytter inn i leiligheten til broren, som har reist på forretningsreise til et sted hovedpersonen ikke husker hvor er. Hans nye hverdag består blant annet av å skrive lister, kaste ball og å banke i et Brio-bankebrett, mens han prøver å finne sammenheng, mening og perspektiv i livet.

Romanen *Doppler* (2004) er den første av totalt tre bøker om Andreas Doppler. De to andre er *Volvo Lastvagnar* (2005) og *Slutten på verden slik vi kjenner den* (2015). Når vi blir kjent med familiefaren Doppler for første gang i romanen med samme navn, er han bosatt i Oslo med kone og to barn. Han har så langt i livet gjort alt «riktig»: Han har studert, stiftet familie, fått en god jobb og kjøpt et fint hus. Man kan må mange måter si at han har livet på stell. Etter en sykkeltur i skogen, hvor han faller og slår seg, bestemmer han seg imidlertid for at han ikke lenger er interessert i å fortsette denne tilsynelatende perfekte livsstilen med kone, barn og hus. Han bestemmer seg så for å slå seg ned i skogen, bort fra sivilisasjonen og hverdagens mas. I skogen knytter han etter hvert nye bekjentskaper, og ender opp med å inspirere andre til å følge hans initiativ, noe som både er uventet og uønsket fra Dopplers side. Etter å ha tatt livet av ei elgku for å ha mat blir han dessuten, noe motvillig, reservefar for en elgkalv han kaller Bongo. Han bestemmer seg for å lage en totempæl for å hedre sin avdøde far, noe som blir hans hovedprosjekt gjennom romanen. Dopplers mål er å overvinne «flinkheten» som har preget livet hans så langt. Doppler bærer flere likhetstrekk med den forrige romanen (og andre romaner i forfatterskapet), noe som i resepsjonen har gjort at det på dette tidspunktet har blitt ganske vanlig å snakke om en «loesk»-stil. Noe av likheten består i at begge romanene handler om en mannlig karakter, som etter en tilsynelatende triviell hendelse (crocket, fall i skogen) opplever en form for eksistensiell krise. Denne krisen får dem til å snu livet helt på hodet, og de går begge tilbake til førproblematisk stadier for å forsøke å løse krisen. Denne handlingen kan knyttes til det Andersen beskriver som en «strategisk passéisme».

Dyrene i Afrika ble utgitt i 2018, og har i motsetning til de andre romanene flere hovedpersoner. Også denne romanen følger en lignende struktur som de to andre: karakterene opplever en krise, og forsøker å håndtere den ved å gjøre om på alt i livene sine. Siden vi her møter flere hovedpersoner, blir dog krisene og forløpet mer sammensatt, men ikke nødvendigvis mer komplekst. De fem hovedpersonene blir omtalt som «enkeltpersonene» og består av tannlegen Vidkun, zoologen Joachim Sperber, filmklipperen «Såkalte Bob», pocketserie-forfatteren Hektor og drapsetterforskeren Lise Løvenskiold. Disse fem møtes på et møte om dyreetikk, og finner etter hvert ut at de har en felles interesse for dyr som strekker seg utover det vanlige. Sammen planlegger de en ekspedisjon til Afrika, hvor målet er å skjende «de fem store»: løve, bøffel, neshorn, leopard og elefant. Gjennom å gjøre dette, og dokumentere det, skal de dra i gang en politisk kampanje som har som mål å vise hvordan moderne mennesker «rævkjør» dyrene med vår livsførsel. På tross av gode hensikter, møter enkeltpersonene stadig på utfordringer underveis på ekspedisjonen, og resultatet blir langt fra

den suksessen de hadde sett for seg. Selv om humor er et virkemiddel som må sies å prege det meste av Loes forfatterskap, er humoren og satiren i *Dyrene i Afrika* mer påfallende enn i de andre to romanene, noe som gjør at det er vanskelig å lese den helt seriøst. Dette kommer blant annet til syne gjennom at karakterene har navn som «Vidkun» og «Såkalte Bob». Likevel finnes det et alvor under overflaten, også her.

1.3 Målsetning og begrunnelse for utvalg av romaner

Målet for oppgaven er å undersøke naivismen som strategi, og derfor ble det viktig å velge romaner hvor det naivistiske kommer tydelig fram, samtidig som det kan knyttes til en reaksjon på noe som skjer i den ytre verden. Denne beskrivelsen stemmer godt for flere av Loes romaner, så jeg følte at jeg hadde mye å velge i. Jeg valgte likevel å ta to av de mest kjente: *Naiv. Super.* og *Doppler*, som kan sies å ha blitt stående som bautaer innen forfatterskapet. Disse romanene har blitt omfavnet av både lesere og anmeldere, og har også funnet sin plass på pensumlister på alle klassetrinn over ungdomsskolen (Vassenden 2004: 72). *Naiv. Super.* er dessuten den romanen som av andre (Andersen, Skårderud) har blitt tydeligst knyttet opp mot naivismen som strategi, og det virket derfor naturlig å bruke den som et utgangspunkt. Ettersom *Doppler* på flere måter har en lik oppbygning, ble den valgt som nummer to. Den siste romanen brukte jeg mer tid på å velge ut, og tenkte lenge at det kom til å bli *L* (2001). Mens jeg jobbet med skissen til dette prosjektet ble *Dyrene i Afrika* utgitt, og jeg la merke til at også denne på mange måter lignet på de to forrige. Etter å ha lest den begynte jeg å se for meg hvordan jeg kunne bruke den som en inngang til å aktualisere prosjektet mitt, og se på en utvikling fra 90-tallet og fram til i dag. De to tidligere romanene er allerede godt etablerte, og det er ikke til å stikke under en stol at det allerede er skrevet og ment en god del om dem. I og med at *Dyrene i Afrika* var helt fersk da jeg gikk i gang med dette prosjektet fantes det enda ikke noen forskning knyttet til denne. Målet ble etter hvert å forsøke å skissere noen lange linjer fra 90-tallets *Naiv. Super.*, via 00-tallets *Doppler*, til vår tids *Dyrene i Afrika*. Dette ga også oppgaven et godt tidsmessig spenn, da hver av romanene representerer ett tiår av Loes aktive forfatterskap. Felles for alle tre romanene er at de bærer preg av Loes etter hvert karakteristiske naive stil, og at de har en ganske lik grunnstruktur (problem-krise-strategi-løsning). Samtidig er det mulig å se en utvikling som går som en rød tråd gjennom de tre romanene, parallelt med både forfatterens liv og samfunnet vårt.

1.3.1 Individ – samfunn - verden

Den første romanen, *Naiv.Super.*, handler om en 25-åring som havner i en eksistensiell krise i møte med det å bli voksen. Romanen fokuserer altså på individet i møte med de kravene og rammene han har blitt satt under. Hovedpersonen i *Doppler* er en familiefar, med kone, barn og hus. Han har nådd et annet stadium i livet, og opplever utfordringene rundt dette. Romanen går i større grad enn den forrige utover mot samfunnet, og hvordan individet forholder seg som en del av dette. Den kan derfor også leses som en direkte kritikk mot det norske samfunnet. I *Dyrene i Afrika* tas tematikken enda litt videre, idet en rekke «enkelt personer» nå må forholde seg til verdenssamfunnet, og ansvaret de som individer har for det som foregår utenfor våre trygge samfunnsgrenser. Altså representerer disse tre romanene en stadig utviding av perspektiv, fra den individuelle eksistensielle krisen i *Naiv. Super.*, til oppgjøret med det norske samfunnet i *Doppler* og til slutt til hvordan man forholder seg til verdenssamfunnet og dets stadig truende problemer i *Dyrene i Afrika*.

Utvidingen av perspektiv i de tre romanene markerer samtidig en økende samfunnskritisk holdning fra Loes side. Der *Naiv.Super.* i all hovedsak hadde fokus på individets problemer, og i liten grad på samfunnet rundt, inneholder *Doppler* flere stikk mot den navlebeskuende flinkheten i det norske samfunnet. I *Dyrene i Afrika* tas dette enda et skritt videre, og tar for seg hvordan vi i Norge forholder oss til resten av verden. Denne eskalerende samfunnskritikken kommer også til syne i resepsjonen, og er noe som i økende grad blir nevnt i forbindelse med utgivelsene. Ironisk nok, blir også romanene mer og mer humoristiske i takt med at de blir mer samfunnskritiske. *Dyrene i Afrika* kan sies å være den mest samfunnskritiske av de tre, men også den mest humoristiske. Altså kan samfunnskritikken og humoren sies å være sammenknyttet. Dette kommenteres på følgende måte av Loe selv:

Når det er så ille som det er nå, eller såpass på vei i feil retning, oppstår det en avmakt fordi jeg med alle mine rasjonelle krefter ikke kan se hvordan det kan hindres. Avmakten bli fandenivoldsk når jeg tenker slik som: Hvis dere er så dumme, får det bare være [...] Jeg er som en av de som sitter bakerst i klasserommet og lager kvalm, egentlig. Så jeg vet ikke hvor konstruktivt det er. Men det kan jo være morsomt, da. Kanskje jeg også kan peke på noe som får folk til å tenke og våkne [...] Jeg har tidligere brukt utestemme. Nå har jeg altså skiftet til tullestemme (Eikemo m. fl. 126).

Sitatet ovenfor er hentet fra et intervju med psykiater Finn Skårderud, kort tid etter utgivelsen av *Dyrene i Afrika*. Utsagnet vitner om et stort samfunnsmessig engasjement fra Loe sin side, som i økende grad kommer til uttrykk gjennom humor. Loe mener selv at han har gitt opp å kjefte for å forsøke å skape endring, og gått helt over i den andre enden – altså til å tulle med problemene. Dette kan sies å gjenspeiles i romanene, hvor alle karakterene støter på utfordringer, som de så velger å løse på stadig mer kontraintuitive måter. Som vi skal se på de

neste sidene, virker det som om mange av disse utfordringene kommer fra det å bo i en overveldende verden, med altfor mange umulige muligheter og uoverkommelige problemer. Resultatet blir avmakt og opplevelse av meningsløshet. Løsningen blir å bevege seg i motsatt retning, nemlig mot det naive. Det er mitt mål gjennom denne oppgaven å vise at karakterenes handlinger kan forstås som mer eller mindre bevisste strategier for å håndtere senmoderne utfordringer.

1.4 Resepsjonshistorie

Idet dette skrives har Erlend Loe vært aktiv forfatter i hele 28 år, og har rukket å utgi en rekke ulike verker. Han har skrevet romaner for både voksne og barn, samt manus for både filmer og TV-serier. I tillegg er han aktiv som anmelder av både film og bøker i norske medier (Jørgensen, SNL).

Naiv. Super. fikk jevnt over gode kritikker da den ble utgitt i 1996. Øystein Rottem skrev i Dagbladet at boka «bobler av lystig skrivekunst på så godt som hver eneste side» ([Rottem, Dagbladet, 29.10.96](#)). På omslaget til boka kan man lese at Arne Guttormsen i Vårt Land spådde at romanen ville «vekke like stor interesse for filosofiske spørsmål hos sine lesere som Jostein Gaarder», og Erik Fosnes Hansen oppfordret Aftenpostens lesere til å sette boka på innkjøpslisten. Romanen er oversatt til 35 språk (Andersen, SNL, 02.07.20), og har fått oppmerksomhet internasjonalt. På omslaget kan man også lese at The Times omtaler den som «sjarmerende», og at den minner om den amerikanske kultklassikeren *Catcher in the Rye* av J.D. Salinger, mens svenske Expressen omtaler den som «et lite mesterverk». I nyere tid har romanen nok en gang fått oppmerksomhet etter at den amerikanske politikeren Pete Buttigieg i ren begeistring bestemte seg for å lære seg norsk etter å ha lest den, for å kunne lese flere bøker av Erlend Loe på originalspråket (Nordli; Torgersen, Aftenposten, 13.04.19).

Dagbladets anmelder Øystein Rottem omtalte også *Doppler* da den kom ut i 2004, og påpekte da at den hadde mange fellestrekk med *Naiv. Super.* Stilen, som på dette tidspunktet var blitt døpt til «loesk», var umiskjennelig og hovedpersonen gjennomgår en lignende transformasjon som 25-åringen i den foregående romanen. «Loes gjennomgangsfigur er en outsiders type som ikke finner seg til rette og søker seg vekk» (Rottem, Dagbladet, 07.10.04). Rottem var også denne gangen positiv, selv om han mente at romanen ikke nådde de samme høydene som *Naiv. Super.*, og at handling og tematikk til tider var vel søkt og noe usannsynlig. Sindre Hovdenakk ga også romanen gode skussmål i VG. Han omtalte den som en «heidundrende oppvisning i korthogd skrivekunst», og ga fem prikker på terningen (Hovdenakk, VG, 05.10.04). Tom Egil Hverven fra NRK mente at «boka er en Loe-roman av beste merke, men

viser også tegn til tretthet og gjentakelser». I likhet med Rottem påpeker han at Loe på dette tidspunktet har utviklet en slags gjennomgående karakter for sine romaner, som møter på en utfordring og reagerer på denne ved å gå inn i en slags regresjon. Karakterene går på sett og vis tilbake til en barnetilstand i møte med gitte utfordringer i voksenlivet (Hverven, NRK, 06.10.04).

Da *Dyrene i Afrika* ble utgitt i 2018 trillet VGs Sindre Hovdenakk igjen fem på terningen, og mente at «Erlend Loe har en lekende fantasi og et språklig overskudd som gir ham en helt egen plass i den norske bokheimen.». Han skryter av Loes evne til å gjøre et tema som skjending av dyr til fornøyet lesning, og at han også her klarer å få inn noen viktige poenger om samfunnet vi lever i (Hovdenakk, VG, 19.09.18). Som flere påpeker, deriblant Dagens Næringslivs anmelder Bjørn Gabrielsen, er det nemlig ikke det å ha sex med dyr som er hovedpoenget i romanen: «Målet ser heller ut i å ha vært å beskrive den fullkomne, groteske komikk og tafatthet i menneskelige forsøk på å redde verden, nå som de først har en forestilling om at den står på katastrofens rand.» Gabrielsen sammenligner den videre med Jan Kjørstads *Berge* (2017) - en slags tilstandsrapport som skal oppfordre til debatt (Gabrielsen, DN, 21.09.18). Også Dagbladets Fredrik Wandrup ga *Dyrene i Afrika* terningkast fem, samtidig som han hyllet Erlend Loe som både «kongen av litterær humor» og «kongen av satire» under overskriften «Glimrende svart samfunns satire». Han påpeker at Loe ikke bare er en humorist i særklasse, men at han også klarer å fremme et samfunnsmessig engasjement og en kritikk av «skakkjørt idealisme» i dagens Norge (Wandrup, Dagbladet, 22.09.18).

NRKs litteraturanmelder Maria Norheim var mer kritisk til romanen, og stiller seg uforstående til dyresex-tematikken som hun mener ikke blir godt nok forklart. Norheim påpeker at det finnes sterke koblinger til *Doppler*, men at den er langt mindre tydelig enn Loes foregående forsøk på samfunnskritikk. Også hun er enig i at romanen er humoristisk og at Loe har et godt blikk for menneskelige særtrekk, men at budskapet forsvinner i at det er vanskelig å forstå og sette seg inn i hovedpersonenes motiver og drivkraft, da dette ikke blir tilstrekkelig gjort rede for (Norheim, NRK, 20.09.18). Etersom Loe selv er Aftenpostens bok- og filmanmelder, fikk avisen inn gjesteanmelder Johannes Baun fra den danske Weekendavisen for å skrive anmeldelsen av *Dyrene i Afrika*. Han lot seg ikke helt overbevise, og mente både romanen og karakterene, til tross for et humoristisk ytre, manglet dybde (Baun, Aftenposten, 23.09.18). Bernhard Ellefsen, som allerede i 2010 hevdet av Loes naivisme var utdatert, skriver om denne romanen at den er svært humoristisk, og at den først og fremst

demonstrerer Loes talent som komiker. Når det kommer til romanens åpenbare forsøk på å være samfunnskritisk, mener Ellefsen at Loe treffer midt på treet, og at humoren gjør det lettere å le bort de alvorlige problemene som tas opp, enn å faktisk gjøre noe med dem. Han mener videre at teksten hadde fungert langt bedre, og fått en skarpere brodd, om den hadde vært kraftig kortet ned (Ellefsen, Morgenbladet, 28.09.18).

Som nevnt innledningsvis, er mangelen på dybde kanskje det Loes forfatterskap oftest har blitt kritisert for, spesielt fra akademisk hold. En som har vært åpent kritisk til nettopp dette, er professor i nordisk litteratur Eirik Vassenden. I sin essaysamling *Den store overflaten, tekster om samtidslitteraturen* (2004) går også han til angrep på mangelen på dybde i romanene utgitt tidlig i forfatterskapet. Det er først og fremst *Tatt av Kvinnen*, *Naiv.Super.*, og *L*, som får gjennomgå, men i og med at det er selve forfatterstilen som blir angrepet, kan kritikken sies, med svært få unntak, å gjelde for forfatterskapet som helhet. Vassenden mener at Loes tre første romaner i hovedsak er en studie av overflaten, og at de bærer preg av en veikhet som oppleves som irriterende (Vassenden 2004: 74). Noen akademikere har dessuten, ifølge Øystein Rottem, kritisert Loes naivisme for å ha «oppmuntret til en dyrking av det uforpliktende og bygd opp under noe som likner en flukt fra ansvar, sosialt og politisk (Rottem, Dagbladet, 09.10.01).

Av Per Thomas Andersen blir Loe omtalt som «1990-tallets forfatterikon» (Andersen 2012: 649), mens andre anser ham som et talerør for en hel generasjon (Rottem, Dagbladet, 09.10.01). Han har utviklet sin egen særegne stil, som er gjennomgående for store deler av forfatterskapet. Alle de tre bøkene som er omtalt her bærer visse likhetstrekk med hverandre, både tematisk og stilistisk, selv om det er 22 år mellom den første og den siste. Det han oftest får skryt for, er at han er morsom og klarer å ta mennesketyper på kornet, samtidig som han også utøver en viss form for samfunnskritikk. Den enkle stilen har ført til at han av noen blir oppfattet som gjentakende og enkel, nærmest til det uleselige (Vassenden 2004: 72). Han har også blitt beskyldt for å ikke klare å gå i dybden på de problemene som blir tatt opp i romanene, enten de er menneskelige eller samfunnsmessige, noe som gjør at han av enkelte oppfattes som en overflatisk forfatter.

På tross av at han har blitt kjent for å representere en bestemt generasjon, og å være for opptatt av overflaten, har han likevel klart å treffe et usannsynlig bredt publikum: Fra 15-åringen som synes bokomslaget som ligner på en lettmeik-kartong er artig, til beleste litteraturkritikere rundt om i verden. I tillegg omtales han også ofte som en forfatter som

skriver viktige og samfunnskritiske bøker – en balansegang som må kunne sies å være imponerende å få til. Jeg ønsker gjennom mitt bidrag til omtalene av Loes forfatterskap å belyse hvordan disse romanene ikke nødvendigvis er et uttrykk for holdninger hos en bestemt generasjon, men for noe som strekker seg utenfor dette. Jeg ønsker også å undersøke om anklagene om mangelen på dybde egentlig er reelle, og om dette i så fall kan leses som en strategi for å løse et problem, heller enn en ansvarsfraskrivelse, slik enkelte mener.

1.5 Tidligere forskning

Det er skrevet flere masteroppgaver om Erlend Loes romaner. Dette underkapitlet er dedikert til å gi en kort presentasjon av noen av disse. Jeg har begrenset det til de oppgavene som handler om én eller flere av de samme bøkene som jeg tar for meg, har et litteraturvitenskapelig perspektiv, eller som av andre grunner har en lignende tematikk og forskningsområde. Jeg har altså ikke inkludert alle oppgaver skrevet om Erlend Loes verker, kun de som kan ha betydning for, eller komme i konflikt med, mitt prosjekt. Spesielt *Doppler*, men også *Naiv.Super.*, har vekket interessen hos flere masterstudenter, så det er altså mange aspekter av disse romanene som allerede er undersøkt. Det tas forbehold om at det kan finnes flere forskningsoppgaver om temaet, som det ikke har lyktes meg å finne, da jeg tar utgangspunkt i oppgaver som er publisert digitalt, samt eventuelle oppgaver som finnes i NTNUs fysiske bibliotek.

Denne oppgaven er ikke den første som behandler det naivistiske som en strategi. Wera Birgitte Holsts masteravhandling *Jakten på det umiddelbare* fra 2006 tar utgangspunkt i at hovedpersonene i *Naiv. Super.* og *Doppler* opplever tilværelsen som absurd, og dermed velger ulike strategier, deriblant «det umiddelbare», for å unnsnippe denne absurditeten. Som vi skal se nærmere på senere, kan det umiddelbare knyttes til det naive, og søknen mot det umiddelbare blir en strategi for å håndtere opplevelsen av meningsløshet. Til å definere det absurde benytter Holst seg at Albert Camus' *Myten om Sisyfos*, og knytter videre opplevelsen av absurditet og meningsløshet til postmodernismens fragmenterte virkelighetsbilde (Holst 2006: 6). Holst henter tanken om det umiddelbare som strategi fra Friedrich Schiller, og bruker hans essay *Om naiv og sentimental diktning* fra 1785-86 til å definere det naive i de to romanene. Noe av inspirasjonen for utgangspunktet til denne oppgaven er altså hentet fra Holst, men jeg har valgt en litt annen, mer aktualisert og samfunnsnær tolkning. Jeg har også gått litt bredere ut i min undersøkelse av det naive, og delt dette i tre ulike strategier hvorav én av dem er det umiddelbare.

Inger Rødseths masteravhandling *En god latter* fra 2007 tar for seg romanene *Doppler* og oppfølgeren *Volvo Lastvagnar* (2005) med mål om å undersøke det komiske i romanene, for til slutt å kunne si noe om hva komikk er. Rødseth har i dette arbeidet utviklet en oversikt over hva som definerer stiltrekket som av resepsjonen har blitt omtalt som «det loeske». Hun utforsker også fellestrekkene i flere av romanene i forfatterskapet, og omtaler både *Doppler* og *Naiv. Super.* som «regresjonsromaner» (Rødseth 2007: 11). I dette legger hun at karakterene går tilbake til barndommen for å forsøke å håndtere utfordringer i nåtiden. Ifølge Rødseth er regresjonen noe av det som definerer humoren i *Doppler*. Regresjon er et viktig begrep også i denne oppgaven, da det er én av de naivistiske strategiene jeg kommer til å undersøke. Mitt fokus vil være på å finne ut hva som utløser disse strategiene, og hvilken funksjon de eventuelt har i vårt samfunn.

I 2008 skrev Margunn Husby avhandlingen *Det store nærværet*, hvor *Doppler* og *Kurt*-romanene blir analysert gjennom en nærværskulturell lesing, som har som mål å undersøke om det egentlig har noe for seg å prøve å tolke Loes romaner i dybden, eller om meningen rett og slett ligger i overflaten (slik han har blitt kritisert for av enkelte). Både Loe selv og Husby stiller seg kritiske til at litteratur som er morsom ofte blir avfeid som tøys, og ikke tatt på alvor. Samtidig knyttes det et stort alvor til litteratur som har et snev av samfunnskritikk i seg, noe som gjør det mottagelsen uavlatelig leter etter mening og budskap i det som blir skrevet. Loe selv uttaler i et intervju med NRK1s Bokprogrammet 2. september 2008 at

Jeg blir så provosert av det med mening og budskap, som alle spør om uten stopp. Jeg har skrevet en bok som fikk mye oppmerksomhet, og som har blitt mye oversatt de siste årene, som heter *Doppler*. Den tror jeg er som andre av mine bøker, men fordi det var en relativt tydelig samfunnskritikk der, så har den stått fram som en veldig ordentlig bok. Se her ja, nå ja, han kan jo ting og mener ting om samfunnet og her begynner det å svinge! For meg er det den billigste måten å få anerkjennelse på. Hvilken dust som helst kan jo koke opp et eller annet tøys, det er jo bare å se seg rundt. (Husby 2008: 1)

Husby benytter seg videre av Hans Ulrich Gumbrechts teorier om det moderne samfunnet som «meningskultur», et samfunn hvor man leter etter meningen bak alt. Hun undersøker hvordan Loes *Kurt*-bøker og *Doppler* kan leses som et brudd med denne, og hvordan karakterene aktivt søker seg bort fra en slik meningskultur. Hun argumenterer videre for at «Loes romaner kan (og bør) leses som overflater hvor nærvær og mening, latter og alvor, spenner mot hverandre og konstituerer et loesk og nærværskulturelt univers» (Husby 2008: 3). Hun kommer fram til at en slik lesing av Loes forfatterskap er hensiktsmessig, i alle fall for de tekstene som analyseres i oppgaven, og legger i tillegg fram en ansats til videre nærværskulturelle lesninger av Loes-forfatterskap, hvor hun forklarer hvordan flere av

romanene utgitt fram til da kan og bør leses på en slik måte (Husby 2008: 149). Husbys oppgave kan leses som et forsvar mot anklagene om mangel på dybde i forfatterskapet, som blant annet presentert av Eirik Vassenden.

I 2009 undersøker Karolina Čepukaitytė fremstillinger av det mannlige i *Doppler*, *Volvo Lastvagnar* og *Kurt-bøkene* i avhandlingen *Den nye mannen*. Hun ser nærmere på hvordan hovedpersonene i forfatterskapet, som hovedsakelig er menn, blir fremstilt som «det svake kjønn» i en postmoderne verden. I likhet med mitt prosjekt, utgjør Anthony Giddens' samfunnssosiologiske teorier også en viktig del av teorigrunnlaget i Čepukaitytės oppgave. Hun bruker Giddens til å forklare hvordan selvet i senmoderne samfunn utvikles gjennom refleksivitet, og går så inn på hvordan dette kommer til syne i *Naiv. Super.* og *Doppler*. Hun knytter videre dette til kjønnsteori om det maskuline, og undersøker hvordan individet forsøker å beholde sin selvsikkerhet [det Giddens omtaler som *ontologisk sikkerhet*] gjennom å søke mot tradisjonelle kjønnsstereotyper. Mangelen på en mannlige rollemodell, eller en læremester, som kommer til syne i både *Doppler* og *Naiv. Super.* blir i Čepukaitytės analyse en viktig grunn til de personlige krisene som oppstår i begge romanene.

2.0 Senmodernitet, litteratur og naivisme

2.1 Senmodernitetens utfordringer

Per Thomas Andersen og Finn Skårderud setter Loes naivisme i sammenheng med samfunnet rundt som de forstår med begrepet senmoderniteten. Naivisme er et omfattende begrep som ligger i kjernen av Loes forfatterskap, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 2.3. For å kunne si noe om hvordan naivismen og senmoderniteten er knyttet sammen, må vi først undersøke hvilke faktorer som definerer senmoderniteten. Hvis det stemmer at naivismen kan leses som en overlevelsesstrategi, innebærer dette at perioden må kjennetegnes av noen utfordringer. Jeg skal i dette kapitlet forsøke å definere noen av dem, men først vil jeg prøve å forklare begrepet senmodernitet nærmere.

2.1.1 Modernitet - modernisme, senmodernitet – post-modernisme

Begrepene «modernitet», «modernisme», «senmodernitet» og «post-modernisme» går på mange måter inn i hverandre, og er vanskelig å holde helt adskilt. I og med at senmodernitet er et begrep som i denne oppgaven i stor grad brukes for å definere konteksten Loes romaner er en del av, er det nyttig å undersøke nærmere akkurat hva det er som skiller dette begrepet fra de andre, nærliggende begrepene.

Begrepet «modernitet» brukes ofte innen sosiologien, og knyttes til verdens tilstand. Moderniteten, som er perioden før senmoderniteten, knyttes til framveksten av kapitalistiske og industrialiserte kommunikasjonsamfunn, og brukes gjerne for å illustrere kontrast mellom typiske vestlige samfunn, og andre samfunn og levemåter. (Wæhle, SNL, modernitet, 11.03.14). Moderniteten sammenfaller på mange måter med modernismen som litterær stil. Her til lands regnes modernismen som perioden mellom 1890-1970, og representeres da av forfattere som Knut Hamsun, Johan Borgen og Jan Erik Vold. Modernismen som litterær stil kan knyttes til moderniteten som samfunnsmessig tilstand gjennom at den skildrer «en ny livsfølelse og stemning, skapt av raske samfunnsendringer, nye dynamiske teknologier og et mer sansemettende storbyliv. Samtidig fremstod verkene som vanskelige, utfordrende og uten hensyn til gamle skjønnhetsstandarder» (Hagen, SNL, modernisme, 25.06.2019). Altså er perioden preget av store og raske endringer, som resultat av teknologiske og industrielle nyvinninger, noe som også kom til uttrykk i litteraturen.

Senmoderniteten, eller *high/late modernity*, er den samfunnsmessige tilstanden som følger moderniteten. Begrepet brukes av enkelte forskere og forfattere som en beskrivelse av vår samtid. Felles for brukere av begrepet er at de er uenige i at vi nå har gått bort fra moderniteten, og over i *post*-modernitet. Brukere av begrepet mener at verdens nåværende tilstand bør anses som en senere fase av moderniteten, men samtidig ikke så ulik at det kan defineres som noe nytt. Senmoderniteten kan i så måte ses på som en forlengelse av moderniteten, og de som stiller seg bak et slikt verdenssyn er derfor opptatt av å se sammenhenger mellom moderniteten og nåtiden (Giddens 1991: 15). Forskere som er kjent for et slikt syn på moderniteten er Frederic Jameson, David Harvey, Jürgen Habermas og Anthony Giddens, som alle dessuten er inspirert av marxistisk tankegang i sine teorier (Oxford Reference, late modernity).

Den britiske politiker og sosiologen Anthony Giddens har siden 70-tallet vært en av de tydeligste stemmene innen sosiologien, og er i dag blant de mest siterte nålevende forfatterne innen både humaniora og statsvitenskap (Nielsen, SNL, Anthony Giddens, 20.10.21). Giddens definerer begrepet senmodernitet som «the current phase of development of modern institutions marked by the radicalising and globalising of basic traits of modernity» (Giddens 1991: 243). Senmoderniteten handler altså, kort sagt, om en radikaliserings og globalisering av modernitetens kjennetegn, et resultat av at verden har blitt «mindre» og begrensningene for den enkelte færre. Tidlig på 90-tallet utga Giddens to bøker om hvilke konsekvenser senmoderniteten har for individet og identiteten. Den ene av disse, *Modernity and Self-Identity* (1991) utgjør tyngden av det teoretiske grunnlaget i denne oppgaven.

Innenfor litteraturen er det likevel vanlig å betegne perioden som følger modernismen som post-modernisme, og Erlend Loe regnes som en del av denne litterære epoken. Post-modernismen regnes som en forlengelse av modernismen, samtidig som den også står i kontrast til den på enkelte områder. Innen modernismen har litteraturen som mål å oppnå erkjennelse. Dette er mindre viktig innen post-modernismen, hvor målet ofte er å leke, utforske og eksperimentere med forholdet mellom virkelighet, sjanger og forfatterrolle (Hagen, SNL, Post-modernisme, 18.03.19). Eksempler på post-moderne trekk i Erlend Loes litteratur er blant annet eksperimenteringen med form, gjennom at han utfordrer de klassiske kjennetegnene for hvordan språket i en voksenroman skal være. I tillegg utforskes forfatterrollen gjennom at skillet mellom virkelighet og fiksjon ofte er utydelig, for eksempel i romanen *L* som er basert på virkelige hendelser, og gjennom e-posten i slutten av *Naiv. Super.*

som er adressert til Erlend Loe selv (Loe 1996: 227). Denne eksperimenteringen kommer også til syne i romanen *Volvo Lastvagnar* (2005), som inneholder store mengder metatekst i form av fotnoter, noe som gjør at skriveprosessen og leseopplevelsen blandes.

2.1.2 Refleksivitet og tvil

Senmoderniteten innebærer en økt globalisering og informasjonstilgjengelighet. Dette medfører ifølge Giddens en økt refleksivitet. Informasjon om verden og andre mennesker har aldri tidligere vært mer tilgjengelig, og det har aldri vært enklere å oppdage og utforske nye livsstiler og levemåter (Giddens 1991: 80). Dette fører til at individet får et refleksivt forhold til egen identitet, som vil si at det hele tiden står overfor en rekke valg med tanke på egen livsstil og livsførsel. Disse valgene og mulighetene blir til en viss grad synliggjort gjennom mediene, og den økende globaliseringen

Refleksivitet er et viktig begrep i Giddens definisjon av senmoderniteten, og ifølge ham skapes identiteten gjennom at individet konstant stiller seg selv spørsmål og tar valg. Målet med valgene er å få et liv som er mest mulig i samsvar med det individet ser for seg som ideelt for hen. Det meste kan stilles spørsmål til i det senmoderne samfunnet, og stadig økende antall aspekter ved egen identitet kan velges eller velges bort, det være seg jobb, familie, venner, interesser eller til og med kjønn. På denne måten blir man tvunget til å finne fram til egen (ønsket) identitet og livsstil gjennom refleksivitet (Giddens 1991: 33). I tidligere tider (og fremdeles i enkelte kulturer), har livet vært ganske likt fra generasjon til generasjon, og identitet og livsvalg har i langt større grad vært bestemt på forhånd. Ble man født som kvinne, betydde dette som regel at man skulle være hjemme og passe på hus og barn. Ble man født som mann, var det ikke uvanlig at man arvet både navn og yrke fra sin far, og livet fra generasjon til generasjon lå på mange måter an til å bli relativt likt (Giddens 1991: 89). I senmoderniteten finnes det ingen gitte sannheter lenger når det kommer til identitet, kun hypoteser. Dette gjør at det senmoderne mennesket må danne et bilde av seg selv gjennom refleksjon. Det må hele tiden stille seg selv spørsmål om hvem det er, og hvordan det vil at livet skal være (Giddens 1991: 3). De mange valgmulighetene hver enkelt står overfor fører også til en økt bevissthet på jeg-et og egen selvrealisering.

Samtidig som det senmoderne mennesket har blitt mer refleksivt, og man i større grad blir tvunget til å ta valg uten å vite hva som er riktig, har moralske «pekepinne» tapt mye av sin verdi. Økende sekularisering har gjort at religion og moral, som tidligere spilte en stor rolle for hvilke valg man tok i livet, har i mistet mye av sin status. Dette er prosesser som kan sies å

ha pågått i lang tid, og som også var tydelige under modernismen på slutten av 1800-tallet. Gjennom et stadig økende mangfold har disse prosessene blitt intensivert, og individet har i langt større grad enn tidligere ansvaret for å selv finne ut av hva som er riktig valg. Ifølge Giddens har dette ført til en økning i det han referer til som «personal-meaninglessness», en følelse av at livet ikke har noe å tilby, at man ikke finner meningen med det livet man lever (Giddens 1991: 9). Fraværet av en objektiv sannhet, eller ett allmenngyldig svar på disse spørsmålene og valgene individet står overfor i hverdagen, fører til en evig tvil om hvorvidt de valgene det gjør vil vise seg å være riktige (Giddens 1991: 80).

Ifølge Giddens er det ikke bare egen identitet som formes av refleksivitet - den påvirker også mellommenneskelige forhold. Det er ikke lenger en selvfølge at man skal ha én partner gjennom livet – også her står man fritt til å gjøre gjenvalg om man skulle ønske det. Forhold mellom mennesker i senmoderniteten blir av Giddens omtalt som «pure relationships», og blir heretter omtalt som «rene forhold» i denne oppgaven. I dette begrepet legger han at individer ikke lenger går inn i forhold av økonomiske eller pliktmessige årsaker, men heller fordi det gir en personlig gevinst. Ofte knyttes denne gevinsten til intimitet: «The expectation of intimacy provides perhaps the closest links between the reflexive project of the self and the pure relationship» (Giddens 1991: 94) Hvis forholdet ikke lenger gir den gevinsten man ønsker, står man fritt til å forlate det. Dette fører til at vi også gjør konstante valg om hvilke forhold vi har lyst til å være i, og hvilke vi har lyst til å legge bak oss. Til forskjell fra tidligere perioder, har man i senmoderniteten større frihet til å sette seg selv og egne ønsker i første rekke.

Den konstante refleksiviteten individet utsettes for medfører i mange tilfeller en økt tvil om hvorvidt de valgene hver enkelt tar er riktige. Ifølge Giddens skyldes både økningen i produksjonen av selvhjelpsbøker, og den økte populariteten til yrker som psykologer og rådgivere, nettopp denne tvilen (Giddens 1991: 71). Mange yrkesgrupper livnærer seg i dag på å svare på livsstilsspørsmål, og gi råd og hjelp til mennesker som er usikre på hvilke valg de skal ta i egne liv. I tillegg gjør mediene, og i senere år også sosiale medier, det mulig å få innsyn i andre menneskers liv, som igjen er med på å spre en bevissthet om at det finnes mange ulike måter å leve på. Ifølge Giddens er dette en utvikling som startet allerede med oppfinnelsen av boktrykkerkunsten, og som siden den gang har økt i omfang. Hendelser som foregår andre steder, eller i andre menneskers liv, er ikke lenger noe fjernt, men en del av vår hverdagslige bevissthet. Dette innebærer en oppløsning av tid og rom, da vi nå kan forholde oss

til verden uavhengig av disse konseptene (Giddens 1991: 20, 25-27). Tvilen fører igjen til økt refleksivitet, noe som for enkelte kan føre til *hyperrefleksivitet*, altså en ekstrem bevissthet rundt egen kropp og identitet. Dette vil føre til at individet stiller spørsmål til personlige egenskaper det tidligere har tatt for gitt, som igjen kan føre til at man begynner å tvile på egen identitet (Giddens 1991: 54). Stor tvil knyttet til egen identitet og andre eksistensielle konsepter kan, som vi skal se på i neste delkapittel, føre til at individet går inn i en eksistensiell krise.

2.1.3 Tillit og ontologisk sikkerhet

Begrepet ontologisk sikkerhet er knyttet til følelsen av orden og kontinuitet i individets opplevelser, at man er bevisst sine valg, og at valgene man tar har en form for mening (Giddens 1991: 243). Ifølge Giddens er det et grunnleggende aspekt ved det å være menneske at man til enhver tid vet hva man gjør, og hvorfor man gjør det (Giddens 1991: 35). I en verden der det finnes flere valgmuligheter enn svar, spiller tillit en viktig rolle for at den ontologiske sikkerheten skal kunne opprettholdes. Først og fremst innebærer dette en tillit til egen identitet og egne valg, at det man gjør er det riktige og at det har en form for mening. Hvis individet stiller spørsmål til hvorfor det gjør det det gjør, uten at det har noen klare svar på det, kan dette føre til at den ontologiske sikkerheten svekkes, som igjen kan føre til eksistensiell angst.

Ifølge Giddens er det avgjørende at individet føler tillit til en rekke eksistensielle spørsmål og begreper. For å unngå at det mister tilliten til disse konseptene, luker individet ofte ut spørsmål rundt begreper som er vanskelige, om ikke umulige, å forstå og definere. Eksempler på slike begreper er tid, rom, kontinuitet og vår egen identitet. Den ontologiske sikkerheten utvikles i den tidlige barndommen, og er da i stor grad knyttet til tillit til omsorgspersonene (Giddens 1991: 48). For å unngå krise lager individet seg «svar» på disse spørsmålene. Svarene er i større grad knyttet til noe følelsesmessig enn faktiske kognitive sannheter (Giddens 1991: 37-38). Ett eksempel på slike svar er konstruksjoner som klokke-tid og kalenderen, konsepter som eksisterer i de aller fleste kulturer som et hjelpemiddel for å håndtere enkelte aspekter ved egen eksistens (Giddens 1991: 44). At noe skjer gjentatte ganger på samme sted og tidspunkt vil være med på å skape en tillitt til begrepene tid og rom, som igjen vil være med på å gi en ontologisk sikkerhet. Tillit til vår egen identitet kan skapes gjennom at vi gjentatte ganger handler etter et bestemt mønster, samt at disse mønstrene gjenkjennes og bekreftes av andre rundt oss.

For å ivareta vår ontologiske sikkerhet, er vi nødt til å stole på at enkelte konsepter ved vår eksistens bare «er», uten at vi trenger å stille spørsmål ved dem, eller bekymre oss over dem på daglig basis (Giddens 1991: 41). Giddens sammenligner dette med å ta på seg en beskyttende kokong, som gjør at individet føler en «*relative invulnerability*», altså en oppfatning av at man, til en viss grad, er uskadelig. Mennesker står til enhver tid overfor en rekke potensielle risikoer som kan utløse overveldende angst. (Giddens 1991:40). Hvis man, for eksempel, er vitne til en alvorlig trafikkulykke, vil den beskyttende kokongen midlertidig ødelegges, og mennesket vil blottlegges for de mulige risikoene daglige aktiviteter medfører. Dette fører ofte med seg en frykt, og fører til at man kjører mer forsiktig i en periode. Etter en stund vil dog kokongen repareres, og individet vil fortsette å leve som vanlig, i tro om at det er relativt trygt (idib.).

Mennesker er i stand til å reflektere over eget liv, se bakover i tid, samt planlegge framover. Dette gjør at egen eksistens og dødelighet er en faktor som må tas stilling til. Giddens refererer til Kierkegaard når han skriver at «*subjective death*», altså individets død, er den absolutte usikkerhet individet står overfor, fordi den ikke kan undersøkes eller utforskes uten at individet dør (Giddens 1991: 49). Døden er tett sammenknyttet med konseptet tid, ettersom individet er klar over at det kun har en begrenset mengde av den til rådighet. Dette kan igjen føre til et ønske om å gjøre «alt» før man går tom for tid (Giddens 1991: 50). I et samfunn hvor «alt» tilsynelatende er mulig, kan konsekvensen, paradoksalt nok, være at man har så mye å gjøre at man ikke føler at tiden strekker til – livet er rett og slett for kort. Løsningen på dette, blir å på ulike måter planlegge og organisere den tiden man har gjennom

livsplanlegging:

In a world of alternative lifestyle options, strategic *life-planning* becomes of importance. Like lifestyle patterns, life plans of one kind or another are something of an inevitable concomitant of post-traditional social forms. Life plans are the substantial content of the reflectively organised trajectory of the self. Life-planning is a means of preparing a course of future actions mobilised in terms of the self's biography (Giddens 1991: 85).

I livsplanlegging legger Giddens at man tar kontroll over tiden, ved at man planlegger hvordan livet skal bli, gjennom personlige «kalendere» eller biografier. Enkelte velger å gjøre dette fysisk, gjennom for eksempel en dagbok, mens den for andre kun eksisterer psykisk. På denne måten skapes et narrativ som det er mulig å se både fremover og tilbake på, noe som er med på å bidra til en opplevelse av sammenheng. Et viktig punkt i en slik kalender kan for mange være giftemål, eller at man finner den man skal dele livet med. Andre ting kan være at

man fullfører utdanning, får en jobb man trives i eller får barn og starter familie. Livsplanen revideres gjennom livet etter egne ønsker og behov. Kanskje blir skilsmissen et like viktig punkt som giftemålet, selv om det ikke var det man hadde planlagt. Det at livet ikke blir som man har sett for seg gjennom at flere av punktene på livskalenderen blir annerledes enn man hadde tenkt, eller uteblir helt, kan føre til at den ontologiske sikkerheten brytes (Giddens 1991: 85).

Konseptet ontologisk sikkerhet, og behovet for å bygge tillitt til eksistensielle konsepter er ikke typisk for senmoderniteten, men den økende refleksiviteten gjør at individet har blitt mer bevisst på hvem det er og hvor det skal. Dette fører med seg en sterkere bevissthet rundt konsepter som tid, rom, kontinuitet og identitet. Det økte fokuset på disse konseptene kan føre til at den ontologiske sikkerheten trues i større grad enn tidligere. Refleksiviteten fører med seg tvil, som vil si at vår tillitt til det eksistensielle rundt oss blir svekket. Tapet av ontologisk sikkerhet påvirkes dessuten av økende sekularisering. Der religion tidligere spilte en viktig rolle for opplevelse av trygghet, finner mennesker nå andre, egne, «svar» på de eksistensielle spørsmålene (Giddens 1991: 179).

Det senmoderne individet er ikke bare avhengig av å bygge tillit til eksistensielle konsepter. Eksterne institusjoner rundt i samfunnet, være det seg staten, eller de som produserer maten vår, innehar stor makt over den enkelte. Det er ikke lenger vanlig å dyrke sin egen mat, eller å være selvforsynt. For de aller fleste, er det noen andre som gjør disse jobbene for oss. Ønsker man for eksempel å leve en vegansk livsstil, men ikke vil dyrke absolutt alt man spiser selv, må man ha tillit til at de som produserer og selger slike produkter gjør det de sier de skal gjøre (Giddens 1991: 23). På samme måte som rutiner hjelper oss å bygge tillitt til tid og rom, gjør gode erfaringer oss i stand til å ha tillitt til andre konsepter og institusjoner, som igjen gjør at vi beholder vår ontologiske sikkerhet.

2.1.4 Overlevelsestrategier i møte med globale utfordringer

Det senmoderne individet forholder seg ofte til utfordringer på en langt større skala enn det som tidligere var mulig. Globalisering har gjort at vi i større grad må forholde oss til globale utfordringer. Dessverre lar ikke alle disse utfordringene seg løse av enkeltmennesker. I likhet med sekulariseringen, er også globalisering en prosess som har pågått over lengre tid, og i så måte ikke i seg selv typisk for senmoderniteten. Prosessen har dog blitt intensivert gjennom at verden nå er tilgjengelig for den enkelte på måter som tidligere var utenkelige. Denne tilgjengeligheten skyldes en rekke faktorer, som modernisering av fremkomstmidler,

økonomisk vekst og utviklingen av ulike teknologier som for eksempel radio, TV og internett. Vi blir dermed tvunget til å forholde oss til globale utfordringer på en helt ny måte. Giddens beskriver at vi mennesker har utviklet en rekke overlevelsesstrategier i møte med trusler som for eksempel miljøkrisen. Han siterer historiker Christopher Lasch, kjent for sine dystre analyser av det vestlige samfunnet, som beskriver det han kaller for «*culture of survivalism*»:

Global risks have become such an acknowledged aspect of our modern institutions that, on the level of day-to-day behavior, no one any longer gives much thought to how potential global disasters can be avoided. Most people shut them out of their lives and concentrate their activities on privatized 'survival strategies', blotting out the larger risk scenarios. Giving up hope that the wider social environment can be controlled, people retreat to purely personal preoccupations: to psychic and bodily self-improvement (Lasch sitert i Giddens 1991: 171).

Ovennevnte sitat er hentet fra Laschs bok *The Culture of Narcissism* (1979). Han påstår her at menneskelige overlevelsesstrategier i møte globale katastrofer har skapt en narsissismekultur, hvor selvrealisering står i sentrum (Giddens 1991: 171). I møte med trusler i global skala innser de fleste at de ikke har så mye å stille opp med. Problemene utgjør en reell trussel, men hjelpeløsheten i møte med denne trusselen gjør at selvet, stort sett, velger å stenge den ute for å unngå en krise. Dette kan ses i sammenheng med det Giddens omtaler som å ta på seg en beskyttende kokong, slik at individet opplever en relativ sikkerhet (Giddens 1991:40). I stedet for å forsøke å løse verdensproblemer, velger de fleste å løse problemer i mindre skala, gjerne på det personlige planet. Dette kan være å forbedre seg selv gjennom for eksempel trening og kosthold, eller å forbedre sine omgivelser, gjennom for eksempel oppussing. Denne tematikken kommer til syne flere steder hos Erlend Loe, og det er nok ikke tilfeldig at både Doppler og Såkalte Bob i *Dyrene i Afrika* vier all sin tankekraft til oppussing av huset før krisen inntreffer: «Verden går til helvete, det var Såkalte Bob ikke et øyeblikk i tvil om. Og hva hadde han og Nina gjort? Jo, de hadde pusset opp huset.» (Loe 2018: 36). I mangel på løsninger på de store problemene, velger de å bruke alle ressurser på å forbedre sin egen tilværelse.

Psykolog og økonom Per Espen Stoknes presenterer også en lignende forklaring på hvorfor mennesker i vestlige land ofte unnlater å handle i møte med globale utfordringer.

Internasjonale undersøkelser viser nemlig at bekymringen for global oppvarming har gått jevnt nedover siden 1989 blant befolkningen i rike, vestlige land – Norge inkludert. Dette på tross av at vi har fått uhorvelige mengder med ny forskning i løpet av disse årene, som overbevisende dokumenterer truslene vi står overfor om vi ikke endrer atferd (Stoknes 2019: 20-21). Ifølge Stoknes ble det i 2013 gjennomført en internasjonal undersøkelse av av Pew

Research Center, hvor innbyggerne i ulike verdensdeler ble bedt om å rangere 1) Klimaendringer, 2) Global finansiell ustabilitet og 3) Islamsk terrorisme etter hva de mente var den største trusselen mot sitt eget land. I både USA og Europa kom islamsk terrorisme på førsteplass, med klimaendringer et godt stykke bak. I USA kom klimaendringer på sisteplass blant de tre alternativene, på tross av at det er et av landene som har aller høyest utslipp i verden. På den andre siden viser undersøkelsen at befolkningen i Latin Amerika og Afrika er langt mer bekymret for klimaendringer enn befolkningen i vestlige land. I begge disse verdensdelene kommer klimaendringer på en klar førsteplass i undersøkelsen (Stoknes 2019: 22).

Det ser altså ut som at de som har mest å tape på de nødvendige atferdsendringene den globale oppvarmingen fører med seg, er de som er minst villige til å se på den som en trussel. I tillegg klamrer en stor andel av befolkningen seg til et håp om at klimaendringene ikke er reelle, på tross av store mengder forskning som viser det motsatte. Minst 97 prosent av dagens klimaforskere er enige i at klimaendringene er menneskeskapte, og at disse utgjør en trussel for planeten vår, mens 1-3 prosent stiller seg kritiske til dette. Likevel velger «omtrent halvparten av befolkningen i rike, vestlige land av en eller annen grunn å tro på den lille delen på 1-3 prosent heller enn den store majoriteten på 97 prosent» (Stoknes 2019: 14).

Fra et psykologisk perspektiv kan dette forklares som en måte å beskytte selvet på. Stoknes skisserer fem psykologiske barrierer som hindrer mennesker fra klimahandling: distanse, dommedag, dissonans, benektelse og identitet. I distanse dette legger han at problemene foregår såpass langt unna, at det er relativt lett å se den andre veien ettersom de ikke angår oss personlig. Stadige trusler om dommedag fører dessuten til at de blir vanskeligere å tro på, ettersom man hører det så ofte uten at man blir personlig berørt. Samtidig vil man, ifølge Stoknes, oppleve en kognitiv dissonans når man er klar over at egne handlinger er skadelige for planeten, samtidig som man anser disse handlingene for å være helt normale, som å kjøre bil eller å spise kjøtt. Dette kan føre til en form for benektelse. Denne benektelsen handler ikke om uvitenhet, men er en innebygd selvforsvarsmekanisme som de fleste mennesker er født med. Til sist handler dette om identitet: Man leter etter informasjon som styrker egen identitet og meninger, og filtrer på samme måte bort det som går imot eller truer denne identiteten. Det er mulig å se dette i sammenheng med Giddens konsept om identitetsbygging gjennom refleksivitet og tvil. I en verden der alt kan velges og stilles spørsmål til, vil enhver velge det som ivaretar egen identitet og hvordan man ønsker at livet skal være. Det er derfor større sannsynlighet for at man velger å høre på noen man identifiserer seg selv med, enn

noen man ikke gjør det med. Hvor mange av oss identifiserer seg med forskere? For mange kan faktaene avvises som at en gruppe fra eliten prøver å kontrollere livene til andre uinnvidde (Stoknes 2019: 123-124).

2.2 Litteratur og samfunn

Når man skal lese litteratur så direkte i forbindelse med samfunnsstrukturene som jeg legger opp til i denne oppgaven, trengs det en kort forklaring på litteraturens samfunnsmessighet. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i Fredric Jamesons *The Political Unconscious* (1981), og da særlig bokens første kapittel *On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act*. Jameson er kjent som en fremstående marxistisk litteraturteoretiker, og har blant annet vunnet Holbergprisen for sin forskning innen humaniora (Skoie, SNL, Holbergprisen 29.10.19) Som Mads Claudi påpeker er det en grunnantakelse innen marxistisk litteraturteori at

[e]thvert kunstverk oppstår i et samfunn, og ethvert samfunn preges av visse verdier, holdninger, normer, og – ikke minst – av en viss økonomisk orden. På mer eller mindre overskuelige måter setter slike forhold sitt preg på kunstverket, som dermed kan fortelle noe om det samfunnet det har blitt til innenfor (Claudi 2013: 145).

Jameson står for en marxistisk og diakron måte å studere litteraturen på. Ifølge Jameson *må* litteraturen ses i historisk kontekst, og tolkes i sammenheng med og som et resultat av kulturen, samfunnet, historien og politikken den har oppstått i. Prologen til det anerkjente verket *The Political Unconscious* (1981) åpner med slagordet «always historicise!» (Jameson 1981: ix), et utsagn som gir uttrykk for en grunntanke om at *alt* bør tolkes i en historisk sammenheng, og at historien og litteraturen er i konstant dialog med hverandre. Jameson står for en sammensatt metodologi, som bygger på teorier fra blant andre Louis Althusser, Claud Lévi-Strauss, Roland Barthes, Northrop Frye, György Lucács og Sigmund Freud – teorier som i utgangspunktet ikke har så mye til felles, men som Jameson likevel evner å knytte sammen til et relativt solid nettverk. Ifølge Jamesons litteratursyn står konteksten i sentrum for enhver litterær tolkning, og han er derfor opptatt av litteraturens kausalitet, eller mer presist: hvilken årsak den er en virkning av (Jameson 1981: 41)

Jameson omtaler det å lese tekster i lys av en kontekst som «the absolute horizon of all reading and all interpretation», og hevder videre at dette ikke bare er én av flere metoder, slik også mange andre vil være enig i, men den *eneste* metoden (Jameson 1981: 1). Han står med dette for et ganske radikalt, men likevel anerkjent, litteratursyn. I konseptet «political unconscious» legger Jameson at alle kunstverk har en ubevisst politisk dimensjon. Han

trekker her tråder mot blant andre Freud og Lévi-Strauss, og argumenterer for at kunsten er forsøk på å løse kulturelle og sosiale problemer på et ubevisst nivå. Oppgaven til den som skal tolke litteraturen blir dermed å forsøke å finne ut hvilket problem verket er en løsning på. Fokuset flyttes altså bort fra hva selve teksten kan bety, og over til hvorfor den eksisterer i den formen den gjør. Jameson anser tekster som «socially symbolic acts» – altså handlinger som kan leses som symbol på den sosiale konteksten de har oppstått i (Jameson 1981: 61).

Jameson presenterer i slutten av første kapittel tre «tolkningsfaser», («*semantic horizons*») som han mener bør benyttes i møte med litteratur: politisk kontekst, samfunnsmessig kontekst og historisk kontekst (*mode of production*). De tre fasene eksisterer ikke hver for seg, men går inn i hverandre og er del av hverandre. Den første fasen handler om å lese verket ut ifra en politisk kontekst. Jameson omtaler denne fasen som den smaleste, da den reduserer historien til en rekke begivenheter og kriser, eller politiske regimers fremvekst og bortfall. Den politiske fasen gir en mer eller mindre punktvis og unyansert skildring av samfunnets tilstand (Jameson 1981: 62). Den neste fasen handler om den samfunnsmessige konteksten, og er noe bredere enn den første, og dermed mer utfordrende å definere. I sentrum av denne fasen står klasseskillene og spennet mellom arbeiderklassen og overklassen, samt mellom de som blir hørt og de som ikke blir hørt. Spennet mellom den styrende klassens kamp om å legitimere egen makt, og opposisjonens forsøk på å undergrave den styrende klassen, skaper en klassekamp. Litteraturen går ifølge Jameson i dialog med denne kampen, og kan dermed gi et bilde av den (Jameson 1981: 70). Den siste, og også bredeste fasen, er den historiske (*modes of production*). I dette begrepet ligger den historiske *tilstanden*, som tradisjonelt sett defineres som alt fra stammesamfunn via føydalisme og til kapitalisme (Jameson 1981: 75). Dette har igjen sammenheng med hvilke tanker og oppfatninger som preger den historiske perioden verket er en del av. Jameson introduserer her begrepet «ideology of form», som vil si den ideelle formen innenfor en gitt historisk kontekst. Form begrenses ikke her til kun den faktiske formen til en litterær tekst, men også innholdet (Jameson 1981: 84).

Alle de tre tolkningsfasene krever at den som leser teksten er delaktig, og *gjenskriver* teksten fra et motstående perspektiv, og på denne måten går i dialog med teksten, på samme måte som teksten også går i dialog med konteksten (Jameson 1981: 72). Dette vil si at man må tolke, eller gjenskrive, teksten i motsetning til den politiske, sosiale og historiske konteksten. Det er Jamesons holdning at alt dypest sett er politisk, og at man ved å se tekster i motsetning

til den konteksten de inngår i vil kunne få øye på problemene de ubevisst har oppstått som et resultat av, og også kan være en løsning på.

Jameson er opptatt av at litteraturens mening er skjult i det ubevisste, og at det er leseren sin oppgave å avdekke den potensielle meningen. I et intervju med Finn Skårderud, sier Loe selv følgende om at Skårderud mener at *Naiv. Super.* tar den senmoderne tidsånden på kornet: «Jeg tenker først og fremst at jeg skjøt fra hofta, at jeg med skrev fra min egen følelse enn at jeg hadde et analytisk prosjekt om å beskrive samtiden.» (Eikemo m.fl. 2019: 113). Dette antyder at Loes skildring av det problematiske ved senmoderniteten, og hvordan karakterene velger å løse dette, har vært en ubevisst handling fra forfatteren sin side.

Måten vi velger å kategorisere historien på er i stor grad preget av motsetninger. Når vi snakker om modernitet og senmodernitet, eller modernisme og post-modernisme, er det fordi de ulike periodene har et sett med kjennetegn som på en eller annen måte setter de i motsetning til det som kom før og det som kommer etter (Jameson 1981: 214). Nøkkelen til å forstå senmoderniteten, eller dialogen mellom denne og de litterære tekstene som har oppstått innenfor denne rammen, ligger altså i å undersøke hva de står i motsetning til. Som vi har sett, representerer senmoderniteten en komplisert og sammensatt verdenstilstand. Kanskje representerer naivismen nettopp en motsetning til denne, og inneholder svarene til noen av tidens utfordringer? Per Thomas Andersen mener dessuten at Loes litteratur kan leses som et opprør mot strengere og mer teknisk avanserte stilretninger innen litteraturen, blant annet representert av Jan Kjærstad (Andersen 2012: 649). Gjennom den naivistiske stilen stiller mye av Loes litteratur seg i motsetning til det som tidligere har vært ansett som «viktig» litteratur for voksne.

Jamesons litteratursyn er strengt politisk. Målet med denne oppgaven er derimot *ikke* først og fremst å gjøre en politisk lesning av Erlend Loe, og jeg kommer derfor ikke til å ta utgangspunkt i Jamesons tolkningsfaser i mine analyser. Grunnen til at de likevel presenteres, er fordi Jameson står for en bred og grundig utredning av hvordan litteraturen står i sammenheng med konteksten den har oppstått i, noe som er relevant for utgangspunktet for denne oppgaven. Det er først og fremst tankene om at litteraturens mening kan komme fra noe ubevisst, samt at litteraturen går i dialog med samtiden ved å stille seg i motsetning til den, jeg kommer til å ta med meg videre i denne oppgaven.

2.3 Naivismen som stil og strategi

I en samtale med sin mangeårige venn Egil Halmøy, stiller Erlend Loe spørsmålet om hva det egentlig vil si å være naivistisk, noe han selv stadig blir spurt om han er. Som svar til dette, sier Halmøy at han «synes det er veldig viktig å skille naivisme fra naivitet. [...] naivisme er på en måte bevisst naivitet. Det vil si at det egentlig ikke er naivitet.» Han påpeker dessuten av Loe også ofte har vært ironisk, noe «som egentlig er en ting som ikke går så bra sammen med naivitet.» (Eikemo 2019 m. fl.: 89). Det at forfatteren selv etter såpass lang tid ikke har det helt klart for seg hva det innebærer at noe er naivistisk, tyder på at begrepene naiv, naivisme og naivistisk ikke nødvendigvis er så lett å definere. Det at Loe også er kjent for å være en ironiker, gjør det vanskelig å definere ham som naiv, da det naive stammer fra noe ubevisst, mens ironi som virkemiddel krever en ganske stor bevissthet rundt både språket og omgivelsene. For å kunne undersøke om Erlend Loes naivisme fungerer som en litterær strategi, må altså disse begrepene først undersøkes nærmere og defineres. Dermed trenger vi både å spore naivismens som begrep og dets historie. Naivismen regnes først og fremst som en stil innenfor litteraturen og malekunsten, og de det finnes flere meninger om hva denne naivismen består i. Mens den naivistiske stilen kjennetegnes av det barnlige og tilsynelatende ureflekterte, kan naivismen også ses på som en strategi, hvor noen sentrale punkter er forenkling, regresjon og det umiddelbare.

2.3.1 Naivismen som stil – historie og definisjon

Naivismen som stil defineres av noe *tilsynelatende* enkelt og ureflektert, og kan ses på som et opprør mot andre strengere og mer kompliserte stiler innen kunsten. Naivismen som stil har lang tradisjon, både innen litteraturen og malerkunsten. Kanskje det tidligste kjente teoretiske perspektivet på naiv litteratur finner man i Friedrich Schillers essay *Om naiv og sentimental diktning* fra 1785-86. Schiller setter her det han kaller en naiv diktning opp mot det han kaller en sentimental diktning. Ifølge Schiller knyttes det naive til diktere som skriver spontant, gjerne inspirert av naturen, uten påvirkning av menneskelig fornuft og følelser, og uten å ha tanke for hvordan teksten ble oppfattet av leseren. Den sentimentale dikter har på den andre siden, ifølge Schiller, mindre kontakt med naturen, og reflekterer i større grad over det som skrives. Den sentimentale dikter er opptatt av å fylle hver setning med mening, og av hvordan denne meningen overføres til leseren. Selv om det er en kompleks utlegning ligger mye av kjernen i Schillers tenkning omkring forholdet i følgende passasje: «The poet, I say, either *is* nature or he will *seek* it. The former makes for the naive poet, the latter for the sentimental

poet» (Schiller 1993: 200). Schiller legger altså til grunn at det naive er et uttrykk for det naturlige, ureflekterte og umiddelbare, mens det sentimentale er uttrykk for noe reflektert og dermed også tilgjort eller unaturlig.

Hvis vi undersøker forklaringen av begrepet «naivisme» i Store Norske Leksikon, er det tydelig at den hviler på Schillers beskrivelse. Ifølge SNL er nemlig: «Naivisme [...] i videste mening en kunstoppfatning som bevisst griper tilbake til naiv kunst, barnekunst og naturfolkernes kunst idet den prøver å tolke virkeligheten så umiddelbart og ureflektert som mulig for derved å styrke de følelsesmessige uttrykk. Den søker ikke noe akademisk preg eller teknisk fullkommenhet». (Fagernes, Naivisme, SNL, 02.07.20). Ut ifra dette kan man altså si at det naive kan knyttes til det barnlige, umiddelbare, ureflekterte og sanselige.

Før vi igjen begynte å snakke om naivisme innen litteraturen i siste del av forrige århundre, var begrepet forbeholdt en retning innen malerkunsten som hadde sin storhetstid fra rundt 1890 fram til første verdenskrig. Maleriene innenfor denne retningen var ofte barnslige, med lite fokus på teknikk eller korrekte skyggelegginger og dimensjoner. Målet var å gjenskape spontan og ektefølt formidlingsglede, med fokus på detaljene i motivene, som ofte var lettgjennkjennelige og hverdagslige. Naivismen, som altså tar utgangspunkt i en økt frihet hos kunstneren, regnes som et opprør mot de strengere trendene innen malerkunsten som hadde vært vanlig tidligere (Fagernes, Naivisme, SNL, 02.07.20). Motivene i disse maleriene var ofte forenklete framstillinger av det hverdagslige, hvor detaljene, de små delene, var viktigere enn helheten. En slik forenkling kan knyttes til en mangel på perspektiv: man klarer ikke å se helheten, fordi det er så mange små detaljer som stjeler oppmerksomheten.

Da Per Thomas Andersen introduserte begrepet ny-naivisme i 2003 bygget han på det allerede etablerte begrepet innen malerkunsten. På samme måte som naivismen blir regnet som et opprør mot etablerte og strenge regler innen malerkunsten, kan naivismen i Loes litteratur ses som en reaksjon mot tynge og mer avanserte stilretninger som hadde vært vanlige i årene før (Andersen 2012: 649).

Naivismen som kunstnerisk stil har altså en lang historie, både innen litteraturen og malerkunsten. Felles for de ulike måtene den har blitt omtalt på gjennom tidene, er at den knyttes til noe barnlig, enkelt, ureflektert og umiddelbart. Både innen litteraturen og malerkunsten kan den dessuten ses på som en reaksjon mot mer kompliserte og utilgjengelige trender.

Samtidig har flere har påpekt at å referere til Erlend Loes litteratur som naiv, i betydningen enkel og barnslig, vil være en feilslutning. Det naive, og dermed også det naivistiske, er etymologisk knyttet til det enkle og barnlige, og noen mener dette er en undervurdering av denne typen litteratur. Blant de som er kritiske til denne merkelappen er forfatter Olaug Nilssen, som mener at Loes måte å skrive på krever stor bevissthet rundt både stil og tematikk. Et menneske kan være naivt, men en voksen mann som bevisst går inn for å skildre noe på en naiv måte er ikke naiv, men heller sentimental (Nilssen 2014). Også Per Thomas Andersen uttrykker en lignende mening, når han omtaler Loes stil som «anti-raffinert raffinert». I dette legger han at språket er enkelt, men uanstrengt. Skildringer av typen «Tidligere var er sekund 1/86.400 av en dag, men nå er det blitt 9.192.631.770 svingninger av et cesiumatom. Jeg synes det er mange.» kan ikke være «formulert av en enkel og uskyldig sjel, men av en forfatter med peiling på litotens humoristiske potensial.» (Andersen 2012: 650). Den naive forfatteren blir altså nærmest et paradoks. Øystein Rottem stiller seg også bak en lignende forståelse av begrepet i sin anmeldelse av *Naiv. Super.* under overskrifta *Utspekulert naivisme*, som også er et slags paradoks, da det å være både utspekulert og naiv kan ses på som motsetninger. Ifølge Schiller (og andre) kan ikke noe være både naivt og bevisst – dette utgjør enda et paradoks. Det kan derfor argumenteres for at Erlend Loes ironi ligger nettopp i spennet mellom det naive og det sentimentale. Loe skriver på en naiv måte, men ettersom dette er et bevisst valg, er han ikke naiv. Karakterene i romanuniversene oppfører seg som om de er naive, men i virkeligheten er naiviteten en bevisst strategi, noe som gjør dem sentimentale. Dette åpner for en ny og overordnet måte å lese det naive på: nemlig som en strategi, hvor det naive og det sentimentale (eller refleksive) går i dialog med hverandre i et forsøk på å håndtere livet og hverdagen.

2.3.2 Naivismen som strategi – regresjon, forenkling og det umiddelbare

Per Thomas Andersens omtale av (ny-)naivismen i *Naiv. Super.* som en overlevelsesstrategi i senmoderniteten (Andersen 2012: 650) er muligens inspirert at psykolog Finn Skårderud, som ved flere anledninger har skrevet om Loes forfatterskap. I sin artikkel *Skrumpselvet. Rettreter.* (1998) omtaler han *Naiv. Super.* som en regresjonsroman, og mener at hovedpersonen gjennomgår en tilbakevending til et slags nullpunkt. Regresjon er et begrep innen psykologien, som betyr at «en person går tilbake til et tidligere gjennomgått utviklingsstadium» (NAOB, regresjon). En regresjon er en mental forsvarsmekanisme, som ofte oppstår som et resultat av en alvorlig krise. For voksne betyr dette at man mentalt sett går tilbake til en tid som var mindre problematisk, som oftest barndommen (Malt, 2020).

Regresjon kan knyttes til det naive som begrep gjennom at det henger sammen med det barnlige. Grunnen til denne regresjonen er ifølge Skårderud en overdose av informasjon som fører til en overbelastning av selvet. Dette kan igjen knyttes opp mot Giddens forklaring av senmoderniteten, og at individet står overfor en overveldende mengde informasjon, valg og muligheter (Giddens 1991: 33). Regresjon kan ses på som en måte å håndtere dette på, ved at man går tilbake til en tid hvor livet var mindre problematisk, og man i mindre grad måtte forholde seg til alle mulighetene. Barndommen er dessuten et svært viktig stadium for etablering av ontologisk sikkerhet, fordi etableringen av tillit til omverdenen (først og fremst omsorgspersonene) og selvet skjer i de første leveårene (Giddens 1991: 39). Hvis denne tilliten svekkes i voksen alder, kan det sees som et forsvar om en velger å gå tilbake til det mentale stadiet hvor den ble etablert i utgangspunktet. Regresjon kan altså ses på som en strategi for å håndtere både refleksiviteten og tap av ontologisk sikkerhet.

Innen psykologien kan en regresjon være både godartet og ondartet. En godartet regresjon innebærer at individet i møte med et problem trekker seg tilbake for å reparere problemet, for så å komme tilbake igjen sterkere. Godartet regresjon innebærer at man blir værende ved et utviklingsstadium, eller at et utviklingsstadium hoppes over. Dette hindrer at individet klarer å overvinne problemet. Den ondartede regresjonen er en slags hedonisme, hvor personen søker glede og tilfredsstillelse, men så snart et behov blir møtt, erstattes det med et annet (Rødseth 2007: 40). En ondartet regresjon kan også sies å være mislykket. Den handler i liten grad om å ivareta den ontologiske sikkerheten, men heller om dyrke egoistiske og kortsiktige mål.

Skårderud mener dessuten at regresjonen kan ses som en form for «innskumping» av selvet. Dette begrepet låner han fra Christopher Lasch, som i 1984 utga boka *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*, hvor han analyserer ulike strategier og forsvar mennesker benytter seg av i en samtid som, etter hans mening, er trøblete. I dette la han blant annet den overhengende trusselen om atomkrig (Eikemo m.fl. 2019: 112). «Innskumpingen», eller «skrumpselvet» er en form for tilbaketrekking, som knyttes til kampen mot overbelastning. Dette er en anerkjent strategi som benyttes i utstrakt grad, på ulike måter: «god tilbaketrekking kan kalles pause eller ferie. Dårlig tilbaketrekking heter gjerne psykiatri» (ibid.). Den dårlige tilbaketrekningen knyttes her til utbrenthet, anoreksi og rus. I alle disse tilfellene handler det om et behov for en pause fra noe overveldende, et forsøk på å forenkle eller gjøre noe mindre – enten det er tankene eller selve kroppen. I Giddens knyttes hyperrefleksivitet, altså overdreven refleksivitet, opp mot lignende problemer. En overdreven bevissthet om egen kropp og identitet kan føre med seg en rekke psykiske lidelser, deriblant

anoreksi (Giddens 1991: 103). Innskrumping, eller forenkling, er altså nok en strategi som brukes til å håndtere overbelastning av selvet. Som vi har sett på tidligere, er denne overbelastningen et problem i senmoderniteten, fordi man til enhver tid har tilgang til enorme mengder informasjon og muligheter som potensielt kan påvirke egne valg og livsforløp.

Hos Skårderud er regresjon og innskrumping nært sammenknyttet, men jeg vil her behandle dem som to adskilte bevegelser, hvor den ene, regresjon, knyttes opp mot det mentale, mens innskrumping, eller forenkling som jeg velger å kalle det heretter, knyttes opp mot den fysiske verden. Regresjon handler altså om en mental tilbakevending til et tidligere, og enklere utviklingsstadium, mens forenkling handler om at en fysisk gjør omgivelsene enklere å håndtere. Dette kan være gjennom å kvitte seg med ting, eller gjennom å kategorisere. Det naivistiske som stil defineres, som vi har sett i forrige kapittel, av både det barnlige og det forenklete, uten at disse to begrepene er absolutte synonymmer. Det barnlige innebærer dessuten, som vi skal se senere, en mangel på perspektiv og oversikt. Hos flere av Loes karakterer er det mangelen på perspektiv som er problemet, noe som gjør at regresjon alene ikke er en fruktbar strategi. Det finnes flere eksempler på at karakterene *forenkler* i et forsøk på å gjøre verden mer oversiktlig. Jeg mener derfor det er hensiktsmessig å se på disse begrepene som to atskilte strategier.

Loes karakterer benytter seg at den psykologiske mekanismen «forenkling» i den grad at det blir en strategi. Det samme kan sies om det vi kan kalle «det umiddelbare». Tanken om det naive som noe umiddelbart, ureflektert og sanselig går igjen i både Schiller og Store Norske Leksikon sine definisjoner. Den løftes også fram av masterstudent Wera Birgitte Holst, som i sin avhandling *Jakten på det umiddelbare* (2006) beskriver hvordan det umiddelbare kan leses som en strategi mot den absurde følelsen, som definert at Albert Camus i *Myten om Sisyfos* (1942) (Holst 2006: 11). Denne strategien innebærer at man tar valg om handlinger som fører til raske og direkte resultater, som kan oppfattes av sansene, og står i motsetning til det planmessige og det reflekterte. Som tidligere nevnt, preges senmoderniteten ifølge Giddens av en sterk refleksivitet (Giddens 1991:14). Det umiddelbare kan ses på som en motsats til det refleksive, fordi det kjennetegnes nettopp av det ureflekterte. Det umiddelbare som strategi kjennetegnes av en søken etter det håndgripelige, uplanmessige og sanselige. I en verden med både store overhengende trusler, endeløse valg og få svar, er det en søken mot noe håndfast. Noe man kan se, ta på, føle og oppleve. Intensjonen om kortsiktig avkastning framfor langsiktig og planmessig inntjening, gjør at denne strategien oppfattes som barnlig og naiv.

Samlet sett vil jeg hevde at naivismen kan forstås både som stil og som strategi. Naivismen som stil er preget av det enkle, barnlige, ubevisste og ureflekterte, og kan på mange måter ses som et paradoks, da det er usannsynlig at en kunstner vil være i stand til å skape et naivistisk verk, enten det er et maleri eller litteratur, uten å være bevisst på sitt eget valg av stil og utførelse. Naivismen anses både innen litteraturen og malekunsten som et motstykke til mer komplekse kunstneriske stiler som har vært vanlige tidligere. Naivismen som strategi bygger på mange måter på de samme konseptene, og kan ses som et bevisst eller ubevisst forsvar mot situasjoner eller hendelser i den ytre verden. Både som stil og strategi kan naivismen ses på som en motvekt mot noe komplisert, sammensatt eller uhåndgripelig. Jeg skal nå, gjennom tre analysekapitler, forsøke å tydeliggjøre hvordan naivismen i *Naiv.Super.*, *Doppler* og *Dyrene i Afrika* kan deles i kategoriene «forenkling», «regresjon» og «det umiddelbare», samt hvordan disse strategiene kan sies å fungere som en motsats til senmodernitetens utfordringer.

3.0 Strategisk forenkling

3.1 Naiv. Super. – Mangel på perspektiv og tid

Et gjennomgående motiv i *Naiv.Super.* er mangelen på perspektiv, og forenkling som strategi er først og fremst knyttet til dette. Hovedpersonen forenkler for å få bedre perspektiv og oversikt over tilværelsen. Ifølge Giddens er et av kjennetegnene ved senmoderniteten den overveldende tilgangen på informasjon og muligheter (Giddens 1991: 33). Tapet av perspektiv kan ses som en konsekvens av et samfunn som tilbyr et tilsynelatende ubegrenset antall muligheter, og få svar på hva som er riktig. Alle mulighetene og informasjonen, gjør at hovedpersonen mister oversikten. Mangelen på svar og veiledning i en uoversiktlig verden fører til tvil, som igjen fører til tap av ontologisk sikkerhet og en mulig eksistensiell krise (Giddens 1991: 71). Dette kommer blant annet til syne når hovedpersonen sitter på en bar og snakker med en bekjent, som tilfeldigvis er psykiater: «[Han] spør om jeg ser på mine valg som bølger som brister. Jeg spør om det er tvil han snakker om. Om han mener at jeg er i tvil når jeg skal foreta valg.» (Loe 1996: 63). Denne tvilen rundt å foreta valg ligger i kjernen av refleksiviteten, og er også noe av det som setter hovedpersonen i *Naiv.Super.* ut av spill, og store deler av romanen brukes til å håndtere nettopp denne problematikken: hvordan finne lykke og sjelero i en verden hvor «Det er umulig å vite noe som helst.» (145)

Det å få bedre perspektivet knyttes i *Naiv. Super.* opp mot det å bli eldre, blant annet gjennom at hovedpersonen hevder at han «mangler retning. Oversikt. [...] Kanskje kommer den med alderen. Men kanskje ikke. Skal jeg bare gå rundt og vente som en annen tulling?» (45). Mangelen på perspektiv som hovedpersonen opplever kan altså sies å være knyttet til noe barnlig, og dermed også naivt. Romanen starter med at hovedpersonen fyller 25 år, en alder som av de fleste vil regnes som godt innenfor kategorien voksen. Likevel føler han ikke at han har oversikt. Tiden, og det å bli eldre, er et gjennomgående problem for hovedpersonen. Dette tydeliggjøres allerede i første kapittel: «For meg har det å bli eldre alltid vært forbundet med en viss uro. Jeg gir stort sett faen i rom, men jeg har problemer med tid» (12). Konseptet tid er ifølge Giddens problematisk av flere årsaker. Det ene er at det store mangfoldet og tilgangen på muligheter, gjør at man kan føle på at man ikke har nok tid til å gjøre alt man ønsker å få til i livet (Giddens 1991: 50). Det andre er at tiden, til syvende og sist, er knyttet til døden. Det at hovedpersonen går inn i en krise som følge av at han blir eldre, kan derfor knyttes til en bevissthet om, og en frykt for, egen dødelighet. Døden omtales av blant andre Kierkegaard som den «absolutte usikkerhet», noe som sett i sammenheng med den økende sekulariseringen

(og minkende tro på liv etter døden) kan utløse en lammende eksistensiell angst, om man ikke finner strategier for å håndtere den (Giddens 1991: 49). I et intervju om *Naiv.Super.* fra 1996, sies det at «De fleste mennesker har jo problemer med tid. Det er jo noe vi har for lite av og som vi får mindre av hver dag, i og med at vi får mer av alt annet.» (Skretting 1996). Tiden er altså problematisk fordi den er begrenset, og det finnes en bevissthet hos individet om at den innebærer dets egen utslettelse. Følelsen av at den ikke strekker til har sammenheng med at vi lever i en tid med et tilsynelatende ubegrenset antall muligheter for selvrealisering.

3.1.1 Å tenke på andre ting

Tid er et eksistensielt konsept som til syvende og sist innebærer vår utslettelse. Dette kan naturlig nok være problematisk å forholde seg til, noe som fører til et behov for å utvikle strategier for å håndtere det faktum at tiden går og vi blir eldre, uten at det er noe vi kan gjøre for å forhindre at det skjer. Én mulig strategi er å forsøke å tenke på andre ting. Denne strategien kan knyttes til det Giddens omtaler som «relative invulnerability»: individet lager seg en beskyttende kokong, som gjør at det klarer å håndtere hverdagen på tross av at det til enhver tid står overfor en viss fare (Giddens 1991: 41). Ved å velge å tenke på andre ting, skaper individet en opplevelse av relativ trygghet i det daglige. Når hovedpersonen i *Naiv.Super.* møter en fysiker på en bar spør han ham om han «forstår at tiden går saktere på toppen av Empire State Building enn den gjør på bunnen.» Til svar får han at han ikke skjønner det, men at han «har lært seg å akseptere det» og at han «stort sett tenker på helt andre ting», noe han synes at hovedpersonen også bør gjøre (64). I denne situasjonen er det ikke hovedpersonen som er den naive, men fysikeren. Hans strategi for å håndtere konseptet han ikke forstår, er ved å la være å tenke på dem, noe som kan ses som en måte å forenkle på. Det finnes flere eksempler på at forholdet hovedpersonen har til tiden *ikke* er naivt. Han stiller spørsmål til tiden, og undersøker den for å forsøke å forstå. Han finner blant annet ut nøyaktig hvor langt et sekund er. Som Per Thomas Andersen poengterer stammer ikke utsagnet «Tidligere var et sekund 1/86.400 av en dag, men nå er det blitt 9.192.631.770 svingninger av et cesiumatom» (27) fra noe naivt (Andersen 2012: 650). Problemet til hovedpersonen er her at han har brutt den beskyttende kokongen, ved at han har begynt å tenke grundig over tiden og det at han blir eldre. I en periode blir han ute av stand til «å tenke på andre ting», og må finne andre, nye strategier for å håndtere konseptet «tid».

3.1.2 Å kvitte seg med det overfløydige

Noe av grunnen til at hovedpersonen får problemer med konseptet «tid» synes å være mangelen på perspektiv. Han har ikke oversikt, noe som innebærer at han ikke har kontroll over eget liv. I et forsøk på å skaffe seg perspektiv, forsøker hovedpersonen å forenkle tilværelsen. Det første han gjør etter at krisen er et faktum, er derfor å si opp jobben, avisa og hybelen, samt å slutte på studiene. På denne måten gjør han tilværelsen mer håndterbar, fordi han kun trenger å forholde seg til seg selv. Han kvitter seg med alt som innebærer ansvar og som knytter ham til samfunnet og senmoderniteten. Dette gjør ham uavhengig, og gir ham en slags kontroll.

Han selger også bøkene og TV-en, som på mange måter, i likhet med avisa, kan ses på som vinduer ut mot verden. Den økte tilgangen til informasjon om andre mennesker rundt om i verden, er ifølge Giddens en viktig grunn til refleksiviteten og tvilen hos det senmoderne mennesket. Han påpeker at vi stadig blir mer bevisst på hvordan livet kan leves på ulike måter, og at man hele tiden står overfor en rekke valgmuligheter som styrer hvordan livet blir (Giddens 1991: 27). Hovedpersonen tar altså et valg om å fjerne alt som kan minne ham om mangfoldet som finnes der ute, og sitter kun igjen med seg selv. Gjennom å gjøre dette, skaffer han seg en viss oversikt over egen tilværelse. Samtidig frigjør han også tid, ved å kvitte seg med alle distraksjonene. Forenklingen kan her ses på som et forsøk på å kontrollere tiden: Han får mer tid, ved at han får mindre av alt annet.

3.1.3 Kategorisering og planlegging

Ifølge Giddens er livsplanlegging en viktig strategi for å håndtere utfordringen med konseptet tid (Giddens 1991: 85). Listene hovedpersonene skriver kan ses på som et forsøk på nettopp dette. Lister er vanlige hjelpemidler for å planlegge hverdagen, og sørge for at man får gjort det man skal, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 5.1. Listene er også et eksempel på at hovedpersonen forsøker å gjøre verden mer oversiktlig gjennom å kategorisere. Eksempler på dette er lister for ting han har og ting han ikke har, ting som gjør ham glad, dyr han har sett og ting han opplever. Ingen av listene hovedpersonen skriver virker å være uttømmende, det er alltid noe som blir utelatt. I lista over ting han har, nevnes for eksempel «et par nye joggesko», men det står ingenting om at han har andre klær, selv om det er rimelig å anta at han har det. Samtidig som listene kan ses som et forsøk på å skape orden og oversikt, blandes kategorier på en måte som gjør at verden blir enda mer uoversiktlig. Eksempler på dette er at «en dårlig venn» og «et fotoapparat», eller «sei», «hund» og «elg» står på samme liste (Holst 2006: 75). Ved å gjøre dette bryter hovedpersonen opp kategoriene som allerede finnes, og

det kan dermed argumenteres for at strategien ikke er spesielt vellykket. Samtidig blir denne mangelen på samsvar et eksempel på ironien som gjennomsyrrer romanen, og som synliggjør spennet mellom det naive og det sentimentale. Listene innebærer en forenkling av verden, og det kommer fram for leseren at den virkelige verden er for sammensatt til at den kan oppsummeres i enkle lister

Et at annet forsøk på å kategorisere verden, finner man i romanens åpning: «Jeg har to venner. En god og en dårlig.» Den gode vennen, Kim, er ifølge hovedpersonen en person som gjør verden til et bedre sted. Den dårlige vennen, Kent, er et eksempel på det motsatte: «For meg representerer Kent alt jeg forsøker å komme bort fra. Den mørke siden av mennesket.» (62). Dette viser at hovedpersonen også forsøker å kategorisere menneskene rundt seg. Ideen om at mennesker enten er gode eller dårlige, og kan kategoriseres deretter, er en naiv forenkling.

3.1.4 Orden og oversikt

Forenkling kommer til syne flere steder i *Naiv.Super.*, også i språket som benyttes. Dette grepet er først og fremst knyttet til naivismen som stil, og er ikke nødvendigvis en strategi fra hovedpersonens side. Samtidig har romanen en førstepersonsforteller, og omgivelsene skildres utelukkende gjennom hovedpersonens øyne. Dette gjør at det mulig å knytte språket i romanen direkte til hovedpersonens eget språk. Språket er gjennomgående enkelt, med korte setninger og få nyanseringer. Det bærer også preg av å være binært: noe er enten bra eller dårlig, morsomt eller kjedelig, fint eller dumt. Det finnes heller ingen fyldige beskrivelser av verken personer eller miljø, kun de ordene som trengs for å fortelle historien er tatt med. Hvis vi ser tilbake til Jamesons holdning om at litteraturen stiller seg i motsetning til historien (Jameson 1981: 72). kan dette ses på som et eksempel på nettopp dette. Overfloden som definerer senmoderniteten, står i relativt skarp motsetning til den naivistiske forenklingen.

Forenkling som strategi er først og fremst en måte å skaffe seg oversikt på, og dermed en reaksjon mot den refleksive senmoderniteten. Den bidrar også til at de som bruker den klarer å holde eksistensielle konsepter, som tid, under kontroll. Det er fort gjort å anse hovedpersonen i *Naiv.Super.* som naiv. Han oppfører seg på mange måter som et barn, og gjør radikale forenklinger i livet sitt i et forsøk på å skaffe seg oversikt. Samtidig har han et forhold til tiden som *ikke* er naivt, men svært refleksivt. Ved at hovedpersonen begynner å stille spørsmål til tiden som eksistensielt konsept, trues den ontologiske sikkerheten og han

blir rammet av eksistensiell angst. Det er ikke bare hovedpersonen som bruker naivistiske strategier – alle bruker dem for å forsøke å beholde kontroll over tilværelsen. Når denne strategien feiler i starten av romanen, og hovedpersonen ikke lenger klarer å holde de eksistensielle tankene på avstand, får han et behov for å forenkle på andre områder.

Å forenkle i møte med konsepter som tiden og døden er nødvendig for å beholde den ontologiske sikkerheten og opplevelsen av kontinuitet. En slik forenkling av tilværelsen har få negative konsekvenser for andre, men mange positive effekter for selvet, som på denne måten klarer å frigi tankekraft til å tenke på andre ting, noe som er nødvendig for å få noe gjort. Hovedpersonen i *Naiv.Super.* klarer etter hvert å komme seg i balanse, og får et mer avslappet forhold til tiden. Han innser at det ikke er så farlig hva som skjer etter at han er borte, og at han må konsentrere seg om det som skjer her og nå. For hovedpersonen i *Naiv.Super.* er altså forenklingen en vellykket strategi.

3.2 Doppler – Hverdagsproblemer og verdensproblemer

I *Doppler* flyttes fortellingen over fra de individets problemer, som vi så i *Naiv.Super.*, og Loe inviterer oss til å betrakte vårt eget privilegerte velferds- og forbrukersamfunn fra et nytt perspektiv. Familiefaren Andreas Doppler lever et ganske vanlig liv på Oslos vestkant, med de små og store hverdagsutfordringene dette innebærer. Etter å ha innsett at mye av det han bruker tankekraft på i det store og hele er bagateller, opplever han en krise som gjør at han får et behov for å forenkle. I likhet med forrige roman, består også Dopplers forenklingsstrategi av at han kvitter seg med det som knytter ham til det moderne samfunnet: penger, jobb, TV, radio, avis – rett og slett alle *muligheter* som tilsynelatende er tilgjengelige. Han velger å flytte opp i skogen, noe som innebærer at han ikke lenger trenger å ta stilling til informasjonen og mulighetene. Det eneste han trenger å tenke på er seg selv, elgen Bongo og å hedre sin far. Han fjerner seg altså fra senmoderniteten og går tilbake til en enklere, førmoderne samfunnsstruktur.

Etter et fall i skogen i starten av romanen får vi et innblikk i hva Dopplers liv består av: barne-TV-sanger og oppussing. Han innser at han har hatt kjenningsmelodiene til ulike barneprogram på hjernen i lang tid, og at han har brukt all sin hjernekapasitet på ting som å velge ut interiør til badet:

Jeg kunne omtrent ikke huske sist gang jeg ikke tenkte på badet. Men nå var badet borte fra min bevissthet. Jeg tenkte med ett ikke på om vi skulle ha italienske fliser eller spanske eller matte eller blanke, eller om vi rett og slett skulle ta oss råd til glassmosaikk, noe min kone naturligvis var en varm pådriver for. For ikke å snakke om farge. Jeg tenkte overhodet ikke på farger. Ikke på blått. Ikke på

grønt. Ikke på hvitt. Det var ikke det at jeg ikke lenger brydde meg om fargen i taket eller på flisene, men tanken var simpelthen forsvunnet. Jeg var blitt forskånet fra å ha denne evige runddansende gående. Og blandebatterier tenkte jeg heller ikke på, selv om det fins syv hundre varianter og kan leveres i løpet av seks uker hvis de skal være i børstet stål, eller noe raskere dersom man nøyer seg med den vanlige utførelsen, men hvorfor nøye seg med den vanlige[?] (24-25)

Passasjen over kan ses på som et eksempel på senmodernitetens mangfold, og den medfølgende refleksiviteten og tvilen, slik dette blir skildret av Giddens. De utallige valgene og mulighetene som må tas, og dette kun for å pusse opp et bad, gjør at alt annet blir satt til side. I dette utdraget forsøker Loe å vende et kritisk blikk mot vårt eget forbrukersamfunn, hvor vi lar trivielle tanker om oppussing fortrenge alt annet. Når USA og England i tillegg starter aksjoner i Irak samtidig som de skal velge ut hvilket badekar de skal ha, reagerer Doppler med å bli irritert fordi han må ta stilling til det også:

Det virket svært forstyrrende. Som om det ikke var nok å skulle velge mellom alle baderekvisitaene. Nå måtte vi også velge side i Irak. [...] I ukevis irriterte det meg at de ikke hadde kunnet vente til vi var ferdige med å pusse opp badet med å starte bombingene der nede. Jeg tenkte pokker ta dem. For skulle vi gå for det polskproduserte badekaret som var vesentlig rimeligere enn det svenske som vi også likte så godt? [...] Vi tegnet badekarets plassering for hverandre og satte opp lister med pluss og minus for både det polske og det svenske mens bombene suste over Eufrat, eller kanskje Tigris, eller begge, på tv-en hvor vi hadde dempet lyden, og denne prosessen er så utmattende, så oppslukende, at dersom man med ett ikke lenger tenker at den er viktig, så faller hele prosjektet, og kanskje også ekteskapet (26).

Krigen i Irak gis altså samme prioritering og viktighetsgrad som oppussingen av badet, og karakterenes selvopptatthet og manglende perspektiv settes på spissen. Doppler opplever en åpenbaring når denne tankerekken plutselig brytes, som gjør at han blir ute av stand til å fortsette på samme måte som før.

Igjen handler dette om en mangel på perspektiv, i den betydning at man er ute av stand til å skille mellom hva som er virkelige problemer, og hva som er bagateller. Doppler, og menneskene rundt ham, virker som de er ute av stand til å se den store sammenhengen. Alle mulighetene og valgene gjør at de kun følger med på det som skjer rett foran dem. Men, i motsetning til hovedpersonen i *Naiv.Super.*, som ønsker å kjøpe perspektiv og sette det intravenøst (Loe 1996: 84), ønsker ikke Doppler å få perspektivet tilbake: «Jeg mislikte at det foregikk ting i verden som dypest sett gjorde det jeg brukte tankekraft på, til bagateller. Ikke bare hadde jeg ikke perspektivene i orden, men jeg ønsket ikke å få det» (Loe 2004: 25). Han frykter at konsekvensen av å få perspektivet tilbake vil være at man innser at det han holder på med er uviktig, og dermed vil hele tilværelsen falle i grus (26). Ifølge Giddens er det essensielt for individets opplevelse av kontinuitet, og dermed for å opprettholde ontologisk

sikkerhet, at det til enhver tid vet hva det gjør og hvorfor det gjør det (Giddens 1991: 35). Når Doppler faller og slår hodet sitt, tenker han ikke lenger på det som tidligere har opptatt ham – hodet tømmes, og han får perspektivet, oversikten, tilbake. Konsekvensen av dette er at han innser at det han holder på med ikke gir mening, noe som fører til en slags eksistensiell krise.

3.2.1 Tilbake til naturen

Etter å ha innsett at han ikke kan fortsette som før, får altså Doppler et behov for å handle: noe må forandres. Det han velger å gjøre blir å flytte opp i skogen. Skogen kan sies å innebære en samfunnsmessig forenkling, et sted hvor de økonomiske kreftene ennå ikke rår, og valgmulighetene er langt færre. Det er i skogen Doppler befinner seg når han får perspektivet tilbake, og det er her han velger å bli værende. Ved å flytte opp i skogen, søker Doppler aktivt tilbake til en enklere samfunnsorden. Det eneste han trenger å bekymre seg for, er å dekke de grunnleggende behovene: sult, tørst, husly og varme. Gjennom å fjerne alt, alle distraksjoner, gjør han tilværelsen mer håndterbar. I tillegg dyrker han en førmoderne samfunnsstruktur, og kritiserer samtidig det som knyttes til det (sen)moderne, herunder også kapitalismen og forbrukersamfunnet. Dette eksemplifiseres blant annet av at han gjentatte ganger refererer til byttehandel som den ideelle måten å drive handel på: «Vi må sykle og bytte som faen hvis vi skal ha en sjanse til å holde det gående.» (87). Han bytter til seg (eller stjeler) alt han trenger. Han bruker elgkjøtt til å bytte til seg melk på butikken, og får på denne måten i gang en slags handelsavtale med butikksjefen. Kritikken mot kapitalismen og forbrukssamfunnet kommer videre til syne i følgende passasje: «Jeg sitter i hovedsak foran bålet og spikker objekter som jeg for femti eller hundre år siden hadde kunnet selge på markedet i byen når det ble sommer, men som i dag kan kjøpes for en tier på IKEA. Masseproduksjonen har slått beina vekk under bytteøkonomien. Den ler av slike som meg. Den spiser oss til frokost.» (86). Framveksten av kapitalistiske og industrialiserte samfunn er et av de fremste kjennetegnene ved moderniteten, og senmoderniteten. Doppler har ved å flytte opp i skogen vendt dette samfunnet ryggen, og sammenligner seg selv med folk i Afrika, som han tidligere pleide å synes synd på. «I dag har jeg ikke mer å rutte med enn de fleste i Afrika, antar jeg.» (45). Tanken om Afrika som et unisont sted hvor det bor folk vi burde synes synd på, innebærer også en forenkling, og kan ses som et frempek til tematikken i romanen *Dyrene i Afrika*, som jeg skal se nærmere på i neste delkapittel.

Moderniteten og industrialiseringen innebærer ifølge Giddens at mennesker i økende grad tar kontroll over verden, noe som fører til «The end of nature». Dette innebærer at verden i økende grad består av menneskelig konstruerte deler (Giddens 1991: 144). For at vi skal

kunne utvikle våre samfunn og ha full kontroll, må naturen vike, fordi naturen også innebærer noe ukontrollerbart. Dopplers søken mot skogen kan ses på som en søken tilbake til en annen, førmoderne, verdenstilstand, en som i mange deler av verden for lengst er tilbakelagt. Schiller knyttet det naive opp mot naturen, og mente at det å være naiv betydde å være i ett med naturen (Schiller 1993: 200). Ved å søke seg mot skogen, søker Doppler også mot det naive.

Å flytte opp i skogen innebærer altså å kvitte seg med en rekke moderne hjelpemidler. Én av disse, er TV-en. Også i *Naiv.Super.* solgte hovedpersonen TV-en og bøkene i et forsøk på å løse sin krise. TV-en er et vindu ut mot verden og samfunnet, alle mulighetene og alle problemene. På den ene siden kan den gi oss viktig informasjon, i form av nyheter, på den andre siden helt unyttig underholdning. Hva vi får med oss av dette, bestemmer vi selv. I starten av romanen innser Doppler, etter fallet i skogen, at han har hatt barne-TV-sanger på hjernen i lang tid. De har festet seg, og fortrenget andre tanker. Litt senere får vi høre at det snakkes om krigen i Irak på TV-en, men lyden er dempet. Det samme kommer også til syne senere, hvor elgen Bongo og sønnen Gregus er med på besøk hos naboen, Düsseldorf, og sovner til Dagsrevyen: «De fikk med seg den hyggelige delen av tv-kvelden, og har sovnet fra all elendigheten som nå strømmer mot dem.» (81). Karakterene i Doppler filtrerer bort informasjon om problemer som foregår rundt om i verden, for å unngå å måtte forholde seg til dem.

3.2.2 Egoisme og ansvarsfraskrivelse

Naivismen, i form av forenkling, er altså en strategi for å skaffe seg perspektiv og oversikt, men også en tilbakevending til det naturlige og førmoderne. Samfunnet, slik det blir beskrevet gjennom karakteren Doppler, har beveget seg langt unna naturen, og blitt noe fremmed, u håndterbart og uoversiktlig. For Dopplers del fungerer forenklingsstrategien godt. Han har det fint i skogen, og bruker tida si til å fokusere på seg selv, uten distraksjoner. Som vi så i *Naiv.Super.*, er forenkling en nyttig strategi for å mentalt gjøre livet mer oversiktlig. Hvis man føler at det skjer for mye rundt en, kan det med andre ord være nyttig å fjerne noen ting for å få tilbake oversikten. Dopplers forenkling har imidlertid negative konsekvenser for de rundt ham, blant annet ved at kona blir sittende igjen alene med ungene de har satt til verden sammen. Han gjør altså verden vanskeligere for andre, ved at han gjør det enklere for seg selv, noe som, ironisk nok, kan sies å gjøre han til et slags bilde av forbrukersamfunnet han kritiserer og melder seg ut fra.

Ved å melde seg ut av samfunnet vi som lesere er en del av, er han i stand til å se tilbake på det fra naturens perspektiv og bevisstgjøre oss på egne holdninger og oppførsel, og hvor langt

vi faktisk har fjernet oss fra der vi kom fra. I og med at romanen har en jeg-person, er det kun Dopplers tanker vi får tilgang til. Vi er dermed mer eller mindre bevisst på hans side gjennom romanen. Når svigerbroren i slutten av romanen kommer opp i skogen for å hente ham ned, fordi kona hans akkurat har født en sønn, heier vi fortsatt på at Doppler skal klare å komme seg unna. Dette til tross for at det helt åpenbart er Doppler som er den urimelige i situasjonen, som har stukket av fra kone, barn og ansvar for å følge egne lyster. Dopplers forenkling innebærer en enorm ansvarsfraskrivelse, som kan sies å være større enn den resten av samfunnet begår ved å fokusere på å pusse opp badet mens de demper lyden på Dagsrevyen.

Doppler kan sies å være en samfunnskritisk roman. Gjennom en karakter som stiller seg på utsiden av samfunnet, gir Loe oss et skråblikk på det norske samfunnet, som mange mest sannsynlig vil kunne kjenne seg igjen i. Det kan dog argumenteres for at Doppler er langt verre enn disse menneskene han kaster et skråblikk på. Han tar forenklingen ett skritt videre, han melder seg ut. Fra et slikt perspektiv er det ikke vanskelig å rettferdiggjøre oppfatningen enkelte har fremmet om at naivismen representerer en form for ansvarsfraskrivelse (Rottem, Dagbladet, 09.10.01). Samtidig oppfordrer ikke Loe oss til å være som Doppler. Det som skildres er en narsissistisk mann, som stikker av fra problemene sine, og som man kan se i trilogiens siste roman, går det ikke nødvendigvis så bra til slutt. Vi kan le av ham, med ham og av oss selv, og det er kanskje der Loes viktigste samfunnskritikk ligger. Som Skårderud skriver, er det «trist, tristere, vittig. Det humres.» (Eikemo m.fl. 2019: 113). Dopplers handlinger, at han forlater samfunnet og flytter opp i skogen, kan lese som en strategi for å håndtere senmodernitetens utfordringer. Mangfoldet og det konstante maset og jaget gir ham et behov for å trekke seg unna og gjøre tilværelsen mer oversiktlig og håndterbar. Det betyr derimot ikke at måten han håndterer utfordringene på er spesielt beundringsverdig. Gjennom humoren kan det virke som om Loe er mer opptatt av å kritisere de naivistiske strategiene som Doppler benytter seg av, heller enn å forsvare dem eller oppfordre til dem. Å stikke av er sjeldent en god løsning på problemene. Samtidig, som vi så i forrige delkapittel, er også det å «tenke på andre ting» også en overlevelsesstrategi som de fleste benytter seg av når dette er mulig. Det løser kanskje ikke verdensproblemer, men det gjør individet, Doppler inkludert, i stand til å fortsette å fungere.

3.3 Dyrene i Afrika – Hjelpeløshet i en uoversiktlig verden

Forenklingen i *Dyrene i Afrika* foregår på ulike måter. På den ene siden føler enkeltpersonene behov for å forenkle for å kunne håndtere globale utfordringer. Ved å gjøre problemet mer

avgrenset og oversiktlig, føler de at kan løse det. Forenklingen er også en strategi mot refleksiviteten. Alle karakterene står ved et slags veivalg i starten av romanen, hvor de føler at livet de lever ikke er tilfredsstillende. Dette kan sies å være knyttet hovedsakelig til enkeltpersonenes samlivssituasjon. Som et forsvar mot senmoderniteten og alle mulighetene, ønsker samtlige karakterer seg til Afrika.

Industrialiseringen og velstanden i den moderne verden har brakt med seg en rekke globale utfordringer. En av utfordringene er at den økende velstanden for noen få, går på bekostning av resten. En annen er at man har fått så stor tilgang til informasjon om verdens utfordringer, at de blir vanskelige å ignorere. Samtidig er det vanskelig for enkeltpersoner å bidra til forandring i global skala, noe som understrekes i romanen ved at karakterene nettopp refereres til som «enkeltpersoner». Dette fører med seg en slags hjelpeløshet. Som tidligere nevnt, beskriver både Giddens, Lasch og Stoknes hvordan mennesker danner seg en rekke overlevelsesstrategier for å håndtere hjelpeløsheten i møte med trusler som er ute av deres kontroll. Giddens beskriver det som å ta på seg en beskyttende kokong, som gir en opplevelse av relativ trygghet (Giddens 1991: 41). Lasch beskriver det som en «overlevelseskultur», hvor man heller forsøker å løse personlige problemer, enn de store som er utenfor ens kontroll. Dette medfører videre en «narsissismekultur», hvor alle kun er opptatt av seg selv og sine egne problemer (Giddens 1991: 171). Stoknes på den andre siden, beskriver det som en rekke psykologiske barrierer, som hindrer individet å ta innover seg alvorligheten av problemet (Stoknes 2019: 123-124). Alle disse strategiene innebærer at man i liten grad får løst store problemer, men at den ontologiske sikkerheten ivaretas.

Opplevelsen av hjelpeløshet kommer tydelig fram flere steder i *Dyrene i Afrika*. Humoren og ironien pakker inn det meste av det som blir sagt og gjort i romanen, og det kan argumenteres for at det å ta karakterenes problemer på strengeste alvor er problematisk. Som vi har sett tidligere, er det likevel grunn til å ta problemene Loe tar opp seriøst – det er som regel alvorlig ment, selv om det er pakket inn i latter (Husby 2008: 3; Eikemo m. fl. 2019:112-13). «Enkeltpersonene» vi møter i *Dyrene i Afrika* uttrykker ved flere anledninger at de er klar over at verden (kanskje først og fremst dyrene) står overfor store utfordringer, men at de ikke klarer å forstå hva de skal gjøre for at det skal bli bedre. Dette uttrykkes blant annet når de samles for å forsøke å finne ut hvordan de skal redde de utryddingstruede dyrene: «De pratet om verden. Alle var bekymret. Utviklingen gikk i feil retning, men hva kunne små enkeltpersoner som dem gjøre? Ikke stort, følte de fleste» (Loe 2018: 102). Spesielt én av

enkeltpersonene, Lise, er opprørt over hvordan mennesker i moderne samfunn forsyner seg av jordas ressurser: «Balansen som fantes på jorda fram til industrialiseringen var et resultat av millioner av år med naturlige tilpasninger. Så fant vi opp forbrenningsmotoren og ødela alt sammen. Det vi kaller fremskritt skjer på bekostning av de artene som mangler språk og definisjonsmakt» (205). Ødeleggelsen av naturen knyttes her direkte opp mot framveksten av moderniteten. Natur og modernitet settes opp mot hverandre som motsetninger. Selv om måten dyr blir behandlet på plager henne dypt, vet hun ikke hva hun skal gjøre for å hindre at ødeleggelsene fortsetter: «Jeg har lenge følt på en avmakt [...]. Det som skjer med jorda er utenfor min kontroll. Jeg kildesorterer, spiser lite kjøtt og tar toget til konferanser, men det monner liksom ikke.» (199). Når hun etter hvert møter de fire andre enkeltpersonene, tar hun styringen for et aktivismeprosjekt, som skal bidra til å skape økt oppmerksomhet rundt dyrevelferd: De skal reise til Afrika for å skjende «De fem store». Gruppen går altså bort fra å være passive til utfordringene, slik strategiene til Giddens, Lasch og Stoknes indikerer, og over i aktivisme: «En følelse av lettelse og glede bredte seg i rommet. Her hadde enkeltpersonene gått rundt i årevis og følt avmakt og tenkt at de ikke hadde noe å bidra med i den store sammenhengen. Så hadde løsningen ligget der hele tiden. Fullstendig oppe i dagen.» (123). Tanken om at planen om å skjende dyr skal være løsningen på problemet, er både naiv og absurd på et helt annet nivå enn strategiene vi så i *Doppler* og *Naiv.Super.*. Løsningen Loe «enkeltpersoner» velger på problemet denne gangen, er så ute på vidda at det ikke lenger bør herske tvil om at han forsøker å gjøre narr og oppfordre til latter – ikke til gjenkjennelse og inspirasjon.

3.3.1 Store problemer, enkle løsninger

Enkeltpersonenes strategi i møte med globale utfordringer innebærer flere forenklinger, som til slutt gir dem troen på at problemet de står overfor faktisk er løsbart. Den første forenklingen er å redusere problemets lokasjon til Afrika, noe som innebærer en kategorisering av verden. Vi så i *Naiv.Super.* at hovedpersonen forsøkte å kategorisere omgivelsene for å skaffe seg oversikt, og at denne kategoriseringen ble problematisk fordi verden er for sammensatt og komplisert til at den kan kategoriseres i enkle lister. Kategoriene blir dermed meningsløse. I *Doppler* var det også mulig å se at Afrika blir omtalt som et slags unisont sted, hvor det bor fattige barn som trenger hjelp (Loe 2004: 45). Dette innebærer en forenkling av verden, og problemet. Dette understrekes videre av at romanen er delt i tre deler, hvor den første heter «Hjemme», og den siste heter «Afrika», mens den i midten er en overgang mellom de to. «Hjemme» (Norge) og «Afrika» blir dermed motsetninger. Ved å kalle den første delen «Hjemme», i stedet for «Norge», knytter Loe trygge og positive

konnotasjoner til førstnevnte, mens Afrika blir det motsatte («borte»). Afrika er altså stedet enkeltpersonene må reise til for å fikse problemet – ergo er Afrika problemet. Den siste forenklingen enkeltpersonene gjør, er å redusere problemet til å gjelde «De fem store». Ved å forenkle, gjør karakterene problemet mer håndterbart, noe som gir dem inntrykk av at de faktisk kan løse det.

3.3.2 Samlivsbrudd og veiskiller

Det kan argumenteres for at det er flere ting som driver enkeltmenneskene i *Dyrene i Afrika* enn bare dyrevelferd. Senmoderniteten som en uoversiktlig tid, full av både muligheter og problemer, virker å være en utfordring også for karakterene i denne romanen. De fem hovedpersonene sliter i starten av romanen med utfordringer som på en eller annen måte kan knyttes til forhold og samliv. Det senmoderne individet har, ifølge Giddens, et refleksivt forhold til de fleste aspekter av egen identitet og livsførelse. Dette inkluderer også mellommenneskelige forhold. Der det i tidligere tider var vanlig å bli i et forhold livet ut, kan nå forhold velges flere ganger. Forhold som ikke lenger gir noen gevinst for individet blir ofte valgt bort, nettopp fordi det finnes andre alternativer. Slike forhold refereres til som «rene forhold» (Giddens 1991: 89). Fordelen med et slikt syn på forholdet, er muligheten for mer intense og intime bånd mellom mennesker, fordi man kan velge selv hvem man ønsker å være sammen med. Ulempen er at brudd ofte skaper store skader på individets kontinuitet og oppbygde tillit til omverdenen, noe som kan føre til store problemer (Giddens 1991: 187). Dette er også noe Per Thomas Andersen omtaler som typisk for romaner skrevet på 90-tallet, da den første «skilsmissebarn-generasjonen» debuterte som forfattere. Kjernefamiliene hadde begynt å gå i oppløsning, og mye av litteraturen på 90-tallet bærer preg av dette. Ifølge Andersen finnes det få eksempler på «evig-kjærlighet» og «skildringer av langvarige, lykkelige kjærlighetsforhold» i perioden (Andersen 2012: 646). Det refleksive forholdet til mellommenneskelige forhold er noe som kommer til syne hos de fleste karakterene i *Dyrene i Afrika*, noe som bidrar til å utløse en rekke kriser hos de ulike enkeltpersonene:

Zoologen Joachim Sperber blir bedratt av sin mangeårige partner, og opplever en identitetskrise som resultat av dette: «Han var sant å si et virvar av følelser og forsto ikke hva som foregikk i ham. Vanligvis var han en klippe. Solid og trygg og energisk [...]. Den ubekymrede utstrålingen hans hadde gradvis forvitret» (18-19). Samtidig lever drapsetterforsker Lise Løvenskiold et ensomt liv, som leder for «*Ensliges forening*». Hun har hatt et forhold til en same for mange år siden, som hun fikk et barn med, men som senere både mishandlet og forlot henne, og fikk sønnen til å vende seg mot henne (56). På den andre

siden, befinner Vidkun og Såkalte Bob seg i ekteskap de ikke lenger får noe ut av. De har begge vært gift i flere år, og har etablert familier. Nina, Såkalte Bobs kone, omtaler åpenbaringen om at hun ikke passer sammen med mannen sin på denne måten: «I snart tyve år hadde hun bodd med en mann hun ikke forsto stort av. Hva skal man si til slikt? Nina var usikker, men følte seg sikker på at det var dumt. Hvor mye enklere hadde det ikke vært å bo med noen hun forsto?» (137). I senmoderniteten er det «dumt» å være i et forhold med noen man ikke forstår, fordi det finnes alternativer. Vidkun tar tilsynelatende ganske lett på avgjørelsen om å gå fra kona si, som han har tre barn sammen med. Han mener at det kan hjelpe henne til å skrive bedre sanger og bli en bedre musiker: «bruddet ville bli en kreativ opptur for henne [...] En skilsmisse vil være midt i blinken» (282). Siste og eldste enkeltperson, Hektor, har nylig blitt enkemann, og må nå venne seg til å leve alene. Hektor er altså den eneste av de fem enkeltpersonene som har vært sammen med kona si helt til døden. På denne måten representerer han noe tradisjonelt, en annen tid og holdning enn resten av karakterene. At alt kan velges, og velges bort, gjør at også en selv kan risikere å bli valgt bort for en annen, noe både Lise og Sperber opplever.

Ettersom alle karakterene opplever ulike former for samlivsbrudd (Lise har riktignok vært enslig i tjuve år, men opplever et avslag fra en potensiell partner tidlig i romanen), står de også ved et slags veiskille. Man kan kalle det en slags midtlivskrise: man kommer til et punkt i livet der man innser at man ikke kommer til å leve evig, og blir overveldet av trangen til å gjøre unna alt man ikke har rukket å gjøre. En slik tankegang kommer blant annet til syne hos karakteren Såkalte Bob: «Tidligere hadde han alltid trodd at han kom til å bli nittifire år. Nå var han ikke så sikker lenger. Det var dager da han tenkte han ikke hadde lenge igjen [...] Det var muligens førti år igjen av livet og altfor mange utilfredsstilte behov» (51/54). Dette veiskillet kan bli kritisk i senmoderniteten, fordi mulighetene er tilsynelatende ubegrensede. Og som vi har sett tidligere, er «tid noe vi får mindre av hver dag, i og med at vi får mer av alt annet.» (Torgersen Skretting, Klassekampen 9.11.96). Som vi har sett, er dette også en av tingene hovedpersonen i *Naiv.Super.* sliter med, og som ifølge Giddens er et typisk trekk ved senmoderniteten. Man blir forespeilet at alt er mulig, men tiden vi har er likevel begrenset. (Giddens 1991: 50)

Dette veiskillet karakterene står overfor gir et behov for å forenkle. Av en eller annen grunn, virker det som de alle har en draging mot Afrika. Som vi har sett tidligere, kan Afrika sies å representere senmodernitetens motsetning, og dermed også noe naturlig og naivt. Som Vidkun sier: «Det kommer en dag i de fleste menneskers liv hvor det blir naturlig å reise til Afrika»

(132). Søknen mot Afrika kan ses som en forenklingsstrategi mot de mange mulighetene og valgene, på samme måte som brorens leilighet var det i *Naiv. Super.*, og skogen i *Doppler*.

3.3.3 Ironisk forenkling

Karakterene i *Dyrene i Afrika* er også svært forenklede, nærmest karikaturer, noe romanen også har fått kritikk for (Baun, Aftenposten, 23.09.18). De fem karakterene vi skal følge i 331 sider, har to-tre karaktertrekk hver som de defineres av, og det ene av disse er jobben de har. Et eksempel på dette er karakteren Lise Løvenskiold, som jobber som drapsetterforsker, er enslig og liker leoparder, eller Joachim Sperber, som er homofil, ryddig og jobber som zoolog. Utover dette får vi ikke vite så mye om dem. De er todimensjonale figurer som er lette å plassere i enkle, avgrensede kategorier, noe som kan sies å tydeliggjøre opplevelsen flere av dem har av at livet «mangler noe». Dette skaper et slags ironisk spenn i romanen, da Afrika presenteres som noe enklere enn det norske. Matumbiene, som hovedpersonene bor hos i Afrika, viser seg å være både reflekterte, utdannede og oppegående folk, med høy kompetanse:

Elisabeth [matumbienes leder] var i høy grad et praktisk menneske. Under hennes ledelse, hadde virksomheten vokst i omfang og matumbiene var blitt en velbeslått og godt utdannet familie. De hadde veterinærer, leger, ingeniører, jurister og mye annet personell som kunne være praktisk i en blomstrende virksomhet som denne (193)

Dette viser at Afrika på ingen måte er et enkelt og naivt sted. Til sammenligning virker enkeltmenneskene fra Norge som de naive og enkle, noe som blant annet kommer til uttrykk i Vidkuns utsagn: «Afrika var solens land» (258). Ved å referere til Afrika som et land, viser han en mangel på kunnskap om at Afrika er et kontinent sammensatt av over 50 forskjellige stater (en misforståelse som slett ikke har vært uvanlig blant nordmenn). Å si at alle disse ulike landene kjennetegnes av én ting (solen), viser at Vidkun har et forenklet og naivt verdensbilde.

3.3.4 Personlige problemer og verdensproblemer

Karakterene i *Dyrene i Afrika* forenkler altså hovedsakelig av to grunner: det ene er de store verdensproblemer de står overfor, som virker uhandterlige. Den andre er for å gjøre sitt eget liv enklere og mer håndterbart i en periode der de står overfor en omveltning. I hovedsak er omveltningen knyttet til samlivsbrudd. Det kan argumenteres for at forenklingsstrategien i *Dyrene i Afrika* ikke er spesielt virksom. Ved å forenkle et verdensproblem for å få det til å virke løsbart, velger de en løsning som ikke bare er uten funksjon, men som samtidig gjør problemet verre. De spytter 6 millioner kroner inn i en Øst Afrikansk bedrift som livnærer seg av å skjende dyr, og kunne dermed utvilsomt gjort mer nytte for seg ved å bli hjemme. Én av

karakterene, Lise, blir til og med drept i forsøket, noe som viser hvor skakkjørt denne planen egentlig er. Verden og naturen er nådeløs, og naive forenklingsstrategier har ingen effekt på disse problemene.

Tanken om Afrika som et enklere sted er også til dels naiv, da det viser seg at matumbiene på mange måter er mer avanserte og oppegående enn enkeltpersonene selv. På den andre siden finner fire av fem enkeltmennesker løsningen på sine personlige problemer mens de er i Afrika. Såkalte Bob velger å tilbringe resten av sine dager på savannen med en elefant og Hektor blir formgivingslærer for matumbi-barna. Begge disse tilværelsene synes å være enklere, mer naturnære, enn de de hadde i Norge. Vidkun og Sperber løser dessuten sine personlige problemer idet de finner kjærligheten med hverandre, noe jeg skal komme tilbake til i neste kapittel.

Forenklingsstrategien fungerer altså ganske godt på det personlige planet, noe vi også så eksempler på i både *Naiv.Super.* og *Doppler.* Alle karakterene ser ut til å få det bedre med seg selv som et resultat av de endringene de gjør. I *Naiv.Super.* var dette også det primære målet, da det i denne romanen ikke pekes på noen nevneverdige problemer utenfor det individuelle. I de to følgende romanene virker det dog som Loe forsøker å kritisere denne forenklingen, da den åpenbart ikke bidrar til å løse de virkelige problemene, snarere tvert i mot. Forenkling, slik det benyttes som strategi i *Dyrene i Afrika* (og *Doppler*) innebærer en narsissisme på lik linje med den Christopher Lasch omtaler i *Culture of Narcissism* (Giddens 1991: 171), og kan potensielt gjøre med skade enn nytte for samfunnet og verden.

3.4 Forenkling som strategi

I alle tre romanene fungerer altså det å forenkles godt som en strategi for å håndtere egne, personlige problemer. Alle karakterene får det bedre når de forenkler, og klarer å skaffe seg oversikt og overskudd. Ettersom krisen i *Naiv.Super.* handler om individet, og er en personlig krise, er den også her vellykket. Gjennom å forenkles og kategorisere skaffer hovedpersonen seg overblikk og kontroll over livet, og klarer deretter å gradvis fylle på igjen og komme tilbake sterkere. Også *Doppler* får det bedre med seg selv når han flytter opp i skogen, men ettersom hans krise også involverer flere, mest åpenbart familien hans, får det negative konsekvenser for andre. Forenklingen synes også å fungere godt for de personlige problemene karakterene i *Dyrene i Afrika* opplever. Strategien feiler imidlertid når den blir forsøkt brukt på virkelige og omfattende problemer. I møte med problemet utryddelse av dyr, hjelper det ikke å forenkles.

Selv om forenkling som strategi kan ha en psykisk effekt, gjør den ikke den virkelige verden enklere. Karakterene skaffer orden i sine egne hoder, men verden rundt dem er fortsatt like uoversiktlig og brutal. I *Naiv.Super.* forsøker hovedpersonen å kategorisere verden i listene sine, men oppgaven er umulig. Listene blir aldri uttømmende og kategoriene blandes. I Doppler gjøres livet enklere for hovedpersonen selv, men han lever kun i en boble og verden er fortsatt like brutal for alle andre, kanskje enda verre med tanke på at han har forlatt kona si alene med to barn. Enkeltmenneskene i *Dyrene i Afrika* tror de har funnet løsningen på verdensproblemer, men i virkeligheten har de ikke sjans mot naturen og den virkelige verdens råskap.

I motsetning til hovedpersonen i *Naiv.Super.* inviterer ikke karakteren Doppler på samme måte til en opplevelse av gjenkjennelse. Det legges opp til at vi skal kjenne oss igjen i *samfunnet* Doppler kritiserer, og dermed få et skråblikk på oss selv. Dette gjelder i enda større grad i *Dyrene i Afrika*. Karakterene er enkle og flate, noe som gjør at man i liten grad føler gjenkjennelse med dem. Skråblikket har blitt enda skjevare i *Dyrene i Afrika*, og selv om vi kjenner igjen samfunnet som blir skildret og holdningene til karakterene, vil de færreste føle gjenkjennelse eller sympati med dem. Når én av dem blir brutalt drept av ville dyr, er det ikke trist, men komisk. Det virker som jo mørkere verden blir, jo høyere inviterer Loe oss til å le av den. Loe mener selv at det ikke fungerer å bruke utestemme, altså å rope høyt og forsøke å være streng, noe som har gjort at han heller har valgt å tulle med problemene (Eikemo m. fl. 126). Ifølge kritiker Bernhard Ellefsen er dette problematisk, fordi det gjør det lett å le bort problemene, og å slippe å stå i dem og behandle dem med alvor (Ellefsen, Morgenbladet, 28.09.18). En konsekvens av latteren kan være at man nettopp kun skraper i overflater på problemet, uten at man trenger å forholde seg til det på alvor.

4.0 Strategisk regresjon

4.1 Naiv. Super. – Frykten for å bli eldre

Regresjonen i *Naiv.Super.* er et forsøk på å gå tilbake til en tid hvor livet opplevdes mindre komplisert, og hvor hovedpersonen følte både begeistring og en opplevelse av sammenheng og mening. Regresjonen er knyttet til et anstrengt forhold til tiden og det å bli eldre, og bevisstheten om egen dødelighet. Strategien gjør det også det enklere for hovedpersonen å forholde seg til andre mennesker, og han ender opp med å få seg både en venn og en kjæreste. Ved å ta et skritt tilbake, lykkes hovedpersonen i å bygge seg opp på nytt, sterkere enn før.

Naiv.Super. har ved flere anledninger blitt knyttet til begrepet regresjon, og til og med blitt kalt en regresjonsroman. Det er ikke så rart, fordi det finnes mange eksempler i romanen på at barndommen blir idealisert, og at det å bli voksen oppleves som problematisk. Som nevnt tidligere, starter romanen med at hovedpersonen fyller 25 år, noe han takler ganske dårlig. I møte med det å bli eldre opplever hovedpersonen en rekke negative følelser: han mangler begeistring, perspektiv, opplevelse av at ting henger sammen, og at livet har en mening. I dette kapittelet skal vi se eksempler på at det voksne kan knyttes til senmoderniteten, mens det barnlige knyttes til en førmoderne, og dermed enklere, tid.

Senmoderniteten er, ifølge Giddens, preget av tilsynelatende endeløse muligheter som individet hele tiden må ta stilling til gjennom refleksivitet. I *Naiv.Super.* fører dette til en overbelastning, som gjør at hovedpersonen velger å forenkle for å få tilbake kontrollen. I kontrast til senmodernitetens grenseløse natur, står livets forgjengelighet. Tiden kan ikke kontrolleres, og døden kan ikke forhindres. Døden representerer individets absolutte usikkerhet (Giddens 1991: 49). Dette er noe man ifølge Giddens trenger verktøy og strategier for å håndtere. Som vi så i forrige kapittel, er én strategi å «tenke på helt andre ting» (Loe 1996: 64), altså late som problemet ikke finnes. Hovedpersonen klarer ikke lenger å gjøre dette, og må derfor finne andre strategier.

4.1.1 Crocket og barndommens slutt

Romanen starter med en crocket-kamp mellom hovedpersonen og hans bror, hvor førstnevnte ender med å gå inn i en krise. Selv om krisen tilsynelatende er utløst av crocket-kampen, handler den egentlig om noe større: «Crocket er en liten ting og dette var en stor ting.» (11).

Crocket-kampen kan på flere måter sies å ha en barnlig ramme. For det første får vi vite at dette er et spill hovedpersonen og broren har spilt sammen da de var yngre. For det andre har hovedpersonen bursdag, og de er hjemme hos foreldrene for å feire. Kampen finner altså sted

i foreldrenes hage. Bursdagen og det lekne med spillet, gjør at denne passasjen har et naivt og barnlig utgangspunkt. Dette utgangspunktet blir deretter brutt på flere måter. Først oppdager de at det gamle crocketsettet som har ligget under foreldrenes terrasse har råtnet, slik at de må dra og kjøpe nytt (8). Forråtnelsen fungerer som en slags påminner om at livet er forgjengelig, og at med tiden vil alt som lever gå i oppløsning. Sammen med det faktum at hovedpersonen blir ett år eldre denne dagen, noe han selv sier han forbinder med «en viss uro» (12), er det råtne crocketsettet med på å sette i gang krisen. Broren betaler dessuten for crocketsettet med «et av sine kredittkort» (8), som igjen er med på å fjerne det barnlige og naive fra leken.

Et spill er i utgangspunktet noe naivt, en form for lek, men når brødrene omsider har kommet i gang med spillet, preges dette av utspekulerte taktikker, noe som etter hvert ødelegger leken: «Jeg planla å slå hans kule under bilen. Det var det eneste som holdt meg gående. At han skulle få svi. At kula hans på en eller annen måte skulle sette seg fast under bilen» (9). Spillet handler ikke lenger om å ha det gøy, men om å hevne seg og om å vinne. Det er ikke lenger noe barnlig, uskyldig og morsomt, men nøye planlagte og kalkulerte handlinger som skal få motparten til å «krype på alle fire, eller på magen slik av han ble skitten og begynte å banne» (10).

Etter at spillet er over, og hovedpersonen har tapt, er krisen et faktum: «Jeg var på vei til å si at det ikke var noe, men så kjente jeg at alt veltet opp i meg [...] Jeg begynte å gråte. Det var årevis siden jeg hadde grått. Det må ha vært overraskende for min bror» (11). Ved å begynne å gråte, bryter hovedpersonen med det voksne. Allerede her kan man si at regresjonen har startet. På samme måte som romanen stiller seg i motsetning til det vi forventer av en voksenroman, stiller hovedpersonens reaksjon seg i motsetning til det broren forventer av ham som et voksent menneske. I stedet for å vise den voksne, reflekterte siden som sier at det går bra, er hovedpersonens reaksjon umiddelbar, ureflektert og barnlig. Han innser etter hvert at sammenbruddet ikke har noe med crocketkampen å gjøre, men at det har en «direkte sammenheng med at jeg var blitt 25 år og taklet det dårlig» (12).

Hovedpersonen gir dessuten uttrykk for, i samtale med foreldrene, at «livet [hans] er uengasjerende og kjedelig» (8) og at dette er deres feil, fordi de ikke «har presset [ham] til å bedrive sport på høyt nivå» (ibid.). Dette kan også ses i sammenheng med senmodernitetens refleksivitet. Mulighetene har hittil vært tilsynelatende ubegrensede, men ettersom han blir eldre forsvinner flere av dem. I et intervju med psykiater Finn Skårderud fra 2019, forklarer Erlend Loe sin egen oppvekst på følgende måte: «Jeg syntes å høre et slags «alt er mulig». Jeg fikk et inntrykk av at jeg med mine evner kunne gjøre det jeg ville og bli det jeg ønsket. Det

var utrolig stressende. Vi kan gjerne kalle det luksusproblemer, men jeg følte at om jeg valgte noe, så lukket jeg alle de andre dørene» (Eikemo m. fl. 2019: 113). Hovedpersonen i *Naiv.Super.* synes å stå overfor en lignende problemsstilling som forfatteren selv. Etter å ha fylt 25, innser hovedpersonen at døra til å drive med sport på høyt nivå har lukket seg, og at flere dører kommer til å lukke seg etter hvert som han blir eldre og tar nye valg. Dette kan sies å representere en frykt for å gå glipp av mulighetene livet har å tilby. Skårderud oppsummerer fenomenet med følgende utsagn: «En gang ble barna skapt av gud. Så ble de skapt av foreldrene. Og nå skal de skape seg selv. Det er en stor jobb for et lite menneske.» (Eikemo m.fl. 114), og viser hvordan individet i senmoderniteten står overfor den krevende oppgaven å definere seg selv som menneske i et virvar av valgmuligheter. Ifølge litteraturkritiker Ane Farethås, er denne refleksjonssyken og frykten for å ikke realisere sitt eget potensial nærmest en prototyp av «mennesket ifølge 2000-tallets litteratur» (Farethås 2012: 24). Hovedpersonen i *Naiv.Super.* er altså ikke alene om å være engstelig for om valgene han tar er riktige og for at tiden skal gå fra ham.

4.1.2 Tilbake til en enklere tid

Grunnen til at hovedpersonen velger regresjon som strategi, kan knyttes til en idyllisering av barndommen som en enklere tid. Hovedpersonen lager for eksempel ei lang liste (den lengste i boka, den strekker seg over tre sider) over hva som pleide å begeistre ham som barn mens han som voksen ikke klarer å komme på særlig mye (31-33). Mangelen på mening og sammenheng, settes også i motsetning til hvordan det var i barndommen. Dette eksemplifiseres blant annet gjennom to tilbakeblikk: det ene er en historie fra hovedpersonens morfar om noen gutter som ødela et epletre. De måtte hver uke betale et fast beløp til morfaren, helt til treet var betalt tilbake. Da dette var gjort hentet morfaren alle pengene de hadde betalt, og ga dem tilbake til guttene: «De må ha fått en følelse av at verden var god. At ting hang sammen. At noe betydde noe» (24). Den andre er en historie han husker fra sin egen barndom: Broren fant en skadet måke som han forsøkte å hjelpe. Da han våknet neste dag, var måken borte. Sannheten var at måken hadde dødd, men foreldrene sa at den hadde blitt frisk og flydd av gårde, fordi broren hadde vært så flink og hjulpet den: «Min bror må ha fått en følelse av at verden var god. At det var mulig å gjøre noe, og at ting noen ganger ikke blir verre, men bedre» (72). Begge disse historiene handler om at noen trøster og gir en følelse av at ting henger sammen, selv om de ikke alltid gjør det i virkeligheten, og at gode handlinger og hardt arbeid vil bli belønnet.

Mens voksenlivet er preget av mange tanker, valg og store mengder informasjon, husker hovedpersonen barndommen som en enklere tid: «Når jeg våknet om morgenen, tenkte jeg; sykkelen. Én tanke. I dag våkner jeg og har mange tanker. Helt sikkert mer enn fem. Det er et mas.» (25). Barndommen var altså en tid med færre tanker, og kanskje også mer perspektiv. Voksentilværelsen er preget av en overflod av informasjon som hovedpersonen ikke vet han skal gjøre med: «Det jeg lurer på er hva jeg skal med det. [...] Jeg kan ikke late som jeg ikke vet det jeg vet. Men det er drit. Det er det virkelig. Gi meg en ball. Gi meg en sykkel. Det er størrelser jeg takler.» (46). Han påstår også at han angrer på at han noen gang lærte å lese (45), og dermed gjorde det mulig å tilegne seg all denne kunnskapen. Han angrer også på at han sluttet å springe (33) og knytter dette til tapet av begeistring. Med andre ord: han angrer på at han ble voksen. Selv om det ofte refereres til barndommen gjennom romanen, og hovedpersonen nå er 25 år, altså ikke er barn, brukes aldri frasen «da jeg/vi var barn», men heller formuleringer som «da jeg/vi var liten» eller «da jeg/ var mindre». Dette tyder på at hovedpersonen, på tross at av han nå er voksen, ikke anser barndommen som et tilbakelagt kapittel.

Som løsning på det problematiske med å bli eldre i en uoversiktlig tid, bruker altså hovedpersonen regresjon som strategi: «Jeg har skrudd tempoet helt ned. Til null. Jeg tenker at jeg må begynne forfra.» (14). Han velger å gå tilbake til start, for å kunne bygge seg gradvis opp igjen. Dette gjør han på flere måter. Som nevnt i forrige kapittel, velger han å kvitte seg med både eiendeler og ansvar. Samtidig som dette kan forklares som en forenklingsstrategi (han kvitter seg med ting for å få bedre oversikt) kan det også ses på som en del av en regresjon. Ved å si opp jobb, studier, avis og leilighet kutter han tilknytningen til den voksne, refleksive verdenen, og hengir seg til det barnlige og naive. Etter å ha gjort dette, står han igjen på et nullpunkt – han har ingen forpliktelser, ingen som forventer noe.

Fra dette nullpunktet begynner han altså sakte, men sikkert å bygge seg opp igjen, og å fylle på. Han går gjennom barndommen, en tidligere gjennomgått utviklingsfase på nytt, men på mye kortere tid enn første gang. Det første han starter med er en rød ball, som han kaster mot veggen. Etter å ha gjort dette i noen dager, fyller hovedpersonen igjen på med noe nytt: en venn. Passende nok fem år gamle Børre, som han møter i barnehagen utenfor leiligheten hvor han bor. Enda litt senere anskaffer han seg et bankebrett. Bankebrettet er en oppgradering fra ballen, fordi det krever både styrke og presisjon å slå ned pinnene. Etter å ha banket en stund,

avanserer han enda en gang, og får seg en kjæreste. På mange måter har han nå tilbakelagt barndommen. Det hele avsluttes med en tur til New York – selve mulighetenes episent. Sjansene for å bli overveldet i en by som har alt man kan tenke seg er stor. New York blir nesten som et bilde på senmodernitetens uendelige muligheter og refleksivitet. I møte med den store byen, virker derimot de personlige problemene mye mindre, og han klarer å legge spørsmålene rundt tiden til side, og dermed være med på det som skjer her og nå:

[...] alt dette som skal skje om en milliard milliarder år, angår meg strengt tatt ikke. Det går plutselig opp for meg. Det er kanskje egoistisk, men jeg er mer opptatt av det som skal skje mens jeg lever enn av det som skal skje etterpå. Det er en voldsom befrielse å tenke dette. Jeg tenker det mens min bror og jeg kaster frisbee i Central Park. (184)

Denne passasjen viser en overgang. Det går opp for hovedpersonen at han ikke trenger å bekymre seg for alt som skal skje etter at han er borte. På noen måter speiler passasjen hovedpersonens liv før han reiser til New York. For det første står den i kontrast til crocketspillet i starten av romanen, hvor leken blir utspekulert og ender med en personlig krise. I denne passasjen leker¹ broren og hovedpersonen igjen, og har det hyggelig. For det andre står den i kontrast til da hovedpersonen kastet ball mot veggen, alene. Han har nå fått noen som tar imot, noen å gå i dialog med: «Nå kaster jeg. Nå tar min bror imot. Nå kaster min bror. Nå tar jeg imot.» (ibid.). Regresjonen er nå komplett, og han kan fortsette livet i nået.

Like etter denne åpenbaringen, får han en idé om å starte en teletorgtjeneste, der man kan ringe inn og høre et barn synge barnesanger (195). Hans første forslag til sang er *Lille kattepus*, hvor kattungen stjeler melk og blir straffet for dette av kattermoren. Et annet forslag er *Jeg vet en deilig have*, som handler om at barn «med øm og kjærlig sjel» skal få komme inn i Guds have, altså himmelen. Denne tjenesten skal hjelpe folk å få en følelse av at verden henger sammen, og at man til slutt får som man fortjener. Hovedpersonen bruker også denne strategien tidligere i romanen, når han sitter barnevakt for Børre. Når Børre våkner opp etter et mareritt synger han *Fola Fola Blakken* for å roe ham ned: «Det er ingenting som er koseligere enn den. Når gutten kommer smilende inn i stallen og hilser fra far at Blakken skal få hvile, da henger det sammen» (88). Sangen handler om en hest som har jobbet hardt, men som til slutt får betaling for slitet gjennom at han skal få hvile neste dag. Følelsen av at verden

¹ Broren og hovedpersonen leker ved flere anledninger, noe som speiler situasjonen i romanens start. I motsetning til det utspekulerte croquet-spillet, kaster brødrene frisbee, søker på stygge ord på internett og leker «Kims lek». Sistnevnte er med på å knytte Kim, den gode vennen, til noe naivt og barnlig – altså Kents (den dårlige vennen) motsetning.

ikke henger sammen, knyttes her til at god oppførsel bør belønnes, mens dårlig oppførsel bør straffes. Ideen om at alt skal gå bra til slutt så lenge man er snill og grei er naiv. I mangelen på konkrete svar fra en religion eller en læremester, søker hovedpersonen tilbake til historiene fra barndommen for å finne ro og trygghet.

4.1.3 Regresjon mot ensomhet

Refleksiviteten i senmoderniteten påvirker også mellommenneskelige forhold, noe vi så eksempler på i kapittel 3.3 (*Dyrene i Afrika – Hjelpeløshet i en uoversiktlig verden*). Dette omtales av Giddens som «rene forhold» - forhold som inngås kun fordi man har lyst. Mens det i tidligere tider var mer vanlig at man gikk inn i forhold av økonomiske eller fornuftige årsaker, for så å bli i dette forholdet livet ut, er det i senmoderniteten vanlig at man velger, og velger bort, forhold gjennom livet (Giddens 1991: 94). Dette kommer til syne flere steder i romanen, blant annet i en samtale med hovedpersonens bror: «Han trodde kanskje ting kunne bli bedre med en annen jente. Det var ok allerede, men det kunne kanskje bli enda bedre. Med en annen» (190). I likhet med hovedpersonen er også han rammet av overfloden og refleksiviteten. Etter å ha innrømmet dette overfor hovedpersonen, begynner også broren å banke i bankebrettet: han forsøker å bevege seg tilbake til barndommen for å gjøre valgmulighetene færre og tilværelsen enklere og mer oversiktlig.

Hovedpersonen har dessuten et ønske om å finne en kjæreste og starte en familie. «Jeg tror alt vil bli mye finere hvis jeg får meg en kjæreste» (81) Behovet for kjærlighet og familie gjennomsyrrer romanen. Idealet han har om det å være en kjernekar, synes å være knyttet til det å være en familiefar, som igjen er knyttet til andre mannsfigurer i livet hans (morfaren, faren), som begge blir beskrevet som personer som har gitt andre troen på at verden er god, at det man gjør har en mening og at det kommer til å gå bra til slutt: «Jeg vil ha en familie. Jeg vil ha hus. Bil. Hvorfor skulle jeg ikke ville det? Alle vil jo det. Når jeg har fått det, vil jeg at alt skal fungere.» (146). Måten hovedpersonen forsøker å løse dette på er også naiv, noe som kommer til syne i måten han oppsøker andre mennesker på. Dette kan man først og fremst se i møtet med nabogutten Børre, som går i barnehagen. Å få venner i voksenalder er langt vanskeligere enn det var når man var barn, nettopp fordi man blir mer og mer bevisst på egen og andres identitet, og hvilke valgmuligheter man har. Barn tenker ofte ikke over slike «krav» til vennskap, og går inn i forhold til andre på helt andre premisser. Dette kommer til syne gjennom at hovedpersonen og Børre kommer i kontakt og knytter vennskap på grunn av førstnevntes «tøffe, røde sykkel» (34). Det blir aldri kommentert eller gjort poeng av at Børre

er på et annet utviklingsmessig stadium enn hovedpersonen – de blir beskrevet som like, og de virker som de har like interesser.

Når hovedpersonen får kontakt med Lise, sin framtidige kjæreste, er dette også preget av noe naivt: Børre ser en annonse hengende på en butikk for leker som Jessica, et annet barn, forsøker å selge. Hovedpersonen blir med ham for å kjøpe Power Rangers-bilder, og møter her Jessicas storesøster, Lise. Senere drar han tilbake til butikken og ringer til nummeret, og kommer til Lises far, og han må spørre om nummeret, før han kan ringe til Lise. Det at han må gå gjennom foreldrene hennes for å få kontakt med henne, umyndiggjør både hovedpersonen og Lise – det er nesten om de må spørre om tillatelse for å møtes. Dette kan ses som et ledd i å ufarliggjøre situasjonen, ved at det ikke lenger er opp til Lise om han skal få nummeret hennes, men heller faren hennes. Ansvar for relasjonen blir flyttet over til «de voksne». Noe lignende skjer når Kent, den dårlige vennen, forsøker å oppsøke hovedpersonen, og må ringe til faren for å få nummeret. Hovedpersonen ønsker egentlig ikke kontakt, men ettersom faren har gitt ut nummeret, «må» han (60) og ender opp med å dra ut med ham på en bar.

4.1.4 Ett skritt tilbake, to skritt fram

Regresjonen i *Naiv. Super.* kan på mange måter sies å være en vellykket strategi. I slutten av romanen sammenligner hovedpersonen livet med en reise, noe som er en god beskrivelse av utviklingen han går igjennom fra start til slutt i romanen. Finn Skårderud omtaler dette som en «dobbel bevægelse» - han tar et skritt tilbake, for så å rykke fram igjen: «Ved nullpunktet får han summet seg» før han kan «tre ut i verden igjen. Denne gangen mer varsomt, og med bedre kontroll» (Skårderud 1998: 124). Ved å trekke seg tilbake, lager hovedpersonen avstand mellom seg selv og livet, noe som gjør det enklere å skaffe seg oversikt. Han finner dessuten trøst i historier fra barndommen hvor det gikk bra til slutt. Han klarer også å knytte nye bånd til andre mennesker, og ender opp med en kjæreste, som var noe han savnet tidligere i romanen. Psykiater Finn Skårderud har flere ganger utvist sin begeistring for romanen. Han refererer til den som «en eksemplarisk tekst» (Eikemo m.fl. 2019: 111), både på grunn av den treffende samtidsskildringen den presterer, men også fordi den skildrer en meget konkret overlevelsestrategi: Det blir for mye – han trekker seg tilbake. I møte med den personlige krisen er regresjonen en ypperlig, og anerkjent, strategi. Men fungerer den like godt i de andre Loe-romanene? Eller tar det naive overhånd?

4.2 Doppler – Ønsket om å være uvirksom

I likhet med hovedpersonen i *Naiv.Super.* søker også Doppler tilbake til et slags nullpunkt. Regresjonen i *Doppler* er knyttet til et ønske om å være uvirksom. Han ønsker ikke lenger å være produktiv, og å blindt bidra til samfunnets videre vekst og utvikling. Gjennom et liv uten motstand, har han oppdaget at han har vært for flink, og ute av stand til å tenke egne tanker. Ved å flytte opp i skogen, søker han på flere måter tilbake til start. Han søker naturen som motsetning til samfunnet og kravet om produktivitet. Igjen skildres barndommen som ei mindre problematisk tid, og for å unngå flinkheten må han tilbake dit det startet. Han velger et liv med langt større motstand enn det han hadde tidligere, og gjennom denne motstanden skal Doppler bli en ny og «uflink» versjon av seg selv.

Moderniteten, og senmoderniteten, kjennetegnes blant annet av framveksten av industrielle samfunn og kapitalismen. En forutsetning for at moderne samfunn fungerer, er at alle bidrar og er til nytte. Produktivitet er kjernen i kapitalismen og økonomisk vekst, og økningen den vestlige verden har opplevd innen levestandard de siste hundre årene, kan i stor grad knyttes til økt produktivitet (Young, nas.com, 23.02.12). For at hjulene skal gå rundt, og vi skal kunne fortsette å ha vekst og utvikling, må alle være med. Ifølge psykolog Finn Skårderud handler ikke regresjon nødvendigvis om et ønske om å være et barn, eller å gjenoppleve en form for barnlig «uskyld». Det handler mer om å vende tilbake til en tid hvor det fantes færre krav om at det man gjorde skulle være til nytte for noe (Skårderud 1998: 125). Regresjonen i *Doppler* kan altså sies å være knyttet til et ønske om å ikke være til nytte, om å ikke være bundet til samfunnets krav til konstant produktivitet.

4.2.1 Kampen mot flinkheten

Et av de mest gjennomgående motivene i romanen, er Dopplers kamp mot flinkheten. Han har selv vært flink hele livet, og alltid gjort det han skal. Idet han flytter opp i skogen bestemmer han seg for at han har vært flink for siste gang (Loe 2004: 37). Flinkheten kan knyttes til samfunnets krav om produktivitet: «Det ligger innbakt i oss at vi til stadighet skal gjøre ting. Finne på ting. Så lenge man er virksom, er det bra, på et vis, uansett hvor dum virksomheten måtte være.» (77) . Når Doppler flytter opp i skogen tar han avstand fra dette kravet: «Jeg skulle gjøre mindre enn noe menneske har gjort før meg. Jeg skulle nærme meg den magiske nullgrensen» (138). I likhet med hovedpersonen i *Naiv. Super.*, går altså Doppler også tilbake til et nullpunkt, og starter forfra. Denne gangen er det snakk om en avvisning av samfunnets krav om produktivitet.

Det finnes flere eksempler også i *Doppler* på at barndommen idealiseres. Som Skårderud beskriver, innebærer barndommen i mindre grad et krav om at man skal være til nytte, at man skal være produktiv. Samtidig knyttes flinkheten også til noe tillært. Barn er ikke flinke, for de har ikke lært seg det enda. I likhet med i *Naiv. Super.*, knyttes det å bli voksen også i *Doppler* til et tap av fornuft og perspektiv, noe som kommer til syne flere steder i romanen. For eksempel husker Doppler tilbake til da han var tenåring, og syntes at det nesten ikke var til å leve med at mange i Afrika hadde det så dårlig, når han selv hadde det så bra. I voksen alder innrømmer han at dette er noe han knapt nok ofrer en tanke (45). Et annet eksempel er Dopplers sønn Gregus på fire år: «Min sønn har heldigvis ikke rukket å bli flink og jeg har et håp om at han fortsatt kan reddes. Mitt fravær kan redde ham, tenker jeg til en stadighet. Savnet etter meg vil skape en uro i ham, en lengsel, en ubalanse, ser jeg for meg, og denne ubalansen vil kunne redde ham fra flinkheten.» (37). Flinkheten knyttes altså til det voksne, og en mangel på motstand i livet. For å hindre at Gregus går i samme felle og blir flink, må han skape motstand og sette ham i ubalanse.

Senere i romanen flytter Gregus opp i skogen sammen med Doppler, og lærer seg raskt å lese: «ved hjelp av en bunke aviser som ligger der til opptenningsbruk og med noen små hint fra en forfyllet Düsseldorf, har Gregus forsyne meg lært å lese. Det er skremmende hvordan flinkheten ligger i genene. Den finner sin egen vei» (125). I stedet for å være stolt av sønnen, som bokstaverer seg «gjennom gamle aviskronikker om politikk og vitenskap» (130), som han så ønsker å diskutere med faren, er Doppler oppgitt og innser at sønnen må stoppes. Dette er grunnen til at han tar med seg sønnen på sin videre reise i slutten av romanen.

Bekymringen Doppler føler over at sønnen lærer seg å lese i tidlig alder, kan knyttes til en tap av uskyld som også fantes i *Naiv. Super.* Som vi så på i forrige delkapittel, angrer hovedpersonen på at han lærte seg å lese, da det har gitt ham tilgang til senmodernitetens overflod av informasjon, som til slutt fører til at han blir overbelastet.

Flinkheten stammer altså fra en oppvekst med lite motstand. Man blir ikke er født flink, men det blir tillært i løpet av barndommen. Dette betyr at Doppler må tilbake til barndommen for å kunne gjenopprette «skaden». De som Doppler velger å omgås med etter at han flytter opp i skogen, sønnen Gregus inkludert, har alle til felles at de ikke er flinke. Bongo er for eksempel elendig til å spille dyrelotto: «Han er rett og slett ute av stand til å memorere hvor kortene ligger [...] Du er ikke den skarpeste i klassen. Men en real kamerat er du.» (35). (Selvfølgelig er dette mest fordi han er en elg, men siden romanen insisterer på å behandle elgen som en

hvilken som helst annen karakter, vil han også bli behandlet på den måten i denne analysen.) Bongo har opplevd motstand gjennom at han mistet sin mor i ung alder. Det samme gjelder Düsseldorf, som bor i nærheten av skogen. Dette kommer blant annet til syne i en passasje hvor Doppler bryter seg inn i huset til Düsseldorf på jakt etter sjokolade, og finner en unormalt stor Toblerone: «svære Tobleroner er for store til å være flinke. De er ekstreme og forteller en uklar historie om kjøperen. Han har et spiseproblem. Han er ensom. Han er rar. Han kan være hva som helst. Jeg merker at jeg respekterer denne siden hos Düsseldorf» (47). Det at Düsseldorf tilsynelatende ikke er flink, gjør at Doppler liker ham bedre. Det viser seg etter hvert at også Düsseldorf har møtt motstand i oppveksten, gjennom at han mistet faren sin i krigen i tidlig alder, noe han aldri har kommet over. Ved å forlate Gregus, ønsker Doppler å påføre ham samme smerte, for å unngå at han blir for flink. Flinkheten knyttes her til en slags konformitet, noe som kommer til syne i en diskusjon mellom Doppler og Gregus, der han nekter sønnen å starte på prestisjetung skole i London når han blir eldre. Han kan kanskje få gå på en mindre flink skole: «Kanskje noe kunstaktig. En skole som gjør deg i stand til å flytte grenser i stedet for å opprettholde dem» (131). Flinkheten er problematisk, fordi den gjør menneskene ute av stand til å tenke selv.

Et annet uttrykk for samfunnsborgernes konformitet er at Doppler egentlig bare bor noen hundre meter inn i skogen, men det er ingen som oppdager ham fordi de er opptatt med egne tanker, og kun følger de oppgatte stiene. «De ruser forbi fordypet i høyretanker knappe femti meter unna hele tiden, på vei til Vettakollen for å se utover byen og få bekreftet at de stadig vekk bor på et av de beste stedene i byen, og de aner ikke at jeg er til stede» (34). Et annet eksempel er karakteren Bosse Munch, som refereres til som «Høyremannen», og som stadig vekk går tur i området rundt Dopplers telt. Når han legger merke til at Doppler bor i skogen, truer han med å få ham fjernet, ettersom det er ulovlig ha telt stående på samme sted i mer enn to døgn. Høyremannen er flink, fordi han er opptatt av å følge samfunnets lover og regler, uansett om det ikke skader noen at Doppler har teltet sitt stående. Nesten ingen andre har jo en gang lagt merke til at han er der. Etter hvert innser Høyremannen at alt han har brukt tiden siden helt feil, og at «det har vært altfor lite spill og moro i livet hans. Da han selv var liten, handlet alt om å bli stor, og da barna hans var små, var han alle mulige andre steder og skapte seg et navn og en formue og alt slikt». (112). Etter denne åpenbaringen, gjennomgår også Høyremannen en regresjon: «Det blir som å havne i tenårene igjen etter et langt liv. Plutselig kjenner man ikke igjen seg selv. Kroppen føles fremmed og skremmende» (115). Høyremannen begynner så å herme etter Doppler, og gjøre de samme tingene som han gjør.

Ironisk nok klarer han ikke en gang når han skal forsøke å gjøre motstand å tenke selv, men fortsetter å følge etter andre.

Mangelen på motstand, som problematiseres i *Doppler*, kommer ifølge litteraturkritiker Ane Farsethås også til syne hos andre samtidsforfattere. I Carl Frode Tillers *Bipersonar* (2003), velger hovedpersonen for eksempel å skrive om død og tragedie, for å oppleve en form for intensitet i et ellers ganske kjedelig og begivenhetsløst liv (Farsethås 2012: 19). Skrivningen blir på denne måten en substitutt for opplevelsen av de store følelsene som uteblir i det daglige, i et samfunn der det meste går på skinner. Dette kommer også til syne hos Abo Rasul, hvor tidligere nevnte Rebel uttaler at «Jeg har sluttet å dope meg. Jeg får ikke dårlig samvittighet av det lenger. Alt som ikke gir meg dårlig samvittighet begynner å fremstå som meningsløst (Rasul 2002: 25). Her blir det å dope seg brukt kun som et virkemiddel for å oppleve negative følelser, altså motstand. Farsethås omtaler videre den skandinaviske tilværelsen som et slags «eksistensielt vakuum» og hevder at denne tankegangen har preget norsk litteratur i hele velstandsperioden (Farsethås 2012: 39)

Et annet gjennomgående motiv i romanen er skummet melk. Dette kommer til syne allerede på omslaget av boka, som i de fleste opplag har vært designet som Tines skummet melk kartongen. Melken kan ses som et symbol på at Doppler ikke er i stand til å løsrive seg helt fra samfunnet. Han har nemlig en avhengighet av skummetmelk som han ikke klarer å dekke på egen hånd: «Enhver idiot har til alle tider kunnet skaffe seg vanlig kumelk, sier jeg, men skrittet over til skummet melk krever en kongstanke og en sublim separasjonsteknikk som først i moderne tid har latt seg realisere.» Skummet melk kan her ses på som et symbol på moderniteten (og senmoderniteten). Den lar seg ikke produsere uten moderne teknologi. Melken gjør at Doppler ikke er i stand til å fjerne seg helt fra samfunnet. Samtidig er avhengigheten med på å knytte ham til noe barnlig og umodent. På samme måte som et barn er avhengig av morens bryst, er også Doppler avhengig av samfunnet som har «skapt ham».

4.2.2 Solen skinner alltid på TV

I likhet med i *Naiv. Super.*, dras også karakterene i *Doppler* mot såkalte «solskinshistorier», som kan knyttes til noe barnlig og naivt. Dette eksemplifiseres blant annet se gjennom NRKs mangeårige underholdningsprogram *Norge Rundt* (1976), som består av utelukkende positive historier, og som alltid ender godt. I en passasje sitter Düsseldorf sitter med hagla i munnen, klar til å ta sitt eget liv, når han bestemmer seg for å skru på TV-en. Etter å ha sett en episode

av *Norge Rundt*, bestemmer han seg for å ta hagla ut av munnen: «programmet forteller at det er greit å være rar så lenge man samtidig er norsk» (101). Det er mulig si at *Norge Rundt* har en lignende funksjon i *Doppler* som barnesangene hadde i *Naiv. Super*. Det kommer med en lovnad om at det går bra til slutt. Denne oppfatningen er naiv, fordi den er ensidig og mangler dybde. Dette kommer igjen til syne senere i romanen, når *Norge Rundt* lager et innslag om Düsseldorf og modellbyggingen hans. Düsseldorf innser da at «hans liv inneholder en større kompleksitet enn det *Norge Rundt* klarte å formidle på fem minutter. Det makter ikke å lodde den virkelige dybden i hans faderløse tilværelse» (116). Det virkelige livet er ikke som på tv. Vi ser igjen at livet, og verden, er for sammensatt til at den kan oppsummeres i enkle trekk, enten det er gjennom lister eller tv-innslag. Illusjonen om at alt går bra til slutt, slik som på tv, blir dermed knust. Som reaksjon på dette, velger Düsseldorf seg en ny strategi for å håndtere livet: han begynner å drikke.

4.2.3 Ondartet regresjon

Regresjonen i *Doppler* er ulik fra den forrige romanen. I begge romanene blir regresjonen utløst av en krise. I *Naiv.Super*. var det cricket-kampen (egentlig: at han blir eldre), og i *Doppler* et fall på sykkel i skogen (egentlig: farens død). Mens hovedpersonen i *Naiv.Super*. reagerer på denne krisen med å få angst, reagerer *Doppler* med å føle en opplevelse av frihet. Det finnes to typer regresjon: godartet og ondartet, og *Dopplers* regresjon tilhører sistnevnte. *Doppler* er på mange måter en narsissist, som er mest opptatt av å oppfylle sine egne behov. Selv om han prøver å løsrive seg fra det moderne samfunnet, klarer han seg ikke uten moderne goder som skummet melk, sjokolade og moderne verktøy, som han velger enten å stjele eller bytte til seg. Han er altså ikke bedre enn det samfunnet han kritiserer. Dette gjør ifølge Inger Rødseths masteroppgave *En god latter* (2007) ham til en komisk karakter. Naivismen får altså en satirisk, samfunnskritisk funksjon.

Regresjonen i *Doppler* kan ses i sammenheng med samfunnets krav om å være flink og produktiv. Det å være flink ses på som noe negativt, fordi det innebærer en mangel på evne til å tenke selv, og at man kun følger samfunnets flyt. Ved at *Doppler* blir bevisst på denne egenskapen, gir Loe leseren noen treffende bilder av hvordan vi som medlemmer av dette samfunnet oppfører oss. Når *Doppler* flytter ut i skogen, starter han forfra igjen, på samme måte som hovedpersonen i *Naiv.Super*. Hans nye tilværelse innebærer mer motstand, noe som skal gjøre ham til en bedre versjon av seg selv. Oppbyggingsprosessen i denne romanen er mer diffus enn i den forrige, ettersom den er en del av en trilogi. I slutten av *Doppler* flykter *Doppler*, Bongo og Gregus østover, noe som kan ses på som et tegn om at han ønsker å fjerne

seg ytterligere fra det vestlige samfunnet. Regresjonen er altså ikke over ved romanens slutt. Det er ikke før i roman nummer tre, *Slutten på verden slik vi kjenner den* (2015) at Doppler våger seg tilbake til kjente trakter igjen. Han oppdager da at han ikke er i stand til å fungere i familie- og jobbsituasjonen, med krav om høyt tempo og produktivitet. Han er altså ikke flink lenger, men han er heller ikke spesielt velfungerende. Denne regresjonen er altså annerledes enn i den forrige romanen, fordi den gjør at Doppler stiller seg i konflikt med samfunnet, og dermed ikke klarer å fungere som en del av det idet han skal komme tilbake. Altså har strategien motsatt effekt av hva den hadde i *Naiv.Super.*, hvor hovedpersonen tar ett skritt tilbake, for så å komme sterkere tilbake. Doppler tar mange skritt tilbake (til sammen er han borte i flere år), og når han kommer tilbake er han ikke sterkere, men svakere.

Det går ikke særlig bedre med Doppler, men egentlig så bryr ikke leseren seg så mye om det, fordi han i grunnen er en lite sympatisk type. I stedet for å føle med ham og ønske ham vel, velger vi av og til å le *med* ham, men mest av alt ler vi *av* ham. Uansett skildrer Loe et samfunn der det finnes få helter. Samfunnet er skakkjørt, men han som prøver å stå imot er ikke stort bedre. Loe sier selv at «når vi ser oss rundt, så er det jo ikke mye som taler for de bra tingene. Det gjelder jo alt fra politikk, via rosabloggere til overflatisk forbrukerkultur. Det siste er jo dobbelt ubehagelig fordi jeg absolutt er en del av det [...] Vår tid og verden roper virkelig på galgenhumor».» (Eikemo 2019: 122, 126). I likhet med Doppler, forsøker også Loe å varsle om at samfunnet er på vei i feil retning, men heller ikke han klarer å unngå å fortsette å være en del av problemet. Ifølge Skårderud handler humor om å gjøre det uutholdelige utholdelig (119), og kanskje er det nettopp det Loes litteratur bidrar med.

Regresjon som strategi er altså tydelig gjennom hele romanen. Den brukes i noen grad for å håndtere tilværelsen, men kanskje mest av alt for å forsøke å rette opp noe som allerede har blitt feil, nemlig flinkheten. Dopplers regresjon er ondartet, fordi han aldri kommer helt tilbake fra den, og den gjør dermed ikke at han blir sterkere, men heller svakere.

4.4 Dyrene i Afrika – Naiv aktivisme

Igen må det nevnes at *Dyrene i Afrika* har en annen, mer humoristisk tone, enn de to foregående romanene, og det er derfor problematisk å lese karakterens holdninger og handlinger med samme alvor som man kanskje kan tillate seg å gjøre i *Naiv.Super.* og *Doppler*. Det meste blir her satt på spissen og overdrevet. Samtidig finnes det flere likhetstrekk og eksempler på at tråden fra de andre bøkene plukkes opp og føres videre.

Problemene som utløser krisen i *Dyrene i Afrika* er til dels sammensatte, ettersom romanen har flere hovedpersoner. Måten de reagerer på, er imidlertid ganske lik for alle fem: De begynner å fantasere om dyr, og å oppføre seg som barn. I motsetning til de to andre romanene, blir ikke barndommen idyllisert i *Dyrene i Afrika* – snarere tvert imot. Troen på menneskene som art er på vikende front, og ikke en gang barna kan redde oss. Som vi har sett står karakterene i romanen hovedsakelig overfor to problemer: samlivsbrudd og de store globale utfordringene. Begge disse er del i krisen som utløser regresjonen.

I likhet med i *Doppler*, er kravet om produktivitet en utløsende faktor også i *Dyrene i Afrika*. Dette kommer hovedsakelig til syne hos karakterene Såkalte Bob og Hektor. I starten av romanen har Såkalte Bob og kona Nina akkurat brukt store summer på å totalrenovere huset, noe som ikke gir den forventede opplevelsen av tilfredshet: «Nå satt han der med et veldig fint hus. Og med et gigantisk lån som skulle nedbetales over tyve år. Han klarte ikke å ta det helt innover seg, kjente han. De badet i lån. [...] Det han i praksis hadde gjort, var å lenke seg til kravet om fortsatt høy produktivitet.» (Loe 2018: 35)

Idet Såkalte Bob innser at han har lenket seg til produktiviteten, begynner han straks å fantasere om Afrika. Som vi har sett tidligere representerer Afrika en forenkling av det moderne samfunnet. Et annet eksempel på en karakter som er lenket til produktiviteten finner vi i serieforfatter Hektor, som sammen med kona har bygget opp en stor leserskare, som forventer at han skal skrive og gi ut bøker i høyt tempo: «Han kunne trengt en pause, men da kom hans mange lesere til å bli skuffet. Og er det noe en forfatter ikke skal gjøre er det å skuffe leserne» (39). Etter at kona dør går Hektors tilværelse sakte, men sikkert i oppløsning, og han begynner å lage dyreskulpturer i pappmasjé. Som vi så eksempler på i forrige kapittel, er produktiviteten én av forutsetningene for senmoderne samfunn. Regresjon kan ses på som en reaksjon mot dette, fordi ønsket om å gå tilbake til barndommen også kan knyttes til et ønske om å ikke være til nytte, at man ikke trenger å bidra (Skårderud 1998: 125).

Et annet eksempel som kan knyttes opp til protesten mot flinkheten i *Doppler*, er når Vidkun i slutten av romanen innser at barna har godt av å oppleve motstand. I en telefon hjem til kona som klager på at tennene til dattera iser, svarer den ellers flittige tannlegen: «Bare la tennene hennes ise. Det er fint at hun lærer seg at livet kan være smertefullt.» (Loe 2018: 228). Dette minner om Dopplers holdning om at motstand og smerte i barndommen vil hindre at de blir flinke, og sørge for at de lærer seg å tenke selv og velge egne veier i livet.

Såkalte Bob får dessuten en følelse av meningstap idet han innser at «Verden går til helvete» og alt de har gjort er å pusse opp huset» (36). Denne følelsen rammer også Vidkun, men mye senere i romanen: «Brått var det som om han så livet ovenfra, og det han så var en bitteliten, livredd mann som uavlatelig pusset tenner, tok objekter inn og ut av oppvaskmaskinen og ellers holdt sin sti gullende ren. Hvor ren kan en sti bli før den blir en ørken?» (277). Som vi har sett tidligere, er en det en forutsetning for opprettholdelsen av tillitt og ontologisk sikkerhet, at individet til enhver tid vet hva det gjør, og hvorfor det gjør det Giddens 1991: 35). Begge innser at det de har brukt tid og energi på, i det store og hele er uten mening, noe som ødelegger opplevelsen av kontinuitet og fører til brudd på den ontologiske sikkerheten.

4.3.1 Dyrene som den ideelle livsformen

I motsetning til de to andre romanene finnes det få eksempler i *Dyrene i Afrika* på at barndommen idealiseres. Flere av karakterene mener at det å få barn er det verste man kan gjøre mot planeten. Troen på menneskeheten er på vikende front i *Dyrene i Afrika*, til og med når det kommer til barna. Spesielt Lise er en forkjemper for at man burde få færre barn: «For hvert barn man får, blir miljøgevinsten tjue-fem ganger større enn det å leve bilfritt. [...] Så det å få null barn, er helt klart fantastisk sett fra jordas perspektiv. Selv angret Lise på veldig på sønnen sin. Hun skulle gjerne vært ham foruten.» (102). Hektor og Sperber, som selv er barnløse, sier seg enig i denne slutningen.

Som vi så i *Doppler*, kan også elgen Bongo knyttes til regresjon. Bongo representerer en annen, enklere og naiv livsform, som idealiseres av Doppler. En lignende holdning finnes også i *Dyrene i Afrika*. Det er ikke lenger barndommen som idealiseres, men dyreverdenen. Som reaksjon på de ulike krisene enkeltpersonene går gjennom begynner de fleste av dem å fantasere om dyr på ulike måter. Etter at Sperber har blitt bedratt begynner han å «lese pessimistiske rapporter om forsvinnende biomangfold» (19), og drikker seg full og tilbringer en natt med dinosaurfossiler. Lise går gjennom en fase, hvor hun er besatt av leoparder. Hun ser leopardfilmer, går i leopardkåpe og kjøper også et leopardkostyme. Familiefaren Vidkun på den andre siden, drømmer om å være et dyr: «Han så seg selv som ulike pattedyr, noen ganger sågar som vekselvarme dyr, og hver gang følte han et sterkt ønske om å formere seg» (15) og Hektor drikker seg full, og lager en bøffel i pappmasjé. Såkalte Bob fantaserer ikke på samme måte om dyr, men blir derimot så opphisset av å studere kartet over Masai Mara og Serengeti at han faller ned fra en stige og knekker hælbeinet (90). Denne søknen mot dyrene kan ses på som en reaksjon på at de menneskelige forholdene ikke fungerer. På samme måte

som Doppler velger Bongo, en elg, som sin bestevenn, begynner flere av karakterene i *Dyrene i Afrika* å se for seg romantiske forhold med dyr.

Dyrene kan sies å representere en mer primitiv og naiv livsform enn den menneskene står for, noe *førmenneskelig*. Som Doppler sa det: «Jeg tror vi som lever nå må forsvinne og at det må oppstå en ny menneskeart. Med blanke ark og et mindre antall aggressive egenskaper. En mindre eigod menneskeart. En variant som har evnen til å se litt stort på tingene.» (Loe 2004: 137). Dyrene er dessuten et gjennomgående motiv i alle tre romanene, og holdningen om at dyrene på en måte er bedre enn menneskene, blir styrket for hver roman. I *Naiv. Super.* skriver Børre og hovedpersonen lister over hvilke dyr de har sett, som en morsom lek. I *Doppler* blir elgen Bongo hovedpersonens nærmeste venn, og på mange måter Dopplers ideal i kampen mot refleksivitet og flinkheten i samfunnet. I *Dyrene i Afrika* tas dette enda lenger, da noen av karakterene fantaserer om å bli dyr, og å ha romantiske forhold med dem.

4.3.2 Slush og Love Hearts mot globale utfordringer

Selv om barndommen ikke blir idealisert på samme måte som den blir det i de to andre romanene, finnes det fortsatt mange eksempler på det barnlige i romanen. Dette kommer til syne allerede på omslaget, hvor en kan se en rekke blyanttegninger av afrikanske dyr. Også tittelen kan knyttes til noe barnlig, da den er hentet rett fra tittelen på Thorbjørn Egners kjente barnesang med samme navn. Det at karakterene motsetter seg barn, men likevel i stor grad oppfører seg som barn, er et paradoks og skaper en slags ironi.

Etter at de fem karakterene samles for første gang på et foredrag om dyre-etikk, settes regresjonen for alvor i gang. Her blir de alle konfrontert med tingenes tilstand i verden, og opplever en form for hjelpeløshet. («Utviklingen gikk i feil retning, men hva kunne små enkeltpersoner gjøre? Ikke stort, følte de fleste» (102)). Etter dette møtet, føler karakterene et behov for å handle, men vet ikke hvordan. Løsningen blir tilsynelatende en slags regresjon. De bestemmer seg for at de vil møtes oftere, og etter kort tid minner den lille gruppa mer om en gjeng ivrige småbarn, enn høyt utdannede voksne. Et av de første eksemplene på dette er, i typisk Loe-stil, en spontan sykkeltur hvor de deler Love Hearts, sparker på lyktestolper, får skrubbsår på knærne og spiser pølse i lompe (116). Oppløsningen av den voksne tilværelsen topper seg når hele gjengen etter dette bestemmer seg for å ha overnattingsfest hjemme hos Lise, noe som fører til stor begeistring hos enhver av enkeltpersonene. Regresjonen blir spesielt tydelig når Vidkun må dra hjem og hente tannbørste og fluortabletter, og må forklare kona at han skal på overnattingsfest hos en dame han nylig har møtt. Når han blir konfrontert med at dette ikke er akseptabel oppførsel, reagerer han som en trassig tenåring med å rope

«Du skjønner ingenting», før han stormer ut og slår igjen døra (121). På denne overnatningsfesten blir planen for hvordan de skal redde dyrene lagt: De skal reise til Afrika for å skjende «De fem store». Karakterenes regresjon fortsetter gjennom store deler av romanen. Når de kommer til Afrika, viser enkeltpersonene seg å være lite strukturerte og dårlig skikket til å ta vare på seg selv. Fordommene om Afrika som primitivt og førmoderne blir dessuten avkrefte, gjennom at de såkalte Matumbiene, som driver organisasjonen Fauna Fuckers, er langt mer strukturerte og organiserte enn våre norske medborgere. Stort sett bruker de energien sin på å krangle om hvem som skal skjende først, og å drikke rare slush-kombinasjoner på rommene sine.

På grunn av karakterenes barnslige og naive oppførsel, blir ekspedisjonen en fiasko. Samtidig kommer de fleste av karakterene ut på den andre siden som forandrede personer. De mislykkes i å redde verden, men klarer å gjenoppbygge seg selv og sin ontologiske sikkerhet. Dette kommer blant annet til syne hos Sperber og Vidkun, som bestemmer seg for å bli kjærester, på samme måte som hovedpersonen i *Naiv.Super.* skaper nye forhold gjennom sin regresjon, finner også Sperber og Vidkun hverandre på samme måte. Vidkun forlater altså både kone og barn, for å starte på nytt med en annen mann. Her kommer senmodernitetens refleksivitet nok en gang til syne: Det er aldri for sent å snu ryggen til de valgene man har tatt, for å ta nye: «Det skulle han huske å fortelle barna sine, tenkte han. At det er artig å skifte kjæreste fra tid til annen. Det kan bli veldig kjedelig med den samme i år ut og år inn. Det rådet ville han gi dem. Som et tips de kunne ta med seg videre på livets vei» (Loe 2018: 319). Hektor bestemmer seg for å bli igjen i Afrika og jobbe som formingslærer for matumbifamilien: «Han har sluttet å skrive, fått seg en venninne av samme art som han selv, har kontroll på driftslivet sitt og opplever glimt av lykke» (323). Såkalte Bob finner kjærligheten med elefanten Emma, og blir værende på den afrikanske savannen. I likhet med i *Naiv. Super.*, gjør altså regresjonen det mulig for enkeltpersonene å starte nye, meningsfulle forhold. Ved å ta ett skritt tilbake, lykkes altså alle enkeltpersonene (bortsett fra Lise som blir drept av de ville dyrene hun forsøker å redde) med å gjenopprette mening i livene sine, og å ta nye valg.

4.3.3 Aktivisme eller trassige barn på voksensafari?

Regresjonene i *Naiv.Super.* og *Doppler* har vi som har sett vær henholdsvis godartet og ondartet. Det som utløser regresjonen i denne romanen er mer sammensatt enn i de to andre, men vi kan si at en fellesnevner for alle karakterene, er at de føler en hjelpeløshet i møte med globale utfordringer, og er usikre på hva de skal bidra med. Regresjonen fungerer godt som

strategi mot hjelpeløsheten, da den synes å gi karakterene en barnlig livslyst, og mot til å forsøke å ta tak i problemene. De finner dessuten sammen til hverandre, og knytter sterke bånd. I denne prosessen viker det som regresjonen spiller en viktig rolle, gjennom at de gjør typisk barnlige aktiviteter sammen, som for eksempel å ha overnattingsfest. Regresjonen fungerer altså til å gjenopprette den ontologiske sikkerheten. Samtidig egner den seg dårlig til å løse verdensproblemer. I likhet med Doppler, er også karakterene i *Dyrene i Afrika* ganske narsissistiske. Selv om de opererer i et skalkeskjul om at de ønsker å redde dyrene, virker det ikke som denne ideologien stikker veldig dypt, og de er i hovedsak opptatt av å dekke egne behov. De rammes tilsynelatende i liten grad av angsten som rammet hovedpersonen i *Naiv.Super.*, og det virker ikke som om engasjementet stikker spesielt dypt. Når det kommer til stykket er de så opptatt av seg selv og hvem som skal skjende først, at de glemmer å dokumentere prosjektet, noe som gjør at hele opplegget er bortkastet. I likhet med i Doppler, er også regresjonen i *Dyrene i Afrika* ondartet, da den i lite grad fører til noen endring, men heller er et påslag for å kunne sette seg selv i sentrum, litt som trassige barn. Det virker ikke som de noen gang kommer tilbake fra den dobbelte bevegelsen. De trekker seg kun tilbake, og blir værende der. Regresjonen kan derfor sies å være ondartet.

4.4 Regresjon som strategi

Ifølge Psykiater Finn Skårderud «må vi i en selvrealiseringens kultur som vår [...] forvente høy forekomst av den defensive regresjonen som kulturell bivirkning» (Skårderud 1998: 126). Med «defensiv regresjon» menes det her at man tar et skritt tilbake, for å beskytte selvet og unngå en krise (Skårderud 1998: 124). Selvrealiseringskulturen, og frykten for å ikke realisere sitt eget potensial knyttes til senmoderniteten slik den blir beskrevet av Giddens. I en tid hvor alt tilsynelatende er mulig, står individet også overfor en mulighet for selvrealisering som i tidligere tider ikke fantes.

En godartet regresjon handler altså om å beskytte seg selv mot en krise. I *Naiv. Super.* møter vi en hovedperson som står overfor en reell krise i møte med det å bli eldre. Han har angst, og han gråter – som han selv sier «Dette var ikke tull. Det var ikke TV2» (Loe 1996: 13).

Regresjonen i han går gjennom er godartet, og han klarer å bygge seg selv opp igjen til å fungere litt bedre enn han gjorde før krisen. Han har lært nye ting om både seg selv og livet. Også i *Doppler* og i *Dyrene i Afrika* kan de utløsende faktorene for krisene sies å være reelle. Doppler har mistet sin far. Enkeltmenneskene i *Dyrene i Afrika* står overfor en rekke utfordringer, blant annet hjelpeløsheten i møte med globale utfordringer. Samtidig føler ikke

Doppler angst når han ligger i skogen og tenker på sin døde far, han føler en befrielse. Hans regresjon handler ikke om å beskytte selvet, men om å slippe å være en del av samfunnets mas om produktivitet. Det samme gjelder i *Dyrene i Afrika*. Selv om flere av karakterene rammes av ulike problemer som kan utløse en krise, er det ikke før etter de har vært på et møte om dyre-etikk at de alle går rett i barndommen. Selv om de føler på en reell hjelpeløshet, er regresjonen lite produktiv, og mye tyder på at de negative følelsene ikke stikker spesielt dypt. I motsetning til hovedpersonen i *Naiv.Super.*, som etter å ha startet på null gradvis bygger seg opp igjen, virker det som både Doppler og enkeltpersonene blir værende i en slags regressiv tilstand. Den andre delen av den dobbelte bevegelsen uteblir, og karakterene kommer seg dermed ikke framover. Resultatet blir en slags satire over menneskenes forsøk på å gjøre det riktige i en skakkjørt verden. De har kanskje gode intensjoner, men feiler på grunn av sin egen selvopptatthet når det kommer til stykket.

Strategiene forenkling og regresjon er på noen måter like, men skiller seg på et viktig punkt: Regresjonen er ikke en fruktbar strategi for å skaffe oversikt, fordi mangelen på perspektiv er karakteristisk for det barnlige og det umodne. I *Naiv.Super.* blir barndommen omtalt som en tid med færre tanker, og å søke seg tilbake dit kan derfor medføre økt perspektiv. Som vi har sett eksempler på, er mangelen på perspektiv et gjennomgående problem i senmoderniteten, ettersom det finnes så mange muligheter. Samtidig er det naivt å tro at barn har bedre perspektiv enn voksne. De har kanskje færre tanker, men grunnen til dette er ikke at verden er mindre sammensatt, men at kunnskapen om den fortsatt ikke finnes. Dette medfører ikke bedre perspektiv, men naiv uvitenhet.

Regresjon som strategi handler om en søken mot en førproblematisk tid. Akkurat hva dette består i, er noe ulikt gjennom de tre romanene. I *Naiv.Super.* handler det utelukkende om en søken mot barndommen, da dette er en tid som forbindes med begeistring og sammenheng – følelser hovedpersonen mener å ha mistet som voksen. I *Doppler* handler regresjonen om å fjerne seg fra flinkheten, som han har lært i barndommen og som har preget hele livet. Målet med regresjonen er å tenke og leve på egne premisser, bort fra kravene samfunnet har pålagt ham. Regresjonen innebærer også en søken mot naturen og skogen som en førmoderne samfunnsorden. I *Dyrene i Afrika* innebærer regresjonen en søken mot Afrika, også her som noe førmoderne, og dyreriket. Målet er både å håndtere globale utfordringer, og å knytte nye vennskapelige og romantiske bånd.

5.0 Strategisk umiddelbarhet

5.1 Naiv.Super. – En uhandgripelig verden

I *Naiv.Super.* bruker hovedpersonen det umiddelbare som strategi for å opprettholde en følelse av kontroll og håndgripelighet, spesielt når det kommer til tid. Dette kommer blant annet til syne gjennom et behov for å skrive lister og å lese i en bok om tid. Det finnes flere eksempler på at menneskene i sitt evige behov for kontroll har tatt over rollen til gudene. I mangelen på en åndelig veileder, søker hovedpersonen etter en umiddelbar læremester i kjøtt og blod.

Tiden er en av de store utfordringene hovedpersonen i *Naiv.Super.* sliter med. I en tilværelse preget av et mangfold av muligheter, føler han at tiden går for fort, at han ikke er sikker på om han om han får realisert sitt fulle potensial. Som vi nettopp så, er senmoderniteten av flere grunner selvrealiseringens tid, men selv om mulighetene tilsynelatende er endeløse, er det ikke mulig å gjøre alt i løpet av den tiden vi har tilgjengelig.

Ifølge Giddens er det avgjørende å holde en dialog med tiden for å kunne oppleve selvrealisering, altså at man lever livet til det fulleste (Giddens 1991: 77). Dette gjør man blant annet gjennom å ha en såkalt «livsplan» for hvordan man ser for seg at livet skal bli. Denne planen eksisterer ofte kun mentalt, men kan også skrives ned i form av for eksempel en dagbok. De fleste har slike planer, som inneholder blant annet hvilken jobb man ser for seg å ha, om man ønsker å ha familie, hvor man ønsker å bo, osv. Livsplanen utvikles og revideres gjennom hele livet (Giddens 1991: 85). Tiden er et abstrakt konsept – den er vanskelig å forstå og håndtere. Vi kan ikke holde fast ved den, og vi kan ikke gå verken fram eller tilbake. Samtidig ligger det i det refleksive menneskets natur å forsøke å holde en dialog med tiden. Identiteten blir formet av fortiden, nåtiden og den forespeilede framtiden. Gjennom tidene har mennesker forsøkt å gjøre tilværelsen mer håndterbar ved bruk av klokker og kalendere, som gjør det mulig å forholde seg til tid på en mer konkret måte. Både klokker og kalendere er eksempler på det umiddelbare – noe vi kan se, ta på, bla i og planlegge ut ifra.

Klokka er et gjennomgående motiv i *Naiv.Super.*. Klokka er en naiv, i betydningen umiddelbar og sanselig, måte å forsøke å kontrollere tiden på. Vi får ved flere anledninger vite at hovedpersonen ikke har noen klokke, noe som kan ses på som et symbol på at han ikke har oversikt over tiden: «Jeg ønsker meg en klokke [...] for å kunne følge bedre med på tiden. Jeg har som sagt problemer med å takle tid, og jeg tror det er bedre å konfrontere sine problemer enn å vike unna» (16). Det at han mangler klokke, gjør det vanskelig for ham å utvikle en livsplan, noe som gjør at han mister oversikten. Samtidig sier han at han ønsker å forsøke å

konfrontere problemet, noe han gjør gjennom de ulike strategiene. Han får vite at det finnes en atomklokke i Bonn som er mer nøyaktig enn selv jordas rotasjon, innser han at han ønsker seg en sånn. Nøyaktigheten gjør at han føler «at tiden blir mer håndgripelig» (27).

5.1.1 Lister og livsorganisering

Som en strategi for å gjøre tiden, og livet, mer umiddelbart, velger hovedpersonen blant annet å skrive lister. Som vi så tidligere kan listene også ses på som en strategi for å kategorisere verden – en oppgave som viser seg å være utfordrende. Listene kan ses på som et forsøk på å konkretisere omgivelsene, å gjøre dem mer umiddelbare og sansbare, for å enklere kunne sortere inntrykk og erfaringer. Listene kan knyttes til Giddens konsept om «narrative of the self», som går ut på at individet samler en rekke historier om eget liv, for å styrke følelsen av egen identitet. Narrativet består av rekonstruksjoner av fortiden, opplevelse av nåtiden, og planer for fremtiden, og kan være en form for selvterapi (Giddens 1991: 71-73, 243). Listene hovedpersonen lager er kun knyttet til nåtiden og til barndommen, noe som tyder på at han ikke har en plan for fremtiden – den er usikker og uoversiktlig. Mangelen på en livsplan kan ses på som en del av årsaken til krisen hovedpersonen opplever i møte med det å bli eldre. Gjennom listene skaper hovedpersonen seg en mer håndfast og umiddelbar oversikt over tiden og egen identitet, fra starten og fram til nåtiden: han forsøker å ta kontroll.

En annen måte å skape et narrativ på, og dermed ta kontroll over tiden og identiteten, er gjennom å skrive dagbok. Det at man skriver ned og tidfester egne tanker og erfaringer, er med på å gjøre tiden og identiteten om til noe håndfast og umiddelbart – noe en kan se tilbake på (Giddens 1991: 72). Det er mulig å argumentere for at hele romanen er skrevet nettopp som en slags dagbok. Kapitlene starter ikke med de innledende datostemplingene man ofte skriver i dagbokinnlegg, noe som kan knyttes til at hovedpersonen har problemer med nettopp tid. Samtidig inneholder de aller fleste kapitlene en oppsummering av hva som har skjedd siden sist, hvordan hovedpersonen føler seg, samt tidsindikatorer for når noe har skjedd. Romanen er dessuten skrevet i presens, og flere av kapitlene starter med ordet «nå» etterfulgt av en handling (f.eks. «nå har jeg kastet ball» (20), «nå ser jeg en musikkvideo» (56), «Børre sover nå» (83)), som igjen er med på å understreke det umiddelbare. Førstepersonsfortelleren er med på å forsterke følelsen av at det er en persons dypeste tanker vi blir bekjent. Det kan altså virke som at romanen i seg selv er et selvterapeutisk verktøy for å gjøre hovedpersonens tid og liv mer umiddelbart og håndterbart. Å skrive er altså en strategi for å bevare tilliten til eksistensielle konsepter som tid og identitet, og er dermed en strategi for å beholde den ontologiske sikkerheten.

5.1.2 Søken mot det håndgripelige og umiddelbare

Vi har tidligere sett på hvordan Schiller satte det naive og det sentimentale opp mot hverandre som motsetninger, der det naive representerer det umiddelbare og ureflekterte, mens de sentimentale er det planmessige og reflekterte (Schiller 1993: 200). En lignende motsetning finner man også i balansen mellom det voksne og det barnlige i *Naiv.Super*. Det senmoderne individet tvinges til refleksivitet, noe som gjør at også det blir sentimentalt. Når hovedpersonen kvitter seg med jobb og studier, kvitter han seg også med noe av planmessigheten i hverdagen. Jobb og studier er konsepter som krever at man gjør en innsats uten at man får en umiddelbar avkasting, derfor er de altså planmessige. Hovedpersonen er Cand. Mag., men vet ikke hva han ønsker å jobbe med. Dette indikerer at han har brukt mye tid på noe som ikke har gitt særlige resultater, og som han er usikker på om vil gi resultater i fremtiden, samt hva disse resultatene eventuelt vil være. Dette kan igjen knyttes opp mot behovet hovedpersonen har for å få bekreftet av «ting henger sammen». Det umiddelbare legger til grunn at det er en direkte sammenheng mellom årsak og virkning, at handlinger får direkte konsekvenser.

Naiv. Super. har fått oppmerksomhet for er det enkle språket, som av og til grenser mot det banale. Beskrivelsene i boka er gjennomgående enkle, og dyr og gjenstander blir oftest kjennetegnet av hvilken farge de har, framfor andre egenskaper. Eksempler på dette er «rød ball» (19) «brun hest» (46) eller «Brettet er gult, og det står Brio med store røde bokstaver. Pinnene som skal bankes er gule og benene er blå. Hammeren er rød og grønn» (65). Når hovedpersonen skal kjøpe en bil til broren sin, er fargen en av de viktigste kriteriene: «jeg tror jeg kjøper en Volvo. En grønn» (90). Dette kan igjen knyttes til det sanselige, da farger er et viktig sensorisk stimuli, som også ofte knyttes til noe enkelt og barnlig. Når hovedpersonen skal betale for bilen han har kjøpt, velger han å gjøre dette med kontanter, noe som også kan knyttes til det umiddelbare. Bilselgeren sier at «han syns at alle kortene og avbetalingssystemene har fremmedgjort den opprinnelige kjøpeopplevelsen. Penger i hånden, det er kjøp.» (111). Dette kan ses i sammenheng med en tidligere passasje, når broren betaler for det nye cricket-spillet med et av sine kredittkort (8). Pengene knyttes til noe førmoderne, naivt og umiddelbart, mens kredittkortet er en del av den uoversiktlige og planmessige samtiden.

5.1.3 Guder og læremestere

Behovet for bekreftelse på at ting henger sammen, kan også sies å være relatert til senmodernitetens økte sekularisering (Giddens 1991: 179). Mens man i førmoderne tider hadde stor tiltro til at det fantes en rettferdig og allvitende Gud som kunne straffe og belønne de som fortjente det, er slike forestillinger på vikende front i senmoderne samfunn. Det samme gjelder oppfatningen om et liv etter døden, noe som styrker følelsen av frykt og usikkerhet rundt hva som skjer når livet er over.

Hovedpersonen i *Naiv.Super.* har behov for en livsveileder som kan hjelpe ham i livet: «Det jeg har mest bruk for er en eldre mann. En læremester. En som kunne fortalt meg hvordan ting henger sammen. [...] Jeg har aldri møtt en eneste mester. Alt tyder på at jeg må klare meg selv» (37-38). I mangelen på en religiøs figur, leter han andre steder etter svar. Ett av stedene han finner det, er hos den australske professoren Paul, som har skrevet ei bok om tid. Pauls bok blir av hovedpersonen nærmest behandlet som en slags Bibel: Den skremmer ham litt, men den gir ham også trøst, og han bruker den etter hvert som en slags veileder og terapeut. Han forsøker også å kontakte Paul, for å spørre ham om de store spørsmålene, som for eksempel meningen med livet. I religiøs sammenheng forsøker mange å kontakte gudeskikkelser gjennom bønn, men i dette tilfellet skjer det via e-post. Romanen avsluttes med svaret på denne e-posten: En kort beskjed fra en assistent som sier at professor Paul ikke lenger har mulighet til å svare fordi han får så mange henvendelser. Ikke en gang Gud har tid til å svare i senmodernitetens overflod. Hovedpersonen bruker her det umiddelbare som strategi, gjennom at han søker mot det sanselige og håndgripelige for å finne svar og trøst, i mangelen på en åndelig veileder.

Fraværet av en læremester i form av religion understrekes også av Kims (den gode vennen) fax-loop, hvor han sender pavens ord «Be not afraid» i loop til hovedpersonens fax-maskin (99). Budskapet fra den religiøse lederen, som i utgangspunktet skulle vært betryggende, blir redusert til en morsom spøk, noe som viser at det ikke lenger tas på alvor. Dette understreker distansen som har oppstått mellom menneskene og det som en gang var hellig. «Det er en god setning. Det skal han ha, paven. Men ikke hundre ganger.» (100). Dette understreker igjen senmodernitetens overveldende mangfold. Det at ordene blir «masseprodusert» og gjentatt i det uendelige, og gjør at budskapet nærmest forsvinner og blir meningsløst. Igjen forsøker hovedpersonen å gjenopprette mening gjennom å forenkle: han river av en bit av faksen og henger den over senga. Dette gjenspeiler skikken om å henge religiøse artefakter, som for eksempel korset, over senga i håp om at dette skal gi beskyttelse.

En bit av en faks har erstattet korset, en e-post har erstattet bønningen og en professor i Australia har erstattet Gud. Dette viser en overgang til det umiddelbare og det sanselige. Korset er kun et symbol, mens lappen Kim faxer er noe mer håndfast, en manifestasjon av et budskap om at vi ikke trenger å være redde. I motsetning til en bønn som sendes ut i universet til en åndelig mottaker, er hovedpersonens e-post adressert til en ekte mottaker som han kan forvente å få svar fra. Sist, men ikke minst, Dr. Paul Davies er en ekte person, og kan her betraktes som en slags umiddelbar Gud som hjelper hovedpersonen gjennom ei krise.

5.1.4 Hybris

I samfunnet som blir skildret i *Naiv.Super.* har menneskene på mange måter tatt over rollen til gudene, og forsøker nå å ta kontroll over absolutt alt. Dette kommer også til syne i kapittelet «LIV» hvor hovedpersonen tenker tilbake på et vitenskapsprogram med Carl Sagan som han har sett på TV: «I et av programmene satt han foran en tank som var full av de stoffene som mennesker er bygd av. Han rørte i tanken med en pinne og lurte på om han ville klare å skape liv. Han klarte det ikke» (40). Ideen om at man kan skape liv ved å røre i ei gryte henter om et menneskelig overmot, noe hovedpersonen selv også kjenner på ved to anledninger: den første under croquet-kampen med broren i starten av romanen, og den andre etter han har drukket noen glass gin tonic for mye, og føler på en ansvarsfrihet. Begge disse tilfellene fører etter kort tid med seg negative følelser: «Jeg tror jeg tenkte at det kunne være det samme med alt. Slik kjennes det ikke nå. Hybris.» (89). Selv om menneskene har kommet langt i utviklingen, og tatt kontroll over de fleste aspekter av egen eksistens, finnes det altså fortsatt noen aspekter av tilværelsen som er utenfor vår kontroll.

Listene, klokken og Paul Davies er naive, men likevel trøstende, elementer i hovedpersonens liv, fordi de gir ham en *følelse* av at ting henger sammen. Som de andre strategiene, er søknen mot det umiddelbare en overlevelsesstrategi som individet bruker for å ivareta eller gjenopprette sin egen ontologiske sikkerhet. Selv om det er en naiv strategi, synes den å fungere som den skal i *Naiv.Super.*, og gjør hovedpersonen i stand til å gjenopprette tillit til tiden og tilværelsen. Som vi allerede har sett, fungerer strategiene hovedpersonen i *Naiv.Super.* benytter seg av relativt godt, og han kommer seg gjennom krisen. Det umiddelbare som strategi handler i hovedsak om et behov for kontroll, og de fleste mennesker benytter seg av denne strategien på et eller annet tidspunkt i livet. I *Naiv.Super.* handler det først og fremst om kontroll over konseptet tid, men også andre aspekter ved tilværelsen blir forsøkt gjort sanselige ved at de blir beskrevet ut ifra hvilken farge de har. Det kanskje mest

radikale ved denne strategien slik den blir skildret av Loe, er hvordan oppfatningen av en gud og selve livet også blir overført til det menneskelige. Noen hevder at terapeuten i vår tid fyller rollen gudene fylte i tidligere tider (Giddens 1991: 179). Overgangen fra det åndelige til det menneskelige blir ikke eksplisitt kritisert i romanen, men det finnes eksempler på at en slik holdning til livet er naiv, for eksempel når Carl Sagan forsøker å røre i ingrediensene et menneske består av for å se om han kan lage liv (40). Dette viser at selv om menneskene har skapt seg systemer som gjør at man tilsynelatende har kontroll over de fleste aspekter ved livet på jorda, finnes det fortsatt ting som er utenfor vår kontroll og forståelse. Følelsen av at man kan kontrollere tiden, eller livet og døden, er kanskje trøstende, men den er også naiv.

5.2 Doppler – Å kontrollere det ukontrollerbare

I *Doppler* er det umiddelbare først og fremst en strategi for å håndtere døden og andre utfordringer som er for langt utenfor menneskenes rekkevidde til at de kan løses. Mens bombene flyr i Irak, pusser Doppler og kona opp badet. De små, personlige problemene lar seg tross alt lettere løse enn de store, globale utfordringene. Når Doppler tar innover seg at hans far er død, bygger han en fargerik totempæl som skal gjøre tre generasjoner Doppler (og elgen Bongo) udødelig. Også Dopplers nabo i skogen, Düsseldorf forsøker å hedre sin far, ved å bygge en rekonstruksjon av øyeblikket han ble drept. Han forsøker å forevige et øyeblikk som for lengst er borte. Som vi så i *Naiv. Super.*, handler søknen mot det umiddelbare i stor grad om et behov for kontroll. Tiden og døden er to eksistensielle konsepter som menneskene fortsatt har ingen kontroll over. De kommer og går uansett hva vi foretar oss. Karakterene i *Doppler* forsøker å gjøre disse konseptene mer håndterbare, og dermed å oppnå en følelse av kontroll.

Framveksten av moderne samfunn har gjort verden mindre. Takket være moderne teknologi, har vi nå tilgang til store mengder informasjon om verden rundt oss, på en måte som tidligere ikke var mulig. Dette medfører også en bevissthet om at det finnes store problemer der ute, som ikke nødvendigvis lar seg løse på en enkel måte. Dette kan være problemer som krig, fattigdom, sult eller global oppvarming, og det kan føre til en opplevelse av hjelpeløshet. For at vi ikke skal gå til grunne i hjelpeløsheten, kan det være nødvendig med noen overlevelsestrategier. Akkurat hva disse strategiene består i, skildres noe ulikt av ulike teoretikere, men at de finnes virker å være godt dokumentert. Per Espen Stoknes beskriver fem psykologiske barrierer, som gjør at man klarer å holde problemene på avstand (Stoknes 2018: 123-124). Christopher Lasch beskriver det som en «culture of survivalism», som

resulterer i en «narsissismekultur», hvor hovedfokuset er selvrealisering, noe også Anthony Giddens virker å stille seg bak (Giddens 1991: 171). For å håndtere hjelpeløsheten en kan føle i møte med problemer i stor skala, velger mange å fokusere på å løse små, personlige problemer: man trener (eller opererer), går i terapi eller pusser opp huset.

5.2.1 Oppussing og krig

At Doppler og kona benytter seg av lignende strategier, kommer tydeligst til syne i en tidlig passasje i romanen: «Vi tegnet badekarets plassering for hverandre og satte opp lister med pluss og minus for både det polske og det svenske mens bombene suste over Eufkrat, eller kanskje Tigris, eller begge, på tv-en hvor vi hadde dempet lyden» (Loe 2004: 26). Parallelt med at de pusser opp, foregår det altså en krig et annet sted i verden. Oppussingen innebærer noe umiddelbart, og dermed naivt, fordi det gir resultater med en gang. Den er sanselig, og man kan se forbedringen med egne øyne. Dette står i motsetning til krigen i Irak, som er langt unna og vanskelig å gjøre noe med. Det umiddelbare, barnlige og naive settes opp mot det fjerne, voksne og kompliserte. Det at krigen er langt unna, gjør den dessuten enklere å ignorere ifølge Stoknes' distanse-barriere (Stoknes 2018: 123).

TV-en kan ses på som nærmest et symbol på modernitet – det er én av oppfinnelsene som har gjort det mulig å se hva som skjer andre steder i verden med egne øyne, noe som har gjort at man i større grad må forholde seg til det. Den er med på å bevisstgjøre oss om alle senmodernitetens umulige muligheter. Det at «lyden er dempet», viser at Doppler forsøker å distansere seg fra krigsbildene på TV-en. Det er ubeleilig at disse kommer inn i stua og forstyrrer ham, mens han selv forsøker å tenke på andre ting:

Jeg husker jeg ble irritert da jeg skjønnte at vi nå også ble nødt til å ta stilling til denne krigen. Det virket svært forstyrrende. Som om det ikke var nok å skulle velge mellom alle baderekvisitaene. Nå måtte vi også velge side i Irak. [...] I ukevis irriterte det meg at de ikke hadde kunnet vente til vi var ferdige med å pusse opp badet med å starte bombingene der nede. (25)

Abu Rasul (Matias Faldbakken) skriver følgende om TV-en i andre bok av trilogien *Skandinavisk misantropi: Unfun*: «Hva er en skandinav? En skandinav er en person som til daglig lever i spennet mellom to vesensforskjellige følelser: Følelsen av usårbarhet: jeg kan ikke skades (av det jeg ser på tv) – og følelsen av utilstrekkelighet: jeg har ikke mulighet til å påvirke (det jeg ser på tv)» (Rasul 2008: 89). Dette sitatet knytter tv-en til det fjerne og distanserte, altså det motsatte av det umiddelbare. Bildene er ekte, men ettersom man verken kan skades av dem, eller påvirke dem, blir de likevel oppfattet som noe fjernt som lett kan ignoreres. Tv-en er også knyttet til hjelpeløshet, og skandinaver blir satt i en særstilling. Det

kan argumenteres for at muligheten til å stenge ut problemer som krig og sult, for å fokusere på å pusse opp huset, er noe som er forbeholdt innbyggerne i de delene av verden hvor problemer som krig og sult ikke er et umiddelbart problem. Loe harselerer med den norske middelklassen, som han også omtaler som «det triveligste og det mest egoistiske folkeslaget i verden» (143). Tanken om nordmenn (eller skandinaver) som egoistiske kan ses i sammenheng med Laschs teori om «the culture of narcissism». Den tilsynelatende selvopptattheten kan ses på som et resultat av økt velstand, levestandard og kjøpeevne, men også, og kanskje viktigere i denne sammenheng, som en strategi i møte med en økende hjelpeløshet. Doppler får ikke gjort noe med krigen i Irak, men å pusse opp huset det kan han gjøre. Karakterene får heller ikke gjort noe med det på tv-en, og velger derfor å dempe lyden og fokusere på noe annet – i hvert fall når det er noe uhyggelig som ruller over skjermen.

5.2.2 Tilbake til naturen

I tillegg til oppussingen, som Doppler tross alt legger på hylla ganske tidlig i romanen, innebærer også søken mot skogen noe umiddelbart. Naturen, det naive og det umiddelbare er, som vi har sett tidligere hos både Schiller og i SNLs definisjon (Fagernes, Naivisme, SNL, 02.07.20), sammenknyttede konsepter. Ved å flytte opp i skogen, må Doppler forholde seg til livet på en annen måte enn han tidligere har gjort. Dette eksemplifiseres tidlig i romanen, når han blir nødt til å ta livet av ei elgku på brutalt vis for å ha mat til å overleve (10). Behovet for mat krever at han selv tar grep. Å ta livet av et dyr for å ha mat til seg selv er kanskje den mest grunnleggende, instinktive og umiddelbare handling et menneske (eller dyr) kan utføre. Det er en handling som har blitt både fjern og brutal for de fleste i samfunnet, all den tid de er vant til å få kjøttet ferdig slaktet og innpakket på butikken. Ute i skogen må Doppler kjempe for å dekke grunnleggende behov som ellers i samfunnet blir tatt for gitt. Kampen for tilværelsen, som en gang var livsnødvendig for overlevelsen, har i moderne samfunn blitt noe fjernt. Søken mot skogen innebærer altså en flukt fra det senmoderne samfunnet, et samfunn som på flere måter står i motsetning til det naturlige og det umiddelbare.

5.2.3 Totempælen

Et annet eksempel på det umiddelbare som strategi i *Doppler*, er totempælen som han bygger for å hedre sin far. Dopplers åpenbaring etter fallet i skogen handler først og fremst om at han innser at han har mistet sin far, og at han ikke har prosessert det enda, fordi han har vært så distraheret av det som foregår rundt ham:

Det jeg derimot tenkte på der jeg lå skadet i lyngen og lot vårsolen varme ansiktet mitt, var at min far var borte og for alltid ville være borte og at jeg aldri riktig hadde kjent ham og at jeg heller ikke hadde følt noe spesielt da min mor fortalte at han var død. Han hadde dødd i løpet av natten. Helt plutselig. Og helt stille. Men i lyngen seg dette innover meg med full tyngde. Dramatikken i det. Man er her og så er

man her ikke. Fra den ene dagen til den andre. Jeg tok det med ett innover meg og innså at forskjellen er så omfattende at tanken må krype til korset og melde pass. Alt man kan være og ha, og så brått alt det man ikke kan være og ikke kan ha, fordi man har vært og hatt for siste gang. Det er en frastøtende konstruksjon. Det ene alternativet inneholder alt og det andre ingenting. (Loe 2004: 26)

Som vi har sett tidligere i denne oppgaven, er døden den største usikkerheten individet står overfor, og møtet med den kan sette den ontologiske sikkerheten i fare (Giddens 1991: 49). Samtidig, og kanskje som en strategi mot nettopp dette, har døden i moderne samfunn i større og større grad blitt noe fjernt. Død og sykdom, som i tidligere tider var en mer naturlig del av livet, fordi mennesker gjerne ble behandlet, og også døde hjemme når de ble gamle og syke, gjemmes nå bort i institusjoner (Giddens 1991: 161). En av forutsetningene for moderniteten, har vært menneskets utvikling av strategier for å kontrollere naturen. Dette innebærer blant annet at man har lagt vann og kloakk i rør, lys og varme i ledninger. De færreste trenger lenger å dyrke sin egen mat. De syke og døende lukkes inn på sykehus, og de kriminelle låses inn bak murer. Senmoderniteten innebærer en tid hvor mennesket har tatt kontroll over sine omgivelser, og i liten grad trenger å forholde seg til livets ubehageligheter (Giddens 1991: 109). Døden er altså noe fjernt for det senmoderne individet, det er ikke noe det er vant til å håndtere, noe som kanskje gjør de enda mer skremmende og overveldende når man blir konfrontert med det. Dette skildres også av Karl Ove Knausgård, som innleder første roman i serien *Min kamp* (2011), med en lang beskrivelse av hvordan døden har blitt fremmed for det moderne mennesket, og hvordan vi gjør alt vi kan for å holde den skjult innenfor sykehusene eller likhusenes vegger (Knausgård 2011: 8).

Når faren dør, er Doppler så opptatt med sitt eget liv, med senmodernitetens overflod av informasjon, at han knapt har tid til å reflektere over det. Det er ikke før han faller i skogen at dødsfallet, dødens endelighet, og kanskje også vissheten om hans egen skjebne, synker inn. Det er denne åpenbaringen som setter i gang Dopplers krise. Menneskene oppfører seg kanskje som om de er guder, men det er fortsatt enkelte ting de ikke får gjort noe med: døden kan ikke kontrolleres. Disse tankene gjør at Dopplers ontologiske sikkerhet blir truet, og han blir med dette nødt til å finne strategier for å håndtere det. Måten han gjør dette på, er ved å bygge en totempæl. Totempæler var opprinnelig minnesmerker som ble bygget av urbefolkningen på den amerikanske vestkysten (Siverts, totempæl, SNL, 16.03.21). Et minnesmerke kan ses som en umiddelbargjøring av tiden, på lik linje med et fotoalbum eller en dagbok. Vi har tidligere sett eksempler på hvordan dagboken kan være et ledd i å gjøre livsplanen til enkeltindivider mer oversiktlig, og dermed gi en følelse av kontinuitet og mening (Giddens 1991: 85). I likhet med *Naiv.Super.*, er også *Doppler* utformet som en slags

dagbok, der hvert kapittel representerer én måned i skogen. Ved å hugge inn sin far, seg selv, Bongo og sønnen Gregus inn i totempælen, lager han et minnesmerke som skale gjør dem udødelig. Doppler nøyer seg dog ikke med å lage en «vanlig» totempæl:

Jeg vil unngå å gjøre same tabbe som de nordamerikanske vestkystindianerne alltid gjorde. De hugde sine fantastiske totempæler og satte dem rett opp uten å behandle dem på noe vis. Derfor sto de bare i noen tiår før naturen tok dem tilbake. De falt rett og slett ned og råtnet. Det var helt i tråd med indianernes følelse for helhet og kretsløp og alt slikt. Fra jord til jord, etc. Jeg tenker nok litt annerledes enn indianerne på dette punktet. Jeg er tross alt ikke indianer, men en mann av min tid. En mislykket mann av min tid. Eller bare en mann av en mislykket tid. Alt etter som. [...] Jeg vil sette inn hele faenskapet med flere impregnerende lag av olje og beis og deretter male med sterke farger som kan klare det norske været. Tusen år bør den i hvert fall stå. Det er et minimum. Jeg liker tusen. Det er det beste tallet. (128)

Det er ikke nok for Doppler å lage et minnesmerke som bare skal vare noen tiår. Han ønsker å overvinne naturen, og gjøre seg selv og familien tilnærmet udødelig. Gjennom å lage en fargerik totempæl som er satt inn med så mange lag av olje og beis at den skal kunne stå i minst tusen år, forsøker Doppler å ta kontroll. Dette kan igjen ses som et eksempel på menneskets forsøk på å spille rollen som Gud, ved å prøve å skape noe som skal vare evig. Ønsket om å overvinne og kontrollere naturen, knytter altså Doppler til det senmoderne samfunnet og viser, i likhet med melken, at han ikke klarer å fjerne seg helt fra samfunnet han kritiserer.

Totempælen er umiddelbar, fordi den er et fysisk og sanselig objekt. For å understreke dette ytterligere, velger Doppler å male den i sterke farger:

Rytmeegget blir brannbilrødt og far får ulike farger på under- og overkropp. Det syns jeg han fortjener. Selv blir jeg grønn, som skogen, og sykkelens maler jeg i helt realistiske farger etter modell av min egen sykkel. Bongo blir gul og Gregus en slags turkis. Ansiktene får detaljer som øyne og munn og nese malt inn i kontrasterende farger (130).

I likhet med i *Naiv. Super.*, blir fargene viktige for å skille ulike gjenstander og personer fra hverandre. Doppler velger sterke farger som skal gi en direkte stimuli av synssansen.

En lignende strategi som Dopplers totempæl benyttes også av Düsseldorf, Dopplers nabo i skogen. På stuegulvet har han bygget en hel tysk landsby fra andre verdenskrig, fylt opp med både sivile, soldater, bygninger og kjøretøy. I likhet med Doppler, har også han mistet sin far og bruker nå all sin tid på å gjenskape øyeblikket når faren ble drept: «han rekonstruerer en hendelse som straks skal skje og som samtidig har skjedd for mange tiår siden» (53). Han har aldri kjent sin far, og har få minner om ham. Modellbyggingen er Düsseldorfs strategi for å ta kontroll over tiden, og gjenskape et øyeblikk som i utgangspunktet er borte. `

5.2.4 Overflatisk opprør

Det umiddelbare som strategi i *Doppler* brukes for å håndtere døden og hjelpeløsheten. Den bunner også i et behov for kontroll. Gjennom å søke mot det umiddelbare, søker også Doppler mot kontroll over sine egne omgivelser. Dette kommer blant annet til syne gjennom totempælen, som han forsøker å gjøre evigvarende. På denne måten forsøker han å kontrollere tiden (og døden). Det kommer også til syne i flukten han foretar fra samfunnet han er en del av, som er preget av en overflod og dermed også en mangel på kontroll. Naturen er ifølge Schiller knyttet til det naive og umiddelbare (Schiller 1993: 200), og ved å flytte opp i skogen søker Doppler seg aktivt mot dette. Han ønsker seg bort fra samfunnet, og lager sitt eget samfunn i skogen, der han har full kontroll og kun trenger å forholde seg til umiddelbare behov.

Strategiene som benyttes i *Doppler* virker som de har god effekt, men som nevnt tidligere kan det diskuteres hvor dypt krisen faktisk stikker. Krisen i denne romanen virker mer overflatisk enn den var hos hovedpersonen i *Naiv.Super..* Selv om Dopplers møte med døden gir grunn til en reell krise, og setter hans ontologiske sikkerhet i fare, finnes det ingen eksempler i romanen på at Doppler sørger eller har angst på grunn av tingenes tilstand. Han er stort sett opptatt av sitt eget prosjekt, og viser lite hensyn til andre rundt ham, kanskje med unntak av elgen Bongo. Kanskje kan mangelen på sorg og angst tyde på at strategiene han har valgt fungerer? Uansett virker det ikke som Loes skildring av Doppler, mannen som flytter opp i skogen fordi han er lei av forbrukersamfunnets overflatiske kjas og mas, er ment som et eksempel til etterstrebelse for resten av oss.

5.3 Dyrene i Afrika – Det fjerne og det nære

Det umiddelbare kommer til uttrykk på flere måter i romanen, slik vi også har sett i de andre romanene. I møte med verden store problemer, velger noen å pusse opp huset, mens andre uavlatelig pusser tenner. Andre igjen lager dyreskulpturer av pappmasjé, eller kler ut sine partnere i leopardkostyme. Det viktigste eksempelet på det umiddelbare i romanen, kan likevel knyttes til enkeltmenneskenes avgjørelse om å «skjende for å bevare», hvor enkeltmenneskene gir etter for sin dyriske side. Selv om senmoderniteten innebærer at menneskene har tatt kontroll over de fleste sektorer, finnes det likevel aspekter ved livet som ikke lar seg kontrollere. Refleksiviteten, de mange mulighetene individet står overfor, er med på å fremheve en opplevelse av mangel på kontroll.

5.3.1 Det gyldne buret

Som vi har sett eksempler på i de to andre romanene, handler det umiddelbare som strategi om å gjøre store og abstrakte konsepter eller problemer mer håndfaste, og dermed enklere å håndtere. Eksempler på dette er tiden, døden og globale utfordringer. Globale utfordringer er en sentral del av tematikken i *Dyrene i Afrika*, og er en del av det som utløser en krise hos enkeltmenneskene. Vi så i Doppler hvordan oppussingen var et av eksemplene på søknen mot det umiddelbare. Det samme ser vi igjen i denne romanen, når karakteren Såkalte Bob og kona Nina bruker alle ressurser på å pusse opp huset: «Verden går til helvete, det var Såkalte Bob ikke et øyeblikk i tvil om. Og hva hadde han og Nina gjort? Jo, de hadde pusset opp huset.» (Loe 2018: 36). Mens Doppler og kona pusser opp mens nyhetene om krigen i Irak foregår i bakgrunnen, med lyden dempet, har Såkalte Bob argumentert for å få ny, stillegående oppvaskmaskin, slik at han kan lese om krigen i fred og ro (54). Dette hentyder et distansert forhold til verden utenfor. For karakterene i *Dyrene i Afrika* er ikke krig et konsept de noen gang har behøvd å forholde seg til som noe annet enn historier i en bok. Dette kommer videre fram gjennom karakteren som har navnet Vidkun, et navn som så å si ble utryddet i Norge etter 2. verdenskrig. Når han blir spurt om navnet har noen sammenheng med nazismen og krigen, forteller han at det var «bittelitt nazisme der [i familien] en stund, men det var lenge før min tid og det varte visst bare i fire-fem år (188). Karakterene er utgangspunktet altså ganske distanserte fra verden og det som skjer rundt dem, der de lever i sine egne bobler med sine personlige problemer. Dette kan igjen ses i sammenheng med Christopher Laschs teori om narsissismekultur, hvor alle er mest opptatt av å feie for egen dør i mangel på løsninger på større problemer (Giddens 1991: 171).

Krisen Såkalte Bob opplever etter at huset er ferdigoppusset har flere lag. Det ene er opplevelsen av å være lenket til produktivitet, som resultat av at de nå har lån opp til ørene. Dette fører til en regresjon. De har også stått overfor en rekke valg det siste halvåret «og ikke ett av dem hadde vært enkelt. Det hørte til sjeldenhetene at de hadde vært enige» (35). Dette synliggjør nok en gang refleksiviteten som følge av senmodernitetens mange muligheter, som igjen gir Såkalte Bob et behov for å forenkle. En annen måte å se oppussingen på, er i sammenheng med metaforen om det gyldne buret, som i det osmanske riket var en betegnelse for et hus som ble bygget som oppholdssted for sultanens brødre for å forhindre kriger og maktkamp. Her måtte de tilbringe hele livet frem til det eventuelt ble deres tur til å arve tronen. De hadde alt de trengte for å ha et godt liv, bortsett fra frihet (Farsethås 2012: 16). Såkalte Bobs hus blir som et gyldent bur, hvor han har alt han trenger («Alt rundt ham var så smart og smakfullt uttenkt og gjennomført at interiørbloggere ville væte sengene sine av

misunnelse» (36)), men samtidig er fanget i samfunnets klør. Som et resultat av dette går han inn i en slags midtlivskrise, og ønsker å få mer ut av livet: «Det var muligens førti år igjen av livet og altfor mange utilfredsstilte behov» (54). Såkalte Bobs krise er på mange måter veldig lik det Ane Farsethås omtaler som «en samtidslitterær prototyp». Hun mener at den typiske litterære karakteren i 2000-tallets litteratur er fanget på to plan: «I et ytre gyllent bur: velstanden og de umulige mulighetene. Og i et indre: refleksjonssyke, klisjéskrekk, en nevrotisk frykt for å ikke realisere sitt eget potensial – som igjen fører til enda mer handlingslammende hyperrefleksjon» (Farsethås 2012: 24). Såkalte Bob befinner seg på begge disse planene, og rammes av hyperrefleksjon. Ifølge Giddens er en konsekvens av hyperrefleksjonen et behov for kontroll. Én av konsekvensene hyperrefleksiviteten *kan* ha, er for eksempel utviklingen av spiseforstyrrelser, som innebærer at individet forsøker å ta kontroll over egen kropp, ettersom det er mange andre elementer i livet som ikke lar seg kontrollere (Giddens 1991: 103). En annen konsekvens kan være at man tar kontroll ved å søke mot det umiddelbare. Som vi har sett tidligere, kan det umiddelbare knyttes til nettopp behovet for å ta kontroll, da det er et ledd i å gjøre det abstrakte mer håndterbart.

5.3.2 Døde, veltrente menn

Et annet utgangspunkt for søknen mot det umiddelbare finner vi hos karakteren Joakim Sperber. Mens han er på tur i skogen med sin utro partners likhund, finner han en død mann. Hendelsen kan ses som et ekko av Doppler møte med døden i skogen. Senere omtaler Sperber denne opplevelsen som «ubehagelig» fordi «han var veltrent og kjekk. Og likevel død. Det var på en måte vanskelig for hjernen å få det til å henge sammen. Det ble litt sånn kognitiv, hva heter det, noe med diss. - Dissonans, sa Hektor» (222-223). Det at den døde mannen hadde trekk som av Sperber oppfattes som positive (veltrent og kjekk) kommer i konflikt med at han er død. I Sperbers hode er dette faktorer som ikke overlapper. Døden er et problematisk konsept for de fleste individer, da det innebærer stor usikkerhet og tap av kontroll. Det kan argumenteres for at det har blitt enda mer problematisk i senmoderniteten, da det har blitt noe som holdes skjult og langt mulig bort fra våre daglige liv. Sammen med en økende sekularisering, skaper dette stor usikkerhet. Mannen er på mange måter lik ham selv, både i alder og utseende, og han innser at det kunne ha vært ham: «Sperber ble sittende lenge oppe den kvelden. Han tenkte på hvor skjørt livet er. Plutselig skjer det et eller annet og så ligger man i en bekk og er død. Han ble nødt til å foreta seg noe. Sitte her og sture alene? Nei. [...] Sperber kjente et behov for å oppleve slike trær [som i filmen *Out of Africa*], slike fjell og savanner, slik himmel, slike leirbål, slike menn, slike gule fly, slike dyr. (87-88). Sperbers søken mot Afrika handler altså i liten grad om et ønske om å redde dyr, men utløses heller av

møtet med døden og åpenbaringen om at det kunne vært ham selv. Han er redd for å dø uten å ha opplevd alt verden har å by på, og er dermed rammet av den samme frykten for å gå glipp av det livet har å tilby som vi så hos Såkalte Bob. Ønsket om å oppleve himmelen, fjellene og savannen i Afrika er en søken mot det umiddelbare.

5.3.3 Å skjende for å bevare

Også de andre karakterene dras i økende grad mot det umiddelbare før de møtes. Eksempler på dette er Lise som går til innkjøp av både leopardkåpe og heldekkende leoparddrakt for å komme nærmere dyrene og ønsket hun har om å være med dem. Hektor begynner samtidig, ganske plutselig, å lage dyreskulpturer av pappmasjé. Et annet eksempel på det umiddelbare, som ikke nødvendigvis er knyttet til dyrene, er Vidkuns overdrevne fokus på rene og feilfrie tenner.

Som vi har sett flere eksempler på, er krisene som fører de fem enkeltpersonene sammen sammensatte. Én ting har de dog alle til felles: et ønske om å reise til Afrika for å skjende dyr. Måten enkeltpersonene velger å løse problemet (massetryddelsen av dyr) på, er umiddelbar i ordets ytterste betydning. Det umiddelbare er knyttet til det sanselige, og seksualdriften er en av de mest umiddelbare og instinktive drivkreftene levende vesen har, mennesker inkludert. Ved å gi etter for disse instinktene, går menneskene tilbake til en nærmest dyrisk tilstand. De er ikke lenger voksne reflekterte mennesker, men primitive pattedyr drevet av sine lyster. At dette er løsningen de ender opp på, tyder på at de forsøker å komme seg tilbake til det naturlige og umiddelbare ved de dyriske instinktene, som hos mennesker har blitt fortrent av moderne levesett og medfølgende normer og regler.

5.3.4 Mislykket aktivisme

Det umiddelbare hjelper tilsynelatende noen av karakterene å holde kontroll over ulike aspekter ved livet, ved å gjøre de mer håndterbare. I *Naiv*, *Super*, og *Doppler* er det umiddelbare konkret: karakterene bruker konkrete objekter for å håndtere bestemte konsepter. I *Dyrene i Afrika* virker dette mer flytende, og det umiddelbare blir forsøkt benyttet som et virkemiddel for å løse et problem, noe som gjør det problematisk. Mens listene og totempælen gir karakterene en viss følelse av oversikt og sammenheng, bidrar det å skjende dyr i liten grad til å løse problemer. Verken listene eller totempælen er forsøk på å løse verdensproblemer, men heller på å opprettholde orden og kontroll i karakterenes forhold til tiden og døden. Strategien hjelper dem å beholde den ontologiske sikkerheten, gjennom at tiden, og livet, blir noe mer håndfast.

Dette er ikke tilfellet i *Dyrene i Afrika*, og forsøket blir en katastrofe. Det finnes ingen eksempler på at skjendingen har noen form for nytte – den blir kun et symbol på menneskenes hedonistiske atferd. Menneskene Loe viser frem i denne romanen, er annerledes enn det forvirrede og søkende mennesket i *Naiv.Super*. De er i stor grad ureflekterte, og velger første og beste løsning på et svært omfattende problem. Løsningen de velger gagnar dessuten dem selv i langt større grad enn dyrene, som de hevder at de ønsker å hjelpe: Ekspedisjonen virker på mange måter som et skalkeskjul for å dyrke egne lyster. Mens hovedpersonen i *Naiv.Super* forklarer og reflekterer rundt sin angst og forvirring rundt det å være menneske, og gradvis forsøker å jobbe seg gjennom problemene, tuter karakterene i *Dyrene i Afrika* fram og gjør det de vil uten særlig ettertanke. *Doppler* kan sies å befinne seg i midten av disse to ytterpunktene. Krisen han opplever kan kanskje sies å være reell, og en del av det å være menneske. De fleste vil på ett eller annet tidspunkt måtte forholde seg til dødens endelighet, og den eksistensielle angsten dette medfører. Samtidig finnes det få eksempler på at *Doppler* viser noen form for frykt eller angst – også han følger stort sett egne lyster, uten å ta særlig hensyn til dem rundt seg. Dette kan sies å være i trå med Loes stadig mer samfunnskritiske prosjekt. Igjen er det tydelig at naivismen brukes for å kritisere egoismen og ansvarsfraskrivelsen karakterene bedriver, ikke for å dyrke den.

5.4 Det umiddelbare som strategi

Det umiddelbare som strategi er altså synlig i alle tre romanene. I *Naiv.Super* handler det umiddelbare på den ene siden om å gjøre tiden mer håndterbar. For å gjøre dette, lager hovedpersonen lister hvor han forsøker å kartlegge fortiden og nåtiden – han forsøker å lage en biografi, som er et ledd i det Giddens kaller «narrative of self» (Giddens 1991: 71). En slik handling kan være nødvendig for å opprettholde en plan og en oversikt over eget livsløp, som igjen motvirker følelsen av å gå glipp av noe, en følelse som ifølge Ane Farsethås er typisk for samtidens litterære figurer (Farsethås 2012: 24). Det kan også argumenteres for at både *Naiv.Super* og *Doppler* er skrevet i dagbok-format, noe som gjør at selve romanene og skrivehandlingen kan ses på som ledd i å håndtere tilværelsen. Hovedpersonen i *Naiv.Super* har dessuten behov for en læremester, som kan hjelpe ham å finne ut av ting, og gi ham en følelse av at ting henger sammen. Som psykiater Finn Skårderud formulerer det: En gang ble barna skapt av gud. Så ble de skapt av foreldrene. Og nå skal de skape seg selv. Det er en stor jobb for et lite menneske.» (Eikemo m.fl. 114). I mangelen på hjelp fra en gud (og sine foreldre), søker hovedpersonen en annen læremester: Professor Paul Davies i Australia. Professorens navn mer enn antyder en allusjon mot det bibelske, og får etter hvert både en

trøstende og dannende funksjon på hovedpersonen. Ved hjelp av disse strategiene, og andre, klarer etter hvert hovedpersonen å stable seg på beina og få et enklere forhold til tiden og egen framtid.

Når vi møter Doppler for første gang, får vi vite at han har brukt det meste av sin energi på å pusse opp huset. Denne handlingen kan ses på som umiddelbar, fordi den fører til direkte resultater. Det at oppussingen settes opp mot krigen i Irak, gjør det mulig å se denne handlingen i lys av Christopher Lasch teori om at man i senmoderne samfunn velger å løse personlige, umiddelbare, problemer framfor store globale problemer, rett og slett fordi sistnevnte virker uhåndterbare. Dopplers virkelige krise virker dog tilsynelatende å være knyttet til farens død. Som vi har sett flere eksempler på, er døden et eksistensielt konsept, som individet kan ha behov for å utvikle strategier for å håndtere. Én av måtene Doppler håndterer dette på, er ved å bygge en totempæl som skal kunne stå i over tusen år. På denne måten forsøker han å gjøre både seg selv, faren, sønnen Gregus og elgen Bongo udødelige. Dopplers søken mot naturen innebærer også en søken mot det umiddelbare, og både naturen og det umiddelbare er knyttet til det naive. Han ønsker seg bort fra det distanserte, sammensatte og kompliserte samfunnet og tilbake til noe enklere. Ironisk nok, klarer ikke Doppler helt å fjerne seg fra sin egen tid: Han er avhengig av skummet melk, og nekter å godta livets forgjengelighet ved å sette inn totempælen med flere lag med beis og olje. Samtidig kan de sies at han oppfyller målet om å ikke lenger være flink, ved at han bryter reglene og ikke oppfører seg etter forventningene.

Søknen mot naturen fortsetter i *Dyrene i Afrika*. Karakterene har på dette stadiet ikke nok med å flytte ut i naturen – de ønsker å være en del av den. Det finnes flere eksempler i starten av romanen på at karakterene har et distansert forhold til verden rundt seg, og de opplever alle en form for krise i eget liv. Spesielt to av disse lar seg sammenligne med de vi har sett i de andre to romanene: Såkalte Bob pusser opp huset, og innser at han kanskje har «bare» førti år igjen å leve, og ønsker å oppleve nye ting før det er for sent. Sperber har et møte med døden mens han er på joggetur i skogen, og innser at livet er for kort til å sitte å sutre over en utro partner. Både Såkalte Bob og Sperber søker mot det umiddelbare i et forsøk på å ta kontroll over tilværelsen. Begge disse scenarioene kan man kjenne igjen i både *Doppler* og *Naiv. Super*. Etter et møte om dyre-etikk, hvor karakterene får vite at flere dyrearter er på randen til utrydning, bestemmer samtlige karakterer seg for å reise til Afrika for å skjende dyr. Enkeltmenneskene i *Dyrene i Afrika* drives av enkle, dyriske lyster. Det seksuelle, som etter hvert er en stor del av det som driver karakterene, er en umiddelbar drivkraft. Ønsket

karakterene utviser om å ha sex med dyr, kan sies å være en bevegelse bort fra det menneskelige, her forstått som det rasjonelle og det samfunnsmessige, og tilbake til naturen og det naturlige.

6.0 Oppsummering og konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var å undersøke naivismen i Loes forfatterskap som litterær strategi og hvorvidt den kunne sies å utvikle seg fra *Naiv.Super.* (1996), via *Doppler* (2004) til *Dyrene i Afrika* (2018). Naivismen har blitt beskrevet som et uttrykk for en generasjon som har hatt det for lett, og som forholder seg til alt og alle med en ironisk distanse. Blant andre Erik Vassenden har anklaget forfatterskapet for å mangle dybde, og at Loe kun vaker i overflaten. Med utgangspunkt i et sitat fra Per Thomas Andersen, som hevder naivismen i *Naiv.Super.* kan leses som en «strategisk passéisme», eller en overlevelsestrategi i senmoderniteten (Andersen 2013: 650), stilte jeg innledningsvis spørsmål til om utsagn om at naivismen mangler dybde og kun er et resultat av en generasjon som hadde fått alt opp i hendene. Kan det hende at den heller kan ses på som et forsøk på å holde hodet over vannet i en komplisert samtid? For å kunne si noe om denne samtiden, har jeg hovedsakelig benyttet meg av Anthony Giddens' teorier om identitetsutvikling og senmodernitet. For å forsøke å komme nærmere en definisjon av hva naivismen innebærer, har jeg benyttet meg at en rekke ulike perspektiver, herunder Friedrich Schiller og Finn Skårderud. Ved hjelp av disse perspektivene har jeg delt naivismen i tre ulike strategier: «Forenkling», «regresjon» og «det umiddelbare». Disse tre strategiene er videre brukt for å kategorisere analysene av de tre romanene. For å vise hvordan litteratur og samfunn kan sies å påvirke hverandre, har jeg tidvis benyttet meg av Fredric Jamesons teori om hvordan litteraturen går i dialog med konteksten, og dermed må forstås ut ifra denne.

Analysene jeg har gjort i denne oppgaven, viser at det er mulig å se på naivismen Loe presenterer i de tre romanene som her er undersøkt som et sett med strategier som svarer til et sett med utfordringer i den samtiden de har oppstått i. Én av disse utfordringene det økende mangfoldet og mulighetene individet til enhver tid står overfor, gjennom at verden rundt oss har blitt mer tilgjengelig. Dette kommer til syne både hos hovedpersonen i *Naiv.Super.*, som er redd for å gå glipp av det livet har å tilby, hos *Doppler* som må velge mellom syv hundre varianter av blandebatterier, men som egentlig er lei av å leve etter samfunnets fastsatte regler, eller i *Dyrene i Afrika*, hvor hovedpersonene sliter med å forstå hvordan de skal bidra til å unngå at «verden går til helvete», samtidig som de forsøker å finne ut av egne privatliv. Mennesket skal skape seg selv, uten at det nødvendigvis har noen rettesnor å følge. Tilgangen til kunnskap øker stadig, uten at det er klart hva man skal gjøre med denne kunnskapen. Vissheten om at verden står overfor store utfordringer blir stadig mer synlig, men ingen har svar på hva man skal gjøre med det. På den ene siden har mennesket tatt rollen til gudene, ved

å ta kontroll over naturen og omgivelsene. På den andre siden er de fortsatt menneskelige, og har derfor klare begrensninger. Samtlige karakterer i romanene som er undersøkt sliter på ett eller flere plan med menneskelige og eksistensielle spørsmål, som truer deres ontologiske sikkerhet og følelse av sammenheng: hvordan bruke tiden man har til rådighet best mulig? Hvordan håndtere det faktum at man en dag skal dø? Hvordan håndtere at mennesker og dyr dør rundt oss, uten at vi får gjort noe med det? Dette er spørsmål som i ulik grad går igjen i alle tre romanene, og i møte med disse tyr samtlige karakterer til naivistiske strategier.

6.1 Naivisme som strategi

Naivismen som strategi kan altså på den ene siden ses på som en måte å håndtere senmodernitetens utfordringer på. Problemene karakterene står overfor er ofte reelle, og strategiene kan begrunnes på en fornuftig måte. Ifølge Fredric Jameson, er det kritikerens oppgave å se det litterære verket i motsetning til samtiden det er en del av. Ved å gjøre dette, vil man kunne få øye på problemene i samfunnet (Jameson 1981: 72). Det kan argumenteres for at naivismen stiller seg i motsetning til senmoderniteten, slik den beskrives av Anthony Giddens. Naivismen er knyttet til naturen, det barnlige, det enkle og det umiddelbare, mens senmoderniteten kjennetegnes av samfunn, refleksivitet og en økende distanse mellom mennesket og naturen. Naivismen kan derfor ses som en direkte reaksjon mot ulike, mer eller mindre problematiske, aspekter ved senmoderniteten.

Forenkling som strategi kan ses på som en reaksjon på at vi stadig står overfor større mengder muligheter, informasjon og valg. Karakterene forenkler for å gjøre dette aspektet av tilværelsen mer håndterbart, og ofte for å få bedre perspektiv og oversikt. Denne forenklingen virker som den forflytter seg litt i hver av romanene. I *Naiv.Super.* handler det om hovedpersonens personlige liv. Han forenklet ved å kvitte seg med sine eiendeler, jobb og hybel, og satt til slutt igjen med seg selv. I *Doppler* handler behovet om å forenkles om samfunnet, noe skogen kan sies å være et godt bilde på. Han fjerner seg fra samfunnet, og alt det representerer, og søker mot det enkle. I *Dyrene i Afrika* utvides perspektivet ytterligere, og karakterene får behov for å forenkles verden og de problemene den er rammet av, for å gjøre dem mer håndterbare. Dette gjør det både ved å begrense problemet til å gjelde Afrika og «De fem store», og gjennom valg av metode. Strategien er lite virksom når det kommer til å redde dyr, men de fleste av karakterene opplever likevel å bli lykkeligere gjennom strategien.

Regresjon som strategi kan på den andre siden sies å være knyttet til et behov for rettledning, eller et ønske om å gå tilbake til en enklere og mer oversiktlig tid. Alle karakterene i de tre romanene oppfører seg fra tid til annet som barn, noe som blant annet kommer til syne

gjennom et forenklet språk. Hovedpersonen i *Naiv.Super.* idylliserer barndommen, fordi det var en enklere tid hvor tilværelsen ga mening. Han ønsker seg tilbake dit, fordi det følte trygt. Gjennom romanen bygger han seg opp igjen, og i slutten føler han seg igjen klar for å tre inn i voksenlivet, sterkere enn før. I *Doppler* på den andre siden, handler regresjonen først og fremst om et ønske om å unnsnippe voksenlivets plikter, ansvarsfølelse og refleksivitet. Han ønsker å slutte å være flink, en egenskap han mener at er tillært fra barndommen av. Ved å vende tilbake til startpunktet, ønsker han å rette opp denne feilen. I *Dyrene i Afrika* går samtlige karakterer i barndommen etter at de har vært på et foredrag om dyreetikk, og fått vite at det står dårlig til med dyrene i verden. Psykiater Finn Skårderud omtaler regresjon som en mental forsvarsmekanisme. Selv om karakterene i *Dyrene i Afrika* kan være vanskelige å ta helt på alvor, står de også overfor et reelt problem som potensielt kan utløse slike mentale forsvarsmekanismer. Selv om dette blir skildret på en overdrevet måte, og satt veldig på spissen i et åpenbart forsøk på humor, er ikke trusselen i bunnen basert på tull – den er både reell og veldig ekte. Faktisk er den mer reell enn trusselen i de to foregående romanene som vi gjerne leser med et større alvor. Samtidig kan både regresjonene i *Doppler* og i *Dyrene i Afrika* sies å være ondartede, da karakterene ikke ser ut til å komme tilbake fra den, og dermed ikke oppnår en faktisk endring. På tross av dette virker det som de har det bra, og klarer å håndtere livet bedre enn de gjorde før de gikk inn i den regressive tilstanden. Regresjon kan dessuten knyttes til dannelsen av forhold i de tre romanene, da de alle finner vennskap og kjærlighet gjennom regresjonen. I senmoderniteten er mellommenneskelige forhold også utsatt for refleksiviteten, noe som betyr at ingenting er skrevet i sten – her står alle fritt til å gjøre valg og omvalg så mange ganger de ønsker. Dette skaper usikkerhet og ustabilitet i relasjonene, og det virker som karakterene har lettere for å nærme seg hverandre i den regressive tilstanden.

Den siste strategien som har blitt undersøkt, det umiddelbare, handler om søknen tilbake til naturen og det konkrete. Vi lever i en samtid hvor det ikke lenger finnes særlig mange faste holdepunkter. Tilværelsen er abstrakt: det finnes mange muligheter, men få svar man kan sette to streker under. Søknen mot det umiddelbare kan ses på som en reaksjon mot dette.

Hovedpersonen i *Naiv.Super.* forsøker å gjøre livet og tiden mer konkret ved å skrive lister. Han skulle dessuten gjerne hatt en klokke, slik at han lettere kunne hatt oversikt over tiden. I mangel på en læremester søker han til en forfatter i Australia for å få svar på de store, eksistensielle spørsmålene han sliter med. Behovet for en læremester kan knyttes til vår tids økende sekularisering, og bortfallet av en gudommelig veileder. I *Doppler* kommer det

umiddelbare kanskje tydeligst til syne i totempælen hovedpersonen lager, og deretter setter inn i skrikende farger. Etter å ha mistet faren sin, tvinges Doppler til å tenke over døden, noe som setter hans ontologiske sikkerhet i fare. Gjennom totempælen forsøker han å gjøre seg selv og resten av familien «udødelig», og å gjøre livet og døden som konsepter mer håndterbare. I *Dyrene i Afrika* kan det umiddelbare knyttes til flere ting, og ettersom det er snakk om flere karakterer er det vanskeligere å oppsummere på en konkret måte. Én felles detalj som gjelder for alle, er dog at de har et ønske om å ha samleie med ville dyr, men også selv å være dyr. For karakterene i *Dyrene i Afrika* synes det umiddelbare, overordnet sett, å handle om et ønske om å gå tilbake til noe mer instinktivt og ureflektert. Seksualdriften er kanskje den mest umiddelbare og naturlige av alle, både hos dyr og mennesker.

Hovedpersonenes draging mot dyreriket er en draging bort fra det siviliserte og tilbake til det naturlige, eller det naive. Det umiddelbare som strategi bidrar åpenbart ikke til å løse reelle problemer, men i likhet med de andre strategiene karakterene benytter seg av, hjelper det dem å unngå, eller å komme ut av, en krise i møte med store og vanskelige utfordringer.

For å gripe tilbake til Jamesons påstand om at litteraturen må leses i motsetning til konteksten, er det altså flere elementer med de naivistiske strategiene som stiller seg i motsetning til fenomener som ifølge Giddens kjennetegner senmoderniteten. Naivismen er en draging i motsatt retning, bort fra overflod, kapitalisme, sivilisasjon, plikt og ansvar, mot det enkle, naturlige og umiddelbare. Når det kommer til spørsmålet om naivismen egentlig er en strategi for å holde hodet over vannet i en komplisert tid, mener jeg at det finnes gode holdepunkter for en slik lesning. Flere av Loes karakterer virker overflatiske, og man kan stille seg spørsmål rundt hvor alvorlig disse krisene de går gjennom faktisk stikker. Samtidig kan det argumenteres for at grunnen til at de ikke er mer berørt av det de står overfor er et resultat av at strategiene fungerer. Hadde de tatt alt innover seg, hadde de gått til grunne av eksistensiell angst: Det er nettopp gjennom å holde seg på overflaten at de klarer å fortsette å puste. Det er fristende å dra en slik konklusjon: men humoren og ironien er litt for tykt bredt utover til at det lar seg oppsummere så enkelt. Kommer humoren kanskje i veien for at vi kan ta Loe på alvor?

6.2 Ansvarsfraskrivelse eller satire?

Jamesons holdepunkt er at all litteratur er politisk. Denne oppgaven har verken som mål å bekrefte eller avkrefte et slikt synspunkt, men jeg mener det finnes flere grunner til å lese Loes romaner i et politisk og samfunnskritisk perspektiv. I løpet av de tre romanene jeg har

undersøkt virker det som Loes samfunnskritikk blir stadig tydeligere, og at hans tydeligste virkemiddel for å fremme denne er humor, noe som har fått delte reaksjoner fra resepsjonen. Noen mener at humoren gjør det for lett å le bort alvorlige problemer (Ellefsen, Morgenbladet, 23.09.18), mens andre omtaler det som «glimrende svart samfunns satire» (Wandrup, Dagbladet, 22.09.18). Den naivistiske stilen kan sies å spille en viktig rolle for Loes karakteristiske humoristiske stil, noe som har blitt undersøkt i masteroppgaven *En god latter* (2007) av Inger Rødseth. Loe kommenterer selv at dette er en bevisst strategi, og at han selv føler på en oppriktig og økende hjelpeløshet i møte med verdens tilstand, og at han selv ikke vet hva han skal gjøre for å hindre den negative utviklingen. Han mener selv at det er liten vits i å kjeft, og at han derfor heller forsøker å tulle med det vanskelige (Eikemo m. fl. 126). Hvis vi skal se Loes litteratur som et samfunnsmessig bidrag, kan det, som flere har gjort, argumenteres for at en slik holdning til problemet ikke bidrar til at publikum tar det på alvor, men heller at det blir lett å le det bort. På den andre siden kan det diskuteres hva som faktisk når ut til folk. Ifølge psykolog Per Espen Stoknes kan stadige trusler om dommedag, gravalvor og kjeft for å få folk til å ta de globale utfordringene på alvor, ha motsatt effekt og føre til at folk setter seg ytterligere imot de nødvendige endringene (Stoknes 2019: 123).

Det er vanskelig å si imot at karakterene Loe skildrer er barnslige og fraskriver seg ansvar, både sosialt og politisk. De melder seg ut, og er i stor grad opptatt av seg selv, spesielt i de to siste romanene. Det er derfor også problematisk å påstå at naivismen kun handler om en overlevelsesstrategi, slik jeg gjerne skulle likt å gjøre. Samtidig stiller karakterenes handlinger seg i motsetning til Loes holdninger til samfunnet. Disse karakterene er ikke skapt av en person som ikke tar tingenes tilstand på alvor. Loe inviterer i stadig mindre grad til leseren til å føle gjenkjennelse eller sympati med karakterene. Det var mulig å føle en viss sympati for hovedpersonen i *Naiv.Super.*, som syntes det var vanskelig å bli voksen, og forsøkte å finne måter å håndtere dette på. Vi heier også til en viss grad på Doppler, selv om han ofte er en usympatisk og egoistisk person. Samtidig vil jeg tørre å påstå at de færreste ønsker å sammenlignes med ham. Det samme gjelder *Dyrene i Afrika*. Karakterene er enkle og todimensjonale, og vi inviteres til å le av dem og deres håpløse prosjekter. Selv når én av karakterene vi har fulgt blir drept av ville dyr mot slutten av romanen, føler vi ikke særlig medfølelse. Vi inviteres heller til å trekke på smilebåndene, fordi hendelsen blir et bilde på hvor håpløse og hjelpeløse disse menneskene er. Erlend Loe oppfordrer ikke med disse skildringene til ansvarsfraskrivelse, men inviterer oss heller til å se oss selv fra et nytt, humoristisk perspektiv. Det er ikke bare karakterene vi ler av, det er oss selv, for er det én ting

de fleste kritikere har vært enige om, så er det at Loe klarer å ta mennesketypene han skildrer på kornet. Med tanke på at han når ut til et så bredt publikum som han gjør, mener jeg har hans bidrag til samfunnsdebatten viktig. Gjennom naivismen inviteres vi til å betrakte vårt eget samfunn fra et annerledes, motstående perspektiv og kanskje får vi, slik Jameson foreslår, øye på noen av problemene i vår egen samtid som vi ikke har lagt merke til tidligere.

7.0 Kilder

- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baun, J. (2018, september 23.). *Kalkuleret komedie fra Erlend Loe*. Hentet fra Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/RxeQRA/kalkuleret-komedie-fra-erlend-loe> Lastet ned 01.07.20
- Čepukaitytė, K. (2009). *Den nye mannen*. Oslo: UiO.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Eikemo, M., Heger, A., Hiorthøy, K., Halmøy, E., Loe, E., & Skårderud, F. (2019). *Smilefjes - Fem samtaler med Erlend*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ellefsen, B. (2018, 28. september). *Det va'kke min skyld*. Hentet fra Morgenbladet: <https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2018/09/28/det-vakke-min-skyld/>
- Farsethås, A. (2012). *Herfra til virkeligheten - Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Gabrielsen, B. (2018, 21. september). *Anmeldelse av Erlend Loe-boken «Dyrene i Afrika»: Den leende dommedagsprofeten*. Hentet fra Dagens Næringsliv: <https://www.dn.no/boker/anmeldelser/erlend-loe/anmeldelse-av-erlend-loe-boken-dyrene-i-afrika-den-leende-dommedagsprofeten/2-1-424619> Lastet ned 03.07.20
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Hagen, E. B. (2019, 25. juni). *modernisme (litteratur)*. Hentet fra snl.no: https://snl.no/modernisme_-_litteratur den 29.03.2021
- Hagen, E. B. (2019, 18. mars). *post-modernisme (litteratur)*. Hentet fra snl.no: https://snl.no/postmodernisme_-_litteratur den 29.03.21
- Holst, W. B. (2006). *Jakten på det umiddelbare*. Oslo: UiO.
- Hovdenakk, S. (2004, 7. juni). *Høy klasse*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/4dj4e6/hoey-klasse> Lastet ned 02.07.20
- Hovdenakk, S. (2018, 20. september). *Erlend Loes sextur på savannen. Bokanmeldelse: "Dyrene i Afrika"*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/P3xqxp/erlend-loes-sextur-paa-savannen-bokanmeldelse-dyrene-i-afrika> Lastet ned 03.07.20
- Husby, M. (2008). *Det store nærværet*. Oslo: UiO.
- Hverven, T. E. (2004, 6. oktober). *Doppler*. Hentet fra NRK: <https://www.nrk.no/kultur/doppler-1.538387> Lastet ned 01.07.20
- Jameson, F. (1981). On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act. I F. Jameson, *The Political Unconscious* (ss. 1-88). London: Cornell University Press.
- Knausgård, K. O. (2011). *Min Kamp 1*. Oslo: Oktober forlag.
- Loe, E. (1996). *Naiv.Super*. Oslo: Cappelen.

- Loe, E. (2004). *Doppler*. Oslo: Cappelen.
- Loe, E. (2015). *Slutten på verden slik vi kjenner den*. Oslo: Cappelen.
- Loe, E. (2018). *Dyrene i Afrika*. Oslo: Cappelen.
- Malt, U. (2020, 7. januar). *regresjon*. Hentet fra snl.no: <https://snl.no/regresjon>
- NAOB. (2021, 29. mars). *regresjon*. Hentet fra naob.no: <https://naob.no/ordbok/regresjon>
- Nielsen, T. H. (2020, 20 oktober). *Anthony Giddens*. Hentet fra snl.no: https://snl.no/Anthony_Giddens
- Nordheim, M. (2018, 20. september). *Ikkje føkk med naturen*. Hentet fra NRK: <https://www.nrk.no/kultur/bok/utydeleg-roman-om-dyresex-1.14215664> Lastet ned 03.07.20
- Nordli, Ø., & Torgersen, H. O. (2019, 13 april). *Norsktalende presidentkandidat fosser frem på målingene i USA*. Hentet fra Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/verden/i/Adb32j/norsktalende-presidentkandidat-fusser-frem-paa-maalingene-i-usa> Lastet ned 01.07.20
- Oxford University Press. (2021). *late modernity*. Hentet fra Oxford Reference: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100052833> den 29.03.21
- Rottem, Ø. (1996, 29. oktober). *Utspekulert naivisme*. Hentet fra Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/utspekulert-naivisme/65405805> Lastet ned 01.07.20
- Rottem, Ø. (2001, 9. oktober). *Loe på dypere vann*. Hentet fra Dagbladet.no: <https://www.dagbladet.no/kultur/loe-pa-dypere-vann/65754601> den 30.03.21
- Rottem, Ø. (2004, 7. oktober). *Hamsunsk skogstur*. Hentet fra Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/hamsunsk-skogstur/65999480> Lastet ned 02.07.20
- Rødeth, I. (2007). *En god latter*. Oslo: UiO.
- Schiller, F. (1993). On Naive and Sentimental Poetry. I W. Hinderer, & D. O. Dahlstrom, *Essays* (ss. 179-201). New York: Continuum.
- Siverts, H. (2019, 7. juni). *totempæl*. Hentet fra snl.no: <https://snl.no/totemp%C3%A6l> den 16.03.21
- Skoie, H. (2019, 29. oktober). *Holbergprisen*. Hentet fra snl.no: <https://snl.no/Holbergprisen>
- Skretting, T. T. (1996, 9. november). Kjernekaeren i sin generasjon. *Klassekampen*.
- Skårderud, F. (1998). Skrumpselvet. Retretter. . *Samtiden utgave 5/6*, ss. 123-126.
- Stoknes, P. E. (2019). *Det vi tenker på når vi prøver å ikke tenkte på global oppvarming, 2. utgave*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Vassenden, E. (2004). *Den store overflaten*. Oslo: Damm.
- Wandrup, F. (2018, 22. september). *Glimrende, svart samfunnssatire med sære drifter, våte drømmer og sex med ville dyr*. Hentet fra Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/glimrende-svart-samfunnssatire-med-saere-drifter-vate-drommer-og-sex-med-ville-dyr/70233357> Lastet ned 02.07.20

Wæhle, E. (2014, 11. mars). *modernitet*. Hentet fra snl.no: <https://snl.no/modernitet> den 29.03.21

Young, W. H. (2012, 23. februar). *Capitalism and Western Civilization: Productivity*. Hentet fra nas.com:
https://www.nas.org/blogs/article/capitalism_and_western_civilization_productivity den 14.03.21

