



Høgskolen i **Hedmark**

Avdeling for Lærerutdanning og naturvitenskap

Dorthe Hoel Russ

Masteroppgave

«Og det som er, kan ikke sies»

– Om stillhet og taushet i Merethe Lindstrøms noveller

«And that which is, cannot be said»

— About silence and the unsaid in Merethe Lindstrøm's short stories

Kultur- og språkfagenes didaktikk, med fordypning i norsk

2014

Samtykker til utlån hos høgskolebiblioteket

JA NEI

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Innhold

FORORD	5
1. INNLEDNING	6
1.1 BAKGRUNN FOR OPPGAVEN OG PROBLEMSTILLING.....	6
1.2 MERETHE LINDSTRØMS FORFATTERSKAP OG RESEPSJON.....	8
1.3 METODE OG DIDAKTISK FORANKRING.....	10
1.4 OPPGAVENS DISPOSISJON	13
2. TEORI OM STILLHET	15
2.1 STILLHET	15
2.2 SUSAN SONTAG	17
2.3 IHAB HASSAN	20
2.4 ELISABETH LØVLIE	26
3. NOVELLETEORI.....	32
3.1 SJANGERTREKK	32
3.2 BEGIVENHETEN, AKRON OG SYNKRON TEORI.....	33
3.3 FORTELLEREN	34
3.4 GENETTES FEM KATEGORIER.....	36
3.5 VENDEPUNKT	38
3.6 DEN AMERIKANSKE SHORT STORYEN	39
3.7 DEN MINIMALISTISKE NOVELLA	40
3.8 NOVELLEPERSONENE	41
4. ANALYSE	43
4.1 “SKADE”.....	43
4.1.1 Komposisjon.....	43
4.1.2 Fortelleren	46

4.1.3	<i>Personene</i>	47
4.1.4	<i>Konsentrasjon og fortetning</i>	49
4.1.5	<i>Avslutning</i>	50
4.2	“VEDERLAG”	52
4.2.1	<i>Komposisjon</i>	52
4.2.2	<i>Fortelleren</i>	53
4.2.3	<i>Personene</i>	55
4.2.4	<i>Parallellhistorier og fortetning</i>	56
4.2.5	<i>Språk og fortetning</i>	58
4.2.6	<i>Avslutning</i>	60
4.3	“STILLHETENS HAV”	61
4.3.1	<i>Komposisjon</i>	61
4.3.2	<i>Fortelleren</i>	62
4.3.3	<i>Personene</i>	64
4.3.4	<i>Tomme rom</i>	65
4.3.5	<i>Stil og språk</i>	66
4.3.6	<i>Avslutning</i>	68
5.	DRØFTING	70
5.1	STILLHET OG TAUSHET I NOVELLENE	70
5.1.1	<i>Susan Sontag og ML</i>	70
5.1.2	<i>Ihab Hassan og ML</i>	72
5.1.3	<i>Elisabeth Løvlie og ML</i>	74
5.1.4	<i>MLs tekster i lys av andre teoretikere</i>	78
5.2	NOVELLENE I ET SJANGERMESSIG PERSPEKTIV	79

6. AVSLUTNING.....	86
BIBLIOGRAFI	90
SAMMENDRAG.....	94
ABSTRACT.....	95
VEDLEGG 1: HASSANS TABELL OVER KJENNETEGN VED MODERNE OG POSTMODERNE LITTERATUR	96

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en svært spennende og lærerik prosess som jeg nødvendig ville vært foruten.

Jeg vil rette en stor takk til veilederen min Eva Marie Syversen. Dine tilbakemeldinger underveis i skriveprosessen har betydd mye for meg i arbeidet med denne oppgaven. Viktigst av alt er at du har gitt meg tro på prosjektet.

Familie, studievenner og kollegaer fortjener også en stor takk. Jeg vil særlig takke Roy Werner, Ann Elisabeth, Guro og Line for mange nyttige tilbakemeldinger, oppmuntrende ord og ikke minst gode innspill i forbindelse med korrekturlesing. Pernille må også takkes for alle kjærkomne distraksjoner og de mange lufteturene underveis i arbeidet med denne masteroppgaven.

Gjøvik, mai 2014

Dorthe Hoel Russ

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for oppgaven og problemstilling

I dagens samfunn blir stillhet av mange betraktet som en mangelvare. Dette er et problem som gjør seg gjeldende på flere områder av våre liv, og den teknologiske utviklingen er i stor grad en del av dette problemet. Hverdagen oppfattes av mange som generelt støyende og travel. Parallelt med denne utviklingen begrenses stadig områder hvor en kan trekke seg tilbake for å lese en bok eller for å nyte naturen og stillhetens ro. Regjeringens vedtak om å tillate fornøyleskjøring med snøscooter i naturen, er bare ett eksempel på at stillhetens områder stadig innskrenkes. Vedtaket har ført til mange protester, og disse har blitt ytret i ulike fora. Det er for eksempel opprettet flere grupper på facebook for de som er imot vedtaket. Her kan hvem som helst uttrykke sin frustrasjon og misnøye med regjeringens vedtak. Med tanke på stillhetens truede posisjon, er det noe paradoksalt ved de mange «støyende» foraene som kan benyttes for å ytre sitt syn på vedtaket, og argumenter for behovet for stillhet.

Stillhet er et tema som lenge har vært aktuelt i Merethe Lindstrøms (ML) forfatterskap. Jeg ble kjent med MLs forfatterskap gjennom lesingen av novellesamlinga *Gjestene* (2007). På modulen Samtidslitteratur på masterutdanningen i Språk- og kulturfagenes didaktikk ved Høgskolen i Hedmark, skrev jeg også en oppgave om novella «Skade» sett i et sjangermessig perspektiv. Dette arbeidet har vekket min interesse for forfatterens novellekunst og har gitt inspirasjon til å jobbe videre med den samme novella, i tillegg til andre noveller av forfatteren. Gjennom arbeidet med novella «Skade» ble jeg spesielt nysgjerrig på hvordan forfatteren skriver om stillhet.

ML har til tross for flere litterære priser, gode anmeldelser og ros fra litteraturkritikere, hatt nokså beskjedne lesertall fram til utgivelsen av *Dager i stillhetens historie* i 2011, som hun fikk Nordisk råds litteraturpris for i 2012. Forfatterskapet er særpreget, og flere har kalt henne for en av våre fremste novellister (Andersen, 2012, s. 588). Ikke bare har hun hatt få lesere gjennom et 30 år langt forfatterskap, det er heller ikke skrevet mye om verkene hennes utover anmeldelser i dagsavisene. Jeg mener hun behandler en spennende tematikk på en interessant måte, og at dette er verk som fortjener mer utforskning og oppmerksomhet fra mennesker som på ulike måter er opptatt av litteratur.

Stillhet er det overordnede temaet i denne oppgaven. Taushet og manglende kommunikasjon vil være sider av stillheten som er spesielt interessante i denne sammenheng. ML har vært kjent for sin spesielle måte å skrive om disse temaene på. Å skrive om stillhet og taushet er i seg selv et paradoks. Det usagte eller utsigelige er noe som vanskelig lar seg beskrive med ord. Jeg er interessert i å studere hvordan ML nærmer seg dette paradokset. Følgende problemstilling vil danne utgangspunkt for oppgaven:

På hvilke måter kommer stillhet, taushet og manglende kommunikasjon til uttrykk i Merethe Lindstrøms noveller «Skade», «Vederlag» og «Stillhetens hav»?

«Skade» og «Vederlag» ble utgitt i novellesamlinga *Gjestene* i 2007, mens «Stillhetens hav» kom ut i novellesamlinga *Jeg kjenner dette huset* i 1999. Stillhet, taushet og manglende kommunikasjon står på ulike måter sentralt i disse novellenes tematikk og form.

Noveller i dag preges i stor grad av tilstand, heller enn handling. Dette er også tilfellet for de novellene jeg vil studere i denne oppgaven. En utbredt oppfatning i dag er at novella bare kan forstås i relasjon til andre sjangre. Novella betraktes ikke lenger som en stabil enhet, og sjangerproblematikken dreier seg i dag heller om tekstens relasjon til andre tekster. I behandlingen av tematikken stillhet og taushet flytter ML seg mellom formene, fra kort til lang form, og fra lang til kort. Den samme tematikken dukker opp igjen både i romaner og noveller. Dette kan fungere som en advarsel mot trange sjangerdefinisjoner. Det er interessant å se på MLs noveller i et sjangermessig perspektiv. Jeg har derfor tilføyd følgende underproblemstilling:

På hvilke måter forholder novellene «Skade», «Vederlag» og «Stillhetens hav» seg til novellesjangeren?

Av egen erfaring vet jeg at novellesjangeren egner seg godt til arbeidet med litteratur i skolen. Novella har flere didaktiske fortrinn. Sammenlignet med romanen er noveller mer overkommelige når det gjelder tekstens omfang. I arbeidet med litterære teksters form byr noveller på stor variasjon og egner seg derfor godt som eksempler for elevene. Jeg har sett at novellesjangeren også blir mye brukt av andre lærere i undervisningssammenheng. Novella er altså en sentral sjanger i skolen. Som lærer ønsker jeg å utdype min forståelse av sjangeren og den variasjon sjangeren byr på. Det er derfor særlig interessant å studere hva novellesjangeren gjør med MLs tekster, og hva ML tekster gjør med novellesjangeren.

1.2 Merethe Lindstrøms forfatterskap og resepsjon

ML er en norsk forfatter født i 1963. Hun debuterte allerede som 20-åring med novellesamlinga *Sexorcisten og andre fortellinger* i 1983. Fram til i dag har hun vekslet mellom å skrive romaner og noveller og har gitt ut sju romaner og åtte novellesamlinger. Sammen med Gro Hege Bergan har hun også skrevet barneboken *Mille og den magiske kringlen* (1997). Gjennombruddet som forfatter kom med romanen *Stedfortrederen* i 1997. Romanen bygger delvis på dokumentarisk materiale fra Bastøy skolehjem, hvor såkalte vanskeligstilte gutter ble plassert.

I novellesamlinga *Svømme under vann* (1994) står bearbeidingen av barndomserfaringer sentralt. I tittelnovella «Svømme under vann» er fortelleren en ung gutt som forteller om storebroren sin som har begått selvmord. Storebroren var homofil, noe som førte til konflikt i familien, men ingen fortalte dette til lillebroren. Novella viser hvordan stillheten brer seg i familier som ikke snakker om det traumatiske og tabubelagte (Granlund, 2012, s. 5). Temaet hva en snakker om og hva en tier om, er også sentralt i MLs roman *Steinsamlere* fra 1996. Ludwig Wittgensteins (1889–1951) kjente sitat: «Det man ikke kan snakke om, må man tie om», danner romanens filosofiske utgangspunkt. I romanen møter vi to kollegaer, som gjennom hele livet har jobbet tett sammen. Det viser seg at det er noe usagt mellom de to, og om dette usagte hadde kommet fram, ville den ene personens liv vært helt annerledes. Øystein Rottem har kalt romanen for ibsensk «i sin dveling ved forstillelsen og maskene, alt det usagte mellom mennesker som griper inn i hverandres liv uten å komme til klarhet over hvilke følger det får» (Rottem, 1998, s. 644).

Etter gjennombruddet med romanen *Stedfortrederen* i 1997 fortsatte ML å skrive noveller. I novellesamlinga *Jeg kjenner dette huset* (1999) står språk og taushet også sentralt. I disse novellene viser ML at stillhet både kan være et overgrep og et fristed. I novella «Kjære alle sammen» møter vi en mann som gjennom hele videregående skole ble overkjørt av klassekameratene da han prøvde å ta ordet. I noveller som «Heroin», «Ensomhet» og «Stillhetens hav», blir stillheten framhevet som et fristed koblet til rus og seksualitet (Granlund, 2012, s. 8).

I starten av forfatterskapet og gjennom 1990-tallet var ML en av mange forfattere som interesserte seg for problematiske familierelasjoner. Hun skrev blant annet om døtre som vokste opp i skyggen av narsissistiske mødre (Andersen, 2012, s. 588). Forholdet mellom

foreldre og barn har stått sentralt også i de senere delene av forfatterskapet. De tre romanene *Natthjem* (2002), *Ingenting om mørket* (2003) og *Barnejegeren* (2005) handler alle om problematiske foreldre-barn-relasjoner og tematiserer på ulikt vis manglende evne til kommunikasjon (Granlund, 2012, s. 9). I *Barnejegeren* møter vi en mor som har en narkoman datter. Moren er barnepsykolog, men har mistet troen på at språket kan hjelpe.

Med utgivelsen av *Gjestene* i 2007 vender ML igjen tilbake til novelleformen. Språk og taushet er sentrale tema også i dette verket. Novellene viser på ulikt vis hvor sårbare vi er for det tilfeldige. Å kontrollere ord og informasjon kan derfor være et forsøk på å gjenvinne kontroll over eget liv. Dette gjelder for eksempel for mora i novella «Vederlag», som ikke forteller mannen sin at hun har kontakt med deres bortadopterte datter. Med *Gjestene* utmerket ML seg som en av samtidens fremste novellister (Andersen, 2012, s. 588). Terje Stemland, redaktør i Aftenposten, skriver i en anmeldelse av *Gjestene* at «[d]et er så briljant gjort at man lurer på hvordan forfatteren egentlig får det til. Jeg vet nesten ingen som kan tegne ensomme og sårbare personer som Lindstrøm kan, og det uten drastiske språkmidler av noe slag» (Stemland, 2011).

Med romanen *Dager i stillhetens historie* (2011) og oppmerksomheten som fulgte med den, fikk ML sitt *virkelige* gjennombrudd. Romanen handler om et eldre ektepar og deres hemmeligheter. Ekteparet har holdt mye skjult for døtrene sine, og dette ser ut til å ødelegge forholdet mellom foreldre og barn, og ikke minst forholdet mellom kone og mann. Stillhet og taushet er altså nok en gang sentrale element i MLs verk. Det er viktig å framheve at *Dager i stillhetens historie* også er en politisk roman. I tillegg til å skrive om det nære i familien, viser ML hvordan de «små» tingene, henger sammen med store historiske og politiske hendelser. Romanen *Stedfortrederen* (1997) er et annet eksempel på forfatterens historiske og politiske fokus. MLs siste utgivelse er igjen en novellesamling, *Arkitekt* (2013). I disse novellene står møtet mellom mennesker og sårbarheten som kan knyttes til dette møtet, sentralt.

ML har blitt nominert til og også mottatt flere prestisjetunge litterære priser og utmerkelser i løpet av sitt forfatterskap. For novellesamlingen *Gjestene* ble hun både innstilt til Nordisk råds litteraturpris i 2008 og nominert til Kritikerprisen for beste voksenbok i 2007. I 2008 ble hun tildelt Dobloug-prisen for sitt samlede forfatterskap. For sin siste roman, *Dager i stillhetens historie*, mottok hun både Kritikerprisen for beste voksenbok i 2011 og Nordisk råds litteraturpris i 2012. I 2012 mottok hun også Amalie Skram-prisen. Etter at hun mottok Nordisk råds litteraturpris, har ML fått mye oppmerksomhet og lesertallene har steget. Hennes siste roman har også blitt oversatt til flere språk. Det er likevel novellesjangeren ML har vært

mest anerkjent for gjennom sitt forfatterskap. Derfor er det interessant å merke seg at det var en roman som førte til at hun fikk Nordisk råds litteraturpris og all oppmerksomheten som kom i kjølevannet av den.

1.3 Metode og didaktisk forankring

Metoden som vil bli benyttet i studiet av MLs tekster, er nærlesing av et utvalg av hennes noveller. Hovedfokuset vil her ligge på stillhet og taushet på innholdsplanet i novellene, men jeg vil også studere hvordan fortetning og konsentrasjon bidrar til å formidle noe om stillhet. Det vil være interessant å se på hvordan bruken av forteller og synsvinkel bidrar til å formidle stillhet. Tekstene vil i hovedsak bli behandlet som selvstendige autonome verk. Målet vil være å gripe tekstene som et ordnet hele, for deretter å studere forholdet mellom delene og helhetene (Skei, 2006, s. 35).

Jeg har valgt å foreta en nærlesing av tre noveller. Utvalget er foretatt med hensyn til oppgavens overordnede tema. Jeg mener stillhet og taushet i litteraturen kommer til uttrykk på ulike måter i disse novellene. Stillhet og taushet er tematisk til stede i alle de tre novellene, men på nokså ulike måter. Dette gir rom for å utforske ulike sider av stillhet og taushet, og studere deres komplekse karakter. De tre novellene har flere formelle likheter, men også noen ulikheter. Dette gir muligheter til å studere teknikker forfatteren bruker når hun skriver om stillhet og taushet, altså hvordan stillhet og taushet er innskrevet på det tekstuelle nivået.

Litteraturteori har i det siste hundreåret hatt en sentral plass i det akademiske studiet av litteratur. Litteraturteori er et omfattende forskningsområde, og litteratur har blitt betraktet innenfor mange ulike perspektiver som formalisme, strukturalisme, nykritikk, poststrukturalisme, dekonstruksjon, marxisme, nyhistorisme og leserorientert litteraturteori. Den sistnevnte teorien brukes særlig ofte i forskningen på ungdom og lesing. Men alle de store teoridannelsene knyttet til litteratur betrakter nærlesingen som et nødvendig element for forståelsen av litterære verk. Litteraturteori har på denne måten gitt mange ulike bidrag til forståelsen av litteraturen, både som estetisk produkt og i forhold til den overordnede kulturen.

Den britiske filosofen og litteraturteoretikeren, Terry Francis Eagleton, har i de siste 30-40 årene skrevet mange bøker der han introduserer litteraturteori for et større publikum. I de senere år har han med en viss bekymring stilt spørsmål om studentenes leseferdigheter i forhold til litterære tekster. Studentene hans har som regel god oversikt over kulturteori, men

sliter med å forstå og analysere selv forholdsvis enkle litterære tekster. Eagleton har tatt disse problemene på alvor, og i bøkene *How to Read a Poem* (2007) og *How to Read Literature* (2013), resonnerer han omkring disse forholdene. Eagleton skriver om studenter på collegenivå, men hans betraktninger rundt det å lese litteratur er også relevant for elever i ungdomsskolen og i den videregående skolen.

For å bedre elevens forståelse av litterære tekster, kan det være nødvendig å rette mer oppmerksomhet mot den litterære teksten, selv om litteraturteori fortsatt er viktig, skriver Eagleton. En vending mot teksten innebærer at elevene må lære seg hvordan de skal opptre som litteraturkritikere. Den vanligste feilen studentene hans gjør, er å overse forhold som verkets tone, sjanger, syntaks, grammatikk og narrativ struktur. Med andre ord har studentene problemer med å vurdere og kommentere verkets form (Eagleton, 2013, s. 2). Manglende fokus på verkets litteraritet fører dessuten til at det kan være vanskelig å skille mellom når studentene snakker om virkelighet og når de snakker om fiksjon, altså kommenterer litterære verk. For at elever og studenter skal lære hvordan de skal opptre som litteraturkritikere, må de bli fortrolige med hvordan ulike teknikker benyttes i litterære verk. Dette innebærer at de må rette mer oppmerksomhet mot språket i verkene de studerer (Eagleton, 2013, s. 7).

Det er flere grunner til at det er viktig at studentene øves opp i nærlesing, hevder Eagleton (Eagleton, 2007, s. 10). Dette er viktig både fordi nærlesing gir en bedre forståelse av litterære tekster, og fordi øvelse i nærlesing gjør det lettere å oppdage virkemidler som for eksempel brukes i reklametekster. Mye reklame er rettet direkte mot ungdom. Det er derfor viktig at de øves opp i å tolke tekster, slik at de kan stille seg kritiske til tekster de møter på mange områder i livet. Opplæring i nærlesing gir dessuten kunnskaper om språket, som er viktige for at de unge skal kunne tilegne seg ferdigheter som er nødvendige for å delta som aktive borgere i et demokratisk samfunn. Demokratiet er en styreform som forutsetter aktiv deltakelse og gode lesere.

I de senere år har retorikken fått en oppblomstring innenfor ulike akademiske miljøer. Med Kunnskapsløftet (KL06) har retorikken også blitt en viktig del av norskfaget i den videregående skolen. Friedrich Nietzsche (1844–1900) har argumentert for at den viktigste delen av retorikkfaget, er studiet av litterære troper og figurer. Retorikk, forstått som studiet av overtalelse, må underordnes studiet av troper og figurer, hevdet Nietzsche (referert i Eagleton, 2007, s. 14). Skifte av fokus innenfor retorikkfaget førte til en generalisering eller utvidelse av retorikken. Figurativ tale benyttes innenfor alle språklige områder. Bruken av

figurer som metafor og simile, kan for eksempel like gjerne forekomme i hverdagspråket, som i poesi eller statsmisterens nyttårstale.

Poststrukturalistiske tenkere som Jacques Derrida (1930–2004) og Paul de Man (1919–1983), mente også at retorikken først og fremst skulle være et studium av troper og figurer (de Man, 1984). de Man så behovet for en grundig nærlesing av tekster, men ifølge han var ikke *close reading* tilstrekkelig. Litterære tekster måtte underlegges en *close close reading*, noe som innebar en enda mer omhyggelig og nøye lesing enn *close reading* gjorde. For de Man var retorikk en forlengelse av språkets grammatikk. Grammatikk, logikk og retorikk var for han ulike sider av samme sak. de Man var opptatt av hvordan språket rommet motstridende betydninger og ironi, noe som best kunne belyses ved å studere språkets retorikk i detalj (de Man, 1979, s. 7).

Økt fokus på tekstens form og språk er viktig for å bedre elevenes leseferdigheter. Som lærer i den videregående skolen ser jeg at Eagletons tanker om nærlesings betydning også har relevans for elever på dette nivået. Å lære elevene å lese på detaljnivå er særlig viktig for å øve elevene opp i selvstendig refleksjon rundt ulike tekster og for at de skal utvikle seg som kritiske lesere. Med Kunnskapsløftet (KL06) ble betydningen av lesing satt i fokus og regnet som en av fem grunnleggende ferdigheter, det vil si ferdigheter som er viktige i alle fag. Jeg underviser selv i norsk og programfaget politikk og menneskerettigheter, og har særlig opplevd relevansen av Eagletons syn på lesingens betydning for demokratisk deltakelse. Opplæring i nærlesing er et nødvendig moment i undervisningen for at elevene skal kunne stille seg kritiske og tolkende til tekster som møter dem i alle fag og på ulike områder i livet.

I sin doktoravhandling *Det didaktiske rommet* utforsker Aslaug Nyrnes hvordan didaktikk viser seg i tekst og språk. Nyrnes er spesielt opptatt av språket som didaktikkens forskningsfelt, og hevder didaktikken er innskrevet i tekst og verbalspråk. Nyrnes hevder didaktikken viser seg «i ein tekst sitt mangfald av språklege kommunikasjonsmønstre, poetiske og strukturerande detaljar» (Nyrnes, 2002, s. 12). Tekster formulerer en didaktikk gjennom å tilby leseren «måtar å vere i språket på» (Nyrnes, 2002, s. 402). Ved å studere hvordan didaktikk er innskrevet i verbalspråket utforsker hun hva «den første lesninga» er, den en for eksempel gjør som lærer og leser før en tar teksten med inn i klasserommet. Det er viktig å lære elevene å lese nøye blant annet fordi en gjennom læringen av retoriske former får orden i tankene og lærer seg ulike måter å samtale på. Teksten er med andre ord ikke bare et middel i didaktikken, men også en del av didaktikkens vilkår. Først når en setter teksten i

sentrum kan en «hente didaktikken heim til humaniora» (Nyrnes, 2002, s. 16) istedenfor å overlate den til samfunnsvitenskapen, hevder Nyrnes. Med utgangspunkt i Nyrnes' syn på didaktikken kan en si at lesingen av MLs noveller formulerer en didaktikk som viser leserne ulike måter å være i språket på.

1.4 Oppgavens disposisjon

Denne masteroppgaven er delt inn i to hoveddeler. Den første delen omfatter kapittel 1-3, og den andre delen kapittel 4-6. I kapittel 1 gis en oversikt over oppgavens innhold. Oppgavens teoretiske grunnlag presenteres i kapittel 2 og 3. Kapittel 2 inneholder teori om stillhet i litteraturen. De viktigste teoretikerne i denne sammenheng er Susan Sontag (1933–2004), Ihab Hassan og Elisabeth Løvlie. Sontag har skrevet et essay, «The Aesthetics of Silence» (1969), hvor hun kommer med flere kunstteoretiske betraktninger som er relevante for mitt prosjekt. Hassan betrakter stillhet som ett av flere kjennetegn på postmoderne litteratur. Hans tanker rundt stillheten som preger verkene til Henry Miller (1891–1980) og Samuel Beckett (1906–1989), vil være særlig interessante i forbindelse med denne oppgaven. Løvlie har skrevet doktoravhandling om litterær stillhet. Jeg vil ta i bruk ulike begrep hun benytter for å beskrive den litterære stillheten. Kapittel 3 inneholder novelleteori. Jeg vil her se på kjennetegn ved novellesjangeren, og trekker i denne forbindelse inn bidrag fra blant andre de danske novelleteoretikerne Søren Baggesen og Marie Lund Klujeff, og den amerikanske litteraturviteren Charles E. May.

De to kapitlene om teori skal danne grunnlaget for oppgavens andre del. I kapittel 4 kommer nærlesingen av de tre novellene «Skade», «Vederlag» og «Stillhetens hav». Kapitlet med novelleanalyser har et eget underkapittel for hver novelle. I kapittel 5 vil jeg drøfte og knytte funnene fra novelleanalysene opp mot teorier om stillhet og sjanger. Til tross for at ML er en anerkjent forfatter, er det gjort lite litteraturvitenskapelig forskningsarbeid på novellesamlingene og romanene hennes. Foruten forfatterheftet om ML som ble utgitt i 2012, er Nora Simonhjell den eneste som har skrevet noe lengre enn en anmeldelse om et av MLs verk. Simonhjells artikkel, «Ordene er inngangen til han» Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie*» (2011), handler om, som tittelen viser, MLs mest kjente roman. Romanen har imidlertid tematiske paralleller til novellene jeg studerer og er derfor relevant å trekke inn i denne oppgaven. Ellers fins det lite sekundærlitteratur å ta utgangspunkt i når jeg skal analysere novellene. Men det fins mange

anmeldelser og forfatteromtaler, i tillegg til intervju, hvor ML har snakket om sitt forfatterskap. Jeg vil benytte flere av disse for å underbygge mine argumenter i analysen og drøftingen.

Oppgaven avsluttes med kapittel 6, hvor jeg vil oppsummere hovedpoengene, samle trådene og gi svar på forskningsspørsmålene.

2. Teori om stillhet

2.1 Stillhet

«Tale er sølv, men taushet er gull», slik lyder et gammelt og kjent ordtak. Dagens informasjons- og mediesamfunn, hvor tekst og språk slår mot en i de fleste sammenhenger, har ikke gjort ordtaket mindre relevant. Ordene som stadig møter en, kan fort framstå som tomme og støyende, som et språklig spetakkel. I lys av dette kan det virke naturlig at utvanningen av språket har ført til økt fascinasjon for taushet og stillhet. Stillhet kan stå som en mulig løsning på, i alle fall som et alternativ til, den voksende misnøyen med språket.

I sin bok *Stillhet og støy* (2006) skriver Elisabeth Løvlie om tradisjonen for å opphøye stillhet som et ideal for en ordløs sannhet og innsikt. Hun viser blant annet til antikkens filosofer som mente at erfaringen av sannheten var forbeholdt filosofer og de som søkte sannheten. For å nå denne sannheten måtte en skjerme seg fra støy. Platon (427 f.Kr.–347 f.Kr.) og Aristoteles (384 f.Kr.–322 f.Kr.) var begge opptatt av ordets makt. Likevel beskrev de innsikten om sannheten som ordløs. Platon kalte denne sannheten *arrheton*, som betyr «det uenevnelige», mens Aristoteles kalte den *aneu logou*, som betyr «uten ord» (referert i Løvlie, 2006, s. 36). Løvlie skriver om hvordan stillheten også ble vurdert som et ideal under den europeiske romantikken. Sannheten ble betraktet som noe hinsides fornuften og det rasjonelle. Det var helst kunstneren, opphøyd som et geni, som var i stand til å oppleve og gjenskape den hinsidige tause sannheten. Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) beskrivelser av menneskets opprinnelige naturtilstand vitner også om en mistro til språket, samt en oppvurdering av stillheten og det naturlige. Naturtilstanden var en språkløs tilstand. Utviklingen av sivilisasjonen førte med seg en avhengighet til andre, og med denne avhengigheten kom språket. Rousseau så derfor utviklingen av språket som et ledd i prosessen som fjernet mennesket fra naturtilstanden (Løvlie, 2006, s. 38).

Ludwig Wittgensteins filosofiske verk *Tractatus Logico-Philosophicus*¹ kan leses som et forsøk på å trekke en grense for tanken ved å uttrykke det som kan sies på en klarest mulig

¹ *Tractatus Logico-Philosophicus* ble første gang utgitt på tysk i *Annalen der Naturphilosophie* i 1921. I denne oppgaven benytter jeg Terje Ødegaards oversettelse av *Tractatus* fra tysk til norsk (Wittgenstein, 1999).

måte. Wittgenstein vokste opp i Wien som i årene før *Tractatus* ble utgitt, var preget av en åndelig og moralsk krise. Språket ble brukt på måter som dekket over at virkeligheten ikke lenger stemte så godt overens med de offisielle versjonene av virkeligheten. Dette uklare og problematiske forholdet mellom språk og virkelighet var noe av bakgrunnen for Wittgensteins ønske om å produsere en generell kritikk av språket. I *Tractatus* hevder Wittgenstein at logikk og vitenskap har sin plass innenfor det ordinære, beskrivende språket. Men spørsmål som dreier seg om etikk, verdi og meningen med livet derimot, faller utenfor det deskriptive språkets grenser (Åmås & Larsen, 1994, s. 57). Ettersom etiske spørsmål befinner seg utenfor språkets grenser, kan en heller ikke snakke om dem. Dualismen mellom fakta og verdier er bakgrunnen for Wittgensteins berømte formulering «[o]m det man ikke kan tale må man tie» (Wittgenstein, 1999, s. 105). Denne kjente påstanden er den siste setningen i *Tractatus*. Påstanden innebærer at bare setninger som inneholder fakta, er meningsfulle, alt som ikke er fakta, må en altså tie om.

Distinksjonen mellom det en kan snakke om og det en ikke kan snakke om, er et resultat av Wittgensteins forsøk på å skille den etiske fra den rasjonelle diskursen. Wittgenstein mente den rasjonalistiske filosofien hadde ødelagt mye av det verdifulle i menneskers liv ved å prøve å si mer enn det som var mulig. Derfor var det viktig for han å vise at det viktigste i menneskers liv ikke lar seg uttrykke i et beskrivende språk. Wittgenstein var også interessert i litteratur og språkets grenser innenfor litteraturen. «Dersom ein bare ikkje prøver å seia det som er uutseieleg, går *ingenting* tapt. Men det uutseielege er – uutseieleg – innhalde i det sagte!» sa han en gang om et dikt han hadde lest (sitert i Åmås & Larsen, 1994, s. 61). Ifølge Wittgenstein lar det utsigelige seg ikke uttrykke klart og eksplisitt, en bør derfor heller ikke forsøke å uttrykke det utsigeige.

De fleste har opplevd følelsen av å mangle ord, at det en ønsker å uttrykke, rett og slett ikke lar seg formulere med eller forklare med ord. Taushet kan da framstå som den eneste løsningen. Når ordene ikke strekker til, setter en seg i fare for å bli misforstått, og det er noe en ikke ønsker. Taushet blir slik et alternativ. Samtidig kan taushet også provosere. Ytringsfriheten har aldri stått sterkere enn i dag, og det kan være vanskelig å akseptere at en ikke benytter seg av den. Løvlie bruker Pilatus' utspørring av Jesus i forbindelse med rettssaken mot Jesus, som eksempel på at å ytre seg virker meningsløst. Jesus kunne ikke forklare sin tro og ville ikke fornede seg til anklagernes nivå ved å forsvare seg og møte derfor spørsmålene med taushet. Ordene kunne ikke representere det han stod for. Tausheten

ble en åpning til stillhetens rom. Bruken av ord virket nytteløs, og slik ble tausheten og stillhetens rom et alternativ eller en slags løsning.

2.2 Susan Sontag

Den amerikanske forfatteren, kritikeren og professoren Susan Sontag, har bidratt med mange kunstteoretiske betraktninger og rettet et kritisk blikk på senmodernismen. I sitt essay «The Aesthetics of Silence», som ble gitt ut i essaysamlingen *Styles of Radical Will* i 1969, beskriver hun stillheten som kunstnerens ultimate gest. Ved bruk av stillhet frir kunstneren seg fra de bånd som er lagt på han. Den kunstner som søker etter stillheten, er ifølge Sontag overlegen (superior) alle andre og viser at han eller hun stiller flere spørsmål enn andre gjør.

Den moderne kunstneren er ikke nødvendigvis bokstavelig talt stille. Det er mer typisk at kunstneren fortsetter å snakke, men på en måte som publikum ikke hører. I denne sammenheng siterer Sontag kunstneren John Milton Cage (1912–1992): «there is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound» (siteret i Sontag, 2013, del 4). Stillhet er heller en form for tale og et element ved en dialog. Sontag viser til *nihilismen* når hun vil forklare hva det vil si å ytre «ingenting». Nihilisme er «en hang til intet». Gjennom oppdagelsen av at en ikke har noe å si, fortsetter en å snakke og forsøker å si dette «ingenting». Sontag sier det slik: «Since the artist can't embrace silence literally and remain an artist, what the rhetoric of silence indicates is a determination to pursue his activity more deviously than ever before» (Sontag, 2013, del 6).

Sontag viser til paradokset som er knyttet til språket. På den ene siden er språket et redskap for å nå det *transcendentale*, det som altså er hinsides språket. Språket viser til sin egen transcendens med stillhet, slik stillheten viser til sin egen transcendens, til det talte bak stillheten. På den andre side er språket det minst rene og mest utmattede (exhausted) av alle kunstmaterialer. Den europeiske historiske bevisstheten har ført med seg en byrde av språklig selvbevissthet, hevder Sontag (2013, del 8). Dette har medført at det er umulig for en forfatter å skrive et eneste ord uten at det minner han eller henne om noe annet. Språket oppleves ikke bare som noe som deles, men også som noe korrumpert, overleiret med historisk betydning. Stille kunst kan imidlertid utgjøre en fruktbar tilnærming til denne tilstanden. For å illustrere dette viser Sontag til forskjellen mellom begrepene «se» og «stirre» (mine oversettelser). Å se er en frivillig og mobil handling, mens å stirre har mer karakter av å være en ufrivillig og låst handling. Stille kunst tar i bruk begrepet «stirre», heller enn «se». Oppmerksomheten frigis

ikke i stille kunst, nettopp fordi det ikke finnes noe en etterstreber å holde fast. Sontag sier det slik: «a stare is perhaps as far from history, as close to eternity, as contemporary art can get» (Sontag, 2013, del 9).

Tale brukes ofte for å fremkalle ulike handlinger, men tale kan også føre til stillhet. Sontag anser disse ytterkantene av talens virkninger som nødvendige for språksystemet «[t]his indeed is how it must be; without the polarity of silence, the whole system of language would fail. And beyond its generic function as the dialectical opposite of speech, silence – like speech – has its more specific, less inevitable uses» (Sontag, 2013, del 13). Når noen er stille, åpnes det opp et mangfold av mulige tolkninger av denne stillheten, for å legge tale til stillheten. Tale fremkaller ofte mer tale, men tale kan også fremkalle taushet.

Sontag viser til ulike måter stillheten kan brukes (Sontag, 2013, del 13). En måte stillhet blir brukt på er ved å sikre fravær av bestemte tanker. Dette ser en ofte i undertrykkende forhold, som for eksempel ved disiplineringen av barn. Stillhet brukes også for å gi tid til utforskning og fortsettelse av tanker. På denne måten kan stillheten åpne for refleksjon. En tredje måte å bruke stillheten på er å føye den til talen for å understreke talens alvor. Etter en lang pause i en samtale, vil ordene som kommer etter en slik pause, veie tyngre. Slike pauser i samtaler kan også motvirke det inautentiske preget assosiativ tale gir. Samtaler får lett et slikt inautentisk preg i dagens mediasamfunn, hvor det er mange mennesker som forsøker å si «alt», ved å bruke mange ord. Sontag ser dette ønsket om å si alt i sammenheng med utviklingen og utbredelsen av psykoterapi, som har medført en devaluering av språket. Og mens språkets prestisje faller, øker stillhetens. Sontag viser til Stéphane Mallarmé (1842–1898) som mente det var poesiens oppgave å rydde opp i et rotete språk ved å skape stillhet (Sontag, 2013, del 13).

Kunsten viser til en dobbel misnøye ved språket: Vi mangler ord, og vi har for mange av dem. Rainer Maria Rilke (1875–1926) anbefaler en prosedyre for å nærme seg stillheten i den grad det er gjennomførbart. En forutsetning for å kunne «emptying out», altså «tømme talen» som Rilke kaller det, er å være i stand til å oppfatte hva det er en er «full of», altså hvilke ord som fyller en (referert i Sontag, 2013, del 15). Sontag sier bevisstheten blir opplevd som en byrde. Bevisstheten oppfattes som minnet om alle ord som noen gang har blitt sagt. Rilke mener en kan overkomme den fremmedgjøringen som oppstår i forbindelse med bevisstheten, ved drastisk å redusere bruken og omfanget av språket.

Appellen om stillhet innebærer ikke bare en fiendtlig innstilling til språket. Den innebærer også en oppvurdering av språket, av dets makt og de farene det innebærer for den frie bevisstheten. Novalis (pseudonym for Fredrich Leopold von Hardenberg, 1772–1801) har pekt på paradokset det er at det i en tid hvor stillheten oppvurderes, også finnes et økende antall verk som inneholder «babble». Samuel Becketts verk kan her tjene som eksempel på at det er mulig å snakke seg inn i stillheten. Novalis sier det slik:

There is nothing strange in the acts of writing and speaking. The ridiculous and amazing mistake people make is to believe they use words in relation to things. They are unaware of the nature of language – which is to be its own and only concern, making it so fertile and splendid a mystery. When someone talks just for the sake of talking he is saying the most original and truthful thing he can say. (Sontag, 2013, del 16)

Som en følge av språkets manglende evne til å formulere nye sannheter, har språket blitt en byrde. Et språk som er utarmet av klisjeer, gir kunstneren få muligheter til å uttrykke seg. Stillhet eller taushet kan da være en mulighet for å uttrykke noe meningsfylt. Unn Falkeid formulerer det slik;

Ved å anvende taushet forsøker kunstneren å gripe noe som språket og bevisstheten ikke makter å gripe. Tausheten retter oppmerksomheten mot noe som talen ikke makter å fange. Men på dette punkt hever kunstneren seg selv opp på et nivå av fullkommen bevissthet. Bak den tilsynelatende fordringsløse beskjedenheten kan vi ane en kraftig blasfemi – ønsket om å sitte inne med Guds grenseløse, totale bevissthet. (Falkeid, 1998, s. 424)

De sannhetene som tausheten hentyder til, er uangripelige og absolutte. En fare ved dette er at vi ikke kan forkaste dem, slik vi kan med sannhetene som formuleres ved hjelp av språket.

Mye av moderne litteratur kjennetegnes av at den er inspirert av det muntlige språket. Filosofen Marshall McLuhan (1911–1980) skiller mellom skriftlig språk som er visuelt, og muntlig språk som er auditivt. Det muntlige språket kan sanses og formidles på en annen måte enn det skriftlige, og er et middel for erkjennelse og oppdagelse ifølge McLuhan (referert i Claudi, 2013, s. 236). Repetitiv teknikk og førstepersons fortellerstemme er kjennetegn ved det muntlige språket som tas opp i den skriftlige teksten i nyere litteratur. Sontag trekker fram forfattere som James Joyce (1882–1941), Gertrude Stein (1874–1946), William S. Burroughs (1914–1997) og Samuel Beckett for å eksemplifisere dette. Eksempler fra norsk litteratur på den samme teknikken, kan være Jon Fosse, Carl Frode Tiller og ML.

Sontag tar i bruk Ludwig Wittgensteins tese; «the meaning is the use», et ords betydning er dets bruk. Videre hevder hun at transformeringen av mening til bruk er hovedkarakteristikken på stillhetens estetikk (Sontag, 2013, del 18). Når en undersøker språket, viser det ikke mer

enn hva det bokstavelig talt betyr. Dette gjelder for eksempel Franz Kafkas (1883–1924) og Samuel Becketts verk, som refererer til mening samtidig som de bestrider mening. Det som gjør deres språk så mektig, er at meningen er så utradert. Det faktum at meningen er utradert, fører ofte til en form for angst. Sontag sammenligner den med den følelsen en får når ting ikke er på sin vante plass. Hun viser videre til Beckett som hevder at totale objekter med manglende deler, er mer imponerende enn en del av et objekt. Totale objekt med manglende deler er mer åpne, ikke bare stilistisk men også når det gjelder meningen. Følgelig gir de større rom for tolkning.

Søken etter å si det uutsigelige eller det ubeskrivelige, har tradisjonelt blitt oppfattet som et kriterium for kunst. Dette synet kommer tydelig fram i Johan Sebastian Welhavens (1807–1873) «Diktets ånd», som kom ut i diktsamlingen *Nyere Digte* i 1845. De første linjene i diktet viser hvor viktig dikt kan være når en skal uttrykke seg: «Hvad ei med Ord kan nævnes I det rigeste Sprog, Det Uudsigelige, Skal Digtet røbe dog» (Welhaven, 1907, s. 243). Welhaven viser til paradokset ved at et dikt som består av språk, likevel kan avsløre det som ikke kan beskrives med ord. Moderne kunstnere er opptatt av stillhet. Sontag sier at kunstnerens opptatthet av det uutsigelige, må forstås i en historisk sammenheng. I moderne verk kan en finne spor av det uutsigelige. En finner det for eksempel i tekster som gir lesere en følelse av at noe annet kunne ha blitt sagt.

Sontags essay gir innblikk i hvordan begrepet stillhet kan misbrukes og misforstås, samtidig som essayet tilbyr leseren nyttige verktøy for å forstå hva som ligger i begrepet. Hun viser hvordan kunstnere i nyere tid på ulike måter streber etter stillhet og erstatninger for den mulige mening. Dette står i kontrast til kunstnerens framskrittsprosjekt under modernismen, hvor en ivret etter å finne nye sannheter.

2.3 Ihab Hassan

Den egyptiskfødte amerikanske professoren Ihab Hassan, har vært opptatt av postmodernismen og dens kjennetegn i hele sin karriere. Litteraturteoretisk kan Hassan karakteriseres som poststrukturalist. Teorien hans bærer også preg av innflytelse fra psykoanalysen. Det er mange spor etter både Sigmund Freud (1856–1939) og Friedrich Nietzsche (1844–1900) i teorien hans. Som nevnt innledningsvis i denne oppgaven, har

Hassan satt opp en tabell med kjennetegn for henholdsvis moderne og postmoderne litteratur². I sammenheng med denne oppgaven, er skillet han setter mellom «logos» og «mastery» på den ene siden, og «exhaustion» (utmattelse) og «silence» på den andre siden, særlig interessant. Det første er kjennetegn på moderne litteratur, det andre er kjennetegn på postmoderne litteratur. Hassan innrømmer at disse dikotomiene ikke er absolutte, da både modernismen og postmodernismen består av en rekke unntak og omkastninger (Hassan, 1986, s. 70).

I artikkelen «Toward a Concept of Postmodernism» fra 1986, argumenterte han for at det var nødvendig med et begrep som skilte litteraturen i hans samtid fra modernismen. Han viser til at begrepet postmodernisme også rommer den retningen begrepet er ment å markere sin avstand fra, nemlig modernismen. Skillet mellom de to retningene var relativt uklart, noe det for øvrig fortsatt er. Hassan antyder derfor at postmodernismen som en periode må oppfattes både som en kontinuitet og som en diskontinuitet. En litterær periode krever derfor en definisjon som er både historisk og teoretisk. En konsekvens av dette er at eldre forfattere, som for eksempel Franz Kafka og Samuel Beckett, godt kan betraktes som postmoderne. På den andre siden, behøver ikke yngre forfattere, som John Updike (1932–2009) og William Styron (1925–2006) å være postmoderne forfattere. Postmodernismen er som kjent ikke bare et litterært fenomen, men også et sosialt. Hassan stiller derfor spørsmål ved om en kan forstå postmodernismen i litteraturen uten å se den i sammenheng med postmodernismen i samfunnet for øvrig.

I tillegg til skillet mellom «logos» og «mastery» på den ene siden og «exhaustion» og «silence» på den andre siden, inneholder Hassans tabell flere interessante moment som det er verdt å studere nærmere. Modernismen preges i stor grad av å være hierarkisk, formalistisk og hypotaktisk, det vil si at ord og setninger er preget av over- og underordning. Postmodernismen derimot er leken, dekonstruktivistisk og parataktisk, den preges av sideordning av ord og setninger. Hassan setter også et skille mellom sjanger og avgrensning av teksttyper på den ene siden, og tekst og intertekst på den andre siden. Det første er kjennetegn på moderne litteratur, og det andre er kjennetegn på postmoderne litteratur. Skillet Hassan setter mellom lukket form i moderne litteratur og åpen form i postmoderne litteratur,

² Se vedlegg 1 for en oversikt over Hassans tabell.

vil også være interessant i denne sammenheng. Hassan viser til hvordan litteraturen har utviklet seg fra å ha en fast form, til å få en åpen form, og videre til en anti-form. Becketts verk *Mens vi venter på Godot* (1949), er et eksempel på dette. Teksten er preget av et ironisk og kanskje nihilistisk syn på verden, samtidig som det frambringer en følelse av erfaring som er helt privat. Lignende tendenser kan ses i flere verk fra Hassans samtid, og han trekker fram dramasjangeren og det absurde teater som eksempler på litteratur som er preget av økende bruk av avbrudd og forvrengning. Men utviklingen mot absurditet og anti-form kan ses flere steder enn i dramasjangeren innenfor vestlig kunst, og eksempel på det kan være Franz Kafkas roman *Proessen* (1952) og Albert Camus' roman *Den fremmede* (1942).

Det er to betegnelser i Hassans tabell som han framhever som spesielt sentrale for postmodernismen. Den første er *ubestemmelighet* (indeterminacy) og den andre er *immanens* (Hassan, 1986, s. 72). Ubestemmelighet bruker Hassan som en sammensatt referent for en rekke ulike begrep. Noen av disse begrepene er mangetydighet, diskontinuitet, pluralisme, tilfeldighet, forvrengning og deforming. Ubestemmelighet rommer for Hassan også en rekke tekniske termer, som ironi og stillhetens retorikk. Denne ubestemmeligheten kommer også til uttrykk i at idéer om forfatteren, leseren, skriveingen, sjangeren, kritisk teori og selve litteraturen har preg av tvil. Som eksempel på dette trekker Hassan fram Wolfgang Iser (1926–2007) teori om lesing som utgår fra «tomme rom» i teksten³.

Immanens er den andre tendensen som er spesielt sentral i postmodernismen. Immanent betyr iboende, det er det som finnes i tingens eget vesen og ikke har noen årsak i noe utenforstående som virker inn på tingen. Hassan bruker begrepet for å betegne «medvetandets förmåga att generalisera sig själv i symboler, ingripa mer och mer i naturen, påverka sig själv genom sina egna abstraksjoner, och på så sätt bli, ... o-medelbart, sin egen omgivning» (Hassan, 1986, s. 73). Hassan forholder seg altså til en språklig immanens som beror på en følelse av at en ikke kan tre ut av språket, eller overskride språkets grenser. Språket er nødvendig for tenkning, og det er ikke mulig å stille seg utenfor språket. Avslutningsvis i artikkelen ender Hassan opp med denne definisjonen av postmodernismen:

Som ett konstnärligt, filosofiskt och socialt fenomen vänder sig postmodernismen mot öppna, lekfulla, optativa, tillfälliga ... disjunktiva eller ubestämda former, en ironiarnas och

³ For mer utfyllende informasjon om Isers begrep, se s. 165–169, Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: John Hopkins.

fragmentens diskurs, en frånvarons och brottens «vita ideologi», ett brytningarnas begär, ett åkallande av invecklade, artikulerade tystnader. (Hassan, 1986, s. 74)

Hassan har vært spesielt opptatt av forfatterskapene til Henry Miller og Samuel Beckett, og i 1967 ble *The Literature of Silence. Henry Miller & Samuel Beckett* utgitt. Hassan hevder at unndragelsens eller fraværets styrke er radikalt til stede i disse bøkene og i det han kaller den nye litteraturen. Dette fører i stor grad til en metaforisk stillhet. Men den samme styrken fører også med seg det han beskriver som «... a great babel of noises» (Hassan, 1967, s. 4). De mest hørbare av disse lydene er voldsutbrudd og hva han kaller apokalypsens stemme. Apokalypse viser i denne sammenheng til dommedag. Verdens undergang bærer også med seg en form for åpenbaring, gjerne formidlet av en engel eller et annet overnaturlig vesen. Den volden Hassan forbinder med den nye litteraturen, er en vold som forutsetter hendelser som Hiroshima og Holocaust, men som ikke er begrenset til dem. Litteraturen er absurd fordi ingen mening eller verdi kan knyttes til den. Hassan mener utbruddene av sinne i litteraturen, kan forklares som en respons på det tomrommet mange kjenner. Samtidig kan utbruddene fungere som en appell til noen eller noe, og slik kan de avle fram sin motsetning, som er påkallingen av apokalypsen (Hassan, 1967, s. 6).

Bruken av apokalyptiske metaforer kan imidlertid også innebære en avvisning av vestlig historie og sivilisasjon. Apokalyptiske metaforer kan fungere som en avvisning av menneskelig identitet og av mennesket som et mål på alt. Voldsutbrudd og sinne kan altså vise til hvordan vår erfaring er fylt med både vitale og skremmende bilder. Stillhet er en naturlig reaksjon på apokalypsen, nettopp fordi mennesker blir målløse når de rammes av frykt og ekstase, hevder Hassan. Stillhetens litteratur er likevel ikke uten en stemme. Hassan formulerer dette slik:

The literature of silence is not without a voice; it whispers of a new life. This is why I believe it to be apocalyptic in spirit, for it does not merely question art but also human consciousness and the destiny of man. More immediately, however, it proposes new strategies of language and reveals a changed attitude toward literature. (Hassan, 1967, s. 201)

Forestillingen om *absurd skapelse* (absurd creation) bidrar også til å sette stillheten i sentrum for den nye litteraturen, sier Hassan (Hassan, 1967, s. 8). Forfattere har en tendens til å utforme anti-litteratur som handling eller spill. For å underbygge påstanden viser Hassan til Jean-Paul Sartres (1874–1906) artikkel «What is Writing?» (1967). Sartre hevder her at å snakke er å handle, og at alt vi navngir blir del av den verden vi lever i som dermed mister sin uskyld (Sartre, 1967, s. 12). For Miller er det å skrive en skapende prosess. Han skrev selvbiografisk, noe som er en terapeutisk prosess og da også en form for handling. For Beckett er skrivingen

en form for spill heller enn handling. Verkene hans preges av absurd spill, og kan i stor grad ses som en parodi på Ludvig Wittgensteins påstand om at språket består av et sett med spill (referert i Hassan, 1967, s. 9).

Litteratur som er preget av spill og handling fører også til en annen form for stillhet, som Hassan kaller for *litterær uanstendighet* (literary obscenity) (Hassan, 1967, s. 10). Litterær uanstendighet er vanskelig å definere, sier Hassan, men knytter begrepet til protest. I et samfunn som for eksempel undertrykker seksuelle impulser, vil et verk med seksuelle motiv bli oppfattet som en protest. Hassan sier den litterære uanstendigheten framstår som et spill av ombyttinger, underbygget av færre ord og handlinger. Det er en form for anti-språk.

Om stillheten i litteraturen skapes av spill, tilfeldighet eller voldshandlinger er når alt kommer til alt, kanskje ikke så viktig, ifølge Hassan. Han mener poenget er at

[s]ilence develops as the methaphor of a new attitude that literature has chosen to adopt toward itself. This attitude puts to question the peculiar power, the ancient excellence, of literary discourse – and challanges the assumptions of our civilization. (Hassan, 1967, s. 15)

Hassan betrakter, som vi har sett, stillhet og mistro til språket fra ulike perspektiver. Det er imidlertid i hans studier av Miller og Beckett sine verk at han går mest i dybden på dette. Disse forfatterne er, hevder Hassan, mest relevante når en vil se på framveksten av den nye litteraturen. Samtidig er det store kontraster mellom dem og måten de bruker stillheten på.

Henry Millers tekster kjennetegnes av det Hassan har kalt voldshandlinger og håp om apokalypse. I *The Air-Conditioned Nightmare* (1945) skriver Miller: «Crime begins with God, it will end with man, when he finds God again» (sitert i Hassan, 1967, s. 29). Selv om den nye litteraturen kan være ekstrem og preget av voldshandlinger, unnfanges den i en interesse for livet. Og livet kan også ha framgang gjennom voldshandlinger og selvmotsigelser, hevder Hassan (1967, s. 18).

Millers verk, er som nevnt, i stor grad selvbiografiske, da skrivingen for han hang sammen med hans livsprosjekt. Skapelsens verdi ligger i selve prosessen og ikke i produktet. Hassan hevder at det som skiller Miller fra tradisjonelle forfattere, er at han aksepterer det ideelle og ikke stiller spørsmål ved det. Millers personer er gjerne passive og beveger seg på overflaten av livet. De har få fordommer og stiller ikke moralske spørsmål. Dette fraværet av evaluering er en slags semantisk stillhet, «[h]is refusal to evaluate is a type of formlessness and also a type of semantic silence. He writes about no-thing» (Hassan, 1967, s. 202). Miller var også

ambivalent i forhold til sitt eget yrke og uttrykte på mange måter en fiendtlighet til kunst. Dette ledet også til en stillhet. Når apokalypsen inntreffer, vil vi oppnå en indre harmoni og stillhet, mente Miller. Inntil da vil det å være forfatter bestå i å «...speak in the interest of speechlessness, to relearn the mother tongue. Thus can the writer serve the ends of living apocalypse» (Hassan, 1967, s. 204). Språket er et resultat av syndefallet. I Edens hage var Eva og Adam stille. Det er dette stillhetens språk eller «morsmålet» Miller ønsker å lære. Han mente alfabetet manglet magi, og betraktet det som en død form for å uttrykke døde tanker. Likevel har Miller vært i stand til å bruke bokstaver og ord til å beskrive sin stillhet.

Samuel Becketts verk er i stor grad preget av spill. Språket har blitt tomt, og ordene kan derfor bare demonstrere sin egen tomhet. Autoriteter som religion og metafysikk har mistet sin rolle. Dette er noe av forklaringen på at vi alle forgjeves må vente på Godot. Alle forholdene mellom mennesker er grusomme, og kjærlighet er derfor bare makt i forkledning. I denne vonde verdenen er likevel ett forhold fortsatt intakt, og det er vår bevissthets evne til å reflektere og underholde oss selv. Spillet i litteraturen blir dermed også viktig. Hassan sier Becketts stillhet har noe til felles med hellige menns stillhet, som etter å ha kjent smerte og voldshandlinger, når en slags fred som er utenfor vår fatteevne. Beckett betraktet språket som en død vane. Dette synet kommer fram i retorikken, som blant annet preges av at setninger kan ende med å benekte de påstander de begynte med, at spørsmål blir møtt med nye spørsmål, misforståelser, selvmotsigelser, tautologier og gjentakelser (Hassan, 1967, s. 206). Som Miller, betrakter også Beckett språket som et resultat av syndefallet. Alle personene Beckett skriver om, sliter derfor med den fremmedgjøringen og uvirkeligheten som talen bringer med seg.

Becketts verk preges av *solipsismen*, det vil si oppfatningen av at jeget er det eneste som eksisterer. Dermed eksisterer verden og andre bare som deler av jegets bevissthet. Språket kan være en feil i bevisstheten, men bevisstheten kan bare kjenne seg selv (Hassan, 1967, s. 207). Ettersom det ikke finnes noen andre, fins det heller ingen kommunikasjon. Resultatene av forsøk på kommunikasjon blir derfor ofte komiske. Tankenes solipsisme reduserer alle handlinger til et lukket spill. Ord framstår som symbol som kan bety hva som helst, avhengig av hvilket spill som spilles, «[t]he solipsism of mind reduces all its activities to a closed game; it transforms words into algebraic symbols that can carry any reference, depending upon the particular game played» (Hassan, 1967, ss. 207-208).

Beckett oppfattet livet som grunnleggende kaotisk. Formens funksjon er derfor å akseptere dette kaoset, og paradoksalt nok, å stilne dette kaoset slik at det kan komme til uttrykk i tillegg

til å stilne språket, slik at det kan uttrykke kaos (Hassan, 1967, s. 208). Beckett etterlyser en ny form som kan la kaoset komme til uttrykk. Beckett forsøker ikke å etterligne kaos, han avgrenser det og skaper en parodi. I *Mens vi venter på Godot* skapes for eksempel et preg av vemodig lengsel eller nostalgi, uten at stykket blir preget av sentimentalitet.

Personene i Becketts og Millers verk opptrer nokså forskjellig. Det kan virke som Millers personer uttrykker en form for amerikansk optimisme. De lever i troen på at deres valg er virkelige, mens Becketts personer i større grad framstår som ofre som har akseptert sin skjebne. Personene i både Becketts og Millers verk er imidlertid anti-helter. De er ofte stygge og preget av sykdom. Det er dette som setter skrivingen i gang hos disse forfatterene.

Til tross for forfatterenes ulikheter, arbeider de begge med samme formål, nemlig å forandre ordenes funksjon, slik at de leder inn i en form for stillhet. Dette var trolig ikke et fenomen som oppstod med Beckett og Miller. Arthur Rimbauds (1854–1891) og Stéphane Mallarmes verk viser til noe av det samme.

2.4 Elisabeth Løvlie

I sin doktoravhandling *Literary Silences in Pascal, Rousseau and Beckett* (Loevlie, 2003) stiller Elisabeth Løvlie spørsmål ved hvordan en tekst blir til litterær stillhet. Litterær stillhet lar seg ikke studere empirisk. Derfor forsøker Løvlie å utvikle en teoretisk tilnærming til stillhet som stiller spørsmål ved verdien av en objektiv tilnærming til tekst og som utvikler alternative måter å studere stillhet i tekst. Selv om stillheten til en viss grad er vitenskapelig utilgjengelig, er den et ideal som det er verdt å søke etter og forstå. Løvlie mener Wittgensteins berømte formulering «[O]m det man ikke kan tale må man tie» befester stillheten som det motsatte av språket. For Løvlie innebærer Wittgensteins påstand at stillheten kan romme det som språket ikke kan forklare, og slik fungere som et alternativ til språket (Loevlie, 2003, s. 11). Språkets utilstrekkelighet er med andre ord en grunn til at stillheten har verdi.

Løvlie kaller troen på at stillheten rommer noe som ikke lar seg uttrykke språklig for «the Dream of Silence» (Loevlie, 2003, s. 13). Det er to kilder til «the Dream of silence». Den første kilden er fortellingen om syndefallet. Den viser til menneskets første synd i Edens hage, som førte med seg arvesynden som alle mennesker fødes med. Arvesynden innebærer blant annet at en er dømt til å bruke et språk som er «forurensset», et språk som ikke kan gripe Gud eller det absolutte. I stedet kan stillheten representere en fortsettelse av menneskets forhold til

Gud, slik det var før syndefallet. Psykoanalysen er en annen fortelling som har hatt stor påvirkning på «the Dream of silence». Selv om tale og frie assosiasjoner står sentralt innenfor psykoanalysen, har den også rettet fokus mot spedbarnets førlingvistiske tilstand. Fraværet av språk åpner opp for en umiddelbar tilstedeværelse. Psykoanalysen har med dette som utgangspunkt, framsatt teorier om et ubevisst ønske om å settes fri fra språkets bånd og komme tilbake til det språkløse spedbarnsstadiet. «The Dream of silence» kan hjelpe oss å forstå lengselen mot stillheten og dens forførende karakter.

Løvlie viser også til Maurice Blanchots (1907–2003) syn på stillheten som utfordrer en dualistisk oppfattelse av språk og stillhet. Han hevder at vi vil merke en verden uten litteratur, ikke ved dens stillhet, men ved *fraværet* av stillhet (referert i Løevlie, 2003, s. 26). Dette er en klar utfordring til Wittgensteins påstand om at stillhet er det motsatte av språk. Uten litteratur vil det, ifølge Blanchot, oppstå en mumling (murmur), som vil overdøve stillheten. Denne mumlingen har form av en upersonlig og uopphørlig stemme. Mumlingen er innholdløs, konstant og likegyldig. Det er litteraturen som beskytter oss mot denne mumlingen og tilbyr oss stillhet. Litteraturen forholder seg til mumlingen og transformerer den slik at vi kan ha et forhold til den. Løvlie uttrykker det slik:

The original unmediated silence cannot speak, nor make itself heard, but it has the power to destroy man. Literature makes silence speak because it mediates it. Furthermore, it protects man from the destructive impact of the unmediated silence. (Løevlie, 2003, s. 28)

Løvlie mener den litterære stillheten må være en stillhet som bærer i seg spor av denne råde og umedierte stillheten som Blanchot kaller mumling. Litteraturens forhold til denne stillheten er et forhold som konstant beveger seg fram og tilbake mellom mumling og språk og opprettholdes av litteraturens egne bevegelser. Stillheten er et resultat av denne pendlingen fram og tilbake mellom den upersonlige mumlingen og språkets stillhet.

Løvlies syn på litterær stillhet støtter seg på Blanchots ikke-dualistiske syn på stillhet og språk. Hun formulerer dette slik:

Literary silence is literary exactly because it arises through the literary, not as the unsaid, but as a dynamic of the literary said. Literary silence is therefore better thought of as inside language, rather than outside it; as coming through literary language, rather than existing beside it. (Løevlie, 2003, s. 25)

Stillhet er altså ikke det motsatte av språk, men noe som oppstår i språket. I sin omgang med litterær stillhet setter Løvlie, som nevnt innledningsvis i oppgaven, et skille mellom første- og annengrads stillhet. Førstegrads stillhet er den som er eksplisitt beskrevet i teksten, mens

annenegrads stillhet er den som oppstår i selve lesingen av teksten. Det er denne annenegrads stillheten som faller inn under begrepet litterær stillhet. Den produseres av teksten, og er et resultat av en dynamikk som springer ut av teksten (Loevlie, 2003, s. 30).

Sentralt i Løvlies avhandling står også begrepet *non-symbolic*. Det ikke-symboliske (min oversettelse) betegner noe vi vanskelig kan oversette til ord eller symboler. Løvlie sier en kan kalle det for det utsigelige. Det ikke-symboliske er umiddelbart av natur og lar seg vanskelig definere. Det kan kun forklares ved hjelp av språket, men språket strekker samtidig ikke til. Vi bruker for eksempel betegnelsen Gud, som er ikke-symbolisk, og aksepterer samtidig at Gud ikke lar seg forklare videre. Løvlie beskriver det dialektiske forholdet mellom det ikke-symboliske og språket slik:

The non-symbolic stands in a dialectic relationship to language. By this I mean that language presupposes the non-symbolic and vice versa. I can *talk* about the non-symbolic by giving it the name «non-symbolic». In other words, our experience of the non-symbolic is arguably mediated by language even though its immediacy remains inexpressible. (Loevlie, 2003, s. 32)

Det ikke-symboliske ligner på hva Blanchot refererte til som mumling. Løvlie kommenterer selv denne likheten i sin avhandling. Tekstens dialog med det ikke-symboliske ligger innenfor det Løvlie beskriver som annenegrads stillhet. Det er også denne stillheten som interesserer henne mest.

Løvlie utforsker hvordan litterær stillhet kommer til uttrykk i teksten gjennom ulike mønster eller tekstuell dynamikk. I denne sammenheng ser hun spesielt på tre forhold i teksten som er viktige for den litterære stillheten. Disse kategoriene er *gjentakelse*, *apori* og *implosjon*.

Løvlie støtter seg til Kirkegaards gjentakelsesbegrep, ettersom hun anser hans interesse for *øyeblikket* som spesielt viktig for dynamikken i litterær stillhet. Kirkegaard anser repetisjon eller gjentakelse som noe mer enn en repetisjon av det samme innholdet. Gjentakelse er heller en *bevegelse* fra gammelt til nytt hvor noe tas tilbake. For at noe skal være mulig å gjenta må det allerede ha skjedd, men i det gjentakelsen finner sted, blir den imidlertid til noe nytt. Gjentakelsen innebærer at nåtid blir til fortid og samtidig blir fortid til nåtid. Slik korresponderer gjentakelsen med dette øyeblikket hvor tiden transformerer fortiden til framtiden (Loevlie, 2003, s. 67). Dette øyeblikket unnslipper forklaring og dermed også språket. Det er en stille erfaring som oppstår som et resultat av pendlingen fram og tilbake, av bevegelsene mellom det som har vært og det som skal bli.

Videre skiller Løvlie mellom *enkel* og *kompleks gjentakelse*. Enkel gjentakelse konstrueres i teksten gjennom gjentakelsen av dualistiske opposisjoner som innside/utside, stillhet/tale og subjekt/objekt. Denne gjentakelsen av dualistiske opposisjoner søker å oppnå en stabilitet og fører til en dynamikk som produserer noe.

It is as a dualistic dynamic that simple repetition actually *repeats*. The repetition in question is the *repetition* of the dynamic that *repeatedly* ensures the negative existence of the non-symbolic. It is the text's repeated effort to sustain itself in opposition to the non-symbolic, to gesture towards it as its other. It describes how the text works to maintain the boundary that stabilizes the text as text and the non-symbolic as the unsayable. (Loevlie, 2003, s. 77)

Enkel gjentakelse er altså en gjentakelse av noe. Men dynamikken endres og er ikke den samme i hver gjentakelse. Stabiliteten som søkes gjennom enkel gjentakelse, bryter imidlertid enkelte steder sammen i teksten gjennom kompleks gjentakelse. Den komplekse gjentakelsen er vanskeligere å forstå enn den enkle, da den ikke er en gjentakelse av noe bestemt. Løvlie hevder den komplekse gjentakelsen finner sted i en bevegelse hvor grensen mellom teksten og det ikke-symboliske midlertidig opphører, «[i]n other words, it is a movement that disrupts, disorganize, and destabilizes the simple, dualistic repetition» (Loevlie, 2003, s. 78). Ettersom kompleks gjentakelse ikke er en gjentakelse av noe bestemt, er den heller ikke produktiv. Kompleks gjentakelse kan derfor ses som en form for *avsporing* (derailment). Det er dette øyeblikket med avsporing som er kjernen i kompleks gjentakelse, «[i]t is the moment of a destabilization of the system, a moment when simple repetition turns into complex In every «now» simple repetition is unstable, fluid, and hence also complex repetition» (Loevlie, 2003, s. 79). Enkel og kompleks gjentakelse finner altså sted samtidig. Kompleks gjentakelse finner sted innenfor eller ved siden av enkel gjentakelse, som en avsporing. Den litterære stillheten finner sine muligheter i kompleks gjentakelse, hvor teksten tar den ordløse stillheten tilbake, hevder Løvlie.

Den andre kategorien hvor litterær stillhet kommer til uttrykk er *apori*. Apori betyr opprinnelig *uframkommelig sti*, et sted hvor videre framgang er umulig. Apori er en retorisk term for rådløshet, som betegner et paradoks eller en grunnleggende motsigelse (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 13). Den betegner den tvilen som oppstår når to uforenlige, men likevel sanne utsagn motsier hverandre. Som en følge av at aporien «reveals that any truth always exists in relation to another truth» (Loevlie, 2003, s. 83), underminerer aporien enhver universal påstand. Ved å sette påstander i tvil ved hjelp av paradokser, underminerer teksten også sin retoriske struktur. En kan si at aporien fører til at teksten dekonstruerer seg selv.

Løvlie utvider sin definisjon av gjentakelsen ved å sette den i sammenheng med aporien. Gjentakelsen, hevder Løvlie, er en aporisk erfaring. Den konstante pendlingen mellom fortid og framtid som preger gjentakelsen, fører til at en plasseres i nået, «the in-between». Nået blir derfor den eneste sanne eller mulige erfaringen av gjentakelse. Nået er altså en aporisk posisjon som gjør det mulig å redgjøre for gjentakelsens forhold til fortiden og framtiden: «To experience the «now» is to bear the full pressure of the aporia, to remain standing in the impasse, to not think the past or the future, but be absorbed in the in-between movement of aporia» (Loevlie, 2003, s. 84). Løvlie bruker historien om Abrahams ofring av sin egen sønn som eksempel på apori. Abraham kan ikke snakke om det han skal gjøre, og han kan heller ikke være taus. Dette er et paradoks. Fanget i aporien oppdager Abraham imidlertid en tredje mulighet, et språk som forblir stille. Selv om aporien innebærer at en er kommet på villspor, representerer den altså et fruktbart øyeblikk. Aporien er viktig nettopp fordi den beskriver øyeblikk som radikalt utfordrer vår rasjonelle kapasitet til å forstå. Mens hverdagspråket og hverdagslogikken forutsetter at en enten er stille eller taler, åpner den litterære teksten for en dynamikk som kan stå i aporien, hevder Løvlie (2003, s. 86).

Den tredje kategorien Løvlie trekker fram som spesielt sentral for litterær stillhet, er *implosjon*. Den beskriver hvordan litterær stillhet adresserer leseren og hvordan leseren responderer på litterær stillhet. Implosjon betyr at noe komprimeres eller kolliderer innover. I denne sammenheng viser den til en bevegelse som får leseren til å «kollapse» mot teksten. Dette innebærer at tekst og leser går opp i en høyere enhet. Implosjon er den dynamikken som oppstår gjennom den litterære stillheten, og er ikke en tekstlig markør slik som gjentakelsen og aporien (Loevlie, 2003, s. 87).

Litterær stillhet innebærer at vi må se på forholdet mellom tekst og leser på en ny måte, hevder Løvlie. Vi finner den litterære stillheten i tekstens overskudd som ikke kan analyseres med utgangspunkt i teksten som objekt. At tekst og leser går opp i en høyere enhet innebærer en sammenblanding av leserens og tekstens stemmer. Løvlie uttrykker det slik:

Implosion marks the end of rational and meaningful dialogue. It shows literary silence as *play* in the sense that a player abandons his or her subjectivity as the movement of play becomes primary. It is a moment then of a certain «floating» and stabilization which is congruent with complex repetition. (Loevlie, 2003, s. 88)

Implosjonen er altså preget av spill og en sammenblanding av rollene leser og tekst. Implosjonen kan tilnærmes som et øyeblikks erfaring, ettersom den også krever at leseren forlater sin rolle som rasjonell fortolker. Litterær stillhet innebærer altså en invitasjon til

leseren om å forlate fornuftens trygge grunn. Mangelen på refleksjon som implosjonen innebærer, medfører at fornuften erstattes av en umiddelbarhet. Slik blir implosjonen til erfaringen av litterær stillhet:

It is not only a collapsing inwards of the text and reader, but also of the reader's rational ability to reflect. It is a fall into a certain immediacy, a «simpleness», or even «imbecility», that knows no reflection. The implosion creates this lack of reflection and thereby becomes the experience of literary silence. (Loevlie, 2003, s. 89)

I tillegg til at en ved implosjon går vekk fra rollen som rasjonell fortolker, erstattes også det nyttige målorienterte hverdagspråket (refied language) med et unyttig eller ikke-rasjonelt språk (Loevlie, 2003, s. 92)⁴. Dette ikke-rasjonelle språket er med på å muliggjøre litterær stillhet. Implosjonen er altså for det første en invitasjon til å ofre det rasjonelle forholdet til teksten og til en selv, og for det andre til å ofre forholdet til et nyttig hverdagspråk. Denne ofringen innebærer, naturlig nok, en frykt eller angst. Det er truende å ofre ens forhold til et nyttig språk, da dette innebærer en risiko for å miste forståelse og felles mening. Slik utfordrer implosjonen vår identitet som rasjonelle og fortolkende lesere.

⁴ Løvlies skille mellom «refied language» og ikke-rasjonelt språk, har likhetstrekk med Roman Jacobsens (1896–1982) kommunikasjonsmodell hvor han deler språket inn i seks ulike språkfunksjoner. I litterære tekster er det den poetisk språkfunksjonen som dominerer. Denne refererer til språket i seg selv, og er heller ikke som «refied language» styrt av en nyttefunksjon. For mer utfyllende informasjon om Jacobsens kommunikasjonsmodell, se for eksempel Jacobsen, R. (1993). «Ur Lingvistik og poetik» i Entzenberg & Hansson (red.): *Modern litteraturteori, del 2*, Lund.

3. Novelle teori

I denne oppgaven skal jeg se på MLs noveller i et sjangermessig perspektiv. Jeg vil derfor først se på hva ei novelle er og hvordan novella defineres innenfor anglo-amerikansk og europeisk tradisjon. Ordet novelle kommer fra italiensk og betyr nyhet. Begrepet sjanger kommer fra gresk *genos* og betyr art eller slekt. Klassifikasjon av sjanger er konvensjonelt betinget, og bidrar til å skape visse forventninger til et verk innenfor en bestemt type sjanger (Johansen & Klujeff, 2009, s. 7). Forventninger som knytter seg til ulike sjangre, varierer, både geografisk og historisk. Tekstene som studeres i denne oppgaven er gitt ut i *novellesamlinger*, og denne klassifikasjonen skaper bestemte forventninger til tekstene som jeg skal se nærmere på. I denne sammenheng vil bidrag fra blant annet de danske novelleteoretikerne Søren Baggesen, Jørgen Dines Johansen, Marie Lund Klujeff og amerikanske Charles E. May stå sentralt.

3.1 Sjanger trekk

Novella har fellestrekk med både romanen og dramaet. Novella er fortellende som romanen, og som dramaet er den strukturert rundt handlinger eller episoder i tillegg til at den er orientert mot konflikter. Som den engelske benevnelsen *short story* indikerer, er novella en kort historie. At novella er kort, innebærer at en finner en mer konsentrert framstillingsform i den enn en finner i romanen. Novelleforfatteren Edgar Allan Poe (1809–1849) har vært opptatt av den enhetlige opplevelsen novella gir som følge av at den kan leses «at one sitting» (Poe, 1994, s. 60). En enhetlig effekt oppstår som en følge av at novella kan leses fra begynnelse til slutt uten at leseren blir forstyrret. Den amerikanske forfatteren og litteraturforskeren Brander Matthews (1852–1929) har også vært opptatt av den enheten som preger novella. Dette gjør at den skiller seg ut fra andre sjangre. Den dreier seg gjerne om en karakter, en hendelse og en følelse, eventuelt en serie av følelser som er frambrakt av en enkelt situasjon. Denne enheten gir novella noe romanen ikke kan ha: «the effect of *totality*» (Matthews, 1976, s. 52). Poe kalte det samme fenomenet for «the unity of impression» (Poe, 1994, s. 60).

Det har innenfor engelsk og amerikansk novelle teori vært vanlig å definere novella ut fra tekstens lengde. Enkelte teoretikere innenfor denne tradisjonen setter for eksempel en øvre grense på 5000 eller 30 000 ord. En slik nøytral og kvantitativ definisjon av sjangeren er arbitrær og vil ekskludere en del noveller fra sjangeren, uten å ta hensyn til andre kvaliteter ved teksten. Slike kvantitative definisjoner som er omtalt her, kan ses i sammenheng med at novella ofte blir sammenlignet med romanen. En inndeling i sjanger som kun er basert på

tekstens lengde, mener jeg blir alt for tilfeldig. En må også ta hensyn til tekstens iboende kvaliteter for å få et mer fullstendig bilde av hvilke sjanger den tilhører.

3.2 Begivenheten, akron og synkron teori

De fleste teoretikere definerer novella ut fra dens indre kvaliteter. Disse definisjonene spenner vidt og fokuserer på ulike elementer i teksten. Slike elementer kan for eksempel være at teksten begynner *in media res*, har en begivenhet, har få hendelser, preges av konflikt, ofte har en overraskende slutt og en spenningskurve med et høydepunkt og eventuelt et vendepunkt. Av de fleste europeiske novelleteoretikere blir begivenheten imidlertid trukket fram som det viktigste kjennetegnet ved novella. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) definerte i 1827 novella som en «inntruffet, uhørt begivenhet» (sitert i Klujeff, 2002, s. 20). Han satte altså begivenheten i fokus som noe spesifikt ved novellesjangeren. At begivenheten er uhørt, forstås ofte som at den er overraskende eller ny i forhold til konteksten. Den danske litteraturforskeren Søren Baggesen beskriver i boken *Den blicherske novelle*⁵ begivenheten som *irrasjonelle* krefter som bryter inn i en ordnet tilværelse (Baggesen, 1995, s. 42). En slik begivenhet ligger utenfor menneskets kontroll og kan skyldes skjebne eller tilfeldigheter. Flere teoretikere har påpekt at Baggesens begrep *irrasjonelt* ikke er dekkende. Baggesens bruk av ordet kan skyldes at han var opptatt av å studere noveller som i stor grad var preget av *uønskede* begivenheter. De var imidlertid ikke nødvendigvis også irrasjonelle. Aage Henriksen har hevdet at det er mer dekkende å beskrive begivenheten som noe fremmed som bryter inn og forstyrrer en etablert orden (referert i Klujeff, 2002, s. 23).

Baggesen forsøker å finne en entydig novelledefinisjon, som makter å fastholde det novellene har til felles. Hans syn på novella tilhører en *akron* retning innenfor novelleteorien som ikke ser novella i en historisk sammenheng. Isteden betraktes novella som et ideal. Dette innebærer at akron teori er normativ, ettersom ei novelles litterære kvaliteter avgjøres av om den passer inn i teoriens ideale forestilling om sjangeren (Klujeff, 2002, s. 93).

Den *diakrone* novelleteorien bygger imidlertid på at sjangerbegrepet er i stadig utvikling. Jørgen Dines Johansen presenterer i *Novelleteori etter 1945* en slik diakron teori som tar

⁵ *Den blicherske novelle* ble utgitt for første gang i 1965.

hensyn til forskjellige historiske og sosiale miljøer i lesingen av noveller (Johansen, 1970, s. 60). Diakron teori stiller seg skeptisk til endelige og essensialistiske novelledefinisjoner. Novella har både ulike historiske uttrykk og fins i ulike samtidige varianter. Teorien stimulerer en interesse for novellesjangerens historiske og sosiale utvikling.

Marie Lund Klujeff støtter seg også på et diakront syn på novella og kritiserer Baggesens begivenhetsbegrep for å være tilpasset romantikkens noveller i for stor grad. Begivenheten er en tematisk størrelse som har betydning for personenes livvsyn eller situasjon. Begivenheten, hevder Klujeff, er betydningsfull nettopp fordi den *tillegges betydning av personene* og slik kan en si at den skapes av personene. Det trenger med andre ord altså ikke nødvendigvis å dreie seg om en strukturell begivenhet som inntreffer utenfra. Baggesen har pekt på fraværet av begivenheten i den amerikanske short storyen. I følge Baggesen er det *situasjonen*, og ikke begivenheten, som skaper effekten i disse novellene. Det er et gjennomgående trekk ved dagens noveller, at de i større grad preges av tilstander enn av store hendelser. Denne tendensen kan en imidlertid også se innenfor andre sjangre enn novella. Baggesens novelledefinisjon støtter seg på *begivenheten, fortelleren og vendepunktet*. Han mente imidlertid aldri at den novelledefinisjon han framsatte, skulle gjelde for alle noveller til alle tider. Men når han for eksempel stiller krav om en eksplisitt forteller, kan en forstå hvorfor Klujeff mener at Baggesens bidrag til novelleforskningen hovedsakelig er av metodologisk, og ikke analytisk og historisk art (Klujeff, 2002, s. 94).

3.3 Fortelleren

Nyere noveller har i stor grad preg av å være nedtonede hverdagsskildringer, heller enn dramatiske fortellinger med begivenheter og høydepunkt. Det kan se ut som de nyere novellene ikke har en historie å fortelle. Klujeff ser nedtoningen av begivenheten i nyere noveller i sammenheng med en tendens til å nedprioritere fortelleren i moderne noveller. En finner en annen type forteller i dagens noveller enn en for eksempel gjorde i de tyske romantiske novellene fra 1800-tallet. Fortellerens endrede rolle viser seg blant annet i bruken av *implisitt* forteller i tillegg til *eksplisitt* forteller.

En eksplisitt forteller kan være en etablert personlighet eller en person i den historien han eller hun forteller. Den eksplisitte fortelleren forteller en historie som han eller hun har en viss avstand til i tid. Fortelleren er imidlertid ofte et medierende ledd mellom det han eller hun forteller og det som virkelig har skjedd. Fortellerrollen åpner opp for muligheter til å redigere

den historien som det fortelles om. Derfor kan en ikke stole fullt og helt på fortelleren. Fortelleren kan velge å legge mer vekt på enkelte begivenheter og å formidle sine sympatier og antipatier til leseren. En slik fortellerinstans kan også være implisitt. Den implisitte fortelleren trer ikke direkte fram i teksten, slik den eksplisitte fortelleren gjør. Den implisitte fortelleren kan spores i fortellingen. Klujeff uttrykker det slik: «teksten husker, hvad fortælleren glemmer» (Klujeff, 2002, s. 17). Den implisitte fortelleren skaper på den måten en retorisk dobbelthet eller en ironi i forhold til det fortalte. Det er imidlertid viktig å understreke at skillet mellom eksplisitt og implisitt forteller ikke faller sammen med skillet mellom tekstens forfatter og tekstens fortellerinstans. Både eksplisitt og implisitt forteller er tekstuelle størrelser.

Enten fortelleren er eksplisitt eller implisitt fungerer fortelleren som et bindeledd mellom handlingens forløp og fortellingens forløp. Den russiske formalisten Victor Sjklovskij (1893-1984) brukte betegnelsene *fabula* og *sjuzet* for å klargjøre dette (Claudi, 2013, s. 29). *Fabula* er tekstens hendelser i den rekkefølgen de ville ha utspilt seg i den virkelige verden. *Sjuzet* er fortellingens forløp og dannes av den rekkefølgen hendelsene opptrer i det litterære verket. Skillet mellom *fabula* og *sjuzet* er viktig fordi det gir innsikt i at den samme historien kan fortelles og organiseres på ulike måter. En novelleanalyse kan avdekke mye om fortelleren ved å se på hvilke hendelser som er framhevet og hvilke som er dekket over. I rekonstruksjonen av *fabula*ens forløp, vil leseren forsøke å skape mening ved å finne årsakssammenhenger i hendelsenes rekkefølge. Søren Baggesen mener skillet mellom den fortalte historien og selve fortellingen, er et sentralt kjennetegn på novella (Baggesen, 1995, s. 41). Baggesens teori baserer seg imidlertid på noveller med et allerede avsluttet hendelsesforløp. Klujeff mener Baggesens krav til at novella er konstruert rundt et allerede avsluttet forløp og har en eksplisitt forteller, skaper problemer. Dette er unødvendige restriksjoner som kommer av at Baggesens novelleteori bygger på den klassiske novelletradisjonen fra 1800-tallet, ifølge Klujeff. Disse novellene var stort sett preget av avsluttede historier som fortelleren hadde full oversikt over. I nyere noveller derimot må en ofte lete forgjeves etter historiens høydepunkt. Nyere noveller preges i større grad av fravær av ytre handling og en anonym forteller (Klujeff, 2002, s. 90). Forholdet mellom *fabula* og *sjuzet* er interessant i tolkningen av noveller. Derfor er det viktig at en ikke gjør novelledefinisjonen avhengig av at den fortalte tid er avsluttet når fortellingen innledes.

3.4 Genettes fem kategorier

Narratologiens far, Gerard Genette, utarbeidet begrep som blant annet er til hjelp for å skille mellom hendelsesordenen i teksten og den kronologiske historien. Genette brukte begrepet *diskurs* som betegnelse på måten en fortelling er framlagt på. Diskursen sammenfaller ikke nødvendigvis med historien som ligger bak. Rolf Gaasland har oversatt Genettes begrep til norsk, og boken *Fortellerens hemmeligheter* bygger delvis på Genettes teori om narratologi (Gaasland, 2004). Det er i denne sammenheng imidlertid viktig å understreke at Genette selv innså begrensingene ved en ren strukturell analyse av tekster (Genette, 1988). I analysen av den «høye» litteratur mente han det var nødvendig å trekke inn hermeneutisk metode i tillegg til den strukturalistiske. Det sier seg selv at det vanskelig lar seg gjøre å studere for eksempel intertekstuelle forbindelser i en tekst bare ved hjelp av en strukturell analyse.

Genette beskriver fem kategorier som er relevante i undersøkelser av tekstens diskurs. Den første kategorien er *orden*. Ordensaspektet referer til rekkefølgen hendelsene har i teksten. Om historien fortelles kronologisk er den *synkron*. De fleste tekster har imidlertid innslag av *anakroni*, som betyr at teksten hopper fram og/eller tilbake i historiens kronologi. Hovedformene for anakroni er *analepse* og *prolepse*. Analepsen betegner at diskursen hopper bakover i tid. Slike tilbakeblikk kan for eksempel brukes for å repetere eller for å bygge opp en spenning i teksten. Prolepsen betegner at diskursen hopper fremover i tid. Prolepsen er en mer eksplisitt og tydelig form for foregripelse enn frempeket er. Frempek fungerer som små hint om hva som vil skje, og vil derfor i mange tilfeller først oppdages på etterskudd.

Genettes andre kategori er *frekvens* som omhandler bruken av repetisjon av hendelser i fortellingen. Med andre ord handler det om hvor mange ganger hver hendelse blir fortalt i teksten. En frekvens kan for eksempel være *singulativ*, det vil si at det bare fortelles en gang om en hendelse som fant sted en gang. *Repetitiv* frekvens betyr at det fortelles flere ganger om en hendelse som bare fant sted en gang. Repetitive tekster gir muligheter for å tematisere det relative og subjektive ved vår virkelighetsoppfatning. Repetisjon eller gjentakelse er interessant fordi det innebærer at det som gjentas tillegges en ny betydning. Når noe sies flere ganger, betyr det ikke lenger det samme som det gjorde forut for gjentakelsen.

Den tredje kategorien Genette trekker fram er *varighet*. Historiens tempo kan måles ved at en sammenligner forholdet mellom lesetid og tekstens lengde. Innenfor denne kategorien er det for eksempel interessant å se etter om fortelleren utelater noe fra diskursen (ellipser), noe som

vil øke tempoet i fortellingen. Tempoet kan tilsvarende senkes om fortelleren benytter pauser. Dette kan for eksempel gjøres ved hjelp av skildringer og kommentarer.

Fortellerstemmen er Genettes fjerde kategori. Den dreier seg om hvem det er som forteller historien. Ved bruk av en førstepersonsforteller er det et «jeg» som forteller historien, og det er vanlig at mye oppmerksomhet vies til omstendighetene rundt selve fortellersituasjonen. Når fortelleren er en jeg-person, føler en gjerne at en kommer veldig nær inn på det som skjer. En tredjepersonsforteller kommer til uttrykk gjennom bruken av «han» eller «hun», og fortellerstemmen framstår her som mer anonym. Som allerede nevnt, er det viktig å holde fortellerstemmen adskilt fra forfatteren.

Genettes femte kategori dreier seg om måten historien blir fortalt på, fortellingens *mood*. I denne sammenheng står fortellerens perspektiv sentralt, nykritikerne kaller dette fortellingens synsvinkel. Begrepet synsvinkel er så godt innarbeidet i norsk litteraturanalytisk tradisjon, at jeg velger å benytte det videre. Synsvinkelen handler om hvem vi ser med. Om synsvinkelen er intern, er sanseapparatet forankret i en eller flere av aktørene på historieplanet. Er synsvinkelen ekstern derimot, er sanseapparatet forankret i den eksterne fortelleren. Distansen mellom synsvinkelen og fiksjonsverdenen kan variere. Når distansen er stor, får en panoramautsikt. Andre ganger er distansen liten og det fokuseres på detaljer. Den eksterne synsvinkelen kan skifte forankring fra en aktør til en annen, og kan avsløre hva som foregår i aktørenes tanker.

Modalitet beskriver graden av indirekte fortellernærver. Gaasland skiller mellom sterk mimetisk modalitet og svak mimetisk modalitet (Gaasland, 2004, s. 32). En tekst som har sterk mimetisk modalitet, gir inntrykk av at historien kommer uformidlet til syne. Dette gjelder for eksempel i bruken av *stream of consciousness* i forfatteren Virginia Woolfs verk. Teksten har svak mimetisk modalitet når teksten inneholder språklig materiale som for eksempel referat eller kommentar. Her er karakterenes ordbruk og uttrykksmåter erstattet med fortellerens.

Fortelleren har også ulike måter å plassere seg på når det gjelder temporale forhold. Det vanligste er bruken av etterstilt narrasjon. Fortelleren kan både bruke verbets fortidsform og dramatisk presens når det fortelles om noe som allerede har skjedd. Ved bruk av samtidig narrasjon derimot, gir beretningen og hendelsene inntrykk av å foregå samtidig. Dette gir ofte en følelse av intens nærhet til det som forgår i historien. Videre kan fortellerposisjonen være enten intern eller ekstern. Ved en ekstern fortellerposisjon deltar ikke fortelleren selv i den

historien han eller hun forteller. Er posisjonen derimot intern, deltar fortelleren selv som vitne til de hendelsene som finner sted i historien.

3.5 Vendepunkt

Vendepunktet i ei novelle inntreffer vanligvis mot slutten av historien, hvor handlingen når et dramatisk høydepunkt eller en konflikt får sin løsning. Vendepunktet er ikke forbeholdt novellesjangeren. Det er nær beslektet med *peripeti-begrepet* innenfor dramaet. *Peripeti* betyr et plutselig handlingsomslag. I et drama betegner peripetien en vending i handlingsforløpet, enten fra lykke til ulykke, eller fra ulykke til lykke, i henholdsvis tragedien og komedien. Aristoteles beskriver i *Poetikken* peripetien som et av dramaets viktigste bestanddeler. Peripetien er et av de mest sentrale elementene som gjør at tragedien griper tilskuerne og dermed vekker frykt og medlidenhet hos dem. Dette er igjen nødvendig for at tilskuerne skal oppleve renselse (*katharsis*) (Aristoteles, 2004, s. 40).

Søren Baggesen opererer med et todelt vendepunkt-begrep, nemlig et *bestemmelsespunkt* (determinasjonspunkt) og et *tolkningspunkt* (Baggesen, 1995, s. 44). Bestemmelsespunktet er det stedet hvor de irrasjonelle kreftene griper inn i personens tilværelse og som alle de andre hendelsene er en følge av. Tolkningspunktet er det stedet hvor novella åpner seg mot en tilværelsestolkning. En kan ikke nødvendigvis finne tolkningspunktet på et bestemt sted i teksten. Det kan godt opptre som et resultat av et samspill mellom tekstens ulike begivenheter.

Klujeff peker på at Baggesens todeling av vendepunkt-begrepet ofte vil vise seg å være tautologisk, det vil si at det uttrykker det samme. Dette innebærer at novellas tolkningspunkt kan være en ren gjentakelse av novellas bestemmelsespunkt. Der hvor dette er tilfellet, vil tolkningspunktet kun fungere som en tekstuell gjentakelse av et allerede introdusert tema i novella. Klujeff ser også prinsipielle problemer ved Baggesens todeling, da tolkningen er helt avhengig av lesningen av novella. Som nevnt er ikke tolkningspunktet nødvendigvis objektivt til stede i teksten. Det er heller et utslag av leserens fortolkningsstrategi. Å gjøre fortolknningen av noveller identisk med et bestemt punkt i novella, kan lett føre til forvirring. Klujeff hevder det vil være mer hensiktsmessig å gjøre en forståelse av novellas mening avhengig av en mer kvalifisert argumentasjon, enn å legge dette inn under novellas struktur (Klujeff, 2002, s. 26). Argumentasjonen her minner om Genettes tanker rundt begrensningene ved en ren strukturalistisk analyse av tekster. Jeg tror heller ikke noveller fullt ut vil la seg gripe av en

ren strukturalistisk analyse. Det vil oppstå en rest som må studeres ved hjelp av andre verktøy eller metoder.

3.6 Den amerikanske short storyen

På Litteraturfestivalen på Lillehammer i 2013 sa ML selv at hun i tillegg til norske novelleforfattere som Cora Sandel (1880–1974) og Torbjørg Nedreaas (1906–1987), i stor grad har latt seg inspirere av den amerikanske short storyen. I et intervju har hun også trukket fram den amerikanske novelleforfatteren Raymond Carver (1938–1988) som en av dem hun har latt seg påvirke av (Sandvik, 2014). Det er derfor interessant å se litt nærmere på den amerikanske tradisjonen innenfor novellekunsten her. Den amerikanske short storyen har mottatt impulser fra europeisk novelletradisjon, og omvendt, men de to tradisjonene anses likevel ikke for å tilhøre den samme novelletradisjonen (Klujeff, 2002, s. 45). Innenfor litteraturhistorien er det en tendens til å se på short-storyen som et isolert amerikansk fenomen. Et slikt skille kan imidlertid skygge for de gjensidige påvirkningene mellom de to tradisjonene. Klujeff hevder den amerikanske innflytelsen er særlig synlig på nyere europeiske noveller. Dette kommer blant annet til syne i en utvikling mot kortere tekster, realistiske skildringer og minimalistisk stil (Klujeff, 2002, s. 53). Minimalistisk stil kjennetegnes blant annet av hverdagslig språk, reduksjon av litterære virkemidler og lite bildebruk.

Den amerikanske forfatteren Edgar Allan Poe var, som tidligere nevnt, opptatt av at short storyen kunne leses ferdig i løpet av en økt. Poe stilte også krav til at fortellingen behandlet sitt materiale på en bestemt måte. Forfatteren må forestille seg en bestemt effekt som teksten skal gi, før skrivingen tar til. Deretter må forfatteren finne på noen begivenheter og sette dem sammen slik at de på best mulig måte kan føre til den ønskede effekten (Poe, 1994).

Modernisten Ernest Hemingway (1899–1961) var en av de viktigste stilskaperne innenfor amerikansk kortprosa i første halvdel av 1900-tallet. Opplevelser under første verdenskrig stod sentralt i Hemingways tekster. Disse erfaringene nedfeller seg i språklige uttrykk som preges av en manglende tillit til språkets evne til å kommunisere mellom mennesker. Hemingway er spesielt kjent for sine dialoger. De er i stor grad preget av stillstand og manglende evne til å forbinde ord og følelser. Det er dette som gjene kalles «hardkokt» stil. Hemingways særegne skrivemåte har vært til inspirasjon for amerikansk og europeisk kortprosa.

På 1960-tallet begynte de selvrefleksive eller postmodernistiske forfatterne å gjøre opprør mot den realistiske litteraturen. Dette viste seg blant annet i sjangerbrudd og *metafiksjon*. Metafiksjon vil si å blottlegge sine egne virkemidler. Metafiktive tekster er selvbevisste og stiller spørsmål ved skriftens evne til representasjon. Metafiksjon etterligner eller parodierer ofte tidligere tekster (Klujeff, 2002, s. 50). Den amerikanske forfatteren John Barth skrev i 1967 den berømte artikkelen «The Literature of Exhaustion». I artikkelen karakteriserte han litterær realisme som en oppbrukt (used up) tradisjon der de litterære mulighetene er utmattet. Dette er den samme typen utmattelse som Hassan beskrev i *The Literature of Silence* (1967). Barth utfordret den tradisjonelle historien gjennom en parodisk gjenskriving av litterære klassikere. Han beskrev sine egne verk som «...novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author» (Barth, 1984, s. 72).

I USA har det vært en utbredt praksis med å trykke short stories i tidsskrifter, aviser og magasiner. Senere samles mange av disse tekstene i antologier hvor de framstår i en ny kontekst. De gode mulighetene for å få kortprosaen publisert har bidratt til en større utbredelse av denne sjangeren i USA enn i Norge. Utgivelser av novellesamlinger er likevel, i USA som i Norge, noe eksklusivt. Forfatteren kan sjelden regne med å tjene penger på slike utgivelser. På slutten av 1980-tallet så en imidlertid en oppblomstring i publiseringen av novellesamlinger i USA. Novellesamlingene solgte da like bra som romanene. Dette skyldtes imidlertid ikke en litteraturhistorisk renessanse av sjangeren, men var et resultat av den enorme suksessen til novelleforfatteren Raymond Carver. Kortprosa er fortsatt en ukommersiell sjanger forbeholdt de «sære». Litterære eksperiment er relativt vanlig innenfor sjangeren (Klujeff, 2002, s. 50).

3.7 Den minimalistiske novella

Baggesens syn på begivenheten som noe som inntreffer utenfra, innebærer at novella handler mer om menneskenes livsvilkår enn menneskene i seg selv. I den minimalistiske novella må en ofte lete forgjeves etter en slik strukturell begivenhet som Baggesen har benyttet i sin novelledefinisjon. Dagens norske og danske novelleforfattere har i stor grad latt seg inspirere av den minimalistiske novella, og flere av deres noveller kan med rette tillegges merkelappen minimalistiske. Klujeff argumenterer for at begivenheten i den minimalistiske novella finner sted i *tonefallet* (Klujeff, 2001, s. 19). Det vil si at nyanser i tone eller stemning kan være avgjørende for tolkningen av noveller.

Minimalistiske noveller har preg av å være nedtonede og realistiske hverdagsskildringer. Store og voldsomme begivenheter griper sjelden inn. Klujeff mener likevel at begivenheten kan være til stede i en minimert utgave, for eksempel implisitt eller rett og slett som et åpenbart fravær av en slik begivenhet. Her er det ikke den ytre handlingen som dominerer. Det er heller slik at nyanser i tone og stemning kan gi det avgjørende utslaget (Klujeff, 2001, s. 20). I motsetning til store dramatiske hendelser, kan begivenheten altså befinne seg i språkets fineste nyanser, hevder Klujeff. Fravær av ytre handling gir novellas tone større oppmerksomhet.

Minimalistisk litteratur oppsto i USA på 1980-tallet. Flere har sett denne tilbakevendingen til en realistisk form som en reaksjon på 1960- og 70-tallets mer eksperimenterende postmodernistiske litteratur. Den postmodernistiske litteraturen var, som nevnt, blant annet kjennetegnet av metafiksjon og intertekstualitet. Minimalistisk litteratur kjennetegnes av et enkelt språk med korte ord, korte setninger og korte avsnitt. Figurativ språkbruk er kuttet ned til et minimum, men er likevel ikke helt fraværende. Minimalistiske tekster preges også av at de inneholder lite handling. Kim A. Herzinger, redaktøren for *Mississippi Review*, har pekt på en manglende eller nølende bruk av ironi i minimalistisk litteratur (referert i Klujeff, 2001, s. 23). At ironi i så liten grad blir brukt, kan ses i sammenheng med minimalistisk litteratur som en reaksjon mot den selvbevisste postmoderne litteraturen hvor ironi i stor grad ble brukt. Klujeff hevder også at selv om ingen amerikanske teoretikere har kommentert tonen som en viktig bestanddel i minimalistisk litteratur, blir tonen indirekte aktualisert i Herzingers vektlegging av ironiens fravær.

3.8 Novellepersonene

Den amerikanske novelleteoretikeren, Charles E. May, trekker fram den store forskjellen mellom virkelighetsoppfatningen i henholdsvis romanen og novella. Mens romanen skildrer mennesker i den sosiale virkeligheten vi lever i, utfordrer novella vår oppfatning av verden. I novella skildres mennesker løsrevet fra den sosiale konteksten, de er henvist til seg selv og møtet med det absurde (May, 1994). Dette kan sammenlignes med menneskets møte med det hellige. Nettopp fordi short storyen er kort, er det en ekstraordinær hendelse som trekkes fram. Vanlige hendelser som kommer forut for og etter den ekstraordinære hendelsen, er det ikke plass til. Novella, hevder May, er dermed en sjanger som får oss til å tvile på vår oppfatning av verden. Ettersom novella beskriver mennesket løsrevet fra den sosiale konteksten, har den en tendens til å handle om ensomme, marginaliserte personer i ytterkanten av samfunnet,

hevder May (1994, s. 137). I møte med de absurde begivenhetene slutter personene å sette seg konkrete mål. De utøver heller en form for passiv underkastelse.

Som tidligere nevnt, setter Baggesen begivenheten i sentrum for novelledefinisjonen, ikke virkelighetsoppfatningen. Baggesens personer er passive fordi de reagerer på begivenheter som rammer dem utenfra, de er dermed ikke styrt av egen vilje eller plan. Klujeff har revidert Baggesens syn på begivenheten, og hevder at begivenheten blir viktig først når personene gjør den viktig for seg selv.

4. Analyse

Stillhet og taushet står sentralt i alle de tre novellene jeg har valgt å analysere. De følgende analysene vil rette fokus mot forhold som særlig berører stillhet og taushet, bade når det gjelder novellenes form og tematikk. I tillegg til at stillhet og taushet står sentralt i novellene, har de en del andre likhetstrekk. Dette gjelder for eksempel formelle forhold som fortellertype, synsvinkel og anakrone innslag. Novellene har en minimalistisk stil, med et enkelt og hverdagslig språk. Bruken av konsentrasjon og fortetning er forholdsvis høy i alle de tre novellene. Novellene forholder seg til stillhet og taushet på ulike måter, og det er ulike typer stillhet som kommer til uttrykk i tekstene. I den første novella kommer stillhet og taushet særlig til uttrykk gjennom bruken av gjentakelser. I den andre novella bidrar bruken av parallellhistorier til å formidle noe om stillhet og taushet. I den tredje novella er det en mer behagelig og kroppslig form for stillhet som kommer til uttrykk.

4.1 “Skade”

Novella «Skade» kom ut i MLs sjette novellesamling, *Gjestene*, i 2007. «Skade» handler om fysiske og psykiske skader eller ødeleggelse, som rammer personene i de to kjernefamiliene vi møter. Vi møter ei ung jente som ble lam etter en bilulykke, hvor bilen hun satt i havnet under vann. Hovedpersonen i «Skade» er en gift kvinne som innleder et forhold til den skadde jentas far, Steinar. I novella møter vi også de bedradde ektefellene og kvinnens sønn, Jostein. «Skade» gir hverdagsskildringer av disse personenes liv, utroskapen og hovedpersonens tause forhold til egen familie. Mot slutten av novella blir forholdet avslørt, da sønnen ser Steinar omfavne mora. Steinars kone blir også informert om tingenes tilstand. Hun forsøker å komme i kontakt med hovedpersonen som har et forhold til mannen hennes, først ved å oppsøke henne hjemme, så på telefon. Mens hun ligger i senga si tenker hovedpersonen på sønnen sin og på alt som har skjedd, i en slags drømmeaktig og tiltaksløs tilstand.

4.1.1 Komposisjon

Tittelen på novella kan forstås på ulike måter. Den kan referere til skaden som dattera til Steinar fikk i bilulykken hun var involvert i, men ikke bare den skaden. Steinar er svært bekymret for dattera og hvordan det skal gå med henne «[i]kke skaden, sa han. Ikke bare den. Det virker som det er noe annet som er. Han ventet før han sa resten. Ødelagt» (Lindstrøm, 2012, ss. 51-52). Mot slutten av novella tenker også den kvinnelige hovedpersonen tilbake på

en drøm hun hadde hvor det viste seg at sønnen Jostein hadde en skade, «en forkrøpla hånd». Selv om ulike fysiske skader er et gjennomgående motiv i novella, er det likevel sannsynlig at tittelen også refererer til andre former for skade. De mellommenneskelige forholdene står sentralt, og mye tyder på at det er skaden eller skadene utroskapen skaper for de familiene som er involvert, som danner bakgrunnen for novellas tittel.

Novella starter *in medias res* med hovedpersonen som ligger i senga en morgen og tenker på sønnen som er på rommet sitt lenger inn i gangen. Hun våkner av lydene fra ektemannens avreise. Hun er ikke i stand til å stå opp. Isteden ligger hun og lytter til lydene fra regnet og studerer omgivelsene på soverommet. Novella begynner og slutter på samme sted, med kvinnen som ligger i senga og lytter til regnet.

Novella har ingen tydelig handlingsgang, men jeg vil likevel si at den har et høydepunkt. Spenningen toppe seg når sønnen, Jostein, får øye på Steinar og moren som omfavner hverandre: «Jeg tror jeg tenkte *løp*. Men jeg løp ikke. Alt var stillstand, som en film du setter på pause. Det samme bildet hele tiden, bussen som kjører. Der står vi og ser etter den» (Lindstrøm, 2012, s. 59). Sammenligningen av avsløringen med en film som er satt på pause, viser hvordan det skjebnesvangre øyeblikket oppleves som en evighet. Den andre store begivenheten, bilulykken, har inntruffet før novella tar til. Avsløringen av forholdet kan oppfattes som historiens vendepunkt, men ikke i aristotelisk forstand. Det er mer nærliggende å si at historien går fra ulykke til mer ulykke, at avsløringen bidrar til å forsterke en tilstand som allerede dominerer, enn at den inneholder et plutselig omslag.

Diskursen i novella har mange anakrone innslag og inneholder flere analepser fra ulike episoder. Som nevnt, begynner og slutter historien med at kvinnen ligger og tenker i senga. Mellom novellas begynnelse og slutt får vi flere tilbakeblikk til hva som har skjedd forut for denne morgenen. Vi får blant annet høre om bilulykken, hovedpersonens besøk hos Steinars kone og hvordan forholdet mellom hovedpersonen og Steinar utvikler seg. Analepsene bidrar til å bygge opp og holde spenningen ved like.

Det forekommer mange gjentakelser i novella. Det gjentas for eksempel mange ganger at Steinars kone kom kjørende opp gårdsveien til hovedpersonen kvelden før. Dette får vi høre om for første gang allerede på novellas tredje side (Lindstrøm, 2012, s. 41), før vi har fått vite at kvinnen har hatt et forhold til mannen hennes. Senere (Lindstrøm, 2012, s. 45) gjentas det at kvinnen kom kjørende opp gårdsveien, nå i sammenheng med at det fortelles om

hovedpersonens besøk hos Steinars kone. De to kvinnene er gamle klassevenninner, og så langt i novella er det forholdet mellom dem som står sentralt. Etter dette møtet begynner imidlertid forholdet mellom Steinar og hovedpersonen å utvikle seg. Når det så mot slutten av novella igjen gjentas at Steinars kone kom kjørende opp gårdsveien, knytter det seg derfor helt andre forventninger til denne hendelsen. Etersom fortelleren gradvis har avdekket det skjulte forholdet mellom Steinar og hovedpersonen, ligger det mye spenning i at Steinars kone oppsøker hovedpersonen. At hun kom kjørende opp gårdsveien, betyr ikke lenger det samme som det gjorde første gang det ble fortalt. I det første tilfellet ser vi henne som moren til den skadde jenta, i det andre tilfellet ser vi henne som en gammel venninne og i det tredje tilfellet som en bedradd ektefelle. At Steinars kone kom kjørende, har dermed ulike betydninger som avhenger av hva leseren ellers vet om personene og situasjonene. Det fortelles om det samme, men hendelsen tillegges forskjellige betydninger som bestemmes av den endrede konteksten. Det faktum at fortelleren forteller om det samme flere ganger, bidrar også til å øke spenningen. Repetisjonene bidrar til å bygge opp forventninger knyttet til at kvinnen oppsøker hovedpersonen. Gjentakelsene av at kvinnen kom kjørende opp veien, viser også at dette er en viktig hendelse for hovedpersonen.

Det blir også gjentatt at sønnen har fått rommet innerst i gangen for at han ikke skal bli forstyrret av foreldrene som kommer opp for å legge seg på kvelden. Dette fortelles det om for første gang allerede på den andre siden i novella (Lindstrøm, 2012, s. 40), og det fremstår her som ren informasjon. Når en leser videre i novella, får en inntrykk av at forholdet mellom mor og sønn er preget av avstand. Når det så gjentas at de har gitt han rommet innerst i gangen, blir det derfor naturlig å se avstanden mellom soverommene i sammenheng med avstanden som preger mor-sønn-forholdet. Og forklaringen som er gitt, at de ikke ønsker å forstyrre sønnen, kan virke som en unnskyldning for den voksende avstanden mellom mor og sønn. At gutten har fått rommet innerst i gangen, blir slik mer enn ren praktisk informasjon.

Det gjentas også at hovedpersonen ligger i senga si, blant annet på begynnelsen og slutten av novella. Bruken av en slik sirkelkomposisjon er med på å danne en ramme rundt de hendelsene som har skjedd forut for denne morgenen. Samtidig understreker gjentakelsene den spenningsfylte og tiltaksløse tilstanden hovedpersonen befinner seg i. Første gang det fortelles om at hovedpersonen ligger i senga si, er på novellas andre side: «Gutten er inne på rommet sitt. Jeg ligger her» (Lindstrøm, 2012, s. 40). Disse enkle konstateringene setter oss inn i her-og-nå-situasjonen i novella, og antyder samtidig en avstand mellom mor og sønn. Mot slutten av novella gjentas det flere ganger at hovedpersonen ligger i senga si. De stadige gjentakelsene

her intensiverer inntrykket av den håpløse situasjonen hun befinner seg i. Hun ligger i senga og tenker på sønnen, men virker ikke i stand til å foreta seg noe. Hun er handlingslammet. Det virker som hun ligger og venter på at han skal ta det første skrittet, eller i alle fall gi lyd fra seg. Situasjonen framstår som mer og mer fortvilet for hver gang det gjentas at hun bare ligger der. Novella fortelles i presens og preteritum, avhengig av om hendelsene foregår i nåtid eller fortid. På slutten av novella, i den siste gjentakelsen av at hovedpersonen ligger i senga, skifter imidlertid verbformen fra aktiv til passiv, nærmere bestemt til partisippformen av verbet: «Og så ble jeg [*liggende*] her». Dette understreker kvinnens viljeløshet, passivitet og tiltaksløshet ytterligere.

Den forholdsvis omfattende bruken av analepser og gjentakelser i novella gir teksten et fortettet preg. Fortelleren velger å sette fokus på enkelte hendelser og disse framstår som viktige. Det er spesielt hendelser hvor dialog eller manglende dialog mellom mennesker som står hverandre nær, som blir satt i fokus. Fortelleren veksler mellom å fortelle om hovedpersonens forhold til Steinars kone, til Steinar og til sønnen. På denne måten skapes det parallellhistorier som belyser ulike nyanser i kommunikasjonen og forholdet mellom personene i historien. Gjentakelsen av viktige hendelser gir også novella, som ellers er nokså handlingsfattig, spenning og driv.

4.1.2 Fortelleren

Det er en førstepersonsforteller i «Skade». Synsvinkelen er intern og ligger hos den kvinnelige hovedpersonen. Det veksles mellom etterstilt narrasjon med tilbakeblikk på tidligere hendelser, og samtidig narrasjon hvor vi får innblikk i kvinnens tanker. Bruken av samtidig narrasjon skaper en følelse av nærhet til begivenhetene som utspiller seg. Narrasjonen bærer enkelte steder preg av *stream of consciousness*-teknikken som gir inntrykk av fritt å gjengi hovedpersonens tankestrøm. Det er særlig sønnen som opptar kvinnens tanker:

Nå ligger han inne i senga, nå ligger han i senga og ser i taket eller står ute på gulvet og hører regnet, jeg hører ikke mye der innefra når døra er lukket, rommet er for langt borte, vi tenkte han ville ha det rommet der. For å få være i fred. (Lindstrøm, 2012, ss. 62-63)

Handlingsreferat kan brytes opp av tanker kvinnen har her og nå. Det er ofte de samme tankene som kommer tilbake, som spørsmålene om hva sønnen egentlig foretar seg inne på rommet sitt. Fortelleren kan også bryte opp referat ved å fokusere på en bestemt detalj som for eksempel spindelveg i taket på soverommet. Fokuseringen på spindelveg i taket bryter inn i hovedpersonens bevissthet, og tankene som har vært fokusert på fortiden rettes mot nåtiden.

Det hang en uro i taket her før, rett ved tråden henger restene av et spindeltev, en spiral dekket av støv. Jeg skulle tatt den ned, jeg har bodd her så lenge nå at jeg ikke legger merke til dem lenger, de tingene jeg så da vi først kom hit. (Lindstrøm, 2012, s. 41)

Slike korte beskrivelser av registrerte detaljer bryter opp diskursen og skaper overganger mellom parallelle historier eller ulike erindringer.

Det er den kvinnelige jeg-personen som velger hva det skal fortelles om og hva det ikke skal fortelles om. Det er derfor naturlig å stille spørsmål ved om en kan stole på fortelleren. Det er ikke usannsynlig at en ville fått en nokså ulik historie om den for eksempel hadde vært fortalt fra sønnens eller ektemannens synsvinkel. Vi får vite svært lite om ektemannen av fortelleren. Det er sønnen som bekymrer henne, og som opptar tankene hennes. Det faktum at fortelleren ikke skjuler at hun tidligere har slått sønnen, og hvor nær hun var ved å gjøre det igjen kvelden før, gir en følelse av at fortelleren er nokså pålitelig. Dette er episoder det kunne vært fristende å hoppe over eller nedtone, om fortelleren ønsket å framstille seg selv i et bedre lys. Det gjør imidlertid ikke fortelleren, og dette gir inntrykk av at hun er til å stole på, i alle fall til en viss grad. Lindstrøm lar også fortelleren komme til orde uten å moralisere eller fordømme handlingene hennes. Det er ingen påtrengende moral eller et klart budskap å lese ut fra novella.

4.1.3 Personene

Hovedpersonen i novella er anonymisert og nevnes ikke med navn. Hun virker på flere måter som et godt integrert menneske. Hun er i jobb, yter omsorg for familien og stiller opp for å arrangere fest på sønnens skole. Slik sett er hun en av samfunnets støtter. Men samtidig handler hun slik at hun påfører andre skade eller smerte. Selv om hun på mange måter svikter familien sin, inviteres vi ikke til å dømme henne. Innsyn i hennes tanker og følelser vekker isteden leserens sympati. Kvinnen virker på flere måter viljeløs, handlingslammet og passiv, muligens i så stor grad at det kan være snakk om en depresjon, altså en sykelig tilstand.

Jostein, kvinnens 16 år gamle sønn, er vel så interessant som den kvinnelige hovedpersonen i novella. Han omtales for det meste uten navn, kun som «gutten». Dette fører til en anonymisering, og passer til den isolasjonen og avstanden som ellers preger forholdet mellom personene. Den lille familien har flyttet tilbake til kvinnens hjembygd for ikke så lenge siden. Det virker ikke som det har vært lett for Jostein. Vi hører ikke at han har noen venner, og mora ser han kun alene. Jostein er for det meste hjemme, og det irriterer mora at han ikke er ute med venner. Men grunnen er sannsynligvis at han ikke har noen venner. Før de flyttet hadde han venner og forholdet til mora var bedre: «Han er grei, han gjør det han får beskjed om. Men

stille, taust. Før hendte det vi snakket sammen» (Lindstrøm, 2012, s. 42). Det fortelles, som nevnt, også om en episode hvor mora slo sønnen. Dette kan ha bidratt til stillheten og avstanden som preger forholdet mellom dem: «Men den gangen, etter at jeg hadde slått, visste jeg ikke hva jeg skulle si, så jeg åpnet ikke døra, jeg vet ikke hva han gjorde der inne» (Lindstrøm, 2012, s. 60). Forholdet mellom mor og sønn er preget av spenning, og som leser venter en på en konfrontasjon mellom de to. Mora ligger også og venter på dette, etter den korte, opphetede samtalen de hadde kvelden før. ML skildrer den spente stemningen og guttens reaksjon på morens sinne, uten lange replikker og skildringer. «Drar du nå da» er det eneste Jostein sier, mens «vi får snakke sammen seinere» er moras eneste kommentar (Lindstrøm, 2012, s. 62). Foruten disse to replikkene, er det kroppsspråk og moras tanker som får fram spenningen i scenen. «...ansiktet var mørkt, det uttrykket du alltid er redd for å se», beskriver morens frykt for sønnens reaksjon (Lindstrøm, 2012, s. 62). Moras sinne kan få en til å lure på om gutten har fortalt hva han så til faren. Det kan også virke som sønnen og faren har et bedre forhold. De snakker sammen, mens mora sitter i et annet rom og ikke tar del i samværet, fraværende og avstengt fra familien, nærmest innkapslet i seg selv. Forfatteren har også benyttet *iterativ* for å få fram at dette er noe som forekommer ofte og avspeiler en typisk hverdag for den lille familien. Iterativ vil si at det fortelles en gang om hendelser som skjer flere ganger.

Etter jobb sovner jeg ofte i stolen, nede i stua. Jeg hører at de kommer inn, at de går rundt i stua. De driver med sitt. Hvis jeg er for trøtt, sier jeg ikke noe og de lar meg være alene. Jeg hører at de finner fram mat, kjøleskapsdøra åpnes og lukkes, skuffen med bestikk, seinere hører jeg at de sitter ute i kjøkkenet og prater. Jeg vet ikke hva de snakker om. (Lindstrøm, 2012, s. 55)

Steinar er den eneste personen i novella som snakker mye, også om det som er vanskelig: «Jeg lyttet mens han snakket. Han pratet alltid Han snakket mye om datteren, han bekymret seg for henne» (Lindstrøm, 2012, s. 54). Steinars kone er også en som forsøker å komme i samtale med hovedpersonen. Hun har tidligere, før forholdet mellom Steinar og hovedpersonen startet, invitert hovedpersonen hjem på kaffe. Når forholdet blir avslørt, forsøker hun også å nå fram til hovedpersonen. Forsøket på kommunikasjon mislyktes da kvinnen ikke åpnet opp døra for henne, men Steinars kone når henne senere på telefon. Telefonsamtalen er med på å understreke kommunikasjonsproblemene personene sliter med. Det er interessant at den bedratte kvinnen føler et slags samhold med hovedpersonen, noe som ikke blir gjengjeldt. Den bedratte kvinnen snakker om at de gikk på skolen sammen og var venninner, men hennes replikker blir stående alene, uten at hovedpersonen svarer eller gir noen kommentar. Dette

antyder at hovedpersonen ikke deler hennes syn på vennskapet dem imellom, eller at hun rett og slett ikke er i stand til å delta i samtalen. Telefonsamtalen og stengte dører, både hovedpersonens stengte dør for Steinars kone og sønnens stengte dør, fungerer som markører for mislykket eller manglende kommunikasjon mellom personene.

4.1.4 Konsentrasjon og fortetning

Novella er preget av et konsentrert, fortettet, enkelt og hverdagslig språk. Ytringene kan være lange, men setningsbygningen er enkel. Det veksles ofte mellom korte og lange setninger. Skildringen av sønnen under den korte, opphetede samtalen mellom mor og sønn, er et eksempel på en slik veksling:

Han sto i døra. Han ligner faren nå, det skjedde da han fyte femten, da det barnslige ansiktet forsvant og han fikk en voksen mannskropp, Vidars kropp, den brede ryggtafva, magre, men lange armer, de store hendene, den litt brede pannen med øynene som ligger tett. Han sto bare. (Lindstrøm, 2012, s. 62)

De to korte setningene som her omslutter den lange, skaper en slags ramme for beskrivelsen av Josteins utseende. De korte setningene er også repetisjoner. Fortelleren understreker her noe av det tiltaksløse preget over gutten, som «bare» sto der.

Forfatteren klarer, uten å bruke store ord, å skape et lyrisk anstrøk over det ellers så hverdagslige språket. Dette gjør hun for eksempel i sine skildringer av øyeblikk; «*Gå over plenen, tenkte jeg plutselig, om sommeren*» (Lindstrøm, 2012, s. 46). Den relativt omfattende bruken av gjentakelser bidrar også til det lyriske preget i teksten. Novella har også detaljer som fester seg som bilder på netthinna, for eksempel den dryppende takrenna kvinnen ligger i senga og lytter til, sønnens skolesekk som ligger slengt på kjøkkengulvet eller restene av spindeltev på kvinnens soverom. Stilen er minimalistisk, og bruken av bilder er jevnt over beskjeden, men ikke totalt fraværende. Følelsene hovedpersonen får for Steinar sammenlignes for eksempel med en bue:

Jeg tenkte at han satt ved siden av meg, at han hadde kommet på bussen og at vi bare satt der, jeg kjente det i hele kroppen, i ryggraden, som en spent bue, en streng som dras bakover, for fort og stramt. (Lindstrøm, 2012, s. 48)

Denne similen fungerer som et illevarslende tegn for hvordan forholdet vil utvikle seg. At forfatteren avstår fra å skildre forholdet som utvikler seg i romantiske ordelag, er i tråd med den minimalistiske stilen som preger novella.

Novella har mye «luft» og mange korte avsnitt. Bruken av pauser og blanklinjer bidrar til å senke tempoet i novella og gir leseren mulighet til å være med i teksten. ML bruker ufullstendige setninger som etterlater leseren tomme rom de selv må fylle ut (Iser, 1978, ss. 165-169). Dette skaper en fortetning i teksten. Dette gjelder for eksempel i beskrivelsen av hvordan det er å heve en bil opp fra vann: «Det tar kanskje ikke så lang tid, men det er en langvarig bevegelse før de får den opp. Til overflaten.» (Lindstrøm, 2012, s. 58). Ufullstendige setninger brukes også for å understreke sanseinntrykkene et naturprogram på TV gir hovedpersonen:

Etter en stund skiftet bildet til et havområde, stort og kunstig blått, som filmet gjennom et filter, et rev fullt av farger. [*Og så et annet sted. På vei ned i dypet, kaldt, grått, grumsete vann. Ingen retning, ingen sikt, ingensteder.*] Jeg stod og så en stund, før jeg gikk og la meg. (Lindstrøm, 2012, s. 60)

Ufullstendige setninger går igjen som virkemiddel når hovedpersonen tenker på vann. Det er tydelig at det gir henne assosiasjoner til bilulykken som Steinars datter var involvert i, og at disse tankene virker sterkt inn på henne.

På slutten av novella blir «og» brukt i stedet for «men»: «... og så våknet jeg av at døra ble dratt igjen. [*Og*] så ble jeg liggende her» (Lindstrøm, 2012, s. 65). Tiden går framover uten at noe skjer, hovedpersonen står ikke opp slik en kunne vente. Dette understrekes ved valg av konjunksjon, nemlig «og» istedenfor «men». Det ligger en slags motsigelse i at kvinnen ikke står opp etter at hun har våknet, noe som forsterkes av selve ordvalget. Inntrykket av kvinnens handlingslammelse forsterkes ytterligere av at den passive formen av verbet er brukt.

4.1.5 Avslutning

Øystein Rottem har i sin litteraturhistorie påpekt MLs utrolige evne til å behandle psykologisk konfliktstoff (Rottem, 1998, s. 640). Dette kommer tydelig fram i denne novella, hvor forfatteren oppholder seg ved de problemene taushet og hemmelighold skaper for de berørte familiene. Å skrive om taushet og stillhet, er i seg selv et paradoks. Gjennom bruk av fortetning, gjentakelser og konsentrasjon, klarer likevel ML å gjøre nettopp dette.

Novella er preget av at det er noe usagt og uopplært som ligger i bakgrunnen, som gradvis blir avslørt og kommer til overflaten. Novella tilbyr imidlertid ingen løsning. Den åpne slutten sammen med mange tomme rom i teksten for øvrig, overlater mye til leserens egne tolkninger. Fortiden spiller en stor rolle for nåtiden i flere av MLs verk. I «Vederlag», den neste novella

jeg vil analysere i denne oppgaven, spiller fortiden muligens en enda større rolle for de personene vi møter.

4.2 “Vederlag”

Novella «Vederlag» ble som «Skade» utgitt i novellesamlinga *Gjestene*. Hemmelighold og manglende kommunikasjon står sentralt også i denne novella. Hva det ties om i de to novellene, er imidlertid av nokså ulik karakter. Men begge novellene berører spørsmål om hvilke konsekvenser hemmelighold har for mennesker og relasjonen mellom dem.

«Vederlag» handler om et eldre ektepar som tidligere har adoptert bort et barn fordi de var unge og hadde dårlig økonomi. Senere viser det seg at de ikke kan få flere barn. Den bortadopterte dattera tar en dag kontakt med sin biologiske mor på legekantoret hvor hun jobber. De to tar opp kontakten og treffes regelmessig. Mora holder det imidlertid skjult for mannen sin, Roar, at hun har kontakt med dattera. Til dattera sier hun at hun skilte lag med faren for flere år siden. Det oppstår situasjoner i novella hvor moras dobbeltspill er nær ved å bli avslørt. Som leser dukker de påtrengende spørsmålene opp: Hvorfor holder mora ekteskapet med faren skjult for dattera? Og hvorfor forteller hun ikke Roar om forholdet til dattera?

4.2.1 Komposisjon

Også denne novellas tittel kan forstås på ulike måter. Roar oppfordret ikke kvinnen til å beholde barnet, da hun var gravid. Han støttet henne i hennes avgjørelse, men gjorde det også klart at han mente det var best hun adopterte bort barnet. Dette gjør det naturlig å stille spørsmål ved om kvinnens handlinger er en måte å straffe mannen på. Det skjulte forholdet til dattera kan slik fungere som en erstatning eller vederlag for kvinnen, som gjennom hele ekteskapet har spilt annenfiolin i forhold til mannen og hans jobb. Men en kan spørre om ordet vederlag i tittelen på novella kan ha en videre betydning. Vederlag er også et arkitektonisk begrep. Vederlag eller vederlagsstein betegner de vertikale sidene i ei bue eller bru som opptar trykket fra buen, og holder buen på plass. Vederlagene må yte nok motkraft for at buen skal holdes oppe. I novella vies det flere steder oppmerksomhet til ulike rom eller konstruksjoner. Det fortelles for eksempel om en pasients fascinasjon for legekantoret hovedpersonen jobber på, og om et overbygg til parets jordbærplanter, som hovedpersonen for øvrig ikke er spesielt fornøyd med. I MLs siste novellesamling, *Arkitekt* (2013), danner ulike byggs arkitektur utgangspunkt for novellene. Derfor kan det tenkes at arkitektur også er noe av bakgrunnen for tittelen «Vederlag». Vederlag kan fungere som et bilde på spenningen i forholdet mellom mora og dattera på den ene siden, og mellom mora og mannen på den andre siden.

Novella starter *in media res*. Vi møter ekteparet i nåtid på et hotellrom. De er der i forbindelse med en prisutdeling som er knyttet til Roars jobb. Fortellingen om nåtiden brytes jevnlig opp av tilbakeblikk til tidligere hendelser. Vi får for eksempel innblikk i beslutningen om å adoptere bort dattera for flere år siden, og forholdet mellom mora og dattera som begynte å utvikle seg et år i forveien. Disse tilbakeblikkene eller analepsene bidrar til å kaste lys over parets situasjon i dag. Det er lite driv i historien som utspiller seg i nåtiden. Teksten viser her det rutinepregede samværet mellom ektefellene. Analepsene bidrar imidlertid til å bygge opp og holde spenningen ved like. Det at den sentrale og avgjørende ytre hendelsen har skjedd forut for fortellingen, skaper spenning i teksten. Og den stadige tilbakevendingen til historien på nåtidsplanet bidrar til å forlenge og intensivere spenningen.

Spenningsnivået når en topp når dattera ringer til mora, og det er Roar som tar telefonen. Her dras handlingen ut med stadige referat om hvordan Roar stiller klærne sine. Referatene fra Roars hverdagslige og rutinepregede klesstell, står i sterk kontrast til den dramatiske og skjebnesvangre situasjonen ektefellene egentlig befinner seg i. En livsløgn er nær ved å bli avslørt, og kanskje blir den også det. Roars rutinepregede handling kan være et forsøk på å normalisere den kritiske situasjonen de befinner seg i. Det kan også hende at de er et uttrykk for en slags benektelse. Roar har kanskje forstått hvem kona pratet med på telefonen, men velger å tie om konas løgn. Dette er et øyeblikk hvor en er spent på om kvinnens hemmelighet vil bli avslørt. Det skjer tilsynelatende ikke. Det oppstår i alle fall ingen åpen konfrontasjon mellom ektefellene. Etter dette synker spenningsnivået i novella. Men det stiger igjen og når toppen mot slutten av novella, når Roar noe overraskende kommer på besøk på hytta. Kvinnen har sagt at hun er på hytta alene, men sannheten er at hun er der sammen med dattera deres. Her er det sekunder som avgjør at Roar og dattera ikke støter på hverandre. Selv om det ikke sies direkte, gis det hint om at Roar kanskje har forstått hva kona holder skjult. Slutten er imidlertid åpen. Det overlates til leseren å tolke om Roar har forstått hvordan tingene henger sammen.

4.2.2 Fortelleren

Synsvinkelen i novella er personal og ligger hos den kvinnelige hovedpersonen. Det veksles mellom etterstilt og samtidig narrasjon. Den samtidige narrasjonen står i presens og gir en følelse av nærhet til hendelsene som finner sted. Vi får flere innblikk i hovedpersonens tanker som bærer preg av *stream of consciousness*-teknikken. Lange setninger og manglende konjunksjoner bidrar til å skape en tekst som synes å imitere tankenes flukt:

... jeg tenker på noe jeg leste om henrettelsen av mennesker i gasskamrene, at det tok femten minutter før fangene mistet livet, at de innstengte begynte å klatre på hverandre i forsøk på å få luft, at noen prøvde å klore ut sine egne øyne på grunn av trykket, jeg føler meg kvalm, samtidig som jeg plutselig er sulten, hvordan kan jeg være sulten etter det jeg nettopp tenkte på. Kjenne at jeg er sulten, at jeg må på do, en følelse av skam, jeg burde få en følelse av skam. (Lindstrøm, 2012, ss. 153-154)

Tekstpartier som dette gir inntrykk av å gjengi kvinnens bevissthetsstrøm fritt og uformidlet. Fri gjengivelse av tanker gir inntrykk av at teksten er preget av sannhet og realitet. Teknikken bidrar samtidig til å anonymisere fortelleren og gjøre henne mer fraværende. Skriften hentyder til hovedpersonens førspråklige bevissthetsnivå, og er følgelig ikke underlagt gjeldende skriveregler. Litteraturviteren Helge Ridderstrøm har påpekt at *stream of consciousness*-teknikken for det meste befatter seg med de tankene som ligger nærmest overflaten (Ridderstrøm, 2014, s. 3). De dypere nivåene av bevisstheten er lengre borte fra den språklige orden, og er derfor også vanskeligere å gjengi med ord. Dette minner om Sigmund Freuds (1856–1939) sammenligning av hjernen med et isfjell. Toppen av Freuds isfjell korresponderer med vår bevissthet. En atskillig større del av isfjellet ligger under vann, og symboliserer det ubevisste, ifølge Freud. Dette er også tilfellet for MLs noveller hvor det er mye som ligger under, mye usagt som leseren selv må tolke seg fram til.

Det er i denne novella, som i «Skade», den kvinnelige hovedpersonen som forteller, og som dermed også velger hva som blir trukket fram fra historien, og hva som nedtones. Historien ville sannsynligvis sett nokså annerledes ut om vi fikk den fra mannens eller datteras side. Med synsvinkelen fast forankret i den kvinnelige hovedpersonen, kan vi for eksempel bare gjette hva mannen vet og ikke vet, ut fra de opplysningene vi får om hvordan han handler. Det er også gjennom hovedpersonens øyne vi danner oss et bilde av Roar. «Jeg får derimot følelsen av en gjentakelse, han legger seg, mens jeg henger opp klærne», tenker hovedpersonen om forholdet deres på novellas første side. Det nevnes ikke direkte, men utsagnet kan gi inntrykk av at hun mener det alltid er hun som må ordne med klærne, mens han slapper av. Etter prisutdelingen er dette forholdet imidlertid snudd opp ned. Nå er det Roar som steller klær, mens kvinnen leser ei bok. Han tilbyr seg også å stryke hennes klær mens han holder på. Dette minner oss om at vi ikke kan stole fullt og helt på fortelleren. Det kan også tenkes at telefonsamtalen med dattera har gitt Roar mistanke om at kona skjuler noe for han. Dette kan ha bidratt til å endre rollefordelingen mellom ektefellene.

4.2.3 Personene

Hovedpersonen i novella er en tilsynelatende vellykket kvinnelig lege, med et solid yrke og stabilt ekteskap. Idyllen slår sprekker når det går opp for leseren, og for hovedpersonen selv, hvilken pris hun har betalt for å komme dit hun er. Kvinnen, som nå er middelaldrende, har ofret sitt eget barn for ektemannen. Etter adopsjonen viste det seg senere at hun ikke kunne få flere barn. Dette har medført at hun har båret på en skuffelse og en sorg i lang tid: «Tanken var et fint snitt i huden, jeg visste det kom til å ta lang tid å lege» (Lindstrøm, 2012, s. 151). Som nevnt, introduseres vi for ekteparet mens de befinner seg på et hotellrom i forbindelse med Roars jobb, og en får inntrykk av at kvinnen i flere sammenhenger har spilt annenfiolin i forhold til Roar og jobben hans. Utad gir handlingsmønsteret deres inntrykk av at hovedpersonen er «den perfekte hustru», men inne i henne ulmer det et slags opprør mot mannen. Han støttet henne ikke med hensyn til å beholde barnet da hun var gravid. I tillegg til det har kvinnen latt Roar og jobben hans styre livene deres. Roars kollega har dessuten hevdet at kollegaene er hans «egentlige» familie. Dette har naturligvis såret hovedpersonen og gitt henne en følelse av manglende kontroll. Hemmeligholdet av forholdet til dattera kan derfor være et forsøk på å gjenvinne kontrollen fra kvinnens side. Hovedpersonen lyver imidlertid ikke uten å få dårlig samvittighet: «Jeg lurte på om han noen gang kommer til å se på meg og føle seg snytt. Det hender jeg får en følelse av å ha stjålet noe» (Lindstrøm, 2012, s. 154).

Roar er 61 år gammel, og har i hele sin karriere jobbet i forlagsbransjen. Vi kommer ikke så nært inn på Roar som vi gjør på kvinnen. Men slik han presenteres på første side, får en raskt inntrykk av at han er en myndig og bestemt mann, selv om han ikke beskrives direkte. Novellas første setninger lyder slik: «På hotellrommet plasserte han kofferten sin på høyre side, nærmest døra. Banner med lav stemme». Etter litt tar han fram ei bok om annen verdenskrig, og kona sier hun ikke trodde det gikk an å skrive flere bøker om det emnet. Til dette svarer Roar knapt og bestemt: «Du tar feil». Senere blir det også antydning at Roar kan ha en noe kort lunte og opptre aggressivt. Ettersom trosten hadde begynt å spise av jordbærene ekteparet dyrket, hadde de lagt et nett rundt plantene. En dag ble en trost fanget inne i nettet, og Roar forsøkte å blokkere åpningen fuglen hadde kommet inn gjennom, selv om fuglen kunne bli skadet.

Det virker på mange måter som Roar er den som har mest makt i ekteskapet. Han er en person som er vant til å ta styringen, både hjemme og på jobb. Fortelleren antyder at ekteskapet har preg av rutiner og gjentakelser. Det alluderes også til den tyske filosofen Arthur Schopenhauers (1788–1860) pessimistiske syn på ekteskapet to ganger i novella: «Etter

Schopenhauers oppfatning var vel heller ikke intellektuell fornøyelse meningen med ekteskapet» (Lindstrøm, 2012, s. 137). Gjentakelsene som preger ekteskapet gir inntrykk av at de to kjeder seg i hverandres selskap: «Det er ingenting å si lenger. Det er lenge siden det var noe å si» (Lindstrøm, 2012, s. 158). I stedet for å snakke sammen, har de utviklet sitt eget ritual. De nikker til hverandre i det de skal til å gå ut av en dør. Dette fungerer som en kode på at de er enige, og at det ikke er noen form for misstemning mellom dem. Kvinnen har i det senere imidlertid blitt usikker på om dette faktisk er tilfellet. Denne tvilen hun bærer på, er også noe av det som skiller henne mest fra Roar som framstilles han som en bestemt mann. Da beslutningen om adopsjonen ble tatt, var han også sikker på avgjørelsen, mens kvinnen var mer i tvil. Denne tvilen bærer hun fortsatt på: «Det kjentes nettopp som jeg svelget noe, luft, eller var det sinne, jeg vet ikke hvorfor vi sitter her, i bilen sammen. Hvorfor det er han, hvorfor det er oss to» (Lindstrøm, 2012, s. 155).

Vi kommer enda mindre inn på parets datter. Vi får vite at hun er lærer, men ellers opptrer hun mer som en skikkelse i kulissene rundt den kvinnelige hovedpersonen. Gjennom innsyn i hovedpersonens bekymrede tanker om dattera, får vi vite at hun ikke har hatt det lett under oppveksten. Dette er en opplysning som forsterker inntrykket av at hovedpersonen angret på at hun adopterte bort dattera. Mora registrerer også at dattera har søvnproblemer. Disse små glimtene inn i datteras problemer, viser at mora utvikler en viss morsfølelse for dattera.

4.2.4 Parallellhistorier og fortetning

Bruken av parallelle historier er typisk for MLs forfatterskap, og vi finner dem både i «Skade» og «Vederlag». I «Vederlag» trekkes det fram ulike historier eller episoder, som kaster lys over hverandre og skaper flere nyanser i det hun forteller. Gjennom bruken av parallellhistorier skapes en fortetning i teksten. Disse fortetningene bidrar til at det knyttes forbindelser mellom det flyktige og det fortrente. Fortetningsteknikken er her av en slik karakter at det skapes åpne rom som leseren selv må fylle ut.

Frihet er et av temaene som blir belyst gjennom ulike episoder i «Vederlag». Et eksempel er episoden med fuglen som ble fanget under nettingen de hadde lagt som beskyttelse over jordbærplantene i hagen. Forsøket på å beskytte jordbærene mot trosten var ikke helt vellykket. Roar gikk derfor grundigere til verks og bygde et slags overbygg rundt plantene:

Det lignet et lavt kaninbur da det var ferdig, en konstruksjon med motsatt funksjon, som om meningen var å holde noe inne, ikke stenge det ute, på slutten av sommeren, tenkte jeg, ville

det stå der, og på avstand ville det ikke være mulig å se noe. Bortsett fra at det var tomt. (Lindstrøm, 2012, s. 142)

I litteraturhistorien er fugler i fangenskap et kjent og mye brukt symbol på manglende frihet. Under avsnittet om fortelleren har jeg sitert kvinnens tanker om fangene som døde i gasskamrene under annen verdenskrig. Dette sitatet kaster også lys over forholdet mellom fangenskap og frihet. Kvinnens tanker om at hun burde føle skam for at hun er sulten etter å ha tenkt på fangene i gasskamrene, antyder at hun plages av selvbebreidelse. Tankene hennes vandrer så videre til dramaet, *Höst och vinter* av den svenske forfatteren Lars Norén, som hun har tatt med seg på turen. Dramaet handler om et ektepar som har to voksne døtre. Den eldste av dem kan ikke få barn, og hovedpersonen i novella identifiserer seg trolig med henne:

Jeg tenker på hvor ufrie de er, personene i stykket, men hvordan løsrive seg fra sammenhengen, ingenting kan løsrives, ingenting av dette, sammenhengen er som en vag, men påtrengende lyd som summer i øret hele tiden, som vannet utenfor her, som strømmer ned fjellsiden. (Lindstrøm, 2012, s. 154)

Kvinnens tanker er nokså dystre her, og en aner at hun føler seg fanget. Dette dramaet dukker opp i hovedpersonens tanker flere ganger i novella, og det er spesielt et sitat fra stykket som har gjort inntrykk på henne. Det er en replikk ytret av faren i dramaet: «*Det finns människor som saknar förmåga att uppleva andra människors känslighet. Det är som dom saknade musikalitet, eller inte hade något sinne för humor. Det kan man inte anklaga dom för. Det bara är så*» (Lindstrøm, 2012, s. 149). Sitatets betydning understrekes av at det er kursivert. Hovedpersonen tenker igjen på dette sitatet mot slutten av novella, etter at hun har tenkt på hvor lite hun og Roar har å si til hverandre. Det at hun tenker på dette sitatet i Noréns drama, kan tyde på at hun mener Roar mangler følsomhet.

De ulike hentydningene til frihet som er nevnt her, kan vitne om at dette er noe hovedpersonen mangler og lengter etter. Den særegne sitatteknikken som er brukt, kaster lys over den avstanden som finnes mellom ektefellene på en måte som eksplisitte beskrivelser alene ikke kan uttrykke. De parallelle historiene og gjentakelsene av det som har med ensomhet, avstand og hemmelighold å gjøre, bidrar til å kaste lys over ulike nyanser i moras savn og redsel. Det kan se ut som at hun føler seg fanget i sin egen løgn. Mye tyder på at hun har viklet seg inn i et nett av løgner og hemmeligheter som det er umulig å komme seg ut av.

4.2.5 Språk og fortetning

Språket i «Vederlag» har mange likhetstrekk med språket i «Skade», og er typisk «lindstrømsk». Det er gjennomgående enkelt og hverdagslig, og bærer preg av konsentrasjon og fortetning. Den frie gjengivelsen av hovedpersonens tanker gir språket et muntlig preg, hvor grammatiske regler og konvensjoner for setningsoppbygging brytes. At skriften har preg av å representere tankens flukt, innebærer her at vi introduseres for en rekke detaljer som hovedpersonen, mer eller mindre bevisst, retter oppmerksomheten mot. I sitt første møte med dattera på flere tiår, registrerer for eksempel hovedpersonen lyder fra en hund som bjeffer og at telefonen ringer. Disse detaljene gir teksten et fortettet uttrykk. Øyeblikket da dattera oppsøkte mora, er et spesielt viktig øyeblikk i moras liv. Oppramsingen av detaljer viser hvordan kvinnens sanser skjerpes under dette skjebnesvangre møtet. Fortetningen og konsentrasjonen som preger språket her, minner om det som også preger teksten i det skjebnesvangre øyeblikket i «Skade», da sønnen oppdager at mora har en annen mann. Registreringen av sanseintrykk tar over for det rasjonelle språket for mødrene i disse overveldende situasjonene. Fornuftige resonnementer strekker rett og slett ikke til i slike skjebnesvangre øyeblikk.

Novella er på sitt mest spennende på slutten. Roar kommer da noe overraskende på besøk på hytta, hvor mora og dattera befinner seg. Her er det på hengende håret at han ikke treffer på dattera si. Bruken av detaljer forsterkes også i dette øyeblikket. Detaljene bidrar både til å dra ut handlingen i en slags langsom film mens spenningen er på topp, og til å skape en fortettet stil. Detaljer som datteras pocketbok, strikkejakke og gummistøvler er alle elementer som kan avsløre sannheten. At disse nevnes i teksten, bidrar til å øke spenningen i et øyeblikk som kan bli skjebnesvangert.

Selv om språket hovedsakelig er hverdagslig og enkelt, og preget av en minimalistisk stil, finner vi noen litterære figurer i teksten. Fuglen som blir fanget i nettet, er som allerede nevnt, et symbol på frihetsberøvelse. Konstruksjonen som Roar bygger for å beskytte jordbærplantene fra fuglene, blir sammenlignet med det dårlige forholdet mellom hovedpersonen og Roar: «De små, bitre detaljene mellom oss, stødige som plankene han banket sammen den dagen» (Lindstrøm, 2012, s. 143). Similen antyder at det som skaper avstand eller vanskeligheter mellom de to, er nokså urokkelig, stabilt og vanskelig å endre på. Beskrivelsen av de stadige gjentakelsene som preger forholdet, antyder også at de to har kjørt seg inn på et spor, som det er vanskelig å komme ut fra.

Etter at en av Roars kollegaer har omtalt seg selv som Roars egentlige familie, blir hovedpersonens bebreidelser mot Roar understreket ved valg av konjunksjon: «Det var ikke Roars feil. Den setningen var ikke hans ansvar. [Og] likevel» (Lindstrøm, 2012, s. 146). Disse setningene inneholder motsigelser både på innholdsplanet og språkplanet. Hovedpersonen innrømmer at Roar ikke kan klandres for kollegaens påstand, samtidig som hun er klar over at hun faktisk gjør det. At følelsene hennes ikke samsvarer med hennes logiske sans, forsterkes av at konjunksjonen «og» er brukt i stedet for «men». Dette selvimotsigende valget av konjunksjon, opptrer i en setning som i tillegg er ufullstendig. Dette forsterker den språklige fortetningen ytterligere.

Paret har forsøkt å fortrenge at de adopterte bort dattera si. Metaforen «[v]i redigerte henne vekk», viser likevel spor av selvbebreiding og skyldfølelse fra fortellerens side. Å redigere et menneske vekk fra sine liv, framstår som en kald og umenneskelig handling. Det virker også naturlig å stille spørsmål ved om dette virkelig lar seg gjøre. Bruken av ordet «redigere» i denne sammenhengen, kan også antyde at det var Roar som i størst grad ville bli av med dattera. Han er jo forlagsmann, og dette ordvalget gir assosiasjoner til yrket hans.

I novella finner vi også en apori. Apori er en retorisk figur som betegner et paradoks eller en grunnleggende motsigelse. Ved å sammenligne seg selv med en kvinnelig pasient som er ensom og ulykkelig, opplever hovedpersonen en plutselig følelse av å være lykkelig:

Jeg tenker på den gamle pasienten min, hun som alltid sitter og snakker seg gjennom timen på kontoret, som løfter opp sin egen uro og betrakter den som en spektakulær og elsket gjenstand, jeg får plutselig følelsen av at jeg er et lykkelig menneske, det er en intellektualisering og derfor kanskje et paradoks, men likevel, jeg er et lykkelig menneske. (Lindstrøm, 2012, ss. 158-159)

Måten hovedpersonen tenker om den kvinnelige pasienten på, gir inntrykk av at hun ikke har mye til overs for måten pasienten dyrker sine sorger og snakker om dem på. Hun kjeder seg mens hun sitter og lytter til pasientens problemer. At hun så opplever en følelse av å være lykkelig når hun tenker på pasienten, virker som en motsigelse. Hovedpersonen har det trolig bedre med seg selv enn pasienten. Samtidig vet vi at hovedpersonen har sine problemer, og sorgen hun har båret på har ikke gått over. Lykke er dessuten en følelse og ikke noe en ved hjelp av logikk kan skape eller avverge. Hovedpersonen trekker dessuten selv påstanden i tvil ved å bemerke at det er en intellektualisering og dermed et paradoks. Dette øyeblikket er likevel viktig. Aporien representerer et fruktbart øyeblikk som utfordrer hennes rasjonelle kapasitet til å forstå.

Hovedpersonen og Roar har utviklet en egen kode. De nikker til hverandre for å uttrykke at de er enige og at det ikke er noen misstemning mellom dem. Denne koden blir tatt i bruk på slutten av novella, når Roar skal reise fra hytta. Dette er rett etter at han har stått i gangen og sett på datteras gummistøvler, som er for små til å tilhøre hovedpersonen. At Roar ser lenge på disse, kan tyde på at han har skjønt at kona ikke er alene på hytta, og at han kanskje aner mer om tingenes tilstand enn han gir uttrykk for. Dette trekkes i tvil av nikket han gir til kona ved avreise. Det behøver likevel ikke å bety at han ikke har skjønt noe. Kanskje har han forstått, og valgt å godta konas hemmelighet. Gjentakelsen av nikket, som er deres ritual, blir et nytt, annerledes og mangetydig tegn når det gjentas i denne spente situasjonen.

4.2.6 Avslutning

Som vi har sett, er det tydelige tematiske sammenhenger mellom novellene «Skade» og «Vederlag». Hemmelighet, språk og taushet står sentralt i begge novellene. Skildringene av hvordan alminnelige mennesker bærer på og påfører andre smerte, er også viktige. Spørsmål om hva man kan snakke om, og hva man må tie om, stilles i flere av MLs verk. Dette spørsmålet er spesielt viktig i MLs prisvinnende roman *Dager i stillhetens historie* (2011). I denne romanen spiller, som nevnt i innledningen, fortelsen av hendelser i fortiden en stor rolle. Motivet adopsjon er også til stede i både «Vederlag» og *Dager i stillhetens historie*. Hovedpersonen i henholdsvis novella og romanen har begge adoptert bort et barn i ung alder. De tematiske sammenhengene mellom «Vederlag» og *Dager i stillhetens historie*, er altså nokså sterke. De samme spørsmålene blir behandlet i både lang og kort form. Måten ML flytter seg fra kort til lang form, og fra lang til kort form, kan fungere som en påminning om det uheldige i å bruke trange sjangerdefinisjoner.

4.3 “Stillhetens hav”

«Stillhetens hav» kom ut i MLs femte novellesamling *Jeg kjenner dette huset* i 1999. Denne novellesamlinga skiller seg fra forfatterens andre novellesamlinger ved at noen mennesker eller hendelser dukker opp i flere av novellene. En gammel mann som har blitt påkjørt, blir observert av ulike personer i ulike noveller. Vi ser denne mannen fra ulike synsvinkler. Dette viser at en og samme hendelse og person kan bli oppfattet forskjellig av ulike personer. Forholdet mellom foreldre og barn er også viktig i «Stillhetens hav». Sentralt i denne novella er forholdet mellom far og datter.

Novella starter med at hovedpersonen, Miriam, observerer en gammel mann som ligger i veien etter å ha blitt påkjørt. Mannen får hjelp av forbipasserende mennesker, og det samler seg fort et lite publikum rundt den påkjørte mannen. Synet av mannen på ulykkesstedet skaper en uro i Miriam. I et forsøk på å dempe denne uroen, ringer hun til faren fra en bar. Faren spør om de kan snakke sammen senere, og dette forsterker Miriams uro. Etter det mislykkede forsøket på kontakt med faren, bestemmer hun seg for å sjekke opp en av mennene i baren. Hun blir med en av dem hjem, og de har sex.

4.3.1 Komposisjon

Novellas tittel henviser til Mare Tranquillitatis, som er et område på månen som astronautene tidligere trodde var hav. Det fins flere slike mørke områder på månen som har blitt dannet ved vulkanutbrudd. Disse områdene har fått ulike havbenevnelser. Med tanke på disse novellenes kretsing omkring stillhet og taushet er det ikke overraskende at det er nettopp *Stillhetens hav*, som Miriam og faren har latt seg fascinere av. Under den amerikanske romekspedisjonen Apollo 11 i 1969 var Stillhetens hav også landingsplass for fartøyet *The Eagle*. Denne ekspedisjonen sendte de første menneskene til månen. Minnene fra denne begivenheten står sentralt i novella.

Denne novella starter også *in medias res*, slik som de to andre novellene jeg har undersøkt i denne oppgaven. Dette gir inntrykk av at historien begynner et tilfeldig sted i virkeligheten. Sammenlignet med de to andre novellene er denne novella med sine ti sider forholdsvis kort. I teksten får vi noen få utsnitt fra Miriams liv. Handlingen settes i gang av den uroen som observasjonen av ulykkesstedet skaper i hovedpersonen. Vi følger så Miriam videre, og får innsyn i de handlingene denne uroen utløser. Handlingen på nåtidsplanet avbrytes stadig av

Miriam's minner og tilbakeblikk til barndommen. Månelandingen som hun så på tv sammen med faren sommeren i 1969, og minner om faren på psykiatrisk institusjon, dukker opp i Miriam's erindringer. Disse analepsene bidrar til å kaste lys over ulike nyanser i den uroen hovedpersonen opplever i nåtiden. Vi får også en prolepse om at Miriam kommer til å tilbringe natten sammen med en av mennene i baren: «... før spillet som jeg betrakter fra hjørnet er slutt, vet jeg at en av dem blir med meg hjem etterpå» (Lindstrøm, 2013, s. 50). Dette gir inntrykk av at det ikke er uvanlig at Miriam blir med eller har med seg menn hjem.

Det er lite spenning i novellen. Den har heller preg av å være reflekterende og tilbakeskuende. Øystein Rottum har beskrevet novellene i denne samlingen som forsøk på å fange en flyktig stemning (Granlund, 2012, s. 52). Personene ser tilbake på en tid hvor de så framover. Denne pendelbevegelsen mellom fortid og nåtid går også igjen i «Stillhetens hav». Parallelle historier bidrar på ulikt vis til å kaste lys over Miriam's uro. Novella begynner med at Miriam forsøker å nå faren sin på telefon, etter at hun har vært vitne til et ulykkessted. Og novella slutter med en kort samtale mellom Miriam og faren på telefon. Dette er en samtale hun er usikker på om virkelig har funnet sted, eller om hun har drømt at fant sted. De korte telefonsamtalene rammer inn historien på nåtidsplanet og minnene som igjen er flettet inn i denne historien. Telefonsamtalen på slutten av novella kan tolkes som et vendepunkt, da den gir inntrykk av at hovedpersonen endelig sier noe som er viktig og sant til faren sin. Denne samtalen står i kontrast til de andre samtalene en blir vitne til i novella. De andre samtalene er i større grad preget av å være tilbakeholdende: «Jeg forteller han ingenting likevel, ingenting viktig» (Lindstrøm, 2013, s. 54), eller underlagt kontroll: «Jeg må ikke spørre hvordan han har det» (Lindstrøm, 2013, s. 52). Mangelen på handlingsgang i novella kan ses i sammenheng med at novella ikke slutter langt fra hvor den begynner. Vi får kun et kort glimt inn i Miriam's liv på nåtidsplanet. Vi får ikke vite noe om hvordan det går videre med Miriam og mannen hun ble med hjem, eller mellom Miriam og faren. Referatet fra samtalen mellom Miriam og faren på slutten av novella, gir imidlertid inntrykk av at Miriam har kommet til en erkjennelse av hva som foregår i livet hennes. Denne erkjennelsen kan innebære endringer for Miriam og menneskene i livet hennes.

4.3.2 Fortelleren

Også i denne novella er det en førstepersonsforteller. Synsvinkelen er intern og ligger hele tiden hos Miriam. Det veksles mellom samtidig narrasjon som gir innblikk i Miriam's tanker, og etterstilt narrasjon med tilbakeblikk på tidligere hendelser som dukker opp i Miriam's

bevissthet. Samtidig narrasjon skaper en følelse av nærhet til hendelsene som finner sted. Enkelte steder bærer narrasjonen preg av *stream of consciousness*-teknikken. Novellas første avsnitt gir for eksempel inntrykk av å komme uformidlet til uttrykk:

Det har vært en påkjørsel. Ansiktet til den gamle mannen som ligger i veibanen tilhører en fremmed, men likevel blir det kjent på en måte fordi jeg har sett han, jeg spekulerer på hvem han er lenge etter at jeg har passert ulykkesstedet, publikum, de upresise ytringene om hva som har skjedd i denne gata. Noen har kanskje sittet og ventet på han et annet sted uten å vite at han lå der i veien, hvorfor gikk han ikke på fotgjengerfeltet, hvorfor rett ut i gata på den måten. Det var nesten som om han ba om det. En gammel mann. En grå frakk. (Lindstrøm, 2013, s. 49)

Korte og ufullstendige setninger, sammen med lange setninger og manglende konjunksjoner, gir her et inntrykk av at Miriams tanker gjengis på den måten og i den rekkefølgen de dukker opp. Sitatet viser også at Miriam tar innover seg mange inntrykk fra ulykkesstedet, og en får siden vite at tankene knytta til denne episoden ikke vil slippe tak i henne. Hun gjør seg også tanker om hvordan det ville vært om det var faren som hadde sett det hun så, altså om ulykkesstedet hadde blitt observert fra farens synsvinkel. Ved bruk av fast synsvinkel får en historien kun presentert fra en side. En får vite litt om hva Miriam tenker om mannen hun blir med hjem gjennom innsyn i hennes tanker, men det fortelles tilnærmet ingenting om hva mannen tenker om henne. Manglende dialog mellom de to personene bidrar også til denne uvissheten; «... slike ting forblir usagte, som det jeg tenker om han, det han tenker om meg» (Lindstrøm, 2013, s. 51). Tausheten mellom de to viser at isolasjon og kontaktløshet preger forholdet, selv om de er sammen på den mest intime måten. Miriam er ikke interessert i å slippe mannen nært inn på seg og antar at han heller heller ikke er oppriktig interessert i henne: «Så hva er din historie? sier han. Som om han trenger eller, slik det er mest trolig, bare ønsker å lytte til tankene mine, selvfølgelig svarer jeg ikke...» (Lindstrøm, 2013, s. 54). Selv om mannen viser interesse ved å stille henne spørsmål, avviser hun muligheten for å bryte ut av isolasjonen og stillheten ved å kun snakke om ting som ikke er viktig for henne.

Fortelleren veksler altså mellom å beskrive hva som skjer på nåtidsplanet og ulike minner som dukker opp i Miriams tanker. Det er spesielt besøkene hos faren på institusjon og månelandingen i juli 1969 som opptar Miriam. De aller fleste som har nådd en viss alder, husker månelandingen. Det er et kollektivt minne som på mange måter representerer optimisme og framskritt: «Den første gloriøse ferden da alt var nytt og hele verden fulgte med på de sprakende meldingene» (Lindstrøm, 2013, s. 51). For folk flest blir hendelsen oppfattet som «a giant leap for mankind», som Niel Armstrong kalte det. Minnet om månelandingen gjør imidlertid Miraim trist, selv om det er et godt minne. Miriams tanker som kretser omkring

ulykkesstedet hun observerte og andre triste minner, bidrar til å sette et sentimentalt, tilbakeskuende og vemodig preg på novella.

4.3.3 Personene

I denne novella møter vi Miriam, faren hennes og mannen hun blir med hjem. Vi får ikke vite mye om noen av personene gjennom skildringer og beskrivelser, men blir litt kjent med dem gjennom det de sier og gjør. De to mennene får vi også et inntrykk av gjennom de tankene Miriam gjør seg om dem. At mennene ikke er navngitt, bidrar ytterligere til å anonymisere dem. Miriam er altså en voksen kvinne som har for vane å søke kontakt hos fremmede menn. Vi får ikke vite hva hun lever av, men hun sier til mannen hun er med hjem at hun er journalist, og: «... det er ikke så langt fra sannheten» (Lindstrøm, 2013, s. 54).

Miriam's far var psykisk syk og innlagt på institusjon i flere år da Miriam var barn. Mye tyder på at det ikke kan ha vært lett å være barn av en psykisk syk far. Morens formaninger om hvordan hun skulle oppføre seg når de besøkte han, og alt hun ikke kunne si til faren under besøkene, er eksempler på det. Faren ble senere utskrevet fra institusjonen, men Miriam sliter med å nå fram til han også etter det. Han har sjelden tid til å snakke med henne når hun ringer, og han har aldri ønsket å ha andre mennesker nært innpå seg. Faren er fortsatt ofte trist. Det er noe stille, langsomt og dvelende over væremåten hans:

Jeg så han gå ned hagegangen, hvordan han stoppet og ble stående og se på gressklipperen nederst i hagen, sto så lenge at jeg ikke trodde han kom til å bevege seg fra den flekken igjen Han bare sto på samme sted og betraktet gressklipperen. (Lindstrøm, 2013, s. 58)

Miriam og faren har også hatt gode stunder sammen. Minnet om da de så på månelandingen på tv sammen, er et eksempel på det, selv om minnet gjør henne trist. I dette øyeblikket var hun trygg, og forventningene faren hadde om at noe fabelaktig ville skje, smittet over på henne. Dette minnet er fortsatt svært levende for Miriam.

Mannen hun har blitt med hjem, minner henne om faren hennes. De to mennene lukter likt, og faren har som mannen hun blir med hjem også barbert hodet en gang. Likhetene Miriam ser mellom de to, gir inntrykk av at det er savnet etter kontakt med faren som gjør henne interessert i nettopp denne mannen. En aner også at Miriam ofte innleder forhold til menn, og den manglende kontakten med faren kan trolig være en bakgrunn for det. Hun pleide også å ta med seg kjærestene sine da hun besøkte faren på institusjonen han var innlagt på. Hun er usikker

på om faren bryr seg så mye om mennene hun har introdusert han for, men oppfatter tegn som tyder på at han likevel gjør det:

Han spurte aldri hvordan jeg hadde det. Og likevel må han ha lagt merke til ledsagerne mine, sett det som noe mer enn bare en tilfeldighet at de var der. For senere spurte han ofte hvor jeg hadde gjort av dem, eller hva de holdt på med nå. Og jeg svarte alltid at jeg ikke var helt sikker. De kunne ha forsvunnet fra jordens overflate for alt hva jeg visste. (Lindstrøm, 2013, s. 53)

Miriam's mange forhold kan tyde på at hun, som faren, heller ikke vil ha folk for nært innpå seg. Hun virker heller ikke interessert i å fortelle om seg selv til mannen hun er med hjem: «... jeg svarer som om han har stilt et annet spørsmål. Jeg forteller han ingenting likevel, ingenting viktig, fordi det ikke er noe å fortelle. Og det som er, kan ikke fortelles» (Lindstrøm, 2013, s. 54). Miriam's tanker om alle mennene i livet hennes kan gi inntrykk av at hun bruker overfladiske forhold for å slippe unna seg selv. Mot slutten av novella virker det som hun kommer til en erkjennelse av dette da hun sier til faren: «Jeg plukker opp andres liv. Det er det jeg gjør. Det er det jeg holder på med nå. Jeg kan ikke for det. Når jeg ikke gjør det, ser jeg på tv» (Lindstrøm, 2013, s. 58). Mangelen på egen trygghet og et trygt far–datter forhold, har ført til at hun lever sitt eget liv gjennom andres. Savnet etter nærhet driver Miriam fra forhold til forhold. Ytringen om at hun ser på tv når hun ikke er med menn, tyder også på at hun bruker sex som et middel for å overkomme kjedsomhet og indre tomhet. Øystein Røttem har pekt på MLs interesse for å utforske søkende personer i en tid med normoppløsning. Savn er en viktig del av MLs litterære produksjon, hevder Røttem: «Det er knyttet til en ulykkelig bevissthet som knapt kjenner objektet for sitt savn eller i alle fall ikke er i stand til å sette ord på det» (Røttem, 1998, s. 641).

4.3.4 Tomme rom

I novella bidrar skildringene av ulike rom til å skape en spesiell stemning og underbygge Miriam's følelser. Minnene om faren på institusjon er fortsatt sterke for henne, og når hun tenker tilbake på sine besøk der, ser hun faren for seg mens han kommer nedover mot henne og mora i korridoren. Selv om det er mange år siden han var innlagt, ser hun han fremdeles for seg i de samme rommene på institusjonen når hun tenker på han.

Handlingen på nåtidsplanet utspiller seg i huset til mannen hun har blitt med hjem: «Det virker tomt, på den måten et hus kan virke tomt selv om det er bebodd, som om man har fjernet en viktig del av inventaret, eller som om noen nettopp har forlatt det i hastverk» (Lindstrøm, 2013, s. 50). Miriam's beskrivelser av rommene, kan ses i forhold til den emosjonelle tomheten

hun selv bærer på. Det er også gjennom skildringer av rommenenes inventar, som blant annet består av ulike familieieportrett, en får vite at det sannsynligvis er en familiefar Miriam er med hjem. Det virker ikke som det plager Miriam at portrettene er der, men situasjonen gjør henne likevel trist: «Jeg er på en måte lei meg for at vi har havnet her i det samme, miserable, ensomme rommet sammen» (Lindstrøm, 2013, s. 51). Selv om personene i mannens familie ikke er med på novellas handlingsplan, viser portrettene av dem at de likevel er viktige parter i situasjonen som utspiller seg i novella. Gjennom skildringene av rommet gjøres deres eksistens nærværende og påtrengende, selv om Miriam ikke plages av portrettene nærvær. Miriam klandrer ikke seg selv, men er lei seg for situasjonen mannens familie blir dratt inn i.

4.3.5 Stil og språk

Sex spiller en viktig rolle i denne novella. Dette var også et viktig tema i MLs tidlige forfatterskap. Sexen skildres på en kjølig, distansert, upersonlig og lite sensuell måte:

Mannen med barbert hode, som eier senga jeg ligger i har dårlig tid. Som om jeg vil forsvinne eller anta en annen, kanskje mindre konkret form om han ikke handler raskt. Hva som driver han til å gjøre de tingene han nå gjør, kan jeg selvfølgelig ikke vite noe om, så jeg går ut fra at det er de samme grunnene som driver meg, som kjennes som et dekke av svette og sult på huden min. Og etter det? Stillheten. (Lindstrøm, 2013, ss. 53-54)

Sitatet viser at det er lite romantikk forbundet med samværet fra Miriams side, og at hun har et fremmedgjort forhold til handlingene hun foretar seg sammen med mannen.

Etter at de har hatt samleie, vil mannen at de skal se en spesiell film sammen. Filmen viser mennesker som har sex, og Miriam lar seg merke av den språkløse tilstanden som preger menneskene i filmen:

Ingen snakker lenger nå. Det virker som de har mistet interessen for eller behovet for ord ... Nå, som de er kommet hit, synes det ikke som de har noe å si. Det er ikke noe mer å si. Eller: det finnes ingen ord. (Lindstrøm, 2013, s. 55)

Stillheten mellom Miriam og mannen hun er med hjem, og stillheten i filmen de ser, viser til en stillhet som også kan være et fristed, hvor uroen og angsten kan slippe taket. Merete Granlund har hevdet at ML framhever språkløse og kroppslige erfaringer som noe lokkende og behagelig, om enn farlig (Granlund, 2012, s. 8). Slik sett kan stillheten både være en kilde til ro og uro for Miriam. Hun søker menn for å fortrenge uroen som oppstår som en følge av manglende kommunikasjon og nærhet til faren.

Forfatteren viser hvordan minnene om faren som stadig dukker opp, blir levende for Miriam i hennes indre gjennom skifte av tempus:

Vi satt og ventet på at han skulle dukke opp. År passerte. Der er han, der kommer han nedover korridoren, den spesielle måten han går på, alle går sånn her inne. Jeg vil løpe bort til han, jeg vil gi han en klem. Husk at han ikke føler seg så bra. Vær flink nå. Så jeg sitter på hendene mine, ser at han kommer fram til døra, øynene hans møter mine, så vidt et smil, men likevel er det som om jeg er litt for langt borte, som om han har fått øye på meg et sted utenfor rekkevidde. Jeg må ikke spørre hvordan han har det. (Lindstrøm, 2013, s. 52)

Når bildene av faren blir levende for Miriam, skifter tempus fra preteritum til presens. Dette er med på å framstille minnene som mer levende og dramatiske for hovedpersonen. Avstanden som preger forholdet mellom faren og dattera kommer også fram i sitatet over. Denne avstanden understrekes ytterligere av de mislykkede forsøkene på samtale med faren via telefon og brev: «Brevene mine ville nå ham, stemmen min på telefonen, fjern for han, like fjern som om den skulle ha blitt slynget ut forbi atmosfæren, ut i rommet, våre stemmer, som stemmene som kom tilbake fra månen gjengitt på en sprakende mottaker» (Lindstrøm, 2013, s. 56). Faren kan, som nevnt, ikke ha personer for nært innpå seg, og similen med månen understreker avstanden som preger forholdet mellom Miriam og faren. Denne avstanden er nødvendig for faren, og hans sterke, nærmest barnslige, interesse for verdensrommet, viser at avstand også kan være vakker og sette ting i perspektiv: «... ingenting er så vakkert som jorda når du ser den fra månen» (Lindstrøm, 2013, s. 57). Sitatet over fra Miriams besøk hos faren på institusjon, viser også at hun har måttet passe på ikke å si ting som kunne uroe faren.

Novella får fram flere forhold som det enkelte ganger er best å tie om og hvordan det språkløse kan framstå som et alternativ. Utsnittet «[j]eg forteller han ingenting likevel, ingenting viktig, fordi det ikke er noe å fortelle. [Og] det som er, kan ikke fortelles» (Lindstrøm, 2013, s. 54), er et eksempel på at Miriam velger ikke å tale og åpne seg opp for mannen hun er med hjem. Disse tankene Miriam gjør seg er en apori som inneholder en grunnleggende motsigelse og er et paradoks. Miriam tenker at det ikke er noe å fortelle, samtidig som hun tenker at det som er, altså det som er viktig, ikke kan fortelles. Aporien viser den tvilen som oppstår når to sanne, men likevel uforenelige utsagn motsier hverandre. Bruken av konjunksjonen «og» i stedet for «men», gir teksten motsigelse på språkplanet i tillegg til på innholdsplanet. Dette bidrar til å skape fortetning i teksten. Miriam velger å tie om det hun føler hun ikke kan snakke om. Stillhet og taushet blir et alternativ når hun føler språket ikke strekker til. Metaforen «[e]t eller annet sted der ute truer et helt skred av ord» (Lindstrøm, 2013, s. 56), viser redselen for å si ting som ikke bør bli sagt, ord som kanskje har bygd seg opp over lang tid. Metaforen antyder

også at det kan vise seg å være umulig å slippe unna alle ordene, og Miriam er bekymret for hva som vil skje når alle ordene slipper løs.

Språket i novella er ellers preget av en enkel og hverdagslig stil, med en beskjeden bruk av litterære bilder. Gjentakelser brukes for å understreke betydning enkelte steder, men ikke i så stor grad som i for eksempel «Skade». Gjentakelsene i «Stillhetens hav» kommer gjerne rett etter hverandre og understreker betydningen ordene har for hovedpersonen: «Han viste meg et bilde, et fotografi av månen som han hadde klippet ut fra et blad. Og han virket glad. Han virket glad, ikke trist slik han ofte pleide å være når jeg besøkte han» (Lindstrøm, 2013, s. 55). Miriam er kanskje overrasket over at faren virket glad, ettersom han stort sett er trist. Gjentakelsen bidrar også til å gi inntrykk av at det er Miriams tanker som flyter fritt. Det som gjør mest inntrykk på henne, er det også naturlig å gjenta i tankene. Mannen hun ble med hjem, lurer på hva Miriam er redd for: «Men jeg sier det ikke. Jeg sier det ikke» (Lindstrøm, 2013, s. 57), tenker Miriam. Disse to korte setningene står også alene i et eget avsnitt. Dette understreker ordenes betydning i en tekst som ellers er preget av mange lange setninger og kompakte avsnitt. Gjentakelsene som kommer rett etter hverandre, bidrar også til å sette et poetisk preg på teksten, som ellers framstår som upretensiøs og enkel.

Som nevnt har ML i sitt forfatterskap vært opptatt av seksuelle forhold i en tid med normoppløsning. Hun moraliserer ikke over personenes handlinger. Fortelleren er en nøytral observatør til handlingene som utspiller seg og avstår fra å vurdere handlingene eller personene. Alvoret i situasjonen kommer likevel fram gjennom bruken av detaljer, som på sett og vis taler for seg selv. Bildene av mannens familie, viser hvor kompleks situasjonen er: «Etter det sover jeg en tung, stygg søvn, inne på hylla står portrettene av kvinnen og jenta med blyanten. Fanger av tiden. Mare tranquillitatis» (Lindstrøm, 2013, s. 54). Miriams tanker om mannens familie her antyder at hun føler skyld for det hun gjør. Selv om hun mener portrettene nærvær ikke plager henne, kan hun ikke unngå å tenke på dem. Denne bruken av enkle detaljer for å kaste lys over noe mer komplekst, er typisk for ML. Den samme teknikken er også brukt i de to andre novellene jeg har analysert i denne oppgaven.

4.3.6 Avslutning

Taushet, stillhet og savn er sentrale størrelser i denne novella. Manglende kommunikasjon og stillhetens både truende og lokkende karakter, trekkes inn som sentrale motiv i handlingen. Parallele historier bidrar til å kaste lys over stillheten og viser fram stillhetens ulike nyanser.

Som i så mange andre av MLs verk spiller fortiden en stor rolle for nåtiden for tekstenes personer. Fortiden er med på å forklare nåtiden, og den stadige pendlingen mellom nåtid og fortid bidrar til en fortetning som skaper en vemodig nostalgi i novella, uten at denne skildres med ord.

Novella slutter med at Miriam endelig sier noe til faren som er sant og viktig for henne. Selv om faren sier han ikke skjønner hva hun snakker om, antyder Miriams ytringer at hun likevel har forhåpninger til at språket kan skape kontakt mellom mennesker. Fram til dette øyeblikket har hun avvist og blitt avvist i forsøk på dialog og kontakt. Men i novellas siste dialog gir hun seg ikke, selv om faren forsøker å slippe unna samtalen. Dette kan tyde på at hun likevel ser muligheter i å bruke språket for å komme ut av isolasjonen og oppnå kontakt med andre. Slik sett er slutten åpen, og sammen med mange tomme rom i teksten for øvrig, er det mye som overlates til leseren å tolke selv.

5. Drøfting

5.1 Stillhet og taushet i novellene

Gjennom lesingen av MLs tre noveller, har vi sett at temaene stillhet og taushet står sentralt. Stillhet og taushet behandles på flere plan i tekstene. På det tematiske planet finner vi stillhet og taushet blant annet ved at det beskrives eksplisitt i teksten. I tillegg til at stillhet og taushet beskrives direkte i teksten, finnes de også implisitt i tekstenes språklige uttrykk, blant annet gjennom bruken av språklig fortetning og repetitiv teknikk. En kan på mange måter si at de tre novellene representerer studier av stillhetens substans og virkninger. Tekstutvalget viser også hvor omfangsrik og variert stillheten er. En møter for eksempel en ubehagelig, kvelende og nærmest selvutslettende stillhet i novella «Skade», mens novella «Stillhetens hav» viser noen av stillhetens primitive og befriende sider gjennom beskrivelsen av behagelige språkløse tilstander og stillhetens kroppslige aspekt. I det følgende vil jeg knytte teorien jeg har benyttet om stillhet og taushet opp mot novellene jeg har analysert, og drøfte hvordan stillhet og taushet blir behandlet i novellene.

5.1.1 Susan Sontag og ML

Susan Sontag skriver i sitt essay «The Aesthetics of Silence» at fullkommen stillhet ikke finnes. Stillhet er heller en egen form for tale og et element ved en dialog. Når noen er stille, kan stillheten tolkes på mange ulike måter. Disse tolkningene er å legge tale til stillheten. Novellene jeg har studert i denne oppgaven, bærer preg av enten manglende dialog eller ordknappe dialoger i de tilfeller hvor det fins en dialog. Sontag viste i sitt essay til ulike måter stillheten kan brukes på (Sontag, 2013, del 13). Eksempler på hvordan stillheten kan brukes, finner en for eksempel i novella «Skade». I den opphetede, korte samtalen mellom mor og sønn mot slutten av «Skade», kan stillheten forstås på ulike måter. Sønnen har oppdaget utroskapen, og han konfronterer mora med å spørre: «Drar du nå, da?» (Lindstrøm, 2012, s. 62). Mora reagerer med et voldsomt sinne og er nær ved å slå han. Alt hun svarer sønnen etter en pause med ladet stillhet og blikkveksling er: «Vi får snakke sammen seinere» (Lindstrøm, 2012, s. 62). Denne stillheten kan tolkes som et forøk på å disiplinere sønnen. Ved ikke å snakke til han, viser kvinnen at dette er noe han ikke skal blande seg inn i. Stillheten kan også tolkes som en mangel på ord. Kvinnen har havnet i en nærmest umulig situasjon, og hun vet

ikke hva hun kan si til sønnen sin. Den lange pausen mellom sønnens og moras ytringer, bidrar også til å understreke talens alvor.

I novella «Stillhetens hav» står Miriams far og «betrakter» gressklipperen en lang stund. Dette gir assosiasjoner til Sontags tanker om forskjellene mellom de to begrepene «se» og «stirre» (mine oversettelser). Sontag hevder at «[t]raditional art invites a look. Art that's silent engenders a stare» (Sontag, 2013, del 9). I stille kunst tar en i bruk begrepet «stirre», heller enn «se». Mens å se er en frivellig og mobil handling, er å stirre en mer ufrivellig og låst handling. Forskjellen mellom «se» og «stirre» viser at stille kunst kan være en fruktbar tilnærming til et språk som ofte oppleves som korrumpert, da nærmest alt som kan sies vil minne en om noe annet som allerede er sagt. Om en kan anse den semantiske betydningen av ordet «betrakte» som mer lik «stirre» enn «se», kan en si at ordvalget i beskrivelsen av faren i «Stillhetens hav» bidrar til å forsterke inntrykket av stillheten som omslutter han. Miriams far virker nærmest fastlåst der han står og betrakter gressklipperen «så lenge at jeg ikke trodde han kom til å bevege seg fra den flekken igjen» (Lindstrøm, 2013, s. 58). Ettersom det ikke finnes noe en etterstreber å holde fast i stille kunst, frigis heller ikke oppmerksomheten.

Sontag viser i sitt essay til dikteren Novalis som har påpekt paradokset ved at det i en tid hvor stillheten blir oppvurdert, også finnes flere og flere verk som inneholder «babble» (Sontag, 2013, del 16). Samuel Becketts verk, som inneholder mye dialog, kan tjene som eksempel på «babble». Det er lite dialog i MLs noveller, og de er i liten grad preget av ustanselig tale. Miriams ytringer til faren på slutten av «Stillhetens hav», skiller seg ut fra andre ytringer i novellene jeg har studert. I disse ytringene fra Miriam ligger det et klart ønske om dialog og en tro på språkets evne til å formidle. Det virker nærmest som hun i det øyeblikket hun taler, har en åpenbaring eller et klarsyn som gjør at hun spontant og uten forbehold kan formidle sine tanker til faren. Miriams replikker får meg til å tenke på Novalis' ord: «When someone talks just for the sake of talking, he is saying the most original and truthful thing he can say» (sitert i Sontag, 2013, del 16).

Sontag har også vært opptatt av hvordan det muntlige språket i større grad enn det skriftlige språket er anvendelig for å skrive om stillhet. Siden det muntlige språket er auditivt, kan det sanses og formidles på en annen måte enn det skriftlige og visuelle språket. Det muntlige språkets karakter gjør det til en kilde for oppdagelse og erkjennelse (Sontag, 2013, del 17). Sontag trekker fram ulike kjennetegn ved muntlig språk i nyere litteratur, som for eksempel førstepersons fortellerstemme og repetitiv teknikk. Dette er kjennetegn en også finner i de tre

novellene av ML. Førstepersons fortellerstemme er brukt i alle de tre novellene, mens bruken av repetitiv teknikk er mer framtrædende i novella «Skade» enn i de andre novellene. Jeg vil komme tilbake til bruken av gjentakelser i novellene i forbindelse med at jeg ser på Elisabeth Løvlies tanker om stillhet i litteraturen. Men først litt om Ihab Hassans tanker om stillhet og utmattelse.

5.1.2 Ihab Hassan og ML

Hassan setter opp flere kjennetegn ved moderne og postmoderne litteratur i sin tabell. En kan finne flere av kjennetegnene på postmoderne litteratur i de tre novellene jeg har studert. I novella «Vederlag» fins for eksempel bruk av intertekst med henvisninger til Lars Norèns drama *Höst och vinter*. ML benytter ikke intertekstualitet i stor grad i sitt forfatterskap, men i denne novella forekommer det altså. Setningsoppbygningen i alle de tre novellene er i stor grad peget av enten svært enkle perioder eller paratakse. Paratakse, eller sideordning av ord og setninger, er et kjennetegn ved postmoderne litteratur, ifølge Hassan. ML har en tendens til å la korte og enkle setninger omslutte lengre parataktiske setninger. De korte setningene framstår som en innpakning av de lengre setningene og skaper en egen rytme i teksten:

Telefonen ringte i natt. Jeg våknet av at den ringte. Hun hadde ikke så mye å si med en gang, jeg holdt røret og så kjøkkenet mitt i halvmørke, stolene rundt bordet der vi pleier å sitte, tre av dem, de sto som om vi nettopp hadde reist oss, Josteins skolesekk på gulvet ved døra der han hadde satt den før helgen da han kom hjem. Jeg tror hun hadde grått. (Lindstrøm, 2012, s. 63)

Dette tekstutsnittet fra «Skade» viser hvordan de korte setningene på begynnelsen og slutten av utdraget omslutter alle momentene som er lagt til i den lange parataktiske perioden.

Ubestemmelighet er et annet kjennetegn Hassan trekker fram som sentralt for postmoderne tekster. Ubestemmelighet kommer til uttrykk på mange måter, for eksempel gjennom mangetydighet. Vi har sett at titlene på novellene kan forstås på mange måter og slik sett rommer mangetydighet. For Hassan innebærer ubestemmelighet også det han kaller for stillhetens retorikk. Denne ubestemmeligheten kommer blant annet til uttrykk i at vårt syn på litteraturen har preg av tvil. I denne sammenheng refererer Hassan til Isert teori om «tomme rom» i teksten (Hassan, 1967, s. 72). Vi har sett at det er mange tomme rom i MLs noveller, noe som åpner opp for mange tolkningsmuligheter i tekstene.

Hassan er opptatt av apokalypse i den nye litteraturen, og han ser på stillhet som en naturlig reaksjon på apokalypsen. Når mennesker rammes av frykt og ekstase, blir de målløse «for the

human tongue is speechless in fright and ecstasy» (Hassan, 1967, s. 8). Hovedpersonene i «Skade» og «Vederlag» rammes av hva en kan kalle for skjebnesvangre øyeblikk. I skildringene av disse øyeblikkene finner vi ingen tale, men kun personenes erindringer om sanseintrykkene i disse øyeblikkene. Personene blir stumme og reduseres fra handlende mennesker til passive mottakere av inntrykk. ML er opptatt av mennesker med en indre uro og et indre trykk. I et intervju har hun sagt at når det indre trykket møter det påtrengende øyeblikket, oppstår det en ubalanse (Thoresen, 2008). I de tre novellene ser vi at dette ofte fører til taushet og stillhet.

Hassan hevder at handling og spill er to teknikker en kan bruke for å skrive om stillhet. Beckett brukte en form for spill da han skrev, mens skriving for Miller mer var en form for handling. Ettersom Miller skrev selvbiografisk, kan skrivingen anses som en form for handling, hevder Hassan (1967, s. 9). ML hevder selv at hun i sitt senere forfatterskap har skrevet mer selvbiografisk enn før. Hun bruker fiksjonen til å se det selvbiografiske fra en ny vinkel eller i et nytt lys (Sandve, 2012, s. 35). På Litteraturfestivalen på Lillehammer i 2013 fortalte hun om hvordan det var å vokse opp som skilsmissebarn i to ulike hjem. Det ene hjemmet var preget av samtale og dialog, mens det andre hjemmet var preget av stillhet og taushet. Det er ikke utenkelig at disse erfaringene danner noe av bakgrunnen for forfatterens interesse for temaet. Slik sett kan skrivingen representere en form for handling, ved at den gir rom for å utforske og bearbeide stillhetens substans og virkninger.

Litterær uanstendighet er en form for stillhet vi finner i litteratur preget av handling og spill. ML skriver om tabubelagte tema som adopsjon, utroskap og tilfeldig sex. Verkene hennes kan derfor oppfattes som en form for protest. Som personene i Becketts og Millers verk er MLs personer også ofte antihelter. De utfører ofte handlinger som blir betraktet som umoralske av folk flest. Forfatteren avstår likevel fra å moralisere over personene og deres handlinger. Dette kan betraktes som en form for litterær uanstendighet. Fravær av evaluering finner en også i Millers verk. Hassan beskriver dette fraværet av evaluering som en form for semantisk stillhet (Hassan, 1967, s. 202).

Ifølge Hassan anså både Beckett og Miller språkets begrensinger som en følge av syndefallet, «... in Eden, Adam was silent» (Hassan, 1967, s. 203). Personene i MLs noveller sliter med talens fremmedgjøring og uvirkelighet. Det er generelt lite dialog i novellene. Dessuten forekommer viktige samtaler mellom personene over telefon i alle de tre novellene. Dette er eksempler som kan tyde på at personene har en mistro til språket og talen. Telefonsamtalen

mellom Miriam og faren på slutten av «Stillhetens hav» ender for eksempel med at faren sier «... jeg skjønner ikke, jeg skjønner ikke hva du mener» (Lindstrøm, 2013, s. 58). ML har imidlertid i et intervju i forbindelse med utdelingen av Nordisk råds litteraturpris 2013, hevdet at hun selv har tro på språket.

5.1.3 Elisabeth Løvlie og ML

Elisabeth Løvlie har vært spesielt opptatt av å studere den litterære stillheten som oppstår i litteraturen. Den litterære stillheten oppstår ikke gjennom det som er usagt, men gjennom dynamikken i det som er sagt, hevder Løvlie (Loevlie, 2003, s. 25). Hun skiller mellom førstegrads stillhet og annengrads stillhet. Førstegrads stillhet er den som er eksplisitt beskrevet i teksten, mens annengrads stillhet produseres av teksten selv og er noe som oppstår i språket. I MLs noveller finner en både førstegrads stillhet og annengrads stillhet. Om en for eksempel ser på novella «Skade», finner en at ordene stille, taushet og taust forekommer hele tretten ganger i novella. Dette viser at det er et relativt høyt nivå av førstegrads stillhet i teksten.

Det er imidlertid annengrads stillhet som i størst grad opptar Løvlie. Teorien om annengrads stillhet bygger på et ikke-dualistisk syn på språk og stillhet (Loevlie, 2003, s.30). Dette innebærer at stillhet ikke er det motsatte av språk, slik Wittgenstein hevdet. Stillheten er å finne i teksten, selv om den ikke kommer eksplisitt til uttrykk som ved førstegrads stillhet. Annengrads stillhet oppstår i selve lesingen av teksten, «it describes the silence that is not mentioned or described on the level of the narrative, but rather occurs as a dynamic that arises from the text, that is produced by the text and that takes place in the actual reading of the text» (Loevlie, 2003, s. 30). Analysene av de tre novellene viser at ML benytter spesielle teknikker for å skrive om stillhet, også der hvor den ikke kommer direkte til uttrykk i teksten.

Løvlie har vært særlig interessert i Kirkegaard og hans tanker om øyeblikkets betydning for den litterære stillheten. En gjentakelse innebærer noe mer enn en repetisjon av det samme innholdet. Gjentakelsen er en bevegelse hvor fortid blir til nåtid, og nåtid blir til fortid. Ettersom gjentakelsen forutsetter at noe allerede har skjedd, representerer den et øyeblikk som ikke krever forklaring eller språk:

Repetition, one might say, *trembles* between past and future...Repetition relates to the has been and the becoming as the actual movement by which this shift from past into present takes place. We might say that repetition is the producer of this paradoxical *now*. (Loevlie, 2003, s. 67)

Pendlingen fram og tilbake mellom fortid og framtid, resulterer i en stille erfaring, hevder Løvlie som videre beskriver gjentakelsen som «the topos of the now» (Loevlie, 2003, s. 67).

Løvlie skiller mellom enkel og kompleks gjentakelse. Hun hevder at enkel gjentakelse er tekstens måte å nærme seg det usigelige på. Enkel gjentakelse består av dualistiske opposisjoner mellom det utsigelige og det som står i teksten. Språket defineres slik gjennom dets innside og utside, det som kan uttrykkes og det som ikke kan uttrykkes. Enkel gjentakelse er en representasjon av den dynamikken som opprettholder det utsigeliges eksistens (Loevlie, 2003, s. 78). Den komplekse gjentakelsen er vanskeligere å forstå enn den enkle gjentakelsen, og dette henger sammen med at den ikke er en gjentakelse av noe bestemt: «Complex repetition, unlike simple repetition, is not productive.... Repetition in Danish- gentagelse- means a taking back. Trough complex repetition the text takes back the wordless silence, reclaims it, and makes it literary» (Loevlie, 2003, ss. 79-81). I novella «Skade» gjentas det for eksempel mange ganger at den kvinnelige hovedpersonen ligger i senga si. Dette skaper en dualistisk opposisjon mellom handling og passivitet. Gjentakelsen av blikkvekslingen mellom Roar og kona i novella «Vederlag», skaper en dualistisk opposisjon mellom verbalspråk og kroppsspråk eller mellom språk og stillhet.

Kompleks gjentakelse er en avsporing, en bevegelse hvor enkel gjentakelse blir til kompleks gjentakelse. Denne bevegelsen er alltid i nået. Kompleks gjentakelse skjer alltid samtidig med eller innenfor den enkle repetisjonen. Den komplekse gjentakelsen representerer det øyeblikket hvor teksten midlertidig er befrikk fra den enkle gjentakelsens dynamikk (Loevlie, 2003, s. 81). Gjennom kompleks gjentakelse kan en ane tekstens ordløse innhold. Kompleks gjentakelse tar tekstens stillhet tilbake og gjør den litterær, hevder Løvlie. I novella «Skade» nevnes det for eksempel tidlig i novella at sønnen kjører med skolebussen hver dag. Når dette så gjentas i det øyeblikket sønnen sitter på bussen og ser mora i en omfavelse med Steinar, får det samme innholdet en ny betydning. Dette utdypes ikke nærmere i teksten, men blir stående som en stille markør. Det er også brukt iterativ teknikk i beskrivelsen av sønnens rutiner med å sitte på med skolebussen. Dette bidrar til å understreke hvor vanlige disse handlingene er. Sett i sammenheng med dette skjebnesvangre øyeblikket, får denne hverdagslige rutinen et nytt innhold, som ikke beskrives med ord. Gjentakelsen av guttens rutiner innebærer at en tar noe tilbake samtidig som noe nytt produseres. Vi har også sett hvordan gjentakelsen av blikkvekslingen mellom Roar og kona i «Vederlag», får en annen betydning når den gjentas i et avslørende øyeblikk på slutten av novella. Gjentakelsene av blikkvekslingene mellom Roar og kona består av en serie av tilfeller. I hvert enkelt tilfelle kan den dualistiske opposisjonen

destabiliseres. I det avgjørende øyeblikket på slutten av novella, velger likevel Roar og kona ikke å snakke. Innenfor den dualistiske opposisjonen fins det en annen mulighet enn å snakke eller tie. De kan kommunisere samtidig som de opprettholder stillheten. Den dualistiske opposisjonen destabiliseres av denne tredje muligheten som blir benyttet. Kompleks gjentakelse representerer på denne måten en mulighet for teksten til å transformere seg selv. Den trenger hverken å være språk eller stillhet, men blir i stedet noe midt imellom. Den siste gjentakelsen av blikkvekslingen i «Vederlag» er annerledes enn de foregående enkle gjentakelsene av den samme rutinen. Den siste blikkvekslingen foregår i et spent øyeblikk, hvor en samtale mellom de to om avgjørende tema kan virke nær:

Jeg er tilbake i overmorgen, sa han, hvis du fortsatt er her.

Og ble stående litt som om han ville si noe mer. Han kikket mot støvlene hennes, han så lenge på dem.

Han nikket til meg.

Og jeg nikket tilbake, før han snudde og gikk bort til bilen. (Lindstrøm, 2012, ss. 159-160)

En følge av den komplekse gjentakelsens truede dualisme, er den litterære stillheten som oppstår i aporien, hevder Løvlie. Aporien viser til paradokser og ubestemmeligheter i teksten som underminerer enhver universal påstand og bidrar til å dekonstruere teksten. Dette innebærer at enhver sannhet eksisterer i forhold til en annen sannhet, og ikke som en tidløs og kontekstfri sannhet. Løvlie mener gjentakelsen representerer en aporisk erfaring (Loevlie, 2003, s. 84). Nået er den eneste sanne eller mulige erfaringen av gjentakelsen. Erfaringen av nået bærer med seg aporiens fulle trykk. For å nærmer seg sannheten, er det derfor nødvendig ikke å tenke på fortid eller framtid, men fullstendig la seg absorbere av nået, «the only possible locus within the aporia is therefore the *in-between*» (Loevlie, 2003, s. 83).

Den litterære teksten rommer muligheter som hverdagspråket ikke innehar. Hverdagspråket bygger på en logikk som innebærer at en enten snakker eller ikke snakker. Den litterære teksten har derimot en dynamikk som gjør at den kan stå i aporien, det vil si romme begge deler. I MLs noveller ser en at teksten har et språk som kan være både stillhet og ikke stillhet. Tekstene rommer en stillhet som både kan være språk og ikke språk. Tekstens spenning ligger i stor grad i det som oppstår i aporien mellom det som blir sagt og det som forblir usagt. Mellom Roar og kona i «Vederlag» ligger det for eksempel noe diffust og uklart. Dette kommer av den spenningen som skapes av det som er usagt mellom personene. For å forstå blikkvekslingen mellom Roar og kona på slutten av novella, er det nødvendig å gi seg hen til

nået, og ikke tenke på hverken fortid eller framtid. En kan også spørre seg om Josteins stillhet i «Skade» bare er en form for taushet, eller om han egentlig fører en samtale med moren gjennom sin taushet. Kanskje representerer tausheten en form for protest mot at de har flyttet til et sted han ikke finner seg til rette. Kanskje er tausheten et angrep rettet mot moren og utroskapen. Det er ikke nødvendigvis enten eller. Mye tyder på at Jostein kommuniserer gjennom aporien som har oppstått mellom det som er sagt og det som er usagt. Aporien kommer klart til uttrykk gjennom Miriams uforenelige tanker i novella «Stillhetens hav»: «Jeg forteller han ingenting ... fordi det ikke er noe å fortelle. Og det som er, kan ikke fortelles» (Lindstrøm, 2013, s. 54).

Implosjon innebærer en sammenblanding av rollene leser og tekst, det vil si at tekst og leser går opp i en høyere enhet. Leseren forlater sin rolle som rasjonell fortolker, og det rasjonelle hverdagspråket erstattes av et ikke-rasjonelt og intuitiv språk (Loevlie, 2003, s. 92). Implosjonen representerer et øyeblikks erfaring og en umiddelbarhet som muliggjør erfaringen av litterær stillhet. Implosjon er ikke en tekstlig markør, slik som gjentakelse og apori, men oppstår i selve lesingen av teksten. I de tre novellene jeg har analysert, er det en kollaps eller implosjon av lineær tid. Alle novellene har mange analepser, noe som medfører at rekkefølgen av hendelsene ikke er lineært fortalt. Dette innebærer at en beveger seg mot en tidløs erfaring av tid, som alltid bare er i øyeblikket. Løvlie hevder at den litterære stillheten er en dynamikk som øyeblikkelig oppløses som et fiksert historisk punkt (Loevlie, 2003, s. 236). Dette gjør at en ny apori oppstår. Å lese litterær stillhet innebærer både en risiko og en mulig gevinst. Gjennom lesingen risikerer vi å bli beveget og endret på måter som ikke lar seg uttrykke ved hjelp av det rasjonelle språket. Løvlie trekker en parallell mellom Rousseaus naturtilstand og den litterære stillheten. I sitt ufullførte verk *Reveries* (1776–1778) benytter Rousseau seg av en lekende og samtidig sterk oppløsning av den lineære tiden. Dette fører til, ifølge Løvlie, en apokalyptisk implosjon av bevisstheten om lineær tid (Loevlie, 2003, s. 236). Rousseaus naturtilstand er altså ikke bare en før-lingvistisk tilstand, men også en ikke-historisk tilstand.

Å skrive om stillhet er på mange måter et paradoks. Og å studere litterær stillhet er ikke et mindre paradoks. Stillhet lar seg ikke studere empirisk, og er følgelig ikke noe enkelt forskningsfelt. Løvlie benytter et omfattende teoretisk fundament i sitt arbeid med litterær stillhet. Dette kan på mange måter utfordre leseren intellektuelt. Løvlie gjør stillhet til et spørsmål om hva som skjer mellom leser og tekst, og trekker inn flere poststrukturalistiske begrep i denne sammenheng. Løvlie understreker ofte ord som betegner bevegelse, som for eksempel «in-between», «back and forth» og «ongoing». Hall Bjørnstad og Gro Bjørnerud

Mo, som begge underviser i fransk litteratur på universitetsnivå, skriver i sin anmeldelse av Løvliens doktoravhandling, at dette gjøres for å «unnsnippe trekk vi gjenkjenner som strukturalistiske opposisjoner, dikotomier og dualismer» (Bjørnstad & Mo, 2004, s. 8). Litterære begrep som apori og implosjon, kan på mange måter virke noe svevende eller u håndgripelige. Løvliens bidrag er likevel viktige fordi hun tilbyr et språk for å behandle et litterært fenomen som vanskelig lar seg studere.

5.1.4 MLs tekster i lys av andre teoretikere

Nora Simonhjell er en av de få som har skrevet mer inngående om MLs forfatterskap. I artikkelen «Ordene er inngangen til ham. Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie*» (2012), beskriver hun hvordan ML skriver om stillhet og taushet i romanen *Dager i stillhetens historie* (2011). Romanen handler om ekteparet Eva og Simon, og deres tre døtre. Eva og Simon bærer på hemmeligheter. Eva har ikke fortalt andre enn Simon at hun som ung adopterte bort en sønn. Simon har ikke fortalt andre enn Eva at han er jøde og levde i fangenskap under krigen. De har ikke ønsket å trekke barna inn i disse «mørke» hendelsene. Når ekteparets hushjelp kommer med antisemittiske kommentarer, har de ikke noe annet valg enn å si henne opp. På grunn av alle hemmelighetene de har for døtrene sine, kan de ikke gi dem en forklaring på hvorfor de har sagt opp hushjelpen, som de alle var blitt så glad i. Døtrene opplever dette som svært vanskelig, og det oppstår en vedvarende konflikt mellom foreldre og barn.

I romanen *Dager i stillhetens historie* kommer de tauses ansvar i fokus. Romanen har flere likhetstrekk med novella «Vederlag». Begge verkene handler om kvinner som har adoptert bort et barn mens de var unge. I romanen er det mannen som vil at kona skal lete, og fortelle resten av familien om hendelsen, mens kona vil la det hele ligge. I «Vederlag» er det mannen som var mest overbevist om at det var riktig å adoptere bort barnet. Kvinnen i «Vederlag» forteller ikke mannen om kontakten hun har med dattera. Hennes stillhet er mer tydelig. Slike scenarier fokuserer på de tauses ansvar når de tier om viktige ting. Kvinnen i «Vederlag» avskjærer muligheten for en forsoning mellom seg selv og mannen. Simonhjell hevder at det å fortelle er en måte å konfrontere hendelser på, og slik kan en rette opp balansen mellom fortid og nåtid (Simonhjell, 2012, s. 103). Når en så velger å tie, er det vanskelig å gå videre. Den kvinnelige hovedpersonen i «Vederlag» reflekterer over en ung forfatters ansvar når han skriver om traumatiske opplevelser knyttet til sykdom i barndommen:

...episoden går igjen i flere av fortellingene hans, den er beskrevet i romanen også. Det må ha vært et vel så stort traume for foreldrene.... Etter en kortere tid med studier kontaktet han forlaget med noen tekster han hadde skrevet. Stadige gjengivelser av episoden han opplevde som barn, da han ble syk. Foreldrene hans, hva følte de, han skildrer dem alltid med distanse, det er alltid en distanse der.... Det krever noe, det er et ansvar, tenker jeg, å skildre andre menneskers maktesløshet. (Lindstrøm, 2012, s. 145)

Å adoptere bort et barn, kan på mange måter være en traumatisk opplevelse. Tausheten som har vokst fram mellom ekteparene i begge de to tekstene av ML, er også traumatisk. For personene i både *Dager i stillhetens historie* og «Vederlag» fungerer minner som sentrale element i bearbeidelsen av disse opplevelsene. Simonhjell hevder romanen har en åpenhet som gjør den til «ei konstant vibrerende forhandling mellom minne, tagnad og traumatiske erfaringer» (Simonhjell, 2012, s. 109).

Anne Line Bryhni har skrevet masteroppgave om MLs *Dager i stillhetens historie* (Bryhni, 2013). I sin oppgave trekker Bryhni fram den norske psykologen Wencke Seltzers tanker om hva familiehemmeligheter gjør med barn. Seltzer hevder at alle familier har hemmeligheter, tause tema i en felles historie de ikke snakker om. De tause temaene hindrer fri flyt av kommunikasjon og er destruktive i seg selv fordi de hemmer dialog og mulighet til å dele tanker med andre (Seltzer, 2003, s. 14). Gjennom å tie dannes det fastlåste mønstre som det er vanskelig å komme ut av. Miriam i «Stillhetens hav» og Jostein i «Skade» ser begge ut til å ha lært hva de ikke kan snakke om. Når det så oppstår vanskelige situasjoner, fører manglende dialog og kommunikasjonsproblemer til at det blir vanskelig å løse konflikter og åpne seg opp for hverandre. Hvordan slike innlærte strukturer bidrar til å forme forholdene mellom mennesker er særlig tydelig i Miriams tilfelle. Hun har trolig fått mange formaninger fra mora om hva hun ikke kan si til faren sin:

Hun ba meg huske å ikke bekymre han slik at han ble trist. Det var alltid en gåte hva hun mente. Hvis jeg spurte, svarte hun alltid det samme. Du vet det nok, sa hun til meg som bare var en jentunge. (Lindstrøm, 2013, s. 52)

Gjennom noe som trolig hadde den beste hensikt, nemlig ikke å uroe den syke faren, har Miriam lært å holde tanker og følelser for seg selv. Det kan virke som dette over tid har ført til en kontaktløshet mellom Miriam og andre mennesker.

5.2 Novellene i et sjangermessig perspektiv

Det har vist seg vanskeligere å definere sjangre i dag enn det var tidligere. Sjangrene oppfattes ikke i dag som stabile enheter. Et essensialistisk syn på novella, det vil si et syn som går ut på

at noveller innehar visse kjennetegn i kraft av å være noveller, og at novellene deler disse kjennetegnene med alle noveller, er således ikke relevant eller tilstrekkelig for å forstå nyere noveller. Klujeff beskriver dette forholdet slik:

Med strukturalismen og dekonstruksjonen er forsøget på at udvinde litteraturens «indre» mening og essens blevet fortrængt av en interesse for teksters retorik, formelle struktur og intertekstualitet. Genreteorien har derfor også ændret status. I stedet for at være et spørsmål om en teksts aprioriske, dvs. forudeksisterende, tilhørsforhold åbner genreproblematikken nu for en diskussion af tekstens relationer til andre tekster. (Klujeff, 2002, ss. 91-92)

Sjangertransformasjon, det at en litterær sjanger omformes til en annen litterær sjanger, er et eksempel på at teksten ikke nødvendigvis har et fast «tilhørsforhold», som Klujeff skriver. ML har som flere andre forfattere beveget seg fra kort form til lang form og fra lang form til kort form. På den måten utfordrer hun trange sjangerdefinisjoner. I det følgende vil jeg se på de tre novellene jeg har analysert i et sjangermessig perspektiv. I denne sammenheng vil jeg diskutere hvordan de ulike novellene forholder seg til novellesjangeren. Det er interessant å se på hva novellesjangeren gjør med MLs tekster, og hva MLs tekster gjør med novellesjangeren.

Som vi har sett er kvantitative novelledefinisjoner arbitrære, og de sier lite om tekstens iboende kvaliteter. To av novellene jeg har studert i denne oppgaven er forholdsvis lange. Dette gjelder «Vederlag» og «Skade» som er på om lag 7500 ord. «Stillhetens hav» er ei noe kortere novelle med rundt 3000 ord. Nøytrale definisjoner av novella som setter en øvre grense på for eksempel 5000 ord, vil altså ekskludere noveller som «Skade» og «Vederlag» fra novellesjangeren. Slike definisjoner har likevel lite for seg når det kommer til vurderingen av teksters indre kvaliteter og potensiale. En kan likevel ikke se bort fra at tekstens omfang faktisk har betydning når det kommer til utvelgelsen av tekster en jobber med i undervisningssammenheng. Av egen erfaring vet jeg at noveller egner seg godt til arbeidet med litteratur i skolen. At tekstene er forholdsvis korte, gjør dem blant annet mer overkommelige med hensyn til rammefaktorer som tid. Det er også som oftest de kortere novellene som får plass i lærebøkens tekstsamlinger. Men skoler kjøper også inn egne klassesett med romaner og novellesamlinger. Jeg har likevel inntrykk av at mange lærere har en forkjærlighet for å jobbe med forholdsvis korte noveller i undervisningssammenheng. Dette kan ha sammenheng med hva som fins i lærebøkens tekstutvalg og tidsfaktoren. Tradisjonelle, korte noveller egner seg dessuten ofte godt for å kaste lys over novellers klassiske sjangertrekk.

At flere av MLs noveller er forholdsvis lange, innebærer ikke at den enhetlige effekten Poe har hevdet en får ved å lese teksten i løpet av en økt, forringes. Novellene er korte nok til at de kan leses på en økt. Den enheten Matthews har ment preger novella, er også tydelig i noveller som «Stilhetens hav», hvor en episode utløser en serie av følelser eller minner hos hovedpersonen. At novella er kort, innebærer at den har en mer konsentrert framstillingsform enn andre sjangre som for eksempel romanen. Dette kommer til syne i MLs fortattede og konsentrerte litterære stil. Gjentakelser, parallellhistorier, selvmotsigende konjunksjonsvalg og ufullstendige setninger er bare noen eksempler på virkemidler forfatteren bruker for å skape fortetning i teksten. Fortetningene hos ML er dessuten av en slik karakter at det oppstår tomme rom, som leseren selv må fylle ut for å skape mening. Det er i det hele tatt mye som er usagt i MLs noveller, som leseren selv må tolke seg fram til. En kan sammenligne tekstene med et isfjell hvor 90 prosent av fjellet ligger under vann.

Det er et gjennomgående trekk ved dagens litteratur at den i større grad er preget av tilstander enn av store hendelser. Dette gjelder også for de tre novellene jeg har undersøkt i denne oppgaven. De bærer i stor grad preg av å være hverdagsskildringer. Begivenheten, som av de fleste novelleteoretikere blir trukket fram som det viktigste kjennetegnet på novellesjangeren, er mer eller mindre fraværende i novellene. I «Skade» og «Vederlag», har begivenheten skjedd forut for handlingen i novellene. Dette gjelder i alle fall om en ser bilulykken i «Skade» og morens gjensyn med dattera i «Vederlag», som de sentrale begivenhetene i novellene. I «Stilhetens hav» virker det enda mer fånyttet å lete etter en slik begivenhet.

Begivenhetene i novellene jeg har studert, er ikke store og dramatiske som i romantikkens noveller. Klujeffs anmodning om at novellas begivenhet må behandles som en tematisk størrelse i den grad den har betydning for personenes situasjon eller livssyn, er interessant i denne sammenheng (Klujeff, 2002, s. 23). Begivenhetene er betydningsfulle fordi de tillegges betydning av personene. En kan si at begivenhetene skapes av personene selv. Dette står i motsetning til Baggesens strukturelle begivenhetsbegrep, som jeg har diskutert tidligere i denne oppgaven. Om en sammenligner novellene jeg har analysert i denne oppgaven med for eksempel romantikkens noveller, kan en si at MLs noveller mangler en begivenhet. Men selv om det ikke er lett å peke på en markant begivenhet, betyr ikke det at novellene ikke har en historie å fortelle. I de tre novellene er det i større grad skjebnens spill eller tilfeldigheter som gjør seg gjeldende, framfor store og dramatiske hendelser. I alle de tre novellene er det også tydelig at personene i stor grad lar seg påvirke av det som skjer. Ulike hendelser får betydning for de tilstandene personene befinner seg i. I skildringene av tilværelser der lite skjer, får

detaljene også større kraft og betydning. Mangelen på handlingsgang bidrar til at ulike detaljer, som for eksempel den dryppende takrenna i «Skade» eller datteras gummistøvler i «Vederlag», får avgjørende betydning. Fraværet av dramatiske begivenheter bidrar slik til at detaljer skaper fortetning i teksten.

Klujeff har sett nedtoningen av hendelser i nyere noveller i sammenheng med en tendens til å nedprioritere fortelleren i disse novellene (Klujeff, 2002, s. 25). Ettersom det fortalte forløp ikke er avsluttet når novellen begynner, kan ikke fortelleren på forhånd garantere at fortellingen er verdt å fortelle. Klujeff har stilt seg skeptisk til Baggesens krav til en eksplisitt forteller som har en viss avstand til den fortalte historien i tid. Novellene jeg har analysert i denne oppgaven, har markerte anakrone innslag med mange analepser. Dette gir fortelleren større oversikt over og avstand til mye av det som det fortelles om. Fortelleren har muligheter til å redigere historien det fortelles om, blant annet ved å legge mer vekt på enkelte begivenheter. Fortellerne i de tre novellene er altså viktige med hensyn til de mulighetene de har til å bestemme hvilke episoder som skal trekkes fram. Rollen fortelleren har som bindeledd mellom historiens forløp og fortellingens forløp, gjør fortelleren spesielt viktig for tolkningen av novellene. I tillegg til mange anakrone innslag, har novellene også en handling som utspiller seg på nåtidsplanet. Organiseringen av hendelsesforløpet i de tre novellene har så stor betydning for meningsskapingen i novellene at det klassiske kravet til at hendelsesforløpet må være avsluttet ved fortellingens begynnelse, virker urimelig å stille her.

Baggesens todeling av vendepunktbegrepet i bestemmelsespunkt og tolkningspunkt kan være interessant i analysen av de tre novellene (Baggesen, 1995, s. 43). Novellene tar utgangspunkt i en spesiell episode som får følger for de videre hendelsene i de ulike novellene. I «Skade» er det trafikkulykken Steinars datter er involvert i som knytter novellas personer nærmere sammen på ulike måter. I «Vederlag» får vi se hvilke følger den nye kontakten mellom mor og datter får for personenes liv. I «Stillhetens hav» setter observasjonen av et ulykkessted følelser i gang, som igjen får følger for de videre hendelsene i novella. Disse hendelsene minner om Baggesens bestemmelsespunkt fordi de får følger for novellenes videre handling. Det er likevel tvilsomt om det er det samme som Baggesen legger i begrepet bestemmelsespunkt, da hendelsene ikke er *irrasjonelle*. Det er imidlertid tydelig at personene i de tre novellene anser hendelsene som *viktige* i sin tilværelse. De er følsomme for livets små begivenheter og definerer disse som viktige for seg selv. Derfor kan en tillate seg å ta utgangspunkt i Baggesens begrep, og tilpasse det til de nyere novellenes sosiale og kulturelle kontekst, slik Dines Johansen har argumentert for (Johansen, 1970, s. 203).

Tolkningspunktet er, som nevnt, stedet hvor novella åpner seg mot en egentlig tilværelsestolkning. Det fins nødvendigvis ikke på et bestemt sted i teksten, men kan opptre som et produkt av samspillet mellom tekstens begivenheter. Mye tyder på at telefonsamtalen som avslutter handlingen i «Stillhetens hav», kan forstås som tekstens tolkningspunkt. Alle minner og hendelser en har fått innsyn i tidligere i novella, smelter på en måte sammen med hovedpersonens innsikt i egne livsvilkår i denne samtalen. Slutten av «Vederlag» kan også forstås som et tolkningspunkt. Blikkvekslingen mellom Roar og hovedpersonen i gangen får en annen betydning når en ser den i lys av alle de andre begivenhetene som har utspilt seg i novella. Med Baggesens ord kan det sies slik: «Den er et knudepunkt, hvor alle novellens tråde løber sammen for at åpne et vit perspektiv til en total virkelighetstolkning» (Baggesen, 1995, s. 29).

Klujeff hevder at denne todelingen av vendepunktbegrepet ofte vil være tautologisk, og at tolkningspunktet ofte vil være en gjentakelse av bestemmelsespunktet. I de to eksemplene jeg har trukket fram her, er dette ikke tilfellet. Tolkningspunktet er ikke nødvendigvis objektivt til stede i teksten, det er ofte et resultat av leserens fortolkning. Å gjøre tolkningen identisk med et bestemt punkt i novella, kan derfor føre til unødvendig forvirring.

Novellene «Skade» og «Vederlag» har i større grad enn «Stillhetens hav», preg av handlingsgang og spenning. En kan si at dramatikken når et høydepunkt mot slutten av disse to novellene, selv om det ikke nødvendigvis er en konflikt som får en løsning her. Selv om dramatikken når et høydepunkt i de to novellene, er det vanskelig å se noen form for handlingsomslag eller peripeti. For de kvinnelige hovedpersonene i «Skade» og «Vederlag» er det fortsatt den samme tilstanden som dominerer, også etter at spenningen har nådd sin topp. I den mer handlingsfattige novella «Stillhetens hav» er dette noe annerledes. Selv om novella i stor grad mangler hendelser og har et svært reflekterende og tilbakeskuende preg, kan slutten forstås som en vending fra ulykke til lykke. Etersom Miriam oppnår en større innsikt i sine livsvilkår og evner å formidle dette, virker det naturlig å se dette omslaget som en positiv hendelse i livet hennes.

Charles E. May har, som nevnt, vært opptatt av at novella på grunn av sitt korte format, handler om mennesker løsrevet fra sin sosiale kontekst. Novella har derfor en tendens til å handle om ensomme, marginaliserte mennesker i ytterkanten av samfunnet. I møtet med absurde begivenheter utøver novellepersonene en form for passiv underkastelse og slutter å sette seg konkrete mål. Baggesen har vært inne på noe av det samme da han hevdet at den

enhetsskapende faktoren i novella er begivenheten, mens den i romanen er mennesket (Baggesen, 1995, s. 45). Mange av personene vi har møtt i de tre novellene kan nok være ensomme, men de er gjerne godt integrerte og befinner seg ikke i samfunnets ytterkanter. De har gjerne opplevd noe som har satt spor. Kvinnen i «Vederlag» har for eksempel adoptert bort et barn, og Miriam i «Stillhetens hav» har vokst opp med en fraværende og psykisk syk far. Dette er likevel hendelser nærmest hvem som helst kan utsettes for. Mette Elisabeth Nergård hevder at MLs noveller ikke inneholder en «determinisme som må føre til livsvarig elendighet ... For Lindstrøms mennesker gis muligheter. Deres løp er ikke lagt, deres atferd ikke gitt» (Nergård, 2009, s. 262).

I de tre novellene jeg har analysert, kan en til en viss grad se en slik passiv underkastelse som May har beskrevet hos hovedpersonene. Dette gjelder spesielt for Miriam i «Stillhetens hav». Selv om vi gjennom analepser får innblikk i hennes historie, virker det som hun selv har et fremmedgjort og fjernt forhold til sine egne handlinger. Hovedpersonen i «Skade» framstår også som svært handlingslammet og er nærmest innkapslet i seg selv. Til tross for dette virker hun som et godt integrert menneske som fungerer godt i samfunnet utenfor familien. Det er i «Vederlag» vi får mest innsyn i hovedpersonens livshistorie. Handlingene på nåtidsplanet kan derfor ses i sammenheng med fortiden hennes. Vi får innsyn i forholdsvis vanlige hendelser som kommer forut for og etter alle løgnene. Dette gjør at handlingene framstår som mer forståelige for leseren, selv om det er naturlig å stille spørsmål ved hvorfor hun handler som hun gjør. Selv om vi ikke fullt ut forstår hvorfor hun lyver, virker det som hun handler ut fra en egen vilje og plan. En får også andre opplysninger om hovedpersonen som tyder på at hun er et godt integrert og tilpasset menneske. Hun er for eksempel lege og har venninner som hun omgås med.

Den postmoderne amerikanske short storyen kjennetegnes blant annet av at den begynner *in media res* og har en åpen slutt. Disse trekkene finner en også i de tre novellene jeg har analysert i denne oppgaven. Denne formen for short story preges også av en minimalistiske stil. Den strukturelle begivenheten som Baggesen benytter i sin novelledefinisjon, må en ofte lete forgjeves etter i den minimalistiske novella. Dette gjelder også for de tre novellene jeg har analysert i denne oppgaven. Disse novellene har i større grad preg av å være nedtonede og realistiske hverdagsskildringer. Voldsomme og dramatiske begivenheter som for eksempel jordskjelv forekommer ikke her. Klujeff har hevdet at begivenheten likevel kan være implisitt tilstede i minimalistiske noveller (Klujeff, 2001, s. 19). I minimalistiske noveller kan en finne begivenheten for eksempel i tekstens tonefall. I stedet for ytre handling er det nyanser i tone

og stemning som kan gi det avgjørende utslaget. Analysene av novellene viser at ML med sin minimalistiske stil, preget av konsentrasjon og fortetning, evner å skape en slik tone i tekstene sine. Ved hjelp av blant annet et enkelt og hverdagslig språk, med ufullstendige setninger, gjentakelser og beskjeden bruk av litterære figurer, skaper språket muligheter for å romme sine egne begivenheter. Begivenhetene fins altså ikke nødvendigvis på det ytre plan, men er å finne i språkets fineste nyanser. Ved å hoppe fram og tilbake i historiens diskurs, skaper ML forbindelser mellom ulike bilder eller episoder som er med på å utvikle novellens tone eller grunnidé. Til tross for novellenes enkle språk, har de flere lange og innfløkte setninger, men dette legger en knapt merke til når en leser. Sitatet fra «Skade» viser dette:

Da jeg våknet her en morgen i slutten av mai, så jeg bjørka, da lå jeg bare her, jeg så figurer i bladverket, de som alltid er der om våren og sommeren, skikkelser som beveger seg sammen eller står alene, stille. (Lindstrøm, 2012, s. 39)

Denne perioden vokser i omfang ved at moment legges til moment i en parataktisk serie som belyser «figurer i bladverket» fra nye vinkler. Den manglende bruken av punktum mellom disse ytringene bidrar til at det siste ordet, som står alene etter det siste kommaet, får en større tyngde. Dette kan ses i sammenheng med novellas grunntone, som er preget av stillhet og taushet.

6. Avslutning

Målet med denne oppgaven har vært å studere hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i et utvalg av MLs noveller. I utformingen av den første problemstillingen la jeg vekt på hvordan stillhet og taushet preger de tre novellene jeg valgte å studere, og jeg stilte spørsmålet: *På hvilke måter kommer stillhet, taushet og manglende kommunikasjon til uttrykk i Merethe Lindstrøms noveller «Skade», «Vederlag» og «Stillhetens hav»?* Denne problemstillingen var utgangspunkt for teorien om stillhet som ble presentert i kapittel 2, novelleanalysene i kapittel 4 og drøftingen av teorien om stillhet opp mot novelleanalysene i delkapittel 5.1.

Gjennom analyser av novellene ble det klart at stillhet og taushet kommer til uttrykk på mange måter. Stillhet og taushet er sentrale element i alle de tre novellenes overordnede tematikk. Ved at stillhet og taushet beskrives og kommenteres direkte i teksten blir de også tydelig til stede på novellenes innholdsplan. Det har vært særlig interessant å se hvor omfattende og kompleks stillhet og taushet fremstår i dette utvalget av MLs noveller. Analysene viser at stillhet og taushet rommer svært mye. I novellene kommer stillhet og taushet til uttrykk gjennom negative betegnelser som løgn og hemmelighold. Men stillhet og taushet kommer ikke bare til uttrykk som noe negativt i MLs noveller. I novella «Stillhetens hav» fremheves stillhet og taushet som et fristed fra språket gjennom framhevingen av stillhetens kroppslige sider.

Alle de teoretiske bidragene til stillhet generelt og stillhet i litteraturen spesielt, har vist at dette er et tema som over lang tid har interessert og fascinert mange. Sontag, Hassan og Løvlie har vært spesielt interessert i hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i kunst og litteratur. Sontag har vært opptatt av hvordan utarming av språket har ført til en oppvurdering av stillhet og taushet, fordi de gir muligheter til å uttrykke noe meningsfullt. For Hassan er stillhet et sentralt kjennetegn på postmodernismens litteratur. Hassan har sett på Miller og Becketts verk for å studere hvordan den litterære stillheten kommer til uttrykk. Drøftingen i kapittel 5 viser at det er flere likhetstrekk for det første mellom Beckett og Miller og for det andre mellom ML, Beckett og Miller når det gjelder måten de skriver om stillhet på. Likhetene mellom ML, Beckett og Miller er svært tydelige når det kommer til fraværet av evaluering. De skriver alle om personer, eller antihelter, som utfører handlinger det knytter seg etiske spørsmål til. Forfatterne avstår imidlertid fra å moralisere over personenes handlinger. Dette fraværet av tale omkring spørsmål som trenger seg på, skaper en form for semantisk stillhet i teksten.

Løvlie har gjort det tydelig at det er vanskelig å studere stillheten vitenskapelig. Stillheten er ikke observerbar og lar seg følgelig ikke studere empirisk. I sin studie av den litterære stillheten hos Pascal, Rousseau og Beckett utvikler Løvlie et begrepsapparat med poststrukturalistisk forankring. Løvlies bidrag til begrepsutvikling er nyttig når en skriver om litterær stillhet. Mange av begrepene baserer seg på et teoretisk rammeverk som er inspirert av franske poststrukturalistiske tenkere. Løvlie underbygger også mye av sin teori med religiøse eksempler.

Når det gjelder Løvlies teoretiske bidrag til litterær stillhet, mener jeg klargjøringen av Kirkegaards begrep gjentakelse er av særlig verdi for min problemstilling. Det er mange gjentakelser i novellene jeg har studert, og jeg har vist at disse er sentrale når det gjelder hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i novellene. Det er flere eksempler på at gjentakelser i novellene rommer noe som ikke kommer direkte til uttrykk gjennom språket. Gjentakelsene rommer noe mer enn en repetisjon av det samme innholdet. Gjentakelsene innebærer at noe nytt produseres. Aporier har vært sentrale når det gjelder hvordan stillhet og taushet på ulike måter manifesterer seg i novellene. Paradokset som oppstår i aporien setter enhver påstand i tvil og viser slik til språkets begrensninger. Parallellhistorier, konsentrasjon og fortetning er også viktige element i MLs litterære stillhet. Gjennom analepser og tilbakeblikk konstrueres parallelle historier som bidrar til å kaste lys over hendelser og personer fra ulike vinkler. Fraværet av lineær tid i novellene bidrar også til å skape implosjon i teksten, noe som innebærer at en beveger seg mot en tidløs erfaring av tid. Det er mye som er usagt i MLs noveller, men parallellhistorier og fortetning bidrar til å fylle tekstens tomme rom med tolkningsmuligheter for leseren.

Novellesjangeren er en mye brukt sjanger i undervisningssammenheng. Elever får for eksempel ofte i oppgave å tolke ei novelle, og det er vanlig å undervise i novellesjangerens kjennetegn blant annet for å lære elevene å skille novellesjangeren fra andre sjangre. Det fins imidlertid store variasjoner mellom noveller. Dette avhenger blant annet av når og hvor de er skrevet. Gjennom arbeidet med stillhet og taushet i MLs noveller ble jeg nysgjerrig på hvor disse novellene befant seg i forhold til sin sjangertradisjon. Derfor formulerte jeg følgende problemstilling: *På hvilke måter forholder novellene «Skade», «Vederlag» og «Stillhetens hav» seg til novellesjangeren?* Denne problemstillingen var utgangspunktet for novelleteorien som ble presentert i kapittel 3 og delkapittel 5.2 hvor jeg drøftet novellene i et sjangermessig perspektiv. Noe av bakgrunnen for denne problemstillingen var et ønske om å finne ut om

måten de utvalgte novellene forholdt seg til novellesjangeren, var relevant for hvordan stillhet og taushet kom til uttrykk i novellene.

Måtene MLs noveller forholder seg til novellesjangeren på, gir rom for å uttrykke noe om stillhet og taushet. Undersøkelsen av hvordan de tre novellene forholder seg til novellesjangeren viser at de i stor grad er preget av tilstand fremfor handling. Begivenheten blir av de fleste novelleteoretikere ofte beskrevet som det viktigste kjennetegnet på novellesjangeren. I «Skade» og «Vederlag» har den ytre hendelsen skjedd forut for fortellingens begynnelse og kaster et mangetydig lys over hendelser og personer. Fraværet av ytre hendelser og peripeti som drivkraft, er en tendens som kan spores i flere nyere noveller, også av andre forfattere. Jeg mener noe av det mest slående med måten novellene forholder seg til novellesjangeren på, ligger i fraværet av lineær kronologi. Et sentralt kjennetegn ved noveller har gjennom tidene vært at de har en historie å fortelle. I de tre novellene blir imidlertid flere historier flettet sammen i en historie gjennom bruk av analepser og prolepser. Novellene «Vederlag» og «Stillhetens hav» inneholder store tidssprang. Dette viser at det er et møtepunkt mellom de to problemstillingene mine. Når flere historier trekkes inn i en og samme novelle, tilbyr novellen et bredt spekter av måter stillhet og taushet kan komme til uttrykk på. Ved å la novellene inneholde parallelle historier som kaster lys over det samme temaet i hver novelle, tilfører ML novellesjangeren nye muligheter til å uttrykke stillhet og taushet.

Bruken av detaljer og ufullstendige setninger er andre kjennetegn som særpreger MLs noveller og bidrar til å skape tomme rom i teksten. Jeg har også vist at personene vi møter i novellene ikke er typiske novellepersoner. I MLs noveller møter vi godt integrerte mennesker som opplever noe som kunne ha skjedd med nærmest hvem som helst. Bruken av gjenkjennelige personer kan for øvrig ha sammenheng med novellenes preg av å være hverdagsskildringer. ML er opptatt av spørsmål som angår folk flest og skriver realistisk om hvordan stillhet og taushet på ulike måter berører folks hverdag.

Måten ML skriver noveller på utvider novellesjangerens spesielle muligheter når det gjelder å uttrykke noe om stillhet og taushet. Ved å flette flere historier fra en og samme persons liv sammen i en relativt kort tekst, skapes sammenhenger og samtidig tomme rom. Gjennom oversikt over flere hendelser får leseren innsyn i novellepersonenes utvikling og ser situasjonen på nåtidsplanet i en større sammenheng. Store tidssprang mellom ulike historier

sammen med et sterkt fortettet språk, bidrar også til å vekke leserens nysgjerrighet på hva som har foregått i tiden mellom historiene og hva som egentlig ligger under alt sammen.

ML har skrevet flere verk hvor stillhet og taushet står sentralt. Det kan være verdt å studere nærmere hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i disse verkene. Det kan også være interessant å undersøke likheter og forskjeller i måtene stillhet og taushet kommer til uttrykk i henholdsvis kort og langt format av samme forfatter.

Mine analyser av MLs noveller kan ses som et forsøk på «den første lesinga», som Nyrnes har kalt det. Analysene kan stå som eksempler på de forberedelsene jeg som lærer gjør før jeg introduserer tekstene for elevene. Opplæring i nærlesing er viktig for at elevene skal bli bedre rustet til å delta i samfunnsdebatten på en fruktbar og meningsfull måte. Kunnskap i nærlesing vil også bidra til å beskytte dem mot støyende medier eller i alle fall til å bruke dem mer hensiktsmessig. Innledningsvis nevnte jeg de mange mulighetene sosiale medier gir for å uttrykke sitt syn på saker som kjøring med snøscooter i naturen. ML har en særegen skrivemåte som på mange måter står i kontrast til de mer direkte og bombastiske uttrykksmåtene en for eksempel kan finne i kommentarfeltene til facebookgrupper som er imot kjøring med scooter i naturen. Ytringer i støyende medier viser at en nedvurdering av språket kan ses i sammenheng med en oppvurdering av stillheten. Jeg mener MLs noveller er godt egnet til arbeidet med nærlesing i skolen. I et samfunn som i stor grad er preget av direkte uttrykksformer, tror jeg det er nyttig for elevene å studere potensialet og flertydigheten som ligger i bruken av et enkelt og fortettet språk. Det usagte kan på mange måter vekke elevenes nysgjerrighet for tekstene.

Bibliografi

- Andersen, P. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles. (2004). *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen.
- Baggesen, S. (1995). *Den blicherske novelle* (3. utg.). Odense: Odense Universitetsforlag.
- Barth, J. (1984). The Literature of Exhaustion. I J. Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (ss. 62–76). London: The John Hopkins University Press.
- Bjørnstad, H., & Mo, G. B. (2004, 2). Literary Silences in Pascal, Rousseau and Beckett. *Norsk Litteraturvitenskaplig tidsskrift*. Lokalisert 9. oktober 2013 på idunn.no:
http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.idunn.no%2Ffile%2Fci%2F3158420%2Fnlvt_2004_02_pdf.pdf&ei=NCBRUo_PJuyX4wSHo4DICQ&usg=AFQjCNHASm4TeTJ2rYdBQjEjK1d-dCQoKw&sig2=z7i5CK9k-hPgv5j_bP2y
- Bryhni, A. (2013). "Det er overraskende enkelt å ikke si noe": Om fortidens ringvirkninger og kulturmøter i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* (2011). (Masteroppgave, Universitetet i Oslo). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Claudi, M. (2013). *Litteraturteori*. Oslo: Fagbokforlaget.
- de Man, P. (1979). *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- de Man, P. (1984). Antropomorphism and Trope in Lyric. I P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (ss. 239–262). New York: Columbia University Press.
- Eagleton, T. (2007). *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Eagleton, T. (2013). *How to Read Literature*. London: Yale University Press.
- Falkeid, U. (1998). Susan Sontag. I T. B. Eriksen, *Vestens tenkere: Bind 3* (ss. 418–430). Oslo: Aschehoug & Co.
- Gaasland, R. (2004). *Fortellerens hemmeligheter*. Gjøvik: Universitetsforlaget.
- Genette, G. (1988). Structuralism and Literary Criticism. I D. Lodge, *Modern Criticism and Theory*. London og New York.

-
- Granlund, M. R. (2012). Under ordene: En presentasjon av Merete Lindstrøms forfatterskap. I *Forfatterhefte: Merethe Lindstrøm* (ss. 3–14). Biblioteksentralen.
- Hassan, I. (1967). *The Literature of Silence: Henry Miller & Samuel Beckett*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hassan, I. (1986). Mot ett begrepp om postmodernismen. I M. Arvidsson, M. Løfgren, & A. Molander, *Postmoderna tider?* (ss. 61–77). Stockholm: Norstedts.
- Helland, F., & Wærp, L. P. (2005). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Johansen, J. D. (1970). *Novelleteori efter 1945*. København: Munksgaard.
- Johansen, J. D., & Klujeff, M. L. (2009). Introduktion. I Johansen, J. D. & Klujeff, M. L. *Genre* (ss. 7–39). Århus: Århus Universitetsforlag.
- Klujeff, M. L. (2001). Tonen i den minimalistiske novelle. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, ss. 18–26.
- Klujeff, M. L. (2002). *Novellen: struktur, historie og analyse*. Århus: Academica.
- Lindstrøm, M. (2012). *Gjestene* (pocketutgave). Oslo: Aschehoug.
- Lindstrøm, M. (2013). *Jeg kjenner dette huset* (pocketutgave). Oslo: Aschehoug.
- Loevlie, E. (2003). *Literary Silences in Pascal, Rousseau and Beckett*. (Doktorgradsavhandling ved Oxford University). New York: Oxford University Press.
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Løvlie, E. (2006). *Stillhet og støy: Tanker om tid, angst og kjærlighet*. Oslo: Cappelen.
- Matthews, B. (1976). The Philosophy of the Short-Story. I C. May, *Short Story Theories* (ss. 52–60). Athens: Ohio University Press.
- May, C. E. (1994). The Nature of Knowledge in Short Fiction. I C. E. May, *The New Short Story Theories* (ss. 131–143). Athenes: Ohio University Press.

- Nergård, M. (03/2009). Delikatesser uten garnityr: Om Merethe Lindstrøms novellekunst. *Kirke og kultur*, 261–269.
- Nyrnes, A. (2002). *Det didaktiske rommet: Didaktisk topologi i Ludvig Holbergs Moralske Tanker*. (Doktorgradsavhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Poe, E. A. (1994). Poe on Short Fiction. I C. E. May, *The New Short Story Theories* (ss. 59–73). Athenes: Ohio University Press.
- Ridderstrøm, H. (s.a). Stream of consciousness. *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. Lokalisert 19. januar 2014 på http://home.hio.no/~helgerid/litteraturogmedieleksikon/stream_of_consciousness.pdf
- Rottem, Ø. (1998). *Norsk litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen: Bind 3. Vår egen tid 1980-1998*. Oslo: Cappelen.
- Rottem, Ø. (2012). Kontrollert Melankoli. I *Forfatterhefte: Merethe Lindstrøm* (s. 52). Oslo: Biblioteksentralen.
- Sandve, G. S. (2012). Ikke så stille lenger. I *Forfatterhefte: Merethe Lindstrøm* (s. 35). Oslo: Biblioteksentralen.
- Sandvik, P. R. (2013). Årets forfatter: Merethe Lindstrøm [Bloggpost]. Lokalisert 11. februar 2014 på Deichmanske bibliotek: <http://blogg.deichman.no/litteratur/2013/10/28/arets-forfattarar-merethe-lindstrom/>
- Sartre, J. (1967). What is Writing? I *What is Literature?* (ss. 1–25). London: Methuen.
- Seltzer, W. J. (2003). *Familiehemmeligheter*. Oslo: Gyldendal.
- Simonhjell, N. (2012). "Ordene er inngangen til han": Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman "Dager i stillhetens historie". I H. Gujord, & P. Michelsen, *Norsk litterær årbok 2012* (ss. 84–112). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skei, H. H. (2006). *Å lese litteratur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Sontag, S. (2013). *The Aesthetics of Silence*. Lokalisert 9. september 2013 på <http://www.iwishicoulddescribeittoyoubetter.net/overseas/wp-content/uploads/2009/04/aesthetics-of-silence-sontag.3.pdf>
- Stemland, T. (2011). Så det søkker i en. *Aftenposten*. Lokalisert 20. oktober 2013 på <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/article2070120.ece#.Uyg1jafKzIU>.

Thoresen, B. (2008, Nr. 2). Leter etter alvor. *Psykisk helse*. Lokalisert 20. februar 2014 på <http://www.psykiskhelse.no/index.asp?id=27899>

Utdanningsdirektoratet (2013). *Læreplan i norsk: Kompetansemål*. Lokalisert på <http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Kompetansemaal/?arst=1858830316&kmsn=-2089340600>.

Welhaven, J. (1907). *Samlede Digterverker: Andet Bind*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.

Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oslo: Gyldendal.

Åmås, K., & Larsen, R. (1994). *Det stille Alvoret: Ludwig Wittgenstein i Norge 1913–1950*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Sammendrag

Målet med denne masteroppgaven har vært å studere hvordan stillhet, taushet og manglende kommunikasjon kommer til uttrykk i Merethe Lindstrøms (ML) noveller «Skade» (2007), «Vederlag» (2007) og «Stillhetens hav» (1999). Videre har det vært et mål å undersøke på hvilke måter det samme utvalget av noveller forholder seg til novellesjangeren. Jeg analyserer novellene og benytter teori for å undersøke på hvilke måter stillhet og taushet kommer til uttrykk i MLs noveller.

Det å skrive om stillhet og taushet er i seg selv et paradoks. I undersøkelsene av hvordan ML nærmer seg dette paradokset har jeg hovedsakelig tatt utgangspunkt i Susan Sontags, Ihab Hassans og Elisabeth Løvlies teori om stillhet i litteratur og kunst. Sontag er opptatt av hvordan en utarming av språket har ført til en oppvurdering av stillhet og taushet innenfor kunst og litteratur. Hassan beskriver stillheten som et sentralt kjennetegn ved postmoderne litteratur. Han har studert hvordan den litterære stillheten kommer til uttrykk i Miller og Becketts verk. Mine undersøkelser av MLs noveller viser noen likhetstrekk i hvordan ML, Miller og Beckett skriver om stillhet og taushet. I denne sammenheng står fraværet av evaluering sentralt. Løvlie har utviklet et begrepsapparat for litterær stillhet som er nyttig når en undersøker hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i litterære tekster. Analyser av novellene viser at stillhet og taushet kommer til uttrykk på mange måter i MLs noveller. I tillegg til å være en viktig del av novellenes overordnede tematikk, kommer stillhet og taushet til uttrykk gjennom for eksempel gjentakelser, apori, parallellhistorier, konsentrasjon og fortetning.

Undersøkelsene av hvordan utvalget av MLs noveller forholder seg til novellesjangeren støtter seg på dansk og angloamerikansk novelleteori. De viktigste bidragsyterne i denne sammenheng er Søren Baggesen, Jørgen Dines Johansen, Marie Lund Klujeff og Charles E. May. Jeg tar i bruk teorien for å studere MLs noveller i et sjangermessig perspektiv. I denne sammenheng er forhold som hvordan novellene forholder seg til begivenheten, peripeti, novellepersonene, komposisjon og forteller særlig interessante. Undersøkelsene viser at måten MLs noveller forholder seg til novellesjangeren på er relevant for hvordan stillhet og taushet kommer til uttrykk i novellene.

Abstract

Title: “And that which is, cannot be said” – About silence and the unsaid in Merethe Lindstrøm’s short stories

The objective of this Master’s thesis has been to study how silence, the unsaid, and lack of communication is expressed in Merethe Lindstrøm’s (ML) short stories “Skade” (2007), “Vederlag” (2007) and “Stillhetens hav” (1999). Furthermore, it has been an objective to examine how the same short stories relate to the short story genre. I have analysed the short stories and use theory to investigate how silence and the unsaid are expressed in ML’s short stories.

Writing about silence and the unsaid is a paradox in itself. In my examinations of how ML deals with this paradox, I have mainly used Susan Sontag’s, Ihab Hassan’s and Elisabeth Løvlie’s theories about silence in literature and art. Sontag is concerned with how the devaluation of language has led to a revaluation of silence in literature and art. Hassan describes silence as an important characteristic of postmodern art. He has studied how literary silence is expressed in the works of Miller and Beckett. My examinations of ML’s short stories show some resemblance of how ML, Miller and Beckett writes about silence and the unsaid. Lack of evaluation is a central distinction the writers share. Løvlie has developed concepts about literary silence. These concepts are useful in the investigation of how silence and the unsaid are expressed in literature. My analysis of MLs short stories shows that silence and the unsaid are expressed in many different ways in these texts. In addition to being an important part of the theme in the short stories, silence and the unsaid are expressed through repetition, aporia, parallel stories, concentration and condensation.

In the examinations of how ML’s short stories relate to the short story genre, I use theory about the short story genre developed by Danish and Anglo-American literary theorists. The most significant theorists in this Master’s thesis are Søren Baggesen, Jørgen Dines Johansen, Marie Lund Klujeff and Charles E. May. Looking into how ML’s short stories relate to the short story genre, I consider different circumstances like event, peripety, characters, composition and narrator. I have found that the way in which ML’s short stories relate to the short story genre opens up different opportunities to express something about silence and the unsaid.

Vedlegg 1: Hassans tabell over kjennetegn ved moderne og postmoderne litteratur

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispercal
Genre/Bonndray	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination

Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grand Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinacy	Indeterminacy
Trancendence	Immanence