



Skriftkultur
Nr 5. 2023

Anemari Neple, Stig Jarle Helset og Endre Brunstad (red.)

Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol



Nynorsk samtidslitteratur og
skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol

Anemari Neple, Stig Jarle Helset og
Endre Brunstad (red.)

**Nynorsk
samtidslitteratur og
skriftkultur. Festskrift
til Geir Hjorthol**

CAPELEN DAMM AKADEMISK

© 2023 Stig Jarle Helset, Endre Brunstad, Anemari Neple, Marit Brekke, Brage Egil Herlofsen, Geir Hjorthol, Stian Hårstad, Beatrice G. Reed, Wenke Mork Rogne, Nora Simonhjell, Elin Stengrundet, Jan Inge Sørbø og Marie Nedregotten Sørbø.

Dette verket er omfatta av føresegnene i lov om opphavsrett til åndsverk mv. (åndsverkloven) av 2018.

Verket blir gitt ut Open Access under vilkåra i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Denne tillet tredjepart å kopiere, distribuere og spreie verket i same kva medium eller format det er, og å remikse, endre, og bygge vidare på materialet til eit kva som helst føremål, inkludert kommersielle, berre dersom korrekt kreditering og ei lenke til lisensen er oppgitt, og at ein indikerer om endringar er blitt gjort. Tredjepart kan gjere dette på ein rimeleg måte, men utan at det kan forståast slik at lisensgivar godkjenner tredjepart eller tredjeparts bruk av verket.

Publikasjonen har motteke støtte frå Høgskulen i Volda.

ISBN trykt bok: 978-82-02-82671-0
PDF: 978-82-02-82670-3
EPUB: 978-82-02-83099-1
HTML: 978-82-02-83100-4
XML: 978-82-02-83101-1
DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.204>



Dette er ein fagfelleverdert antologi.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS
Cappelen Damm Akademisk/NOASP
noasp@cappelendamm.no

Innhald

Føreord	7
Kontrapunkt: om litteraturens musikk i Jon Fosses <i>Septologien I</i>	11
<i>Geir Hjorthol</i>	
Hovudmistenkt: Teksten	35
<i>Jan Inge Sørbø</i>	
Eit nynorsk tilskot til den moderne migrasjonslitteraturen - Erlend Skjetnes <i>Eit anna blick</i> (2021) i ein skjønnlitterær kontekst	53
<i>Elin Stengrundet</i>	
Krakilsk naudsyn: om korleis merksemda for sårbare liv dannar indre samanheng i Olaug Nilssens forfattarskap 1998-2020	79
<i>Nora Simonhjell</i>	
Eit posthumanistisk blick på transformasjonar og symbolikk i Tarjei Vesaas' <i>Is-slottet</i>	101
<i>Marit Brekke og Wenke Mork Rogne</i>	
«Kva ser fluga?» Naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn etter 2000	117
<i>Beatrice G. Reed</i>	
«Mennesket i sin 'vorden' i tida» - <i>Norsk røyndom</i> som nynorsk essayistikk	135
<i>Brage Egil Herlofsen</i>	
Jane Austen på Ivar Aasens mål: omsetjing som tolking, kjønn og samtid	159
<i>Marie Nedregotten Sørbø</i>	
Språkkulturar i endring: oppmoding om ein norsk skriftsosiolingvistikk	189
<i>Stian Hårstad</i>	

Føreord

Ein kunnskapsrik, allsidig og lun forskar og formidlar

Geir Hjorthol fylte 70 år 12. september 2022. Med dette festskriftet vil vi heidre ein god og trufast kollega og fagfelle. Arbeidet med festskriftet har vore undervegs i eit års tid, og vi er godt nøgde med at vi har klart å halde planane om festskrift skjult for jubilanten heilt fram til publiseringa, trass i at han sjølv har bidrege med ein artikkel!

Studia gjennomførte Geir ved Universitetet i Bergen i siste halvdel av 1970-talet, der han først tok mellomfag i fransk, grunnfag i samfunnskunnskap og mellomfag i nordisk, før han avslutta med hovudfag i nordisk litteratur og pedagogisk eksamen. Dette gav han den akademiske tittelen cand.philol. og dessutan hans første jobb som lektor ved Namdal videregående skole i Trøndelag, der han underviste frå 1981 til 1983.

Hausten same året kom sykkylvingen attende til Sunnmøre, då han 1.8.1983 blei tilsett i eit vikariat som amanuensis i norsk (nordisk) litteratur ved Møre og Romsdal distriktshøgskule i Volda. Alt frå starten av tilførte Geir litteraturstudiet nye teoriar og lesemåtar, og han fekk snart ord på seg for å vere ein dugande førelesar, sjølv om mange studentar måtte streve for å forstå dei avanserte geometriske figurane han nytta for å forklare litteraturen. Frå 1.1.1987 blei vikariatet gjort om til fast stilling, og 1.7.1995 fekk Geir opprykk til førsteamanuensis i norsk (nordisk) litteratur. Samstundes blei Møre og Romsdal distriktshøgskule og Volda lærarskule slått saman til Høgskulen i Volda.

Geir er, og har lenge vore, ein produktiv litteraturvitar med ein klår vitenskapleg profil. Tidleg i forfattarskapen gav han ut boka *Populærlitteratur* (1995) og ei fyldig framstilling av Ivar Aasen-resepsjonen (1997), men på 2000-talet samlar han produksjonen om nyare norsk litteratur med hovudvekt på forfatarane Dag Solstad, Kjartan Fløgstad og Lars Amund

Vaage. Arbeida til Geir har eit samlande perspektiv, der litteraturens forhold til politikk og musikk er særleg viktig. Han er sjølv utøvande musikar, trompetist, og den faglege interessa hans for forholdet mellom litteratur og musikk botnar i ein solid dobbeltkompetanse som arbeida hans ber klare og interessante preg av.

Drøftinga av litteraturens relasjon til politikk når eit høgdepunkt i doktoravhandlinga om Solstad: *Tilbaketrekninga. Litteraturens politikk i Dag Solstads forfattarskap* (2011), der han avviser ei tradisjonell inndeling av forfattarskapen, som isolerer den politiske Solstad til 1970-talet. Avhandlinga argumenterer for det implisitt politiske i heile forfattarskapen ved å knyte det politiske til ei forståing av det litterære subjektet som styrt av krefter utanfor seg sjølv. På grunnlag av avhandlinga fekk Geir den akademiske tittelen dr.philos., og seinhausten 2011 fekk han opprykk til professor.

I dei seinare åra har han publisert ei rekkje vitskaplege artiklar innanfor dei ovanfor nemnde tematikkane og dessutan vore medredaktør for antologien *Stemma og stilla i musikk og litteratur* (2022). Vi vil også trekkje fram at Geir har vore mykje sentral i utviklinga av Master i skriftkultur, som HVO fekk NOKUT-akkreditering for i 2021 – ein master der han framleis som emeritus gjev noko undervisning og rettleiing.

Vi har kalla dette festskriftet *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur*. Geir Hjorthol står sjølv for den første artikkelen om Jon Fosses *Septologien* (2019–2022). Denne artikkelen blei ikkje mindre aktuell då det nokre veker før festskriftet var ferdig, blei klart at Fosse fekk Nobelprisen i litteratur 2023, som den første nynorskforfattaren nokosinne. I artikkelen rettar Hjorthol søkjelyset mot forholdet til musikk i Fosses skrifter, og han argumenterer for at skrivemåten til Fosse, slik vi møter den i *Septologien*, kan forståast som ei form for litterær kontrapunktikk.

I artikkelen «Hovudmistenkt: Teksten» tek Jan Inge Sørbo utgangspunkt i Rita Felskis bok *The Limits of Critique* (2015), der ho stiller spørsmål om lesing av litteratur kan ha køyrt seg fast i eit kritisk spor, der ein heile tida er oppteken av å avsløre noko som er skjult i teksten. Deretter viser Sørbo korleis Hans Skjervheim sette fram liknande tankar gjennom essayet «Kritikk av mistankens hermeneutikk» (1980), før han synleggjer korleis ein kritisk eller mistenksam lesemane har fått stort gjennomslag i

dei seinare åra, både i akademia og i den ålmenne diskusjonen om kan-selleringskulturen, som har drive denne lese måten til det ytste.

Moderne migrasjonslitteratur er temaet for Elin Stengrundets artikkel, som er ei nærlesing av Erlend Skjetnes ungdomsroman *Eit anna blikk* (2021). Boka fekk Brageprisen i kategorien barne- og ungdomslitteratur, og Stengrundet reflekterer over korleis romanen knyter an til moderne migrasjonslitteratur samstundes som han òg markerer si tilhøyrslse til den nynorske litteraturtradisjonen.

Nora Simonhjell ser i sin artikkel nærare på Olaug Nilssens forfatterskap. Med basis i affektiv kultur- og litteraturteori argumenterer ho for at den indre samanhengen i forfatterskapen er sterkare enn kritikarar og forskarar til no har sett. Simonhjell viser korleis det går ei linje i Nilssens forfatterskap som er tydeleg heilt frå debuten, der forfatterskapen er hal-den saman av ei undersøking av korleis einskildmenneska sine livssituasjonar alltid er vikla inn i både emosjonelle, familiære og sosialpolitiske styringsstrukturar.

Dei to neste artiklane tek utgangspunkt i forholdet mellom litteratur og natur. Marit Brekke og Wenke Mork Rogne presenterer ei post-humanistisk lesing av *Is-slottet* (1963) av Tarjei Vesaas. Analysen viser korleis dei mange variantane av transformasjonar kan lesast som ein pågåande dialog i romanen der endringane mellom natur og kultur blir diskuterte implisitt gjennom bruk av symbol. Beatrice G. Reed undersøker graden av naturorientering i nynorske biletbøker for barn i vår tid ved å sjå nærare på 13 prislønte nynorske biletbøker utjevne etter år 2000. Reed undersøker kva type miljø, plantar og dyr bøkene rommar, og analysane tyder på at antroposentriske og zoosentriske tendensar dominerer.

Som ein forstår, har festskriftet eit breitt nedslagsfelt, der litteratur for alle aldrar, med både dagsaktuell og evig aktuell tematikk, blir presentert og analysert. Brage Egil Herlofsen og Marie Nedregotten Sørbø bidrag sørger også for at vi dekkjer sakprosasjangeren og temaet nynorsk omsetjing. Herlofsen drøftar forholdet mellom nynorsk skriftkultur og essaysjangeren med utgangspunkt i to bøker frå *Norsk røyndom*-serien til Samlaget (2018). Sørbø analyserer omsetjingar av Jane Austen frå engelsk til norsk i lys av skriftkulturelle og hermeneutiske perspektiv.

I den siste artikkelen i festskriftet viser Stian Hårstad korleis vår tids språkkultur legg vekt på auka pluralisering og folkeleggjing, ikkje minst gjennom framveksten av digital teknologi som legg til rette for nye former for skriftbasert samhandling. Artikkelen drøftar korleis ei slik utvikling eventuelt kan ha verka inn på skriftlegheita, og vidare korleis relasjonen mellom tale og skrift kan ha endra seg. Eit hovudføremål er å peike på potensialet for sosiolingvistisk utforsking av den skriftlege dimensjonen – både i samtid og historisk – og å vise at dette krev ei nyorientering i retning av ein *skriftsosiolingvistikk*.

Volda, Bergen, Oslo, Trondheim i oktober 2023
Anemari Neple, Stig Jarle Helset, Endre Brunstad,
Reidun Aambø og Steinar Gimnes*

* Steinar Gimnes gjekk ut av tida 12. oktober 2023.

KAPITTEL 1

Kontrapunkt: om litteraturens musikk i Jon Fosses *Septologien I*

Geir Hjorthol

Samandrag: At musikk står sentralt i romanane til Jon Fosse, er det liten grunn til å diskutere. Men kva slags musikalitet er det snakk om hos Fosse? I denne artikkelen hevdar eg at skrivemåten til Fosse slik vi møter han i *Septologien* (2019–2022), kan forståast som ei form for litterær kontrapunktikk. Eg viser først korleis forteljinga glir mellom ulike utseiingsposisjonar og stemmer, og korleis dette kjem til uttrykk i skildringa av hovudpersonen Asle og ein annan Asle, som både er lik og ikkje lik han sjølv. Det paradoksale forholdet mellom desse to ser eg som det sentrale leiemotivet i romanen, og som ulike sider ved det same splitta subjektet. Forteljeteknisk skjer dette gjennom ein kompleks narrativ diskurs, der notid og fortid flyt saman i forteljarens røyst. Slik oppstår det ein særeigen rytme i romanen som kan minne om den musikalske fugen, med fleire stemmer som flettar seg saman i ulike tempo. Men musikaliteten har også å gjere med romanens tematikk, der det «parallaktiske» forholdet mellom dei to Asle'ane skaper ein liknande fugisk effekt. Den repeterande og anakrone forteljinga forstår eg som ei tematisering av subjektets tid, og det er på dette grunnlaget eg hevdar at vi kan snakke om ein kontrapunktisk musikalitet i prosaen til Fosse. Ved sida av generell musikkteori og strukturell narratologi er dei viktigaste teoretiske impulsane henta frå Slavoj Žižeks forståing av lacansk subjektteori og Gilles Deleuze sitt syn på tida som 'aktuell' og 'virtuell'. Av praktiske grunnar legg eg hovudvekt på første del av *Septologien*.

Nøkkelord: Fosse, kontrapunkt, repetisjon, stemme, subjekt, tid

Keywords: Fosse, counterpoint, repetition, voice, subject, time

Innleiing

Jon Fosses *Septologien* kom ut i 2019–2021. Verket har, som hovudtittelen indikerer, sju delar, fordelte på tre band med egne titlar: *Det andre namnet* (I–II), *Eg er ein annan* (III–V), *Eit nytt namn* (VI–VII). Men trass

Sitering: Hjorthol, G. (2023). Kontrapunkt: Om litteraturens musikk i Jon Fosses *Septologien I*. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 1, s. 11–34). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch1>
Lisens: CC-BY 4.0

i inndelinga er den indre samanhengen så sterk at ein kan snakke om éi samanhengande forteljing, eller éin stor roman. Når eg likevel har valt ut éin av delane som analyseobjekt, den første delromanen, har det to grunnar: For det første er dette eit meir enn stort nok analysemateriale (347 sider) for ein artikkel. For det andre har den første delen ei form og ein tematikk som går igjen i verket som heilskap. Slik sett er han representativ.

Hovudhandlinga i dei sju delane er avgrensa til siste veka før jul og dreier seg om kunstmålaren Asle, som bur åleine i huset sitt i den vesle bygda Dylgja (som vi kjenner att frå *Andvake*-trilogien), eit par timars køyretur nord for Bjørgvin. Kona hans, Ales, har vore død i fleire år. Asle har lite kontakt med andre. Dei få unntaka er grannen Åsleik og galleristen Beyer i Bjørgvin, som stiller ut bileta hans. Han møter også ved fleire høve ei kvinne som heiter Guro, og som påstår at ho kjenner han «betre enn [han] anar» (*Septologien I*, s. 293). Men den viktigaste personen i Asle sitt liv, utanom den døde Ales, er namnebroren Asle, som han ikkje berre deler namn med, men også yrke, utsjånad, bakgrunn og erfaringar. Dei er like, men også ulike, og store delar av *Septologien* dreier seg om denne tvitydige relasjonen. Den andre Asle er sterkt alkoholisert, som han sjølv ein gong var, og ber på sjølvordstankar. Asle kjenner sterk omsut for den forkomne namnebroren. I del I reiser han til byen for å sjå til han og finn han liggjande i snøen. Han får han med seg inn på skjenkjestova «Siste båten», der han fell saman på nytt, og Asle får han innlagd på sjukehus.

Både i den første og dei følgjande delane av *Septologien* får vi ei rekke tilbakeblikk på livet til dei to Asle'ane. Verket inneheld også mange teologiske og estetiske refleksjonar lagde i munnen (eller tankane) til Asle. Asle har konvertert til katolisismen, og dei lange bønene, på latin og nynorsk, avsluttar ikkje berre del I, men alle delromanane i *Septologien*. På staffeliet heime i huset sitt har han ståande eit bilete som han har eit ambivalent forhold til, men som spelar ei viktig rolle som gjennomgangsmotiv. Han veit ikkje om biletet er ferdig, samtidig som han tenkjer at det ikkje er meir han kan gjere med det. Etter forslag frå Åsleik får det tittelen «Andreaskross». I siste del av *Septologien* høyrer vi at Asle endeleg gir etter for presset frå Åsleik om å bli med i sjarken hans for å feire jul

hos systema Guro i Instefjord. Om dette er den same Guro som han har møtt i byen, blir verande uklart. Slik den andre Asle døyr etter å ha vore på «Siste båten», er båtturen med Åsleik ei reise som Asle aldri vender tilbake frå. Samtidig ser vi her eit døme på det spelet med repetisjonar, likkskapar og skilnader som kjenneteiknar heile verket.

Målet mitt med denne artikkelen er å seie noko om forholdet mellom tekst og musikk i den første delromanen. Meir presist ynskjer eg å vise korleis den motsetningsfulle forteljestrukturen, med stemmer og tider som kontrasterer og overlappar kvarandre på same tid, gir grunnlag for å snakke om ei form for litterær kontrapunktikk. Slik eg les Fosse, er dette ikkje berre eit spørsmål om narrativ form, men om ei undersøking av den utsette stillinga til (kunstnar)subjektet. Forteljinga, som musikken, er ei kunstform som utspelar seg i *tid*. Dei er begge temporale kunststartar. Men også menneskets eksistens er forankra i tida. I den tradisjonelle biografien og romanen kjem dette til uttrykk som kronologisk forteljing. Slik er det ikkje hos Fosse. Den narrative forma hans er gjennomført ikkje-kronologisk. Ulike tider (og stader) er heile tida til stades i medvitte til forteljarsubjektet, og det er denne samanhengen mellom narrativ form og tematikk, med *tida* som koplingspunkt, som etter mitt syn er kjernen i den musikaliteten som utspelar seg i teksten, og som eg forstår som ei form for litterær kontrapunktikk.

Det er ei kjend sak at musikk ikkje berre har vore ei inspirasjonskjelde, men eit viktig motiv i ei rekkje av Jon Fosses romanar. I det store intervjuet med han i Landros *Jon Fosse. Enkelt og djupt* (2022) seier han at «det musiske er viktig i alt eg skriv» (s. 262). Han synest å ta slektskapen mellom litteratur og musikk for gitt. Men kor meiningsfullt er det eigentleg å snakke om litteratur på denne måten? I motsetning til den klingande musikken er teksten stille. Vi høyrer ingenting før nokon eventuelt les teksten høgt. Like fullt opererer narratologien med omgrep som 'stemme', 'tempo', 'repetisjon', 'pause' og 'rytme', som vi kjenner frå musikkverda.¹ Men er det det same ein talar om når desse omgrepa blir nytta om begge kunststartane? Og når eg i denne artikkelen

1 Eg støttar meg her og seinare på Gérard Genette (1993) sin terminologi i *Narrative Discourse. An Essay in Method*.

talar om «kontrapunkt», er det kanskje endå meir diskutabelt?² Vi kjem ikkje vekk frå at det er ein viktig skilnad mellom tale og skrift. Like fullt vil eg hevde at det gir god meining å nytte musikalske termar om litterær skrift så lenge ein erkjenner at bruken ikkje er metaspråkleg, men metaforisk (noko som indikerer likskap og ulikskap på same tid). Men metaforar er ikkje berre bilete; dei er også knytte til og viser til ei røynd på ein måte som kan vere opnande, slik Roland Barthes har peika på: «Perhaps a thing is valid only by its metaphoric power; perhaps that is the value of music, then: to be a good metaphor» (Barthes, 1977, s. 284–285).

Det metaforiske forholdet mellom musikk og litteratur gjeld også koplinga mellom 'skrift' og 'stemme'. Fosse (1989) lanserte i si tid omgrepet 'skriftstemme' i håp om å erstatte «tale» med «skrift» som «roman-teoretisk metafor». Inspirasjonen kom frå Derrida sin kritikk av den «logosentrismen» og «nærværsmetafysikken» som stemme-omgrepet lett dreg med seg. 23 år seinare seier Fosse: «Skrivinga er [...] styrd av noko eg ikkje veit kva er, som eg ikkje kan gjera greie for. [...] Diktinga mi er langt klokare enn eg er» (Landro, 2022, s. 263). I dette ligg det at språket som dikting, tekst og «skriftstemme» er noko anna enn språket som kommunikasjonsmiddel. For Fosse handlar det om noko *bakom* orda: «det er som om det finst eit eige språk som talar taust bak det som faktisk står skrive», seier han (Landro, 2022, s. 259). Men gjeld ikkje dette prinsippet også for musikken? Kanskje har også den ei stille i seg, bortanfor dei klingande tonane, slik Fosse sin kollega Lars Amund Vaage (2010) har hevda? I så fall kan ein snakke om ei stille bakom både orda og tonane – som del av ein estetikk som er felles for dei to kunstartane.³ Når Fosse i det same intervjuet snakkar om at han prøver å *lytte* seg fram i skriveprosessen, synest det å vere dette tause språket, bak orda sitt pålydande, han ser som objekt for lyttinga.

2 Eg er på ingen måte den første som nyttar dette omgrepet i omtale av litteratur. I *Romankunsten* (1987) diskuterer Milan Kundera kontrapunktiske komposisjonsprinsipp i egne og andre sine romanar. Kontrapunkt som felles omgrep for romanprosa og musikk står også sentralt hos den amerikanske litteraturforskararen Eric Prieto (2002), som eg kjem attende til nedanfor.

3 Sjå Hjorthol, 2020.

Omgrepet 'lytting' står sentralt også i Eric Prieto si forskning på den moderne romanen (Prieto, 2002). Utgangspunktet hans er at ein i staden for å gå på jakt etter formale analogiar mellom musikk og litteratur, som etter hans syn aldri fører fram, bør undersøkje kva som ligg bakom og motiverer dei musikalske trekka i den modernistiske prosalitteraturen.⁴ Det han då finn, er at musikken for ei rekkje romanforfattarar fungerer som «modell» for den litterære skildringa av det moderne, fragmenterte subjektet: «Within this general trend away from the illusion of objectivity, the description of the mental life of the subject becomes a major preoccupation in its own right. [...] Essentially, then, music acts as a metaphor for mind» (Prieto, 2002, s. 61). Tittelen på boka hans, *Listening in* («Å lytte innover»), peikar mot den nære samanhengen han ser mellom musikaliseringa av moderne prosa og denne litteraturen si undersøking av subjektet. Slik eg ser det, er dette ein sentral del også av Fosse sitt prosjekt.

Eg ynskjer altså ikkje å avgrense det musikalske til det reint formelle (setningsrytmen, repetisjonane osv.). Dei formelle sidene ved teksten heng tett saman med tematiseringa av eit subjekt som kjenner seg utilpass i den verda det lever i. Ei gjennomgåande *uro* er det mest karakteristiske trekket ved Asle, som han deler med «namnen» sin, den andre Asle. Det er ei uro som kjem til uttrykk gjennom ei fleirstemt og motsetningsfull forteljing. Den polyfonien vi kan observere i *Septologien*, er for meg ein viktig premiss for å kunne snakke om kontrapunktikk i dette verket. Difor skal eg starte tekstanalysen med det forteljetekniske, med fokus på forteljarstemma. Så knyter eg dei narratologiske observasjonane til subjektframstillinga ved hjelp av psykoanalytisk teori, før eg ser nærmare på romanens rytme og tidstematikk. Avslutningsvis skal eg – i forlenging av dette – foreslå ei tolking av «Andreaskrossen», biletet Asle har ståande på staffeliet, og som han gong på gong kjem attende til.

4 Prieto stiller seg kritisk til Werner Wolfs formalistiske forskning. Wolf representerer ei retning der ein har vore oppteken av analogiar mellom musikalske og litterære *system*: korleis narrative strukturar synest å vere baserte på musikalske former. Sjå t.d. Wolf, 1999.

Tekstens røyster

Septologien I opnar slik:

Og eg ser meg stå og sjå mot biletet med dei to strekane, ein lilla og ein brun, som kryssar einannan på midten, eit avlangt bilete, og eg ser at eg har måla strekane langsamt og med tjukk oljemåling, og ho har runne, og der den brune og den lilla linja kryssar einannan blandar fargen seg vakkert og renn nedetter og eg tenkjer at dette ikkje er noko bilete, men samstundes er biletet slik det skal vera, det er ferdig, det er ikkje meir å gjera med, tenkjer eg og eg må få biletet bort [...] (s. 11).

Med små variasjonar er dette opninga også i dei andre delane av *Septologien*. Gjennom repetisjonane får biletet på staffeliet ein sentral plass som eitt av romanens leiomotiv. Allereie her ser vi ein slektskap mellom Fosse sin skrivemåte og musikk. Men det gjeld også tekstens *stemme* – eller snarare *stemmer*.

Første ord i romanen til Fosse er den sideordnande konjunksjonen «og», noko som indikerer ei handling som alt er i gang, og som held fram her i opninga. Vi kjem rett inn i ein straum av ord og setningar som aldri blir avbrotne av punktum, berre av komma, men bruken av dette svakare skiljeteiknet bryt med vanlege rettskrivingsreglar og skaper ein særmerkt, flytande rytme. Det kjem eg attende til. I opninga – og seinare – møter vi ei stemme, eit sansande subjekt, som er vendt mot eit objekt, biletet Asle har måla, og som han har eit tvitydig forhold til. Biletet er uferdig og ferdig på same tid, det har fargar som blandar seg vakkert, men som likevel må bort. Kva er det som plagar han med dette biletet, trass i det vakre ved det?

«Eg ser meg sjølv stå og sjå ...», skriv Fosse. Kven er det som talar her? Kven er subjekt, og kven er objekt? Det er slett ikkje innlysande. Frå første setning blir det etablert eit skilje mellom to eg: eit lett distansert eg som fører ordet, og eit sansande eg. Begge kan identifiserast som Asle, men i ulike posisjonar: Asle ser «[seg] sjølv». Han er subjekt og objekt på same tid. Distansen mellom dei to ega er minimal. Det er ikkje snakk om eit forteljar-eg som ser seg sjølv på kritisk avstand eller frå eit anna tidspunkt, men to utseiingsposisjonar som nesten ikkje lar seg skilje frå kvarandre. Det forteljande eget er «ekstradiegetisk» (Genette, 1992); det

er plassert på eit anna tekstnivå enn det handlande eget. Samtidig fordoblar og objektiverer det seg i eit «intradiegetisk» forteljar-eg som står og observerer seg sjølv og det biletet han har måla. Vi har å gjere med eit forteljar-eg som står utanfor og innanfor historia på same tid. Hos Fosse går dermed det tradisjonelle skiljet mellom aural og personal (ekstra- og intradiegetisk) forteljar i oppløysing. Stemmen blandar seg på ein måte som kan minne om den musikalske fugens kontrapunkt. Det kjem eg attende til.

Romanen byr på endå ei fordobling, gjennom forteljinga om ein person med same namn som eg-forteljaren Asle, og som er nokså lik han sjølv. Sjølv om Asle I får mest merksemd, er blikket hans stadig retta mot den andre Asle. Når namnebroren blir skildra, skifter forteljaren posisjon frå intra- til ekstradiegetisk og omtalar Asle II i tredjeperson, med intern fokalisering:

[...] og **eg** køyrer ut or Bjørgvin og fell inn i den gode døs som køyringa kan gje og eg ser at **eg** no straks køyrer forbi blokka der Asle bur, der i Skutevika, heilt i sjøkanten ligg ho og det er ei lita brygge framfor henne, tenkjer **eg** og **eg** ser Asle liggja der på sofaen og han skjelv og **Asle** tenkjer at kan ikkje denne skjelvinga gje seg? og **han** tenkjer at **han** i går kveld berre la seg til å sova der på sofaen [...] (s. 17, mine uthevingar).

Slik oppstår det ein ny, «ulogisk» kombinasjon og ei spenning mellom utseiingsposisjonar og medvit, utan skarpe skilje. Om det er den ekstradiegetiske eg-forteljaren eller Asle I (som intradiegetisk forteljar) som «ser» den andre Asle og formidlar tankane hans, blir ikkje markert. Utseiingsposisjonane flyt over i kvarandre, blandar seg og gjer teksten ytterlegare fleirstemt. Samtidig er alt dette del av den same medvitsstrømmen og den same tekstveven, utan klare skilje mellom narrative nivå. På same måte som forteljarposisjonen er fokaliseringa både ekstern og intern på same tid, representert ved Asle I og II. Det mest påfallande er at når Asle I omtalar Asle II frå ein ekstradiegetisk posisjon, gjer han det stadig som førstepersonsforteljar, eller som tredjepersonsforteljar i første person. Slik bryt romanen med den realistiske romanens forteljeteknikk. Sjølv om den ekstradiegetiske eg-forteljaren veit kva Asle II tenkjer, grip han aldri inn og kommenterer historia som «allvitande» forteljar.

Distansen er minimal også her, og aldri ironisk. Ein slik forteljemåte fungerer litterariserande. Han rettar merksemda vår mot språket og forma, men han er også nært forbunden med tematiseringa av *subjektet*, eit subjekt i stadig rørsle mellom tider og stader og som heile tida er vendt mot den andre.

Romanens «mysterium» er om den andre Asle er ein heilt annan person, eller om han er ein variant av Asle sjølv. Dei har ikkje berre same *namn*, men også same yrke og utsjånad, noko Asle er medviten om:

[...] han er kledd nett slik eg er kledd, svart bukse og genser, og over ryggen på stolen som står attmed sofabordet heng ei svart fløyelsjakke nett slik den eg no har på meg og som plar henga over stolen ved det runde bordet, og håret hans er grått, og det er som mitt hår samla med ein svart strikk i nakken, og så dei gråe skjeggstubbane hans, og også eg har gråe skjeggstubbar som eg stussar om lag ein gong i veka, tenkjer eg og eg ser Asle sitja der i sofaen [...] (s. 26).

Som Asle II blir Asle I meir og meir sliten. For begge har målinga teke slutt. Kort tid etter at Asle II døyr, ser det ut for at også Asle I døyr (i siste del av *Septologien*). Samtidig er dei ulike, i alle fall på notidsplanet, ikkje minst ved at Asle II er sterkt alkoholisert. Det har også Asle I vore, men han greidde å slutte med drikkinga med kona Ales si hjelp. Dei har begge vore gifte, men ikkje med dei same kvinnene. Asle II har born med ulike kvinner, det har ikkje Asle I. Ved eitt høve i *Septologien I* møtest dei. Det skjer når Asle I finn namnebroren sterkt forkomen i Bjørgvin og får han innlagd på sjukehus. Her framstår dei som to ulike personar. Med andre ord er dei like og ulike på same tid. Fordoblinga av det talande og sansande eget i romanens utseiingsstruktur får dermed si eiga fordobling i romanens tvitydige dobbeltgjengarmotiv på handlingsplanet.

Korleis skal vi forstå det gåtefulle forholdet mellom dei to Asle'ane? Her bør ein etter mitt syn legge til grunn at *Septologien* først og fremst er ein litterær fiksjon, ein roman som i høg grad framstår som eit språkleg kunstverk, og med ein estetikk som skil seg klart frå den realistiske romanens etterlikning av ein gjenkjenneleg røyndom. Men dette bør ikkje mistyldast. Romanen til Fosse *har* ei historie som eit stykke på veg

er kvardagsleg og truverdig nok, med ei rekkje referansar til ei verd vi kan kjenne att. Til dømes har Bjørgvin, byen Asle reiser inn til, mange fellestrekk med det moderne Bergen. Men kvifor då nytte det arkaiske namnet Bjørgvin på denne byen? Alle ytre rekvisittar i historia tydar på at ho går føre seg i moderne tid. Men på den andre sida spelar ytre forhold svært lita rolle hos Fosse. Det er den særeigne *stemma*, med sansingane, tankane og refleksjonane til Asle, som får størst vekt. Det gamle namnet på byen fungerer dermed ikkje historiserande og realismeskapande, men litterariserande. På denne måten kjem språket sjølv i fokus. I denne samanhengen er det verdt å merke seg at foreldre og sysken ikkje blir omtalte med personnamn, men som «Faren», «Mora» og «Systera», med allegoriserande stor førebokstav. Dei representerer noko meir enn seg sjølve som realistisk framstilte personar. Men dette gjeld også dei to Asle-figurane som vi møter i *Septologien*. Når Fosse nyttar same namn på den mannlege hovudpersonen i *Andvake* (2007), er det ikkje fordi det er «same person» som her dukkar opp på nytt. Derimot signaliserer det at namna er allegoriske teikn.

Kva er eit subjekt? I psykoanalytisk teori er ikkje 'subjekt' det same som 'person'. Omgrepa ligg på ulike nivå. Enkelt sagt er subjektet ein «måte å vere person på». I Lacans psykoanalyse er subjektet den begjærande instansen, med ein konstituerande Mangel. Subjektet ber i seg eit essensielt tomrom, eit fråvær, ei splitting som det prøver å heile. Med Slavoj Žižek: «'person' stands for the substancial wealth of a Self, while the subject is this substance contracted to the singular point of negative self-relating» (Žižek, 2012, s. 383). Poenget hans er at omgrepspara subjekt-objekt og person-ting ligg på ulike nivå, samtidig som dei er forbundne (som i Greimas' semiotiske firkant). Dei står i eit «parallaktisk» (av gr. *parallaxis*: «skifte») forhold til kvarandre (Žižek, 2006). I dette ligg det at objektet blir tvitydig og endrar karakter med det skiftande perspektivet hos subjektet. Det kan høyrast tilforlateleg ut, men inneber noko meir enn dette at vi «ser med eit anna blikk» dersom vi skifter perspektiv. Dobbeltperspektivet er ikkje noko som berre dukkar opp frå tid til anna: *Det er ikkje til å unngå*. Ein kan ikkje sjå alle sider ved objektet frå eitt og same perspektiv. Difor er det at objektet har noko ved seg som vi (som subjekt) aldri får tak på, men som dreg oss til seg. Objektet er plassert

på begge sider av eit møbiusband, seier Žižek (2012).⁵ I skiftet/vridninga mellom det eine og det andre perspektivet (dei to sidene av møbiusbandet) oppstår det ei sprekke som vi ikkje greier å fylle med innhald. Det er nettopp dette stumme og språkause mellomrommet som kjenne-teiknar det lacanske subjektet. Subjektet kan aldri bli eitt med seg sjølv eller med objektet, på same måte som språkteiknet aldri kan bli identisk med tingen sjølv. Skilnaden mellom subjekt og objekt, seier Žižek (2006), kan uttrykkjast som skilnaden mellom dei to engelske verba *to subject* (underkaste) og *to object* (protestere, hindre). I relasjonen mellom dei oppstår det eit paradoks: «the fundamental mode of the object's passivity, of its passive presence, is that which moves, annoys, disturbs, traumatizes us (subjects): at its most radical, the object is *that which objects*, that which disturbs the smooth running of things.» Paradokset ligg i at rollene til subjektet og objektet, slik vi til vanleg oppfattar dei, blir vende om: Subjektet blir den passive parten, og det er frå (det parallaktiske) objektet at rørsla blir sett i gang.

Hos Fosse har vi sett korleis subjekt–objekt-paradokset utspelar seg i forholdet mellom Asle som forteljar-eg og handlande/betraktande eg frå første setning i romanen: «Og eg ser meg stå og sjå mot biletet med dei to strekane ...» (s. 11). Subjektet fordoblar seg ved at det blir objekt for sine eigne observasjonar. Slik skaper teksten ei parallaktisk sprekke som ikkje lar seg tette. Med ein musikalsk term kan vi snakke om dissonans. Men dette er ikkje den einaste fordoblinga (eller dissonansen) i romanen. Kan den lacanske teorien hjelpe oss med å forstå også det merkelege forholdet mellom dei to Asle'ane? La meg presisere at eg ikkje har som mål å «psykoanalysere» nokon av dei. Asle I og Asle II har fleire funksjonar i teksten: Dei er, som eg har vore inne på, aktørar i eit fiksjonsunivers. Dei er allegoriske figurasjonar, men også språkførande og sansande instansar i tekstens komplekse utseiingsstruktur. Gjennom den litterære fiksjonens grep blir det danna eit bilete av subjektet som splitta. Det skjer, som vi

5 Møbiusbandet er ein av dei topologiske figurane Lacan nyttar for å illustrere «tilbakevendinga av det fortregnde» (jf. Freuds 'repetisjonstvang'), men også for å problematisere/undergrave visse binære motsetningar. Møbiusbandet som tankemodell lét oss sjå slike termar *ikkje* som fullstendig skilde, men som forbundne med kvarandre – ved at den eine termen framstår som «sanninga» om den andre.

har sett, gjennom ei fordobling av forteljarstemma, men også som ei fordobling på personplanet. På begge nivåa verkar det som om subjekt og objekt tenderer mot å falle saman, men like fullt med ein minimal *skilnad* mellom seg. Med Žižeks terminologi kan vi seie at Asle I og Asle II står i eit parallaktisk forhold til kvarandre, som subjekt og objekt på kvar si side av møbiusbandet.

Om ein ser det slik, er ikkje spørsmålet lenger om dei to Asle'ane er ein og same eller to ulike personar. Dei er både-og. Det objektet som stadig heimsøkjer Asle, er ikkje ein heilt annan person, men ei fortrengd side av hans eigen splitta subjektivitet. Sansingane til dei to Asle'ane peikar mot ei kløft i tid og rom hos subjektet sjølv, tekstleg formidla gjennom forteljarens skiftande posisjonar og (tids)perspektiv. Vi får aldri noka «forklaring» i romanen på likskapen eller skilnaden mellom dei to, men det er nettopp det gåtefulle ved dette som er drivkrafta i forteljinga. Samtidig har det ein viktig tematisk funksjon ved at «problemet» (den uløyste gåta) er sitt eige svar. Romanen formidlar ei sanning, men det er ei sanning som er litterær, ikkje referensiell. Sanninga om dei to Asle'ane ligg ikkje gøymd i ei traumatisk fortid, sjølv om tapserfaringane deira er viktige nok, men i romanens dialektiske forhold mellom form og innhald. Denne *litterære* sanninga er uttalt, ho ligg i den delen av innhaldet som er utelate, «stumt», ikkje fordi romanen leikar med lesaren for å skape spenning, men *fordi det endelege svaret på gåta ikkje finst*. Žižek (2012) hevdar at dersom vi ynskjer å «rekonstruere» det narrative innhaldet i ein roman, må vi ta eit steg bort frå det eksplisitte innhaldet og inkludere dei formelle trekka som fungerer som «erstatning» for eller som «tilbakevending» av det «fortrengde» innhaldet.⁶ Men dette kan ein også snu den andre vegen: «content is ultimately also nothing but an effect and indication of the incompleteness of the form, of its 'abstract' character» (Žižek, 2012, fotnote s. 306). I dette ligg det at form og innhald aldri kan gå opp i ein harmonisk einskap, rett og slett fordi språk og røyndom (teikn og referent) aldri kan bli eitt. Hos Fosse kjem denne dialektikken til uttrykk ved at tekstnivåa flyt saman. Forteljarsubjektet (på narrasjonsplanet) ser

6 Žižek hintar her til forholdet mellom draumeinnhald og draumearbeid hos Freud (Freud, 1992 [1899]).

seg sjølv som objekt (på historieplanet), samtidig som Asle II i forteljinga fungerer som avspalting av han sjølv som subjekt.

Repetisjon og rytme

Som i musikk har forteljing med *tid* å gjere. Den doble sansinga i *Septologien*, der subjekt og objekt glir over i kvarandre, blir ytterlegare komplisert ved at eget ikkje berre observerer tinga og det som skjer *no*, i huset heime i Dylgja, men det som har skjedd *før*:

[...] eg ser meg sitja der i stolen min og sjå mot den faste staden eg plar sjå mot der ute på Sygnesjøen, på peilinga mi [...] og på médet mitt kan eg sjå bølgiene der i mørkret og eg ser meg sitja der og sjå mot bølgiene og eg ser meg gå mot bilen min der han står parkert framfor Galleri Beyer, eg går i den lange svarte frakken min, og over skuldra heng den brune skulderveska i lér [...] (s. 16).

Slike anakroniar, der tider og stader blandar seg, skjer i form av nesten umerkelege overgangar i teksten. Fortid og notid smeltar saman i ei usamtidig samtid. Desse brota på temporal og romleg logikk er ein sentral del av forteljeteknikken i romanen, men dei er også nært knytte til romanens tematikk. Ved å plassere eget/Asle i fleire tider samtidig skaper romanen eit fleirtydig bilete av subjektet. Som musikk og litteratur er menneskelivet utstrekt i tid, ikkje berre som kronologisk forløp frå fødsel til død, men som ein eksistens der ulike tider er til stades samtidig. I forteljinga – som i livet – kjem dei stadige tilbakeblikka på noko som har skjedd før som assosiative overgangar og synest å springe ut av det som skjer her og no. Det er nettopp denne samanvevinga av stemmer, tider, stader og tekstnivå – saman med romanens mange repetisjonar – som gjer det mogleg å snakke om kontrapunktikk i *Septologien*.

Dei lange bønene – på latin og nynorsk – som avsluttar kvar delroman, er ikkje berre ei markering av Asle som religiøst menneske, men inngår i verkets mønster av repetisjonar. Men kva er ‘repetisjon’ – om vi ikkje slår oss til ro med kvardagstydinga ‘gjentaking av det same’? Spørsmålet om repetisjonens mening og funksjon har stått sentralt både i filosofi og psykoanalytisk teori. Går vi til Søren Kierkegaard, skil han i *Gjentagelsen* (1994 [1843]) mellom «Erindringen» og «den egentlige Gjentagelsen».

Den første kategorien ser han som tilbakeskodande og i ein viss forstand fåfengd, for det som skjedde i fortida, høyrer fortida til og kan ikkje gjentakast i notida. I den eigentlege gjentakinga blir derimot notid, fortid og framtid kopla saman ved at gjentakinga (i notida) «tek igjen» kjernen i det som var, fornyar han og lar dette bli grunnlag for ei framtidretta handling. Gjentakinga «erindrer forlends», seier Kierkegaard (s. 115). I dette ligg det ei dialektisk tenking som har inspirert seinare filosofar. Slavoj Žižek (2012) knyter den kierkegaardske repetisjonen til det hegelske omgrepet 'retroaktivitet' og Walter Benjamins historiefilosofi, men han viser også til Gilles Deleuze (2013) sitt skilje mellom det 'virtuelle' og det 'aktuelle' og tanken om ei *rein fortid*: «not the past into which things present pass, but an absolute past 'where all events, including those who have sunk without a trace, are stored and remembered as their passing away', a virtual past which already contains things which are still present [...]» (Žižek, 2012, s. 207–208).⁷ Den reine/virtuelle fortida er med andre ord ikkje ein tilstand fullstendig «utanfor tida», ei «ikkje-tid» i dualistisk opposisjon til den aktuelle tida, men ei fortid som stadig er til stades i notida.

Vi har sett korleis *Septologien* opnar midt i subjektets tid, språkleg markert med ein sideordnande konjunksjon: «Og eg ser meg stå og sjå ...». Slik glir det som skjedde *før*, saman med det som skjer *no*, og dette gjentek seg i kvar delroman. Denne usamtidige samtida ser vi også andre stader i verket. Eit sentralt døme i første delroman er skildringa av Asle når han, på veg til Bjørgvin, stoppar på ei utkøyrsløp og får auge på eit ungt par på ein leikeplass nedanfor vegen. Synet av dei to ungdommane på leikeplassen glir saman med ein refleksjon over kunsten han utøver. Asle tenkjer at synet av dei to er eitt av desse bileta han har inne i seg «som aldri kjem til å verta borte» (s. 38):

[...] og eg ser meg sitja der i bilen og eg ser ut mot leikeplassen der nedanfor utkøyrsløpa, og det er ingen born der, men der, ja der på dissa sit ei ung kvinne med langt mørkt hår, og på ein benk attmed dissa sit ein ung mann, han har brunt halvlangt hår, han sit i ein svart frakk, og han har på seg eit skjerf, og det er sein ettermiddag eller tidleg kveld og han sit der og ser mot henne som sit der på dissa, og over skuldra har han ei brun skulderveske i lår, og ho ser rett framfor seg [...] (s. 37).

⁷ Žižek siterer James Williams, 2003, s. 94.

Her, som elles i romanen, er utseiingsposisjonen fordobla ved at Asle både er ekstradiegetisk eg-forteljar og handlande person. I tillegg blir dette ytterlegare komplisert ved at den unge mannen han skildrar, etter alt å dømme er han sjølv i ungdommen, saman med Ales. Opplevinga gjentek seg seinare i romanen (s. 181–190). I begge desse tekstsekvensane blir den fortidige Asle og Ales gjort nærverande ved at den notidige Asle ikkje berre *ser* det unge paret, men *høyrer* samtalen mellom dei, som om han skjedde i notida. Fortida er stadig nærverande i Asle sitt notidige medvit, eller meir presist: Ho er nærverande og fråverande på same tid.

Repetisjonane i *Septologien* er ikkje gjentakingar av noko som har skjedd akkurat slik eller slik, men kan tolkast som eit forsøk på å gjenta – ta igjen – noko som var, med utgangspunkt i den problematiske situasjonen han lever i i notida, med si karakteristiske uro.⁸ Med terminologien til Deleuze kan vi seie at romanen koplar mellom det *aktuelle* (Asle i notida, i bilen, men også i fortida, saman med Ales) og det *virtuelle*, ei fortid som stadig er notidig. Slik smeltar notid og fortid saman. Når Asle ser dei to på leikeplassen, tenkjer han: «det er som om det ikkje heilt er av denne verd, dei seier [...] endå eg no ser det røyngleg, [...] dei sit som om dei alltid har sete slik, ja *all tid, alltid*» (s. 38–39, mi utheving). På denne måten får dei to personane på leikeplassen allegorisk funksjon; dei representerer noko meir enn seg sjølve. Det som blir kopla saman her, er hendingar i ulike tider, men repetisjonen av det fortidige skjer i den notidige forteljehandlinga, og det er på dette nivået gjentakinga også peikar framover. Biletet av Asle og Ales i ungdommen, som Asle innser vil vere fåfengt å «måle bort», kan «takast igjen», ikkje berre på handlingsnivået, i det draumeaktige medvitet til Asle, men på tekstnivået, der Fosse si forteljing blir til diktekunst.

Repetisjonane i romanen handlar om *tid*, men også om *rom*, med Asle i Dylgja, Asle ved leikeplassen og Asle i Bjørgvin som dei tre viktigaste stadene i historia, kvar av dei med allegorisk funksjon. Samtidig handlar også dette om tekstens musikalitet, nærmare bestemt *rytme*. Ordet «rytme» kjem frå gresk *rhuthmós*, truleg avleidd av verbet *rhéein*, som

8 Det minner om ei av dei historiefilosofiske tesane til Walter Benjamin: «Å artikulere det forgangne historisk vil ikke si å erkjenne 'hvordan det egentlig var'. Det vil si å bemektige seg en erindring slik den glimter til i et øyeblikks fare» (Benjamin, 2014, s. 181).

tyder ‘renne’, ‘flyte’.⁹ Det kan vere freistande å knyte denne etymologien (som rett nok er uklar) til den rolla *bølgjene* spelar i *Septologien* – som eitt av romanens leiemotiv. Samtidig er dette eit motiv som knyter saman dei to Asle’ane ved at begge er opptekne av bølgjene på sjøen, om enn med motsett forteikn – ved at Asle II lengtar etter å «forsvinna i sjøen, i bølgjenes ingenting» (s. 19), medan bølgjene for Asle I har ein roande verknad, som når han frå vindauget i huset sitt ser ut på bølgjene og médet sitt der ute på sjøen. Men bølgjene symboliserer også ungdom og livsdrift. I skildringa av dei to ungdommane på leikeklassen kan vi lese dette:

[...] i mørkret ser eg dei to liggja der i sandkassen og det lydest tydeleg anding frå sandkassen og eg høyrer dei same jamne rørsler som bølgjer slå i jamn rørsle, att og fram, igjen og igjen, og alt er ei rørsle, ei anding, ut og inn, og hjarto som slår, to hjarto som slår imot einannan der i sandkassen, og mitt eige hjarta som slår og slår, i jamn rørsle, som i bølgjerørsle, går eg oppover mot landevegen og mot bilen min, og frå leikeklassen høyrer eg rørsla, bølgjerørsla, att og fram, og eg går i den same rørsla, steg for steg [...] (s. 71–72).

I sitatet ser vi samanhengen mellom repetisjon og rytme på mikroplanet i teksten, men også koplinga mellom fortid og notid i repetisjonen: Asle som ungdom og som aldrande – på same tid. Som sagt har *Septologien* ingen punktum, ingen fulle stopp, men komma, sjølv om Fosse bryt med etablerte rettskrivingsreglar. Dette skaper ein flytande, men også vekslende rytme i forteljinga. I sitatet ser vi korleis den eine heilsetninga fleire stader, men ikkje alltid, flyt over i den andre, utan komma, med ei semantisk gliding mellom seksualakta i sandkassen og hans eigen hjarte- og gangrytme.

Denne vekslinga mellom kortare og lengre tekstsekvensar gjer at også teksten byrjar å «bølgje» på ein måte som kan minne om sjøens bølgjer, med lange dønningar og krappare bølgjer på toppen. Den kanadiske litteraturforskar Lucie Bourassa (2011) viser til den franske lingvisten Émile Benveniste (1966), ein av strukturalismens pionerar, som har prøvd å korrigere den etymologiske koplinga mellom rytme og vatn (natur). Benveniste ser rytmen som ein «særskild måte å flyte på», eit «mønster»

9 Caprona, 2013, s. 676.

i det som flyt, noko som gjer det lettare å sjå rytmen som antropologisk fenomen, som ei side ved menneskeleg åtferd. Bourassa knyter dette til den franske poeten Michel Deguy, som forstår rytmen som «relasjonell dynamikk», der kvart element får sin funksjon gjennom tilhøvet til andre element i teksten. Er det ikkje noko liknande vi ser hos Fosse? Det er ikkje slik at korte sekvensar står i motsetning til lange i ein dualistisk opposisjon. Begge er delar av den same komplekse rytmen. Forteljinga bølglar fram og attende mellom fortid og notid, i ein rytme som ikkje er metrisk (målbar). Den høgfrekvente bruken av den sideordnande konjunksjonen «og» gjer at hendingane flyt saman i ein og same langsame, bølgljande, ikkje-metriske rytme, på tvers av tider og stader, og det er i *relasjonen* mellom desse at rytmen oppstår. Med Deleuze & Guattari (2019) kan vi seie at rytmen blir til i *overgangen* mellom miljø og tid-rom, og i *skilnaden* som repetisjonen skaper. I *Septologien* blir rytmen biletleggjord i skildringa av Asle heime i Dylgja (der kunsten blir til) i kontrast mot det kaoset han opplever i byen, der han er utanfor sitt eige, trygge territorium. Dei repeterte reisene representerer overgangen mellom miljø, mellom huset i Dylgja¹⁰ og Bjørgvin. Men den viktigaste av dei allegoriske stadene er Utkøyvinga, som representerer mellomrommet mellom tryggleik og kaos, men også koplinga mellom notid og fortid. Samtidig ser vi korleis rytmen oppstår som (av)brot i overgangen mellom tider og stader.

Kontrapunkt

I *Septologien* finst det nokre motiv som dukkar opp gong på gong: «Andreaskrossen» – biletet med dei to strekane som kryssar kvarandre, reisene fram og attende til Bjørgvin, bønene til Asle, minna hans om Ales, refleksjonane om teologi og kunst, og – ikkje minst – tankane på og omsuta for den andre Asle. Repetisjonane inngår i romanens rytme og tidsstruktur. Vi har sett korleis notid og fortid glir over i kvarandre og

10 Namnet «Dylgja» (som Fosse også nyttar i *Andvake*) liknar på «dylja» (utan g), som Ivar Aasen i *Norsk Ordbog* (1983 [1873]) forklarar med 'dølge', 'skjule', 'fortie'. Det passar godt med det tilbake trekte livet Asle lever. Som subjekt er han delvis utanfor «normaliteten» (Lacans 'symbolske orden').

dannar eit flytande tid-rom i forteljinga, men vi har også sett korleis forteljarstemma til Asle blandar seg med stemma til dobbeltgjengaren hans. Når fleire stemmer glir saman på denne måten, opnar det for å snakke om litterær *kontrapunktikk* i analogi med musikk.¹¹

Kontrapunktikk er ei komposisjonsform som i vestleg musikk går attende til renessansen (Palestrina) og barokken (Bach). Enkelt sagt handlar det om sjølvstendige melodistemmer som spelar med og mot kvarandre samtidig, som i fugen, som Bach utvikla til eit avansert nivå. Ordet «fuge» tyder ‘flukt’ (avleidd av latin *fugere*, ‘flykte’),¹² som kan tolkast som «en musikalsk flukt der man prøver å bevege seg bort fra temaet, men stadig innhentes av det, i skiftende miljøer» (Ringås, 2022). Kontrapunkt har vi når ei ny stemme overtek temaet i fugen med ei «motstemme». Kanskje er det ikkje tilfeldig at Fosse nemner nettopp Bach som ei av sine seinare musikalske inspirasjonskjelder?¹³

Dersom dei nærskyldte omgrepa ‘fuge’, ‘polyfoni’ og ‘kontrapunkt’ skal gjerast gjeldande for litterær forteljing, kan vi ta utgangspunkt i eit felles trekk ved tidsstrukturen i dei to kunstartane. Både i forteljing og musikk kan vi snakke om samverknaden av eit vertikalt og eit horisontalt nivå: på den eine sida ein forløpsstruktur, som i *Septologien* er prega av anakroniar og repetisjonar, på den andre sida ein serie med repeterte *leiemotiv*, som fungerer som byggesteinar i romanens tematikk.¹⁴ Det som sameinar desse nivåa, er nettopp repetisjonane, ved at same motiv dukkar opp fleire gonger gjennom forteljinga, ikkje som identisk gjentakning, men ved at repetisjonen i seg sjølv inneber endring gjennom akkumulering av mening, og ved at gjentakinga er plassert i ein annan kontekst.

11 Samtidig minner eg om at musikalske termar i litterær samanheng bør nyttast som metaforar, ikkje som metaspråk.

12 Caprona, 2013.

13 Sjå intervju i Landro, 2022, s. 262.

14 I ein kanonisk artikkel innanfor 1960- og 70-talets strukturalisme/formalisme definerer Roman Jakobson den ‘poetiske funksjonen’ ut frå ein liknande tenkjemåte: «Den poetiske funksjonen projiserer ekvivalenssprinsippet fra seleksjonsaksen [den paradigmatiske aksen] ned i kombinasjonsaksen» [den syntagmatiske aksen]» (Jakobson, 1977, s. 128). Den poetiske funksjonen er den dominerande i lyrikk, men finst også i andre litterære sjangrar, som romanen, jf. Fosse sin kommentar om at jamvel *Septologien* (på 1270 sider) kan lesast som eit «utdrege dikt» (Landro, 2012, s. 267).

Dersom ein skal kunne snakke om kontrapunkt i ein roman, seier Eric Prieto (2002), vil det alltid kvile på *repetisjon*, det vil seie eit prinsipp om likskap og ulikskap på same tid. Han viser dette ved hjelp av ein enkel figur:



Figur. Kontrapunkt  repetisjon

Han forklarar dette prinsippet slik: «In order to understand the contrapuntal relationship, readers must be able to discern the common element that links such successive development to either theme 1 or theme 2, that is, the common factor that allows readers to sort each element and place it on either the upper or lower level in the above diagram» (Prieto, 2002, s. 67). Om vi legg dette til grunn for lesinga av *Septologien*, er det liten tvil om at dei mest opplagde «felles elementa» nettopp er dei nemnde leiemotiva, som blir repeterte og varierte gjennom heile romanen.

Kontrapunktisk musikk er per definisjon fleirstemt, polyfon. Ei innvending mot å snakke om kontrapunkt i litteratur, der setning følgjer på setning, er at den litterære teksten ikkje kan ha fleire stemmer som kling samtidig, i motsetning til den musikalske polyfonien/fugen, som kviler på simultane melodistemmer som dannar akkordar. Men denne «mangelen» seier ikkje alt om forholdet mellom stemmer og tid i den litterære teksten. I den innleiande analysen av forteljeteknikken i *Septologien* la eg vekt på fordoblinga av det forteljande eget. Vi kan snakke om ei form for indre monolog der forteljarblikket deler seg i to utseiingsposisjonar. Distansen mellom desse stemmene/blikka er minimal både i haldning og tid. Skiljet ligg ikkje i utsegna, men i den doble utseiingsposisjonen, som blir ein del av polyfonien i romanen. Men like viktig er det som skjer når Asle går inn i medvitet til den andre Asle, som del av sin eigen tankestrøm. Når det gjeld romanens historienivå, knytte eg dobbeltgjengarmotivet til ein subjekt-tematikk som kjem til uttrykk i forholdet mellom dei to Asle'ane. Mellom desse to instansane er det ei sprekke som ikkje kan uttrykkjast direkte i språket. Som eit objekt som heimsøkjer han, er den andre Asle ei side ved Asle sjølv. Forholdet hans til den andre Asle er ambivalent. På den eine sida kjenner han sterk omsut for han, på den

andre sida vegrar han seg mot å oppsøkje han, ta innover seg det han representerer for han. Slik blir både utseiingsstrukturen og subjekttematikken – som to sider av same sak – ein sentral del av romanens motsetningsfulle kontrapunktikk. Stemmene til dei to Asle'ane er like, men også dissonerande.

Når Asle ser føre seg namnebroren, får ikkje lesaren inntrykk av nokon distanse i tid eller rom: «og eg ser Asle liggja der på sofaen og han skjelv, heile kroppen hans skjelv og Asle tenkjer at kan ikkje denne skjelvinga gje seg?» (*Septologien I*, s. 17). I medvitet til Asle skjer dette her og no. Slik skaper teksten sam-tidigheit, men forteljinga er også fleir-tidig, ved at ho – i kraft av den doble utseiingsposisjonen – flyttar blikket til eit anna tidspunkt:

[...] han spyttar sigaretten ned i oskebeget og eg køyrer nordover og eg tenkjer at eg skulle ha stansa og sett oppom til Asle, eg skulle ikkje berre ha køyrt forbi husværet hans, der i Skutevika, men om han verkeleg vil det kan eg ikkje hindra han frå å gå til, og frå å gå ut i sjøen, om han det vil så kan han gjera det, tenkjer eg og eg køyrer nordover og eg ser meg stå og sjå på biletet med dei to strekane som kryssar einannan, og eg ser meg gå ut på kjøkkenet i det gamle huset mitt [...] (s. 23–24).

I første del av sitatet ser Asle, som ekstradiegetisk eg-forteljar, den andre Asle utanfrå, men like etter er det som intradiegtisk forteljar han tenkjer at han skulle ha sett oppom Asle. I siste del skifter forteljaren igjen posisjon i tid og stad og ser *seg sjølv* utanfrå, som handlande person.

På veg heim frå Bjørgvin (i notida) ser Asle attende på fortida si med Ales, på skjerfa han fekk i julegåve av henne, og på stolen der ho pla sitje, slik han stadig ser henne føre seg, før forteljinga igjen er attende i notida:

[...] og eg ser meg atter stå og sjå mot biletet med dei to strekane som kryssar einannan, eg likar ikkje å sjå på biletet, men eg må liksom gjera det, tenkjer eg, og eg køyrer vidare nordover i mørkret og eg ser Asle sitja der på sofaen og han ser mot noko og han ser ikkje mot noko, og han skjelv, dirrar, heile tida skjelv han, dirrar han, og han er kledd nett slik eg er kledd, svart bukse og genser, og over ryggen på stolen som står ved sofabordet heng ei svart fløyelsjakke nett lik den eg no har på meg [...] (s. 25–26).

Stemmer, tider, stader, personar og hendingar inngår i den same notidige tankestraumen, formidla av den ekstradiegetiske eg-forteljaren i samsong med seg sjølv og den andre Asle: Asle I i bilen på veg nordover, Asle II i stova si, så Asle I igjen, men no i si eiga stove framfor biletet han har måla. Alt dette vev seg saman til ei usamtidig samtid i forteljinga. Diskursens tid blir splitta opp, fragmentert, men også synkronisert i ein narrativ heilskap som kan minne om den musikalske fugens forkortingar og utvidingar: *diminujon* (kortare tid), *augmentasjon* (lengre tid) og *orgelpunkt* (lang basstone). I ein narrativ tekst som *Septologien* handlar dette om forholdet mellom diskurstid og historietid. Det karakteristiske ved Fosse sin forteljemåte er at han skriv «lenge og vel om det som i det røynelege livet tek stutt tid» (Landro, 2022, s. 305). Slik blir tempoet forseinka («utvida»), som når Asle, på veg til Bjørgvin, stoggar på utkøyrsla og ser to ungdommar som liknar på han sjølv og Ales i ei anna tid. Tempoet i forteljinga blir kraftig redusert ved at hendinga, som i seg sjølv er kortvarig, fyller 40 sider i teksten (*Septologien I*, s. 37–76). Romanens varierende forhold mellom historie- og diskurstid er ein del av tekstens rytme. Kort oppsummert kan vi seie at kontrapunktikken i *Septologien I* ligg i spenninga mellom røystene og tidene i romanen, samtidig som dei blir haldne saman i eit vedvarande no, med den fordobla forteljarstemma som dissonerande basstone.

Andreaskrossen

Septologien kan lesast som ein kunstnarroman. Tematisk sett dreier det seg om at kunst og eksistens framstår som to sider av same sak. I ein av dei mange estetiske refleksjonane sine tenkjer Asle:

[...] etter kvart så stod det tydelegare og tydelegare føre meg at dei bileta eg tykte mest om, og dei kunstnarane eg kjende meg nærast, var dei som klårast hadde sitt eige bilete, eller korleis det no skal seiast, som dei måla om att og om att, men bileta vart aldri like, dei vart alltid ulike, men alle bileta likna på einannan, og likna på eit bilete som aldri vart måla, aldri kunne målast, men som alltid var usynleg bak eller i biletet som vart måla [...] (*Septologien I*, s. 279–280).

Her ser vi igjen korleis repetisjon og skilnad blir kopla saman, og denne gongen eksplisitt i eit syn på kunsten som for Asle sin del handlar om livet sjølv. Som subjektet spring kunsten ut av eit fråvær, noko som ikkje kan uttrykkjast direkte korkje i språket eller kunsten: «det eine og inste biletet kan ikkje målast, det kan ikkje seiast», tenkjer han (s. 318). I Lacans triade – det *imaginære*, det *symbolske* og det *reelle* – er sistnemnde den usymboliserbare (språkause) resten, eit konstituerande tomrom i subjektet. I *Septologien* ser vi dette på fleire nivå, men særleg i forholdet mellom Asle og den andre Asle, som eg har tolka som eit parallaktisk forhold mellom subjektet og eit objekt som er innebygd i han sjølv. I romanens utseiingsstruktur kjem dette til uttrykk som eit kontrapunktisk forhold mellom stemmer. I sitatet ovanfor ser vi at ei liknande spenning også finst i Asle sitt kunstsyn.

Det konkrete biletet som Asle har ståande på staffeliet, har etter forslag frå grannen Åsleik fått tittelen «Andreaskross»,¹⁵ ikkje utan ein viss motvilje frå Asle. I det heile har han eit ambivalent forhold til

[...] biletet med dei to strekane, ein lilla og ein brun, som kryssar einannan på midten [...] og der den brune og den lilla linja kryssar einannan blandar fargen seg vakkert og renn nedetter og eg tenkjer at dette ikkje er noko bilete, men samstundes er biletet slik det skal vera, det er ferdig, det er ikkje meir å gjera med, tenkjer eg og eg må få biletet bort [...] (*Septologien I*, s. 11).

Romanens «Andreaskross» er eit fleirtydig og motsetningsfullt bilete i dobbel forstand, både som tekstleg ekfrase og som det konkrete måleriet det blir referert til. Når Asle gong på gong kjem attende til det, er *det* i seg sjølv eit døme på romanens repetisjonar og variasjonar av leiemotiv.

Når han seinare kommenterer biletet, slår han fast at det er «ferdig, endå så uferdig det er» (s. 303), men også – interessant nok – at «det er han, sjølvsagt er det Asle eg har måla». Det likar han ikkje å tenkje på, og kvifor ikkje? Er det fordi biletet like mykje er eit sjølvportrett? I så fall inneber det ei erkjenning av at han og den andre Asle er uløysleg

15 Ein andreaskross er ein kross forma som ein X, i motsetning til Kristi kross, med si vertikale og horisontale linje. Det finst ein myte om at apostelen Andreas skal ha blitt avretta på ein slik kross.

knytte til kvarandre, som strekane og fargane i biletet som både kryssar kvarandre og blandar seg vakkert. Samtidig er krossen i biletet også ein X, som kan symbolisere den ukjende faktoren som er subjektets tomme/reelle kjerne. Asle innser at biletet aldri vil kunne ferdigstillast, men det kan heller ikkje subjektet sjølv. Det er eit «uferdig verk» frå byrjing til slutt, der det blir «måla bort» for godt. Slik peikar det mot menneskelivet i mellomrommet mellom fødsel og død, men også sjølvreferensielt mot *Septologien* som kontrapunktisk forteljing med si opne byrjing og sin opne slutt. I siste band blir historia avbroten ved at Asle andar ut midt i ei bøn, som ei spegling av opninga, der romanen byrjar midt i livsstraumen med eit «og».

Abstract

Music is indisputably central to Jon Fosse's novels. But what kind of 'musicality' can we talk about in his case? In this article, I argue that Fosse's writing, as we encounter it in *Septologien* [The Septology] (2019–2022), can be understood as a form of literary counterpoint. I first try to demonstrate how narrative shifts between different speaking positions and voices and how these are expressed in the portrayal of the main character Asle and another Asle, who is both like and not like the first one. I see the paradoxical relationship between these two as the novel's central motif, and them as different sides of the same split subject. Technically, this is achieved through a complex narrative discourse, where present and past flow together in the narrator's voice. In this way, a peculiar rhythm arises in the novel that can be reminiscent of the fugue in music, with several voices intertwining at different tempi. However, musicality also emerges from the novel's theme, where the «parallax» relationship between the two Asles creates a similar fugal effect. I understand the repetitive and non-chronological narration as a thematisation of the subject's time, and it is on this basis that I claim that we can talk about a contrapuntal musicality in Fosse's prose. Alongside general music theory and structural narratology, the most important theoretical impulses are taken from Slavoj Žižek's understanding of Lacanian subject theory and

Gilles Deleuze's view of time as 'actual' and 'virtual'. For practical reasons, I focus primarily on the first part of *Septologien*.

Geir Hjorthol
Høgskulen i Volda
Postboks 500
NO-6101 Volda
geir.petter.hjorthol@hivolda.no

Litteraturliste

- Barthes, R. (1991). Tekstteori. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 70–85). Universitetsforlaget. (Opphavleg utgitt 1970.)
- Barthes, R. (1985). Music, Voice, Language. I Roland Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press. (Opphavleg utgitt 1977.)
- Benjamin, W. (2014). Om historiebegrepet. I Arild Linneberg (Red.), *Walter Benjamin: Skrifter i utvalg I* (s. 179–194) Vidarforlaget. (Opphavleg frå 1940. Utgitt posthumt 1974–1991.)
- Benveniste, É. (1966). La notion de 'rythme' dans son expression linguistique. I *Problèmes de linguistique générale*, tôme 1 (s. 327–335). Gallimard.
- Caprona, J. de (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Kagge Forlag.
- Deleuze, G. (2013). *Différence et répétition*. Presses universitaires de France. Continuum. (Opphavleg utgitt 1968.)
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2019). Of the Refrain. I *A thousand plateaus* (s. 361–408). Bloomsbury Academic. (Opphavleg utgitt 1980.)
- Derrida, J. (1965–1966). *De la grammatologie I–II*. Éditions de Minuit.
- Fosse, J. (1989). *Frå telling via showing til writing*. Samlaget.
- Fosse, J. (2000). *Morgon og kveld*. Samlaget.
- Fosse, J. (2007). *Andvake*. Samlaget
- Fosse, J. (2019). *Det andre namnet. Septologien I–II*. Samlaget.
- Fosse, J. (2021). *Eg er ein annan. Septologien III–IV*. Samlaget.
- Fosse, J. (2022). *Eit nytt namn. Septologien VI–VII*. Samlaget.
- Freud, S. (1992). *Drømmetydning I–II*. Cappelen. (Opphavleg utgitt 1899.)
- Genette, G. (1993). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Jane E. Lewin, Oms.). Cornell University Press. (Opphavleg utgitt 1972.)

- Hjorthol, G. (2020). Prosaens stille musikk. Om Lars Amund Vaages poetikk. *Norsk litterær årbok 2020*. Samlaget.
- Jakobson, R. (1978). Lingvistikk og poetikk. I A. Heldal, & A. Linneberg (Red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Gyldendal. (Art. av Jakobson opphavleg utgitt 1960.)
- Kierkegaard, S. (1994). *Gjentagelsen*. I *Samlede Værker* (Bd. 5 & 6). Gyldendal. (Opphavleg utgitt 1843.)
- Kundera, M. (1987). *Romankunsten*. Aventura forlag.
- Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. I J.-A. Miller (Red.), *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. (A. Sheridan, Oms.). Norton. (Opphavleg utgitt 1981.)
- Landro, J. H. (2022). *Jon Fosse. Enkelt og djupt*. Selja Forlag.
- Prieto, E. (2002). *Listening in: Music, mind, and the modernist narrative*. University of Nebraska Press.
- Ringås, J. (2022). Barokkens fuge. NRK Skole – Musikkparken. Lasta ned 16.02.2023 fra <https://www.nrk.no/skole/musikkparken/barokkens-fuge-1.13156522>
- Williams, J. (2003). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Žižek, S. (2006). *The parallax view*. The MIT Press.
- Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Verso.

KAPITTEL 2

Hovudmistenkt: Teksten

Jan Inge Sørbo

Samandrag: Artikkelen stiller saman nokre element frå Rita Felskis bok *The Limits of Critique* (2015) med Hans Skjervheims essay «Kritikk av mistankens hermeneutikk» (1980). Påstanden i artikkelen er at dei problema Felski peikar på i samtidige lesingar, vart analysert på filosofisk grunnlag hos Skjervheim 35 år før. Mellom dei to skriftene har ein kritisk eller mistenksam lese måte fått stort gjennomslag, både i akademia og den ålmenne diskusjonen om kanselleringskulturen, som har drive denne lese måten til det ytste. Skjervheim skisserte nokre grunnleggjande problem med slike lesingar, samstundes som han opna for legitime kritiske lesingar. Felski starta med å praktisera kritiske lesingar, men drøftar i boka si grensene for lese måten. Trass i faglege og generasjonsmessige skilnader kjem dei to til relativt like konklusjonar.

Nøkkelord: mistankens hermeneutikk, ideologikritikk, skepsis, kanselleringskultur

Keywords: the hermeneutics of suspicion, critique of ideology, scepticism, cancel culture

I 2015 gav den britisk-amerikanske litteraturforskareren og feministen Rita Felski ut boka *The Limits of Critique*. Der stiller ho spørsmål om lesing av litteratur kan ha køyrt seg fast i eit kritisk spor, der ein heile tida er opp- teken av å avsløra noko som er skjult i teksten, som ligg bak teksten, eller noko som forfattaren prøver å skjula for oss.

I denne artikkelen vil eg freista å forklara kva den kritikken inneber, og korleis han er tenkt. Og sidan Felski i stor grad viser til Paul Ricouers omgrep «mistankens hermeneutikk», vil eg samanlikna hennar drøfting med den kritikken Hans Skjervheim formulerte av nettopp denne tol- kingsmåten, i konsentrert form i ein artikkel frå 1980 og meir utførleg i

Sitering: Sørbo, J. I. (2023). Hovudmistenkt: Teksten. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 2, s. 35–52). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch2>
Lisens: CC-BY 4.0

avhandlinga *Ideologianalyse, dialektikk, sosiologi* frå 1974. Dei to skribentane skriv innanfor to ulike fag – litteraturvitskap og filosofi, og dei høyrer også til ulike generasjonar. Ein viktig skilnad er at Skjervheim átvarar mot konsekvensar som kan koma, medan Felski analyserer ein omfattande praksis. Trass i dette er det interessante berøringspunkt mellom dei.

Felski er ingen kven som helst i litteraturfaget. Ho er professor ved Universitetet i Virginia, har ei tid hatt Niels Bohr-professoratet ved Syddansk Universitet, og ho har mellom mange andre redaksjonelle postar vore redaktør i *New Literary History*. Ho har ein stor produksjon, særleg innanfor litterær og feministisk teori. Om det gir meining å dela litteraturforskinga inn i konservative og radikale leirar, så må ho plasserast på den radikale sida. Felski er fødd i 1956 og utdanna på 1980-talet, og ho skriv med entusiasme om korleis litteraturfaget opplevde ei stor utviding då ein gjekk frå nykritisk inspirert nærlesing til å sjå på litteraturen som eit felt der også viktige politiske saker stod på dagsordenen. For feministiske kritikarar var det kjærkome å læra seg lesemåtar der ein kunne avdekka og kritisera meir eller mindre umedvitne mønster av mannleg og autoritær dominans i mange tekstar.

Det er ingen angrande syndar som skriv; ho trekkjer ikkje tilbake den feministiske kritikken eller andre radikale synspunkt. I det avsluttande kapittelet formulerer ho seg slik:

My conviction – one that is shared by a growing number of scholars – is that questioning critique is not a shrug of defeat or a hapless capitulation to conservative forces. Rather, it is motivated by a desire to articulate a positive vision for humanistic thought. (Felski, 2015, s. 186)

Det sentrale omgrepet i boka hennar er nettopp «critique», som vi finn i ulike variantar som «kritisk kjønnteori» eller «kritisk raseteori». Utan å distansera seg frå dei sakene som desse teoriane vil fremja, reserverer ho seg altså mot den lese måten dei praktiserer. Og ho tek ordet på vegner av ei veksande gruppe akademikarar innanfor humaniora.

Eit anna medlem av denne veksande gruppa er Toril Moi, som i *Revolution of the Ordinary* (2017) tek til orde for ei omveltning av litteraturforskinga som fag. Ho vender seg mot ei rekkje store teoriar som har dominert faget frå 1980-talet og framover, som dekonstruksjon og ymse

kritiske teoriar med utgangspunkt i rase, kjønn eller klasse. Moi skriv opp mot dei filosofiske spørsmåla faget reiser, og brukar ein kombinasjon av Wittgenstein og Cavell¹ for å kritisera alle typar store teoriar, fordi dei står i fare for å fortolka tekstane i sitt (ideologiske eller språklege) univers utan eigentleg å måtte lesa tekstane. Med utgangspunkt i den seine Wittgenstein (*Filosofiske undersøkelser*) er ho skeptisk til teoriar som gjeld for alle typar språkbruk eller språkspel der eit av mange språkspel etablerer seg i ein overposisjon. Og nettopp det er tilfelle når ein utviklar reiskapar til å finna same ideologiske feilgrep i ei rekkje ulike tekstar, ved å utvikla ein særeigen mistankens tolkingsmåte. I det fylgjande vil eg leggja mest vekt på Felskis tekst. Moie presentasjon av og begeistring for Stanley Cavell og hans forståing av Wittgenstein er også eit interessant tema, men er ikkje det som opptek meg mest her.

Felski tek som nemnt utgangspunkt i omgrepet «mistankens hermeneutikk», som Paul Ricoeur lanserte i *The conflicts of interpretation* i 1969. Hans tilnærming er filosofisk; han registrerer at 1800-talet leverte ein ny modell for forståing av tekstar og kulturelle ytringar. Medan den eldre teologiske og juridiske hermeneutikken tok utgangspunkt i at objektet for forståing er vanskeleg og gåtefullt, og lagar strategiar for å overvinna vanskane slik at ein kan finna den underliggjande sanninga i teksten, påstår den nye modellen at overflata av teksten på ein eller annan måte er falsk og freistar å løyna noko. Og der dei eldre hermeneutikarane trur at den som ytrar seg, veit kva han meiner og vil uttrykka, og kunne spørjast om han var til stades, så vil mistankens hermeneutikk hevda at talaren eller skrivaren sjølv ikkje er klar over alle dimensjonar i det han skriv. Men kritikaren kan derimot få tak i det.

1 Stanley Cavell (1926–2018) var ein amerikansk filosof og professor ved Harvard. Han arbeide i tradisjonen frå den seine Ludvig Wittgenstein og talehandlingsfilosofen J. L. Austin og utvikla ein filosofi som tek utgangspunkt i nøye analyse av daglegspråket, såkalla «ordinary language philosophy». I dette ligg innebygd ein skepsis til store teoriar som hevdar at det finst eit anna og underliggjande meningsnivå som berre privilegerte lesarar har tilgang til. Han er også inspirert av Wittgensteins tese om at meininga i språket ligg i bruken. Cavell har ein omfattande produksjon, der han både skriv om klassiske filosofar som Kierkegaard, Heidegger og Wittgenstein, og studiar av film og populærkultur. Tidsskriftet *Agora* har eit nummer om Cavell (*Agora* 1–2, 2008).

Ricoeur knyter denne vendinga i tolkingshistoria til tre store namn, som gir kvar sine grunnar til å søkja etter eit tolkningsnivå under overflata på teksten. Det er Freud, som skaper teorien om at mennesket har eit stort umedvite rom i psyken og dermed sjølv er ukjent med sine eigne motiv og tildriv. Freuds pasientar kjenner berre symptoma som er på overflata. Men dei må få hjelp av terapeuten for å finna ut kva som ligg under, nemleg det traumet som skaper symptoma. Mekanismane i sjelelivet er gjerne slik at ein har brukt stor energi på nettopp å løyna traumet både for seg sjølv og andre. Difor må det ein ny tolkningsstrategi til, som mistenkjer subjektet for å halda ting skjult.

Marx forklarar forholdet mellom det skjulte og det openberre med kollektive kategoriar. Han skaper sin eigen versjon av ideologiomgrepet, som hos han ikkje tyder eit (nøytralt) system av idear, men ein kollektiv forklaringsmodell som er usann. Ideologien har som funksjon å løyna eller dekkja til det urettvise i at nokre få eig nesten alle verdiane i eit samfunn, medan dei som skaper verdiane gjennom arbeidet, sit att med smular. Ideologi er hos Marx ei kollektiv, falsk samfunnsforklaring. Han er også kollektivt skapt, slik at både dei som skaper ideologien, og dei som er offer for han, sjølv trur at han er sann. Det må altså ein utanforståande instans til for å avsløra han, nemleg den marxistiske teoretikaren.

Den tredje teoretikaren som legg grunnlaget for mistankens hermeneutikk, er Friedrich Nietzsche, med sin teori om at maktdimensjonen er den mest grunnleggjande drifta i menneskelivet. Dette er også noko individa berre i vekslende grad har innsikt i sjølv. Det har då også, som Hans Skjervheim peikar på, skapt eit problem med å forklara kvifor filosofen sjølv kan innsjå dette, når han sjølv er offer for dei same vilkåra som andre menneske. Dette sjølvreferanseproblemet er eit vanskeleg punkt i denne typen hermeneutikk.

Ricoeur skriv ikkje om denne typen hermeneutikk for å átvara mot han. Han peikar på at for ymist frigjeringsstrev finst det ikkje berre politiske verkemiddel, men det finst også ein eigen tolkningsmåte; ein mistenkjer motparten for å løyna noko. Men for Ricoeur (1999) er ikkje dette den einaste tolkningsmåten. Han er ein dialogisk tenkjar og argumenterer snarare for at denne typen lesing kan vera eit stadium i ein leseprosess,

der ein «frys» teksten og undersøker han kritisk, før ein deretter tiner han opp att og let han fullføra sin intensjon, som tale.

Ricoeur skapte omgrepet sitt på slutten av 1960-talet, då denne lese-måten var i startgropa. Felski skriv i 2015 etter ein lang periode der mis-tanke-hermeneutikken har fått ein langt meir dominerande plass enn ein kunne tenkja seg på 1960-talet. Og ho framstiller både treffande og vittig korleis dei impulsane frå dei tre mistenkjarane på 1800-talet blir tekne i bruk og slegne saman i litteraturvitskapen. Psykoanalysen nytte i utgangspunktet liten respekt i litteraturforskinga, Peter Brooks omtala han som «something of an embarrassment». Det var først på 1980-talet at dei freudianske modellane slo gjennom, etter at dei hadde gått i allianse med semiotikk og radikale, ofte marxistiske rørsler. Den nye retninga hadde liten respekt for den tradisjonelle, ortodokse freudianismen, med nevrosar og falliske symbol, skriv Felski.

What it offered was something rather different: a blending of Freudian frame-works with linguistic and semiotic vocabularies in the service of sociopolitical critique. (Felski, 2015, s. 60)

Freud fusjonerer med Marx, men via den lingvistiske impulsen får ein også kontakt med retningar som diskursanalyse, som i dei fleste høve kan føra sine gen tilbake til Foucault. Og han er klart Nietzsche-inspirert, med sitt klare fokus på makt i språklege (og alle andre) relasjonar. Så medan freudianarane var ei isolert gruppe som dreiv nokså hardhendt framlesing av ødipuskompleksa i klassiske verk, vart den fusjonerte Freud-Marx-Nietzsche-gruppa heilt dominerande både i litterære og kul-turelle studiar. Desse kritiske lesingane kunne avsløra skjult makt i litte-rære tekstar, i politiske og kulturelle debattar, i populærkultur så vel som høgkultur, og modellen høvde godt for grupper som stilte seg kritiske til og utanfor det som vart definert som allmennkulturen – om ein no snakkar om patriarkatet, heteronormativiteten eller den europeiske kvite kulturen.

På same måte som Freud vart gjenoppdaga og gjort meir interessant gjennom lingvistiske modellar (med Jacques Lacan og Julia Kristeva som viktige namn), vart også marxismen fornya i førre hundreår. Bakgrunnen for dette var dei sentrale arbeida til Frankfurtarskulen, særleg Adorno.

Medan dei klassiske og meir ortodokse marxistane primært viste til kelaseskilnader og økonomiske strukturar, overførte Adorno og Horkheimer framandgjerings- og tingleggjerings-omgrepet frå økonomien til kulturen. Den økonomiske problematikken der arbeidaren blir framandgjort for sitt eige arbeid ved å måtta selja det, kjem meir og meir i bakgrunnen. I staden viser desse teoretikarane gjennom eit vidt tilfang av analysar korleis dei kulturelle uttrykka også blir offer for framandgjerung. Dette fører til eit oppgjær med harmoniserande estetiske uttrykk og ei dyrking av kunstverk som syner fram framandgjerung ved å gjera kunstverket anti-vakkert og disharmonisk, som i skriftene til Kafka og Beckett, eller musikken i den andre wienerskulen (Schönberg-skulen). Denne impulsen frå den tidlege Frankfurtarskulen var sterk i den perioden Felski analyserer, utan at ho legg så stor vekt på det.

Felski gir ein skarpsindig analyse av korleis metaforikken knytt til lesinga gradvis endrar seg frå ein motsetnad mellom overflate og djupne til ein motsetnad mellom nærleik og distanse. Ein går frå «digging down» til «standing back», som ho skriv. I den eldre freudianske tradisjonen fanst det eit sanningsomgrep som ikkje var så heilt ulikt det teologiske: Under dei villeiande signala frå symptoma låg det ei djupare sanning, og den var det mogeleg for den trena terapeuten å finna og kjenna att. Men etter kvart glir ein over i at alt er overflate, og at alt dermed blir konstruksjonar. Dermed er vegen opna for at lesaren eller tolkaren nokså fritt kan bruka det objektet han tolkar, til å finna det han vil, gjennom sin eigen konstruksjon. Ein snakkar i denne perioden om «sterke lesingar», der det er legitimt for lesaren å konstruera ei mening som ikkje nødvendigvis var synleg for den som laga teksten.

Felski samanliknar denne lese måten med ein modell den amerikanske-franske litteraturteoretikaren George Steiner brukte om lesing. Ein grundig leseprosess går gjennom fire stadium, hevdar han. Det startar med ein grunnleggjande tillit til teksten, som gjer at vi i det heile vil tolka han, og trur at han kan læra oss noko. I neste omgang blir denne tilliten snudd til ei form for taus aggresjon, der vi kjempar med teksten for å innarbeida han i våre eksisterande kategoriar. Denne fasen har eit invaderande preg. Men denne kampen med teksten kan i neste omgang utløysa ei reorientering, der vi må innsjå at det er innsikter i teksten som tvingar

oss til å revidera vårt syn på teksten og kan hende også på verda. Vår «aggresjon» mot teksten blir møtt av krafta i teksten sjølv. I den siste fasen kan ein så forsona dei to retningane og summera opp kva møtet med teksten har lært ein. Og i den prosessen vil både den innsikta ein hadde frå før, og den teksten tvinga på ein, spela ei rolle. (Felski, 2015, s. 64–65, ho viser her til Steiners (1998) *After Babel*).

For den hermeneutisk skolerte lesaren er det lett å kjenna att element frå Gadamer her: Han opererer ikkje med fire fasar, men skildrar ein reell konfrontasjon mellom lesarens fordommar og kunnskapshorisont, og tekstens eigen horisont. Også hos Gadamer må ein i ein viss forstand gi seg over til teksten, men i den faktiske forståinga skjer det ei formidling mellom det lesaren tek med seg til teksten, og det teksten lærer lesaren – inkludert ein mogleg kritikk av lesarens opphavelige feiltolkningar.

Felski brukar Steiners modell til å få fram det einsidige i mistankens lese måte. Når ein i første omgang lagar ein teori om at det andre subjektet, den som har skapt ytringa ein vil forstå, ikkje er herre i eige hus (Freuds metafor), så har ein teke første steg i retning av å avskaffa dialogen med teksten. Talaren veit ikkje kva han seier, skrivaren forstår ikkje kva han skriv. Men då kjem ein berre fram til fase to i Steiners modell, til aggresjonen mot teksten, der ein set teksten inn i sine eigne kategoriar. Teksten blir fråteken sin autoritet til å «svara» på denne tilnærminga, for der subjektet skulle vera, er det språklege og politiske strukturar som subjektet ikkje kjenner sjølv.

Dette fører samtidig til eit oppgjær med førestillinga om heilskapen i teksten, som stod så sterkt i hermeneutikken. Hans-Georg Gadamer vart spurd (på eit seminar i Noreg) om han stod for ein holistisk hermeneutikk, altså ein som dyrka heilskapen. Han svara kjapt: «Es gibt kein andere» – all forståing er forståing av heilskapen.² Men i den mistanke-hermeneutikken som utviklar seg i det postmoderne, med sine impulsar frå dei tre sjefsmistenkjarane, er det ikkje heilskap ein er oppteken av, men sprekkene og riftene. Med dette skifter fokuset også i nærlesingane,

2 Denne anekdoten har eg frå professor Asbjørn Aarseth, som var med å skipa eit seminar i Godøysund i 1976, der Gadamer deltok. Innlegga frå dette seminaret er trykte i Kittang & Aarseth (1979).

som på eit nivå er felles for nykritikken og poststrukturalismen. I nykritikken vil studiet av detaljane heilt ned på fonemnivå, leia inn til den heilskapen og meininga som ligg i teksten. I den poststrukturalistiske lesinga er det ikkje heilskapen ein ser etter, men sprekker, rifter og uløyslege motsetnader.

Men det skaper ei anna motsetning. Nykritikken ser etter det unike i kvart verk, noko som ikkje har blitt uttrykt før på same vis. Men postmodernisten nærles for å finna sprekke og rifte – som i neste omgang uttrykkjer det same han finn i alle tekstar – nemleg at språk og røyndom går kvar sin veg. Dermed står den mistenksame lesaren fritt til å leggja inn det han vil i teksten, som ofte er noko ideologisk. Og paradoksalt nok blir den antiuniversalistiske retninga som ligg i det kritiske prosjektet, umerkeleg avløyst av ein lese måte som finn det same alle stader, nemleg sin eigen antimetafysikk. Det særskilde ved kvar tekst eller ytring er berre innleiinga til å oppdaga det som er likt mellom alle tekstar, nemleg den manglande evna språket har til å gripa røyndommen.

Felski argumenterer på si side for å supplera slike lesingar med andre slags møte med teksten, møte der ein gir seg over til teksten, blir gripen av han, identifiserer seg med personane i teksten og kjem tilbake med nye erfaringar og nye innsikter – som i Steiners modell. I boka *Character. Three Inquiries in Literary Studies* (Andersen, 2019) argumenter ho til dømes for det legitime i å identifisera seg med litterære karakterar, noko den kritiske lesinga har innført eit (taust) forbod mot. Ein skal ikkje identifisera seg verken med Kristin eller Erlend i *Kristin Lavransdatter*, ein skal avsløra kva slags ideologiar det er som løyner seg i og bak dei.

Felskis bok er rik på gode observasjonar og treffande poeng. Og ho fortener å bli lesen like nyansert som ho er skriven. Med utgangspunkt i tittelen kan ein spørja kva som er grensene for den kritikken ho formulerer av kritikken. Som eg siterte ovanfor, vil ho ikkje trekkja tilbake kritikken av sosiale misforhold, ubalanse i maktforhold, umedvitne rasefordommar og meir slikt. Det må vera eit rom for kritikk i lesestrategiane, på same måte som kritikk av dårlege eller farlege samfunnsforhold eller relasjonar er ein naturleg del av daglegspråket. Det er sjølve det grenselause ved kritikken ho kritiserer, teoriar som blir så omfattande at dei blir ein slags litteraturvitskapens gaukunge, som kastar alle andre tilnærmingar

ut av det litteraturvitskaplege reiret. Lesinga kan ikkje berre beskriva seg sjølv med ord som byrjar på de-, som ho skriv (debunk, deconstruction), men må også innehalda ord på re-, ord som rekonstruksjon og restaurering (Felski, 2015, s. 32). Felski er oppteken av det som dreg oss inn i teksten, det som fascinerer og trollbind oss. Ikkje som det einaste trekket ved lesinga, men som ein viktig del av sjølve den estetiske opplevinga. Og dette meiner ho i urettmessig grad har blitt vist bort frå litteraturopplevinga gjennom den mistenksame tilnærminga, som ho i eit kapittel samanliknar med ein av 1800-talets litterære heltar, nemleg detektiven. På same måte som Sherlock Holmes skal litteraturvitaren leggja merke til løynde spor og det som søker skjul, grava det fram og finna den skuldige. I denne prosessen er dei viktigaste personane dei som lyg, ikkje dei som snakkar sant.

Felski skriv ut frå ein angloamerikansk horisont. Det er interessant å samanlikna med ein norsk kontekst. Då eg byrja på litteraturvitskap i Bergen i 1976, var det berre eitt år sidan Atle Kittangs bok *Litteraturkritiske problem* hadde kome ut, og vi nye studentar fekk straks inntrykk av at vi måtte lesa boka, og særleg artikkelen «Tre forståingsformer i litteraturforskninga». Frå første stund vart denne artikkelen hylla som eit klartenkt og konsentrert oversyn over nokre grunnproblem i faget. Artikkelen er både historisk og systematisk. Han dreg ei linje frå romantikken og den historisk-biografiske modellen og opp til samtida. Samtidig ordnar han eit svært teoretisk tilfang i tre grunnmodellar: den sympatiske, den objektiverande og den symptomale lesemåten. Artikkelen er mykje vist til i seinare arbeid, og treng ikkje nokon ny introduksjon. Men i mitt perspektiv er det interessant å peika på at Kittang her introduserer nettopp den kritiske hermeneutikken, som seinare utviklar seg til det Felski skriv om og kritiserer. (Kittang skriv også introduserande om kritisk hermeneutikk, eller mistankens hermeneutikk, i *Hermeneutikk og litteratur* (1979)).

Når ein i dag les Kittangs introduksjon av det han kallar den symptomale lesemåten, blir ein slegen av kor varsam han er i formuleringane. Medan den sympatiske lesemåten vil rekonstruera lojalt det forfattaren har intendert, eller den meininga som eventuelt finst berre i teksten, går den symptomale lesemåten utover dette. Kittang ordlegg seg slik når han lanserer denne lesemåten:

Adjektivet «symptomal» kan kanskje i første omgang føre tankane i retning av ei tekstlesing som oppfattar det litterære verket som ein kjede av *symptom* i klinisk forstand, og som dermed artar seg som ein absolutt negasjon av den sympatiske tekstlesinga med si aksentuering av diktarmedvitets intensjonelle karakter. Men det er sjølvstund ikkje det som ligg i ordet. Tanken om ein symptomal lesemane stammar frå den franske filosofen og vitenskapsteoretikaren Louis Althusser, og har rett nok eit visst samband med Freuds psykoanalytiske teoriar. Men slik Althusser nyttar uttrykket, tener det først og fremst til å definera ein lesemane som ikkje berre grip ein tekst som eit diktares originale *diskurs*, men som – ved sidan av å gjere greie for kva «diktaeren vil ha sagt» – også freistar å vise korleis ein under og ved sidan av denne eine røysta, kan ana andre røyster, andre diskursar – eller som Althusser kanskje ville ha sagt det: svar på spørsmål teksten ikkje stiller. (Kittang, 1975, s. 44)

Det som opnar for å finna slike røyster bak eller under diktaeren, er ein kombinasjon av tekstvitenskap og psykoanalyse, som Felski peikar på førti år seinare. Eit hovudpunkt i strukturalismen var jo at dei språklege strukturane snakka gjennom eller over hovudet på subjekta, og dette svarer i psykoanalysen til at mennesket ikkje er herre i eige hus, men at umedvitne impulsar blir formidla utan at den talande alltid er klar over det. Og herifrå er ikkje vegen lang til Foucaults diskursomgrep, der dei kollektive (makt)strukturane er eit viktigare studieobjekt enn det einskilde subjektet.

Då Kittang introduserte denne lesemane som eit nytt og tredje alternativ, var det på ein personleg bakgrunn av arbeid både med nykritisk nærlesing og den franske tematiske kritikken, som i langt større grad kjende seg forplikta til å finna enten diktares eller tekstens mening. Å gjera «dei andre røystene» i teksten til hovudsaka var langt frå hans teoretiske posisjon og også frå hans praksis som ein samvitsfull litteraturtolkar.

I perioden frå Kittangs artikkel i 1975 og fram til Felskis bok i 2015 skjedde det ei stor utviding av nedslagsfeltet til den symptomale lesemane, for å bruka det uttrykket. Felski viser til at mistankens hermeneutikk spreidde seg frå litteraturfaget til andre disiplinær, ikkje minst kulturelle studiar. Og derifrå kan ein vel konstatera at element frå denne lesemane har spreidd seg inn i den allmenne kulturen og politikken.

Innanfor kritisk rase- og kjønnteori ligg det ein komponent av mistanke, der ein kan sjå umedvitne element av rasisme, transfobi osv. hos politiske motstandarar, og der desse elementa blir «diagnostiserte» frå utsida. Og derifrå er vegen kort til kanselleringskulturen, der ein vil nekta aktørar med feilaktige oppfatningar tilgang til ulike talarstolar og roller, i politikken som i akademia. Dette kan vera utilsikta konsekvensar av ein mistanke-hermeneutikk, og det ligg i alle fall langt frå dei varsame formuleringane som ligg i Kittangs introduksjon.

Hermeneutikk, eller tolkingslære, er ein tverrfagleg disiplin. Historisk har den røter i bibeltolkinga i oldkyrkja, der ein freista å finna heilskapen mellom den jødiske og den kristne kanon, slik at Det gamle testamentet fekk ei tolking ut frå Det nye testamentet. I jussen var tolkingslære etterspurd når eldre lover (t.d. romarretten) skulle tolkast og eventuelt brukast i ei ny tid. I begge faga var hermeneutikken ein hjelpe disiplin.

På 1800-talet fekk hermeneutikken ein ny funksjon. Dei tradisjonelle humanistiske disiplinane kjende seg pressa av den nye naturvitskapen, som utvikla strenge og nøyaktige metodar for å finna og testa kunnskap gjennom observasjon og eksperiment. Den store suksessen til desse vitenskapane, som la grunnlaget for teknologien, reiste spørsmålet om ikkje også dei humanistiske disiplinane kunne ha det same grunnlaget for si verksemd og bruka dei same metodane. I denne diskusjonen tok Wilhelm Dilthey til orde for å gjera hermeneutikken til *humaniora* sin eigen metode, skild frå dei empiriske teknikkane i naturvitskapen. Dermed fekk hermeneutikken brått ei sentral rolle som den privilegerte metoden i heile det humanistiske feltet, det var kjenneteiknet på dei forståande vitenskapane, som ein på tysk kalla *Geisteswissenschaft*. (Gadamer, 1960).

Med Hans-Georg Gadamer flytte hermeneutikken seg, inspirert av Martin Heidegger, over frå metodediskusjonen til eit reint filosofisk problem. Fordi mennesket er det vesenet som forstår, må filosofisk antropologi gjera nettopp forståing og tolking til det mest grunnleggjande i sitt menneskesyn. Etter Gadamers *Wahrheit und Methode* (1960) har hermeneutikken funne sin plass i filosofifaget som ein del av grunnlags-spørsmåla.

Det er utgangspunktet når Hans Skjervheim engasjerer seg i spørsmålet om mistankens hermeneutikk. Det er ikkje primært bruken av

hermeneutikk i litteraturfaget, teologien eller jussen som opptek han, men kva slags filosofiske problem tolkingslæra reiser i alle fag. Den utvindinga av mistankens hermeneutikk som vi kan observera frå Kittang til Felski, illustrerer at Skjervheim hadde eit poeng her.

Skjervheim skreiv artikkelen «Kritikk av mistankens hermeneutikk» for tidsskriftet *Kontinent Skandinavia*, som Tore Stubberud redigerte frå 1979 til 1982. Det henta ein del av stoffet sitt frå tidsskriftet *Kontinent*, som vart utgjeve av eksilrussarar i Paris frå 1974. Bakgrunnen for Stubberuds tidsskrift var oppgjeret med det ein kunne kalla universitetsmarxismen på slutten av 1970-talet. Det generelle antiautoritære opprøret på slutten av 1960-talet (som Skjervheim kjende godt til og delvis identifiserte seg med) førte til ei ny interesse for skriftene til Marx, og interessa for sosiologiske og samfunnsmessige spørsmål slo inn i svært mange fag. Men det var ikkje berre den såkalla vestlege marxismen, med vekt på tingleggjering og framandgjerjing, som slo inn. Det oppstod grupper som marknadsførte ein ortodoks marxisme, og ikkje minst var dei maoistiske gruppene i aktivitet. Marxistiske omgrep og analysar fekk ei sterk stilling både hos studentar og tilsette i dette tiåret, og for Skjervheim var det sjokkerande å oppdaga at diktatorar som Stalin og Mao fekk ny status og tillit i intellektuelle krinsar. Og medan ein i dei tidlegaste skriftene til Skjervheim kan sjå ei positiv interesse til dømes for framandgjeringsproblematikken hos Marx, blir han utover på 1970-talet krassare i si avvising av marxistisk tankegods. Difor vart han svært interessert då ei gruppe franske filosofar med André Glucksmann i spissen lanserte ein fundamental kritikk av marxismen. Tore Stubberud gav ut boka *Anti-Marx. Om de nye filosofene og oss selv* i 1978, og han fekk Hans Skjervheim til å skriva forord i Glucksmanns *Herretenkerne* som kom på norsk same år. Etter dette var Skjervheim fast spaltist i det «antitotalitære» tidsskriftet hans ei tid. Dette er den publisistiske bakgrunnen for Skjervheims essay.

Men det må også lesast på bakgrunn av boka *Ideologianalyse, dialektikk, sosiologi: om den indre sammenhengen mellom samfunnsvitenskap, historie og filosofi* frå 1974. Der drøftar Skjervheim ideologiproblemet prinsipielt. Skjervheim brukte gjerne det såkalla «løgnarens paradoks» som illustrasjon på dette. Epimenides frå Kreta skal ha skrive setninga: «Alle kretarar er løgnarar», og det logiske problemet som oppstår, er om

dette kan vera sant, sidan han som skriv det, sjølv er kretar. Dersom ein på filosofisk eller samfunnsfagleg grunnlag hevdar at alle menneske er offer for illusjonar, må det finnast i alle fall eitt menneske som dette ikkje gjeld for, nemleg han som formulerer denne innsikta. Teoriar om ideologi forstått som eit system av falske førestillingar vil alltid møta dette problemet. Enten må ein finna ei forklaring på korleis nokre få (ein elite) har innsikt i kva som er illusjonar, eller så vil alle vera offer for illusjonar, og då er det uråd å forstå at det er tilfelle. I boka frå 1974 drøftar Skjervheim dette både i relasjon til ulike fag (samfunnsfag vs. filosofi) og til sentrale filosofar som har teke opp dette problemet (Popper, Pareto, Mannheim og andre). Boka er interessant ved at ho knyter saman ideologiproblemet med positivismekritikken, som Skjervheim formulerte både i magisteravhandlinga *Objektivism and the Study of Man* (1957) og essaya *Vitskapen om mennesket og den filosofiske refleksjonen* (1964). Skjervheim legg vekt på skilnaden mellom klassisk naturvitskap (som fysikk og kjemi) og samfunnsvitskap. I den første vil kunnskapen om objektet ikkje påverka objektet sjølv; forskaren står utanfor objektet, t.d. vil namnet på eit stoff ikkje påverka stoffet. I samfunnsvitskapen er forskaren sjølv ein del av samfunnet han studerer, og kunnskapen han finn eller skaper, vil endra det han har studert. Denne innsikta tek han med seg inn i studiet av ideologien.

Essayet frå 1980 er kort, slik dei fleste av essaya hans er, men den underliggjande kunnskapen finst i studien av ideologiproblemet. Studien vart fullført i 1970 og kom i bokform i 1973. I essayet skil Skjervheim mellom to slags ideologianalysar. Den første er at ein analyserer noko som falskt medvit. Denne første typen analyse har som føresetnad at den som analyserer, veit kva som er sant, og difor kan slå fast kva som er falsk ideologi. Det utfordrande er å grunnngje dette.

Den andre typen ideologianalyse karakteriserer Skjervheim som ein funksjonell analyse av oppfatningar, meiningar og teoriar. I dette tilfellet set ein sanningsspørsmålet i parentes. Som ein avgrensa problematikk kan dette fungera greitt. Ein terapeut kan til dømes sjå at visse oppfatningar hos pasienten fører han inn i problem, visse idear eller tankemåtar kan fremja til dømes ei depressiv lidning. Terapeuten treng ikkje ta stilling til om desse oppfatningane er sanne, men han kan konstatera at

dei er psykologisk dysfunksjonelle. Ein sosiolog kan tilsvarende observera at visse oppfatningar i ei gruppe kan påverkatil dømes valåtferd. Denne metodiske nøytraliseringsteknikken kan fungera greitt så lenge han ikkje er total. Men han kan ikkje omfatta alt. Skal ein som forskar eller terapeut kunna fungera, må ein også ha oppfatningar av kva som er sant, på nokre fundamentale punkt. Nøytraliserer ein alle standpunkt, endar ein opp i ein skeptisk posisjon og kan eigentleg ikkje påstå noko om kva som er sant. Men då er ein også avskoren frå å karakterisera noko som ideologi.

Då kjem ein straks inn i dei same problema som dei som ligg i den første versjonen av ideologianalyse: Den som påstår at noko er ideologi, må kunna grunngje at han sjølv ikkje er offer for ideologi.

Skjervheim formulerer dette også i høve til symmetri mellom partane. Føresetnaden for at den eine parten eller posisjonen kan karakterisera ein annan part for å produsera ideologi, er at det er ein asymmetri mellom dei; ideologiavløraren veit noko den andre ikkje har tilgang til. Men når han i neste omgang skal grunngje at hans posisjon representerer sanninga, er han avhengig av symmetri mellom diskuterande partar. Den einaste måten å grunngje sanning på i vitskapleg samanheng er å få det godkjent i eit diskuterande fellesskap. Dersom ein unndreg seg ein slik diskusjon, gjer ein krav på ein særskild tilgang til sanninga av elitistisk eller religiøs art. Ein held fast på asymmetrien ved å hevda at noko er sant «fordi eg seier det». Denne typen dogmatisme fører til at all kritikk blir avvist som ideologi. Eit aktuelt døme på dette er Trumps forhold til kritikk, som han automatisk avviser som «mainstream media». Det er eit individuelt døme, men det finst også kollektive utgåver, og Skjervheim viser til den franske filosofen Louis Althusser som eit døme på det. Han avviser andre posisjonar som ideologiske, med tilvising til Marx. Dette er ikkje ei individuell tolking, Althusser inviterer eit kollektiv av marxistar til å gjera det same. I ein diskusjon mellom ein marxistisk teoretikar (av Althusser type) og ein ikkje-marxist, kan den første alltid påstå at motstandaren er «borgarleg», og dermed unngå å ta stilling til påstandane hans. Det var denne argumentasjonsmåten Skjervheim observerte og reagerte mot i universitetsmiljøet på 1970-talet.

Fordi også ideologiavsløraren er avhengig av eit argumentasjonsfellesskap, spør Skjervheim om det i det heile teke er mogeleg å avsløra ideologi utan å koma inn i slike asymmetriske forhold som opphevar seg sjølv. Og svaret hans er at det er mogeleg å avsløra ideologi dersom ein ikkje gjer den avslørande posisjonen total. For å gjera det klårt skil Skjervheim mellom ein faktisk og ein prinsipiell og metodisk asymmetri. Faktisk asymmetri kan dreia seg om terapi, der den eine parten har feilaktige førestillingar om verda på grunn av sjukdom. Men denne asymmetrien kan opphevast, noko som er målet med terapien. Den prinsipielle og metodiske asymmetrien vil derimot forutsetja at den eine parten har eit varig epistemologisk overtak, som når ein i nietzscheiansk tenking kan slå fast at alle ytringar kan førast tilbake til eit maktperspektiv – med unntak av nietzscheianaren sin eigen posisjon.

Det Skjervheim kallar metodisk og prinsipiell mistanke, vil erstatta eit mogeleg diskusjonsfellesskap, der partane kan korrigera kvarandre, med eit Hobbes-aktig univers, der alle kjempar mot alle. Interessant nok tek han André Glucksmanns kritikk av «herretenkjarane» Marx og Nietzsche som døme. Glucksmanns bok er viktig som eit innspel, fordi han vender mistanken mot to av dei leiande teoretikarane bak mistankens hermeneutikk. Som eit innspel kan dette vera nyttig for å skapa ein slags balanse. Men balansen er labil, skriv han, og ei erstatning av eit diskuterande fellesskap med ei ålmente der alle mistenkjer kvarandre vil føra til «ei ålmen forbistring i samfunnet, til alle sin intellektuelle krig mot alle, som snart kan føra til Hobbes' mørke form for anarki» (s. 145). Essayet endar med eit karakteristisk skjervheimsk poeng: at den klassiske filosofien, med sine krav til gyldige grunngevingar i spørsmål om sanning og rett, står sterkare enn ulike motar i samtidsfilosofien, som ved første augekast kan imponera med sine veldige avsløringar og omveltningar av alle verdier.

Når vi les Skjervheim saman med Felski og hennar kritikk, spring både skilnader og likskapar i augo. Felski studerer primært litteraturvitenskapen og kulturelle studiar, medan Skjervheim held seg til det prinsipielle og filosofiske. Felski gir eit imponerande oversyn over sitt felt og syner korleis mistankens hermeneutikk både har lange røter bakover og forgreiningar inn i mange fag og mange lesemåtar. Felski har eit

innsideperspektiv i den forstand at ho har brukt ein del av dei lese-måtane som høyrer til i mistankens hermeneutikk, og ho forsvarer dette. Boka hennar er ein refleksjon over lese-måtar som har dominert i ein periode.

Skjervheim skriv før denne dominansen, og han átvarar på reint filo-sofisk grunnlag og heilt eksplisitt mot å la seg begeistra av nye lese-måtar fordi dei er nye. Men så var Skjervheim alle dagar ein opposisjonell tenkjar, som likte å problematisera dei tankeretningane som hadde mest makt i samtida, noko som til tider kosta han dyrt.

Men det er også interessante parallellar. Når Felski insisterer på at dei kritiske studia avgjort har hatt sine poeng og har hatt eit frigje-rande potensial, så kan ein lesa det som ein parallell til Skjervheims opning for ein ikkje-total mistanke, bygd på ein faktisk asymmetri, eller opninga mot eit aktuelt innspel, som dømet med Glucksmann. Når til dømes etniske minoritetar lyfter røysta og fortel korleis dei opplever ordbruk og forståing av deira kultur i majoritetskulturen, så har dei ein kunnskap som majoriteten manglar, og kan med retta lese slike fortolkingar kritisk. Men dersom dette i neste omgang fører til at alle uttrykk for europeisk kultur i fortid og notid skal reduserast til autoritær «whiteness», blir mistanken gjort total, og dialogen blir borte.

Og det er nok ikkje berre USA som opplever ei slik utvikling, sjølv om det offentlege klimaet der lid av dramatisk «forbistring» for tida. Også i vårt eige land ser vi døme på ein kanselleringskultur, der ein ser seg i stand til å fortolka og forkasta kulturelle aktørar utan å lesa dei og utan å gje dei ordet. Det er ein farleg trend, som snevrar inn ytringsrommet.

Men som Felski peikar på, går ein også glipp av det mest verdifulle i lesinga dersom ein på førehand avskjer seg frå å høyra på den stemma som finst i teksten. Å lesa tekstar aggressivt, i George Steiners terminologi, er legitimt, men berre som ein fase i lesinga. I neste omgang må ein opna seg for at teksten har innsikter som ein faktisk ikkje kjende til, men som kan opplysa og korrigera ein, slik at ein på ein varig måte må ta dei inn i si forståing av verda og seg sjølv. Dette er den tradisjonelle, gada-merske hermeneutikken. Det er den Skjervheim forsvarar, og i realiteten er det også den Felski forsvarar.

Abstract

Some elements from Rita Felskis book *The Limits of Critique* (2015), are compared to Hans Skjervheims essay “A critique of the hermeneutics of suspicion” (1980). The theses of the article is that the problems Felski focuses on in contemporary strategies of reading, were analyzed on philosophical perspective by Skjervheim 35 years earlier. In the period between the two contributions, the “suspicious” way of reading has had a great breakthrough both in academic and more popular readings, especially in the so-called cancel culture. Skjervheim pointed out some basic problems in these kinds of reading, still keeping a door open to critical readings as a legitimate strategy in some cases. Felski learned and used critical readings, without regrets, but tries in her book to draw limits for this approach. In spite of differences both in academic profile and age, the two writers seem to have several points in common.

Jan Inge Sørbo
Høgskulen i Volda
Postboks 500
NO-6101 Volda
jan.inge.sorbo@hivolda.no

Litteraturliste

- Anderson, A., Felski, R. & Moi, T. (2019). *Character. Three Inquiries in Literary Studies*. The University of Chicago Press.
- Felski, R. (2015). *The Limits of Critique*. The University of Chicago Press.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Pax.
- Glucksmann, A. (1978). *Herretenkerne*. Med forord av Hans Skjervheim. Gyldendal.
- Kittang, A. (1975). *Litteraturkritiske problem*. Universitetsforlaget.
- Kittang, A. & Aarseth, A. (1979). *Litteratur og hermeneutikk*. Universitetsforlaget.
- Moi, T. (2017). *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*. University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1996). *The Conflicts of Interpretation*. Aarhus Universitetsforlag.
- Ricoeur, P. (1999). *Hvad er en tekst? – forklare og forstå*. I J. Gulddal & M. Møller (Red.), *Hermeneutikk. En antologi om forståelse* (s. 238–262). Gyldendal.

- Skjervheim, H. (1959). *Objectivism and the Study of Man*. Universitetsforlaget.
- Skjervheim, H. (1964). *Vitskapen om mennesket og den filosofiske refleksjonen*. Tanum.
- Skjervheim, H. (1973). *Ideologianalyse, dialektikk, sosiologi: om den indre sammenhengen mellom samfunnsvitenskap, historie og filosofi*. Universitetsforlaget.
- Skjervheim, H. (2002). Kritikk av mistankens hermeneutikk. I H. Skjervheim, J. Hellesnes & G. Skirbekk (Red.), *Mennesket*. Universitetsforlaget.
- Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford University Press.
- Stubberud, T. (1978). *Anti-Marx. Om de nye filosofene og oss selv*. Dreyer.

KAPITTEL 3

Eit nynorsk tilskot til den moderne migrasjonslitteraturen – Erlend Skjetnes *Eit anna blick* (2021) i ein skjønnlitterær kontekst

Elin Stengrundet

Samandrag: I 2021 fekk Erlend Skjetne Brageprisen for årets beste barne- og ungdomsbok for romanen *Eit anna blick* (2021). Gjennom ei nærlesing freistar eg i denne artikkelen å vise at romanen knyter an til moderne migrasjonslitteratur samstundes som han òg markerer si tilhøyrse til den nynorske litteraturtradisjonen. I diskusjonen legg eg vekt på både innhald og form. Avslutningsvis antydar eg at *Eit anna blick* er det hittil tydelegaste nynorske bidraget til den moderne migrasjonslitteraturen, og at romanen ved å plassere handlinga i ei bygd òg bringar noko nytt til denne tradisjonen.

Nøkkelord: kultur møte, migrasjonslitteratur, nynorsk litteratur, Skjetne

Keywords: cultural meetings, migration literature, Norwegian Nynorsk literature, Skjetne

Innleiing

Med Erlend Skjetnes roman *Eit anna blick* (2021), som handlar om den 17 år gamle asylsøkaren Anwar, fekk den nynorske skriftkulturen ikkje berre Brageprisen i kategorien barne- og ungdomslitteratur, men òg eit tydeleg bidrag til ein stadig større skjønnlitterær tradisjon som tematiserer livet til etniske minoritetar i Skandinavia. Kjente, kritikarrote dømme frå tradisjonen er mellom anna Jonas Hassen Khemiris *Ett öga*

Sitering: Stengrundet, E. (2023). Eit nynorsk tilskot til den moderne migrasjonslitteraturen – Erlend Skjetnes *Eit anna blick* (2021) i ein skjønnlitterær kontekst. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 3, s. 53–78). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch3>
Lisens: CC-BY 4.0

rött (2003), Yahya Hassans *Yahya Hassan: Digte* (2013) og *Yahya Hassan 2* (2019), Maria Navarro Skavangers *Alle utlendinger har lukka gardiner* (2015) og Zeshan Shakars *Tante Ulrikkes vei* (2017), *Gul bok* (2020) og *De kaller meg ulven* (2022).

Gjennom ei nærlesing vil eg i denne artikkelen først freiste å vise at *Eit anna blick* bør lesast inn i tradisjonen eg her vil kalle *migrasjonslitteratur*, slik Guri Ellen Barstad, Annika Bøstein Myhr og Elin Nesje Vestli (2022) definerer det: «Migrasjonslitteratur omfatter litteratur som gjen-speiler forfatterens egne erfaringer med migrasjon, og litteratur skrevet av forfattere som ikke selv har noen biografisk berøring med migrasjon, men som i sine tekster reflekterer over temaet» (s. 13–14). Skjetne si bok tilhører den andre kategorien.¹ Hovudpoenget mitt vil vere at romanen knyter seg tydeleg til den moderne migrasjonslitteraturen gjennom både innhald og form. Når det gjeld innhald, blir slektskapet særleg tydeleg gjennom skildringa av minoriteten sitt møte med nasjonen og folket, og når det gjeld form, er det likskapar i dei forteljetekniske vala, som både i *Eit anna blick* og i andre migrasjonsbøker løfter fram spørsmålet om kven som har moglegheit til å snakke og bli høyrd.

I denne artikkelen vil eg ikkje berre argumentere for at *Eit anna blick* er eit bidrag til migrasjonslitteraturen slik han er mest kjent i dag. Eg vil òg argumentere for at romanen forhold seg aktivt til den nynorske litteraturtradisjonen. Dette er ein vanskelegare diskusjon. For det første blir nynorsken i seg sjølv lite tematisert i romanen, og for det andre er det vanskeleg å avgjere kva som skil nynorsk samtidslitteratur frå samtidslitteratur skriven på bokmål. Jan Inge Sørbo (2018) skriv om dette at nynorsk litteratur tradisjonelt «har eit eige språk, ei eiga stemme, eit eige blick og nokre gjennomgåande tema» (s. 10). Når det gjeld samtida, fortset han, er det likevel slik at nynorsk litteratur «er i ferd med å missa førenamnet», og «[h]an handlar i liten grad om nynorsk» (s. 636). Det som likevel gjer at boka markerer seg som del av den nynorske litteraturtradisjonen, er at staden det heile går føre seg på, er ei bygd i Nord-Noreg. Det er sjølv sagt

¹ Akkurat kva ein skal kalle denne litteraturen, har vorte diskutert ei rekke gonger (sjå Barstad, Myhr og Vestli 2022, s. 16–23 for ei oversikt over diskusjonen). Eg vil ikkje gå djupare inn i diskusjonen her, men berre kort nemne at *Eit anna blick* vil falle utanfor fleire av definisjonane som finst, sidan Skjetne sjølv er etnisk norsk. Ein slik definisjon er etter mi mening for snever.

ikkje slik at all nynorsk litteratur er plassert i eller handlar om bygda eller bygdelivet, men Sørbo (2018, s. 13) peiker på at bygda og spenninga mellom by og bygd er eit yndlingstema, eit topos, i nynorsk litteratur, og også Geir Hjorthol (2019) er inne på at nynorsken «tradisjonelt høyrer heime [på landet]» (s. 105). I den samanheng vil eg vise at *Eit anna blick* ikkje berre plasserer handlinga i ei bygd, men at ho òg dveler ved kva akkurat det å ha bygda som ramme har å seie for opplevinga av å vere asylsøkar i Noreg. I tillegg vil eg løfte fram ein mogleg intertekstuell forbindelse som styrker tilhøyrsla til *denne* tradisjonen.

I det vidare vil eg presentere boka nærmare, før eg diskuterer slektskapen med for det første migrasjonslitteraturen og for det andre den nynorske litteraturtradisjonen. Avslutningsvis vil eg freiste å argumentere for at *Eit anna blick* kan reknast som det første tydelege nynorske skjønnlitterære bidraget til den moderne migrasjonslitteraturen.

Historia om asylsøkaren Anwar

I *Eit anna blick* kan ein lese historia til den 17 år gamle asylsøkaren Anwar frå Afghanistan. På notidspunktet i forteljinga er Anwar i ein tellleir for flyktningar i Frankrike, og historia ein får lese, har han skrive i to kladdelbøker som han avsluttar boka med å sende til læraren sin i Noreg. Denne historia handlar om tida hans på eit asylmottak i Porsanger. Der lever han saman med 17 andre unge afghanske gutar. Ganske tidleg får han ein romkamerat, Walid, som òg blir den einaste blant gutane han kan kalle ein ven. Anwar står nemleg ikkje høgt oppe på rangstigen i mottaket: For det første er han hazara, ei folkegruppe i Afghanistan som ein forstår ikkje står høgt i kurs. For det andre har han tuberkulose. Sjukdomen er ikkje smittsam, men gjer likevel at han blir utestengd av dei andre. Såleis er det klart at Anwar er ein minoritet blant minoritetar.

Handlinga i romanen går elles ut på at Anwar bruker mykje tid på å lære seg og å filosofere over det norske språket. Det er ikkje utan grunn at han blir kalla professoren, eit kallenamn han òg identifiserer seg med. Til venen Walid er det knytt meir dramatiske ting. Han er ikkje opptatt av skule og det intellektuelle, men han er opptatt av den lokale jenta Synnøve. Dei to får god og nær kontakt, men dette tar slutt når det blir kjent at

Walid har ein seksuell relasjon med verja si, Hege. Dette er ikkje ein ønskt relasjon frå Walid si side, og når det gjer at han mistar Synnøve, utfører han i første omgang hærverk mot Hege, som å ripe opp bilen hennar. Det blir klart at han slit psykisk, og han får medisinar. Dramatikken tar likevel ikkje slutt, og noko av det siste som skjer, er at han ikkje tar medisiane, stel ein kniv frå kjøkkenet og går ut i natta. Lesaren får ikkje vite akkurat kva han gjer, men det endar med politiavhøyr og avisoverskrifter. Ei mogleg tolking er at han drep verja si.

Samstundes med desse dramatiske hendingane får Anwar, som har fylt 18 år, avslag på asylsøknaden sin, og heller ikkje klagen på vedtaket fører fram. Anwar vil ikkje tilbake til Afghanistan og tar saka i egne hender: Han flyktar ut frå vindauget i mottaket, og det aller siste ein får lese om, er altså at han er i ein teltleir i Frankrike.

Boka handlar overordna sett om korleis det er å vere ung, mannleg asylsøkar i Noreg generelt og på bygda spesielt, og ho teiknar opp eit dystert bilde. Den dårlege behandlinga gjennomsyrrar kort sagt heile teksten. Rett nok er det, som eg òg vil vise, nokre lysglimt i alt det mørke, men desse lysglimta er ikkje sterke nok til å redde gutane på mottaket.

Møtet med den norske nasjonen

Romanen *Eit anna blick* set tydeleg ord på at det er ein diskrepans mellom korleis unge asylsøkarar blir behandla, og korleis den norske nasjonen framstiller seg sjølv. Dette kjem til uttrykk på ulike måtar, mellom anna gjennom eit kunstverk som blir laga. Utgangspunktet er at Walid har kome gjennom Russland, og i likskap med mange andre som kjem den vegen, måtte han legge att sykkelen ved grensa. Anwar fortel så at «ein kunstnar fekk bruke syklane til å lage eit kunstverk, eit symbol på noko djupt og alvorleg som openbert hadde med oss gutane på mottaket å gjere. Det kunstverket står i dag på eit museum, trur eg, på ein stad langt borte» (Skjetne, 2021, s. 12–13). Som Anwar skriv, er kan hende ikkje akkurat Walid sin sykkel integrert i kunstverket, men kritikken er tydeleg nok og blir òg løfta fram av ordet «symbol» i sitatet: Dette er eit døme på symbolpolitikk, og det er eit stort gap mellom bildet Noreg vil skape av seg sjølv, og den faktiske praksisen, som Anwar og fleire av dei andre

gutane på mottaket må lide for. For Anwar har ei heilt anna oppleving av staten si ivaretaking av slike som han. Dette reflekterer han eksplisitt over i samband med at han har lært om fenomenet nyttårsforsett:

[D]et er umogleg å sette seg skikkelege mål når ein ikkje sjølv kan påverke livet sitt, når ein er ein kasteball som byråkratane i det norske asylsystemet kan dun-dre i veg nøyaktig dit dei vil, eller for den del berre la ligge – som i ein cricket-match, uendeleg lang og full av uforståelege reglar. I ein slik livssituasjon mistar ein sjølve lysta til å sette seg mål, til og med dei som verkar realistiske, fordi ein veit at neste dag kan snu ned opp på alt. (s. 73–74)

Det spelar inga rolle om Anwar vil integrere seg og lærer seg norsk på rekordtid, for staten er han berre eit namn på eit papir, og det endar med at han ikkje får kome inn i «det varme, norske huset» (s. 160), som kanskje er ein referanse til det politiske slagordet til Jagland-regjeringa. At det ikkje er heilt truverdig at ein ung afghanar kjenner til denne referansen, og at ein kan mistenke at det er ei litt eldre, norsk forteljarstemme som skin gjennom her, er ein diskusjon eg vil kome tilbake til seinare.

Symbolpolitikken og den norske ignoransen blir òg tydeleg ved at det blir trekt ei linje mellom asylungdommen og samar og kvener. I den korte tida Anwar er i Noreg, har både samane og kvenene sine nasjonaldagar. På samane sin dag ser det ut til at heile bygda har møtt opp til feiring: «Det var tjukt med folk», og det er stor ståhei med song og talar på rådhuset (s. 119). Kvenene sin dag får rett nok mindre merksemd. Han blir berre markert av at læraren doserer «i det vide og breie om kvenane» (s. 162). Også dette minner om symbolpolitikk. Ei slik feiring av samar og kvener på éin av årets dagar kan tolkast som symbolpolitikk av same typen som migrasjonskunsten. Det som stadfester at det nettopp er symbolpolitikk, og viktigare i denne samanhengen, er at minoritetar som gutane på mottaket blir behandla slik dei gjer. Det skulle vere enkelt å sjå samanhengen mellom dei ulike gruppene, ikkje minst fordi mottaket gutane bur på, tidlegare var eit internat særleg for samiske og kvenske barn (jf. s. 48). Det er likevel ingen som tar parallellen innover seg, noko som blir konkretisert ved at så godt som ingen verken anar eller er interesserte i kva for eit hus mottaket ein gong var. Anwar spør dei som jobbar på mottaket, om historia til huset, men dei han spør, «verka forbausa over at det i det

heile var mogleg å *tenke* på noko så meiningslaust» (s. 46). Den avvisande forbausinga avslører kor historielause dei er.

Det finst vel å merke unntak frå den ignorante haldninga, men da er det ikkje i minoritetanes favør. I eit tilfelle blir det nemleg trekt ei linje mellom gutane på mottaket og den norske urbefolkninga, men da er det berre for å oppretthalde undertrykkinga. Anwar og Walid er på butikken, og dei forstår først ikkje kva dama i kassa seier. Da utbryt eit par lokale gutar til kvarandre: «Dei forstår ikkje norsk [...] Håkon, kanskje du skal prøve deg med samisk?» (s. 19). Samla sett blir det klart at det norske samfunnet ikkje egentleg har lært noko av historia, og den storslegne feiringa av samanes dag får eit skarpt ironisk drag over seg.

Møtet med majoritetsbefolkninga

Også når det gjeld konkrete møte med majoritetsbefolkninga, er det stort sett ein jammerdal som blir skildra, og boka blir i denne samanhengen ein kommentar til den postkoloniale diskursen som Edward W. Said diskuterer i den kjente studien *Orientalism. Western conceptions of the Orient* (1978/2018). Ifølge Said er orientalisme ei «tankeretning» (ein diskurs) som går ut på at «den Andre» (minoriteten) blir framstilt som den negative motparten til «den Første» (majoriteten). Slik kan «den Første» oppretthalde makta over «den Andre», som blir tenkt på som usivilisert, utamd og rå. Eit sentralt tema i *Eit anna blick* er kort sagt kor sterk denne diskursen framleis er. Han lever i beste velgåande, ikkje minst hos dei tilsette på mottaket, noko som er best skildra gjennom leiaren på mottaket, som gutane har gjeve kallenamnet «Isbjørnen» på grunn av «temperamentet og det kritkvite håret» (Skjetne, 2021, s. 24).

Når det gjeld Isbjørnen, røper Anwar rett nok at han «likte ho litt», fordi ho seier ting rett ut i staden for å gøyme meiningane sine bak norsk høflegheit, og éin gong viser ho òg ei medmenneskeleg side. Anwar har vore ute og leita etter Walid, som har hatt eit psykisk samanbrot, og da han kjem til mottaket att, seier ho at det er «fæle greier», ho takkar Anwar for hjelpa, og ho avsluttar med å gje han «ein rykande kopp gløgg» (s. 107). For lesaren av boka framstår likevel ikkje Isbjørnen som eit godt menneske. Ein ting er at ho er meir opptatt av omdømmet til mottaket

enn av velferda til gutane. Da Walid har vore i avhøyr hos politiet på grunn av hærverk, er det ikkje han ho bryr seg om da han kjem tilbake. Ho er sint på han på grunn av «det øydelagde ryktet til både det fantastiske mottaket og alle dei fantastiske tilsette på det fantastiske mottaket», skriv Anwar (s. 182), og ein annan gong freser ho: «Folk *snakkar* om dykk i bygda!» (s. 185). Ein annan grunn til at ho framstår som ein negativ person, er at ho nettopp er prega av den nemnde diskursen. Ho er kort sagt full av fordommar. Eit døme er når ho reagerer på musikk og dans på mottaket på dette viset: «Vi skal ikkje ha noko muslimsk bønneparty i stua, den slags får de halde på romma dykkar eller i moskeen!» (s. 133). Som Anwar sjølv skriv: «Kor ho fekk det ifrå at musikken og dansinga deira hadde noko som helst med islam å gjere, veit eg ikkje» (s. 133). Den same fordomsfulle haldninga overfor gutane kjem til uttrykk når ho forbyr gutane å gå på fritidsklubben og i same slengen vil lære dei litt om korleis ein skal behandle jenter: «[Ho] understreka spesielt at vi aldri måtte vere pågåande overfor jenter, alltid ta eit nei for eit nei, og helst ta eit ja for eit nei òg» (s. 185). Forbodet avslører at integrering ikkje står i høgsetet til styraren på mottaket, og det avslører at ho ser på gutane som potensielle valdtektsmenn. I boka viser det seg at det ikkje er gutane som er det, tvert om er det ei som ein aldri ville mistenkt for noko slikt, fordi ho er kvinne og del av majoriteten: Hege, verja til Walid. I romanen ligg det slik sett ein tydeleg vilje til å utfordre diskursen.

Møtet med lokalsamfunnet er heller ikkje noko å rope hurra for. Grensene mellom majoritet og minoritet er skarpe, noko som allereie er antyda gjennom Anwar og Walids møte med den lokale ungdommen i butikken. I skildringa av turen til butikken gjer Anwar seg ein refleksjon som nettopp handlar om eit slikt skilje: «Langs dei små vegane låg husa der folk budde; der hadde slike som vi ingenting å gjere» (s. 16). Når dei er på butikken, blir oppfatninga bekrefta. Den lokale ungdommen, representert av tre gutar, glør «mistruisk» på dei. Allereie blikka deira tilseier at lokalungdommen er prega av diskursen, og tinga dei seier, stadfester inntrykket, som «Skal de ikkje ha bacon? [...] Det er det beste i heile butikken», og «Skattepengane våre! [...] Alt går til oliven og kneippbrød» (s. 18–19). Anwar er faktisk ikkje muslim, men kan ete svin, og pengar har dei elles særst lite av. Det heile kulminerer når det blir

arrangert ein fotballkamp mellom gutane frå mottaket og gutar frå den vidaregåande skulen i området. Walid taklar ein av gutane frå butikken, og guten freser til Anwar lærar, som opptrer som dommar: «Kva slags pakk er det du har tenkt å sende ut i det norske samfunnet? Dei er jo fullstendig ville, heile gjengen!» (s. 153). «Dei», «pakk», «ville», «heile gjengen» – ei tydelegare gjentakning av den postkoloniale diskursen kan ein knapt finne.

Det finst personar som møter gutane på anna vis, men utan at det alltid er positivt. Eit meir uskuldig, men likevel uheldig tiltak kjem frå det som truleg er pensjonistane på staden. Det er iallfall snakk om «ei foreining av gamle damer», og dei kjem til mottaket med avlagde klede, og desse blir beskrivne som ikkje «direkte nye, for å seie det pent» (s. 49). Anwar sjølv endar opp med ein knesid, grågrøn frakk med ullfôr. Scena skildrar i stor grad velmeint, men forkvakla hjelp. Dei gamle kleda blir eit ytre teikn på utanforskapen og fattigdomen til gutane, slik Anwar sjølv reflekterer over: «Om du hadde sett ein som meg i ei lita arktisk bygd kledd i knesid grågrøn frakk, ville du ha lurt både på kor denne underlege fyren kom ifrå, og kor den like underlege frakken hans kom ifrå» (s. 49). Kleda blir kostyme som understrekar at han og dei andre utgjør ei eiga gruppe i samfunnet som eigentleg ikkje høyrer til der.

Nokre av personane Anwar og dei andre møter på, klarar i større grad å overskride kulturelle grenser. Eit døme er politimannen på staden. Anwar går til politiet for å hjelpe Walid med å melde broren sakna. Det verkar i utgangspunktet ikkje som Anwar har særleg tiltru til at politiet vil klare å sjå forbi dei kulturelle grensene, for han tar bildet av broren til Walid ut frå Koranen, der det eigentleg ligg, og legg det over i ein norsk bibel. Anwar forventar med andre ord at politimannen er prega av den same diskursen som mange av dei andre på staden. Men mistanken til denne maktinnehavaren blir gjort til skamme. På feiringa av den samiske nasjonaldagen kjenner politimannen att Anwar og gjev han eit nikk, noko som betyr mykje: «At han nikka til meg og på den måten respekterte meg som eit lovleg innslag i det norske samfunnet, sette eg pris på», skriv Anwar (s. 120). At ein så liten gest får så stor betydning, seier også noko om kor sjeldan gutane opplever å bli respekterte og sett som individ.

Den aller viktigaste personen for Anwar sjølv, sett vekk frå venen Walid, er likevel læraren. Han har ei heilt anna tilnærming til gutane, noko som kjem fram allereie i det første møtet gutane har med han, der Anwar blir overraska: «Espen, heitte han, og eg vart forbløffa over kor godt han forstod det vi sa, som om øyra hans var spesielt tilpassa ugrammatiske setningar» (s. 31). Espen har så klart ikkje spesielle øyre, men motsett mange andre *ønsker* han å forstå. Gjennomgåande i boka har han ei anna innstilling til gutane: Han respekterer dei, han vil at dei skal bli integrerte, og han bryr seg om dei som ulike individ. Forskjellen blir ikkje minst tydeleg ved at han og Isbjørnen agerer stikk motsett av kvarandre da gutane på mottaket ordnar i stand middag: «Kor eg gler meg til å smake!», strålar læraren, medan Isbjørnen berre blir ståande i døropninga. «Eg veit ikkje kvifor *ho* ikkje åt middag i lag med oss», tenker Anwar (s. 96, 97).

Men til og med den velmeinande læraren har sine sider, som kjem fram når Anwar og Walid finn ut at dei skal besøke han. Sambuaren til læraren spør kven det er som har kome på døra, og læraren, som ikkje er førebudd på besøket, svarar: «Nokre elevar av meg, afghanarar.» Han rettar straks seg sjølv: «Dei afghanske gutane, to av dei afghanske gutane ...» (s. 202). Læraren avslører at han, som andre, er fanga av ein vestleg tenkemåte der minoriteten blir sett som ei gruppe i staden for ulike individ. At det ikkje er slik, er eit poeng som stadig blir gjentatt av Anwar, mellom anna i ei av dei tidlegaste oppgåvene han skriv på skulen: «Her [på mottaket] er alle forskjellig som snø og regn. Som ein liten globus – forstår du, lærar?» (s. 15). Men kor mykje forstår læraren? Sjølv om det sjølv sagt er formildande at han straks korrigerer seg sjølv, kan det hende det er slike tilfelle som gjer at Anwar sin refleksjon over kulturelle forskjellar og moglegheita til å overskride dei endar heller pessimistisk.

Anwar reflekterer fleire stader over at minoritet og majoritet er på forskjellige klodar, og «når desse klodane kolliderte, kunne det bli stygt» (s. 184). Med våren kjem likevel eit håp, for grensene mellom minoritet og majoritet blir brotne ned, og verda kjem inn i mottaket: «Det viste seg nemleg at andre av gutane hadde greidd å få venner» (s. 184). Ikkje desto mindre fortel erfaringane til Anwar han at venskapa ikkje kjem til å vare, og han er atterhalden til moglegheita for å overskride kulturelle grenser:

Dei seier at alle menneske inst inne er like, at forskjellane liksom berre sit i huda, men er det sant? Er det overhovudet mogleg å finne *heilt* fram til kvarandre over alle kulturelle vidder og språklege fjell, gjennom dalar av misforståingar og kløfter av feiltolkingar, mellom to land så forskjellige som Noreg og Afghanistan? (s. 185)

Anwar's betraktning kan ein sjå i samanheng med det Said (2018) skriv om styrken til den postkoloniale diskursen: «Man bør aldri gå ut fra at orientalismens struktur bare består av løgner og myter som, dersom sannheten om dem ble avslørt, ville forsvinne som dugg for solen» (s. 16). Det er ikkje enkelt å vinne over diskursen, og at sjølv ein så positiv og velmeinde person som læraren ber preg av han, blir eit tydeleg bilde på nettopp det. Anwar får dessutan rett i sin pessimistiske spådom: Venskapa blir brotne.² Denne tydelege tematiseringa av den postkoloniale diskursen er ein av tinga boka har til felles med annan moderne migrasjonslitteratur, men før eg kommenterer det nærmare, vil eg undersøke korleis romanen fortel om alt dette.

Særtrekk i forteljemåten

I tekstar som tematiserer kulturelt mangfald, er det alltid relevant å undersøke kven som snakkar. Det var Gayatri Spivak som gjorde spørsmålet kjent gjennom den ofte siterte artikkelen «Can the Subaltern Speak?» (1988), der ho nettopp diskuterer kven si stemme som blir høyrd. Med utgangspunkt i Spivak meiner Tatjana Kielland Samoilow og Per Esben Myren-Svelstad (2021) at ein i tekstar som tematiserer kulturelt mangfald, kan undersøke «[h]vem som kommer til orde og ikke, og hvordan en tekst fremstiller stemmeløshet» (s. 104). Dette er, som eg vil vise i det vidare, høgst relevante spørsmål for *Eit anna blick*, men der Spivak konsentrerer seg om at det ikkje finst ein stad svarte kvinner frå sør kan snakke frå i ein vestleg diskurs, er poenget i denne romanen at det i dag er unge mannlege asylsøkarar som står i denne situasjonen.

2 I tillegg er det i utgangspunktet heller ikkje heilt ekte venskap. Det er snakk om venskap med langt yngre gutar og jenter, og slike venskap er, som Anwar òg er inne på, bygde på litt andre premissar (jf. Skjetne, 2021, s. 184).

Spørsmålet om kven som snakkar, har avla fram kritikk i eit elles hovudsakleg positivt meldarkorps. I *Periskop* skriv Henrik Hovland (2021) at «[f]å grupper i det norske samfunnet har vært så mye omtalt uten selv å få komme til orde, som mindreårige asylsøkere fra land som Afghanistan», og i utgangspunktet meiner han at det er «noe prisverdig ved Erlend Skjetnes forsøk på å gi stemme til de stemmeløse». Ikkje desto mindre finn Hovland at Skjetne ikkje lukkast heilt. For det første er han kritisk til blandinga i boka av grammatikalsk feilfrie setningar og grammatikalsk ukorrekte setningar. Kritikken gjeld særleg at replikkane til gutane frå mottaket er ugrammatikalske, medan replikkane frå dei etnisk norske er grammatikalske, og for Hovland framstår ikkje dette som truverdig. For det andre meiner Hovland at Anwar fortel ting til lesaren som ein «ekte» afghanar neppe ville sett som naudsynt å forklare. Samla sett meiner meldaren at «17-årige Anwar er en maske, og i glipene til øyne er det en voksen, etnisk norsk forfatter som titter ut», det er kort sagt ikkje ei «troverdig førstepersons-fortelling fra ståstedet til en mindreårig afghansk flyktning» (Hovland, 2021). Men spørsmålet er om Hovland treff rett i kritikken, for er *Eit anna blick* eigentleg ei tradisjonell førstepersonsforteljing, og er det eit «naivt prosjekt» (jf. Hovland, 2021)?

Sjølv om det står «eg» i romanteksten, og sjølv om det er klart at dette eget refererer til Anwar, får ikkje lesaren direkte tilgang til Anwar sitt språk. I epilogen kjem det fram at Anwar har skrive historia si i to kladdbøker, og han sender desse til læraren i Noreg. Han oppfordrar da læraren til å «rette dei siste feila mine, dei eg aldri kjem til å oppdage same kor lenge eg leitar» (Skjetne, 2021, s. 226). Det er med andre ord ein filtrert tekst som kjem til uttrykk i boka. Dette kan forklare kvifor blandinga av det grammatikalske og ugrammatikalske er som ho er: Læraren har tatt eit val om å skrive replikkane i samtalene mellom Anwar og Walid og dei andre gutane på mottaket slik at dei blir representerte gjennom sitt språk, medan han kan ha retta dei andre replikkane, slik at framstillinga ikkje skal framstå som utruverdig for den fiktive lesaren. Det viktigaste for Anwar må jo vere å bli høyrd og forstått, slik han i fleire tidlegare tekstar til læraren stadig spør om han forstår (s. 15, 211), og slik han går til læraren for å sikre seg at klagen på utkastingsvedtaket ikkje har «for store feil som hindrar kommunikasjonen» (s. 143). Læraren kjenner Anwar og

veit at det viktigaste for han er å bli forstått. Hovudpoenget mitt er altså at det ikkje nødvendigvis er *forfattaren* Skjetne som «titter ut» i glipene i boka, det kan like gjerne vere læraren Espen. Forteljemåten gjer med andre ord at boka unndrar seg Hovlands kritikk av blandinga mellom det grammatikalske og ugrammatikalske.

Når det gjeld kritikken av at Anwar fortel ting som ein «ekte» afghanar neppe ville sett som naudsynt å skrive, kan ein på den eine sida forklare det med at Anwar er skarp og mottakarbevisst. På den andre sida kan ein gje Hovland noko rett, for det er referansar i teksten som skurrar, til dømes den moglege referansen til Jaglands «Det norske hus», som eg har nemnt tidlegare. Til det er å seie at sidan læraren ikkje gjev seg til kjenne som redaktør av manuset, veit ein ikkje kor mykje han har redigert, og det *kan* vere at læraren har lagt inn nokre forklaringar som ikkje stod der i det opphavlege manuset, også det av omsyn til både Anwar og den fiktive lesaren. Vidare *kan* det vere at det er læraren som har lagt inn den moglege Jagland-referansen, slik at til dømes nasjonskritikken blir sterkare. Det er iallfall sikkert at læraren meiner Anwar formulerer seg for mildt. Da læraren har lese Anwar si klage på utkastingsvedtaket, seier han: «Brevet er greitt, Anwar. Men du kan vel kanskje smøre litt tjukkare på, eller?» (s. 144). Anwar vegrar seg, men læraren tar grep og føyer til nokre setningar. Det kan hende læraren har gjort det same i romanen, for han er openbert forferda over korleis ungdommar som Anwar blir behandla: «For nokre forferdelege kjeltringar, for ein umenneskeleg politikk», utbryt han da det kjem fram at Anwar ikkje får opphaldsløyve (s. 143).

Det viktigaste poenget er likevel ikkje om boka går heilt klar for kritikken til Hovland eller ikkje. Det viktigaste er derimot at forteljemåten set søkelys nettopp på utfordringa om kven som blir høyrd. Anwar er fullstendig klar over at å mestre eit språk er heilt sentralt for å ha ei stemme som blir høyrd. I epilogen skriv han:

Alt frå byrjinga var det norske språket ei uro i meg, ei kriblande kjensle. Det kom til meg med håp og draumar som lyste i meg – på norsk. Eg tok til å leite etter ord for å uttrykkje kjenslene mine, følte meg trygg på at menneska som snakka norsk, ville høyre på meg og forstå meg. Men språket ytte motstand, kampen vart hardare enn venta. (s. 225)

Slike kampar blir òg beskrivne gjennom handlinga i boka. Mellom anna kjempar han ein slik kamp på legekantoret. «Vi treng ikkje tolk, [...] eg skal forstå», seier Anwar, men utan å bli høyrd. Det blir til at tolken likevel vil omsette for Anwar, men kvar gong fortar Anwar seg å avbryte tolken: «Tolken byrja tolke, men eg overdøyvde han», «Tolken starta på att, men eg skar igjennom», «Tolken prøvde seg på nytt, men eg sa kjapt», og «Og tolken starta heroisk endå ein gong, og no var eg høfleg, venta til han nesten var ferdig før eg avbraut» (s. 138–139). Det heile blir humoristisk, men temaet som ligg under, er alvorleg. Det er ein hard kamp for å bli høyrd, og ved at boka ikkje er direkte fortald frå Anwar, blir lesaren oppmoda til å tenke over: Kva skal til for at gutar som Anwar skal få ei stemme? Skal det verkeleg vere slik at dei berre kan bli høyrde indirekte, og at det å bli høyrd er avhengig av at dei har flaks og møter ein person som læraren Espen? Det er openbert ikkje mange som Espen rundt omkring. Boka synleggjer med andre ord at dei unge asylsøkarane, trass i boka *Eit anna blikk*, i realiteten er stemmelause. Resultatet av dette kan vere at dei finn si stemme på eit anna vis, til dømes gjennom vald, slik Walid gjer, og for dei stemmelause er akkurat det dobbelt uheldig, fordi det bidreg til å stadfeste fordommane til majoriteten. Med dette vil eg gå over til den overordna oppbygginga av boka, med særleg vekt på spørsmålet om kvifor Walid si truleg valdelege handling ikkje blir beskriven i teksten.

Også når det gjeld den overordna oppbygginga, har Skjetne fått noko kritikk. NRK sin meldar Anne Cathrine Straume skriv:

Til tross for Anwars personlige fortelling, blir det noe utvendig i skildringen av de unge guttene. Mye holdes tilbake, og det er nok meningen, for dette er en roman med åpen slutt. At noe svært dramatisk har hendt, blir vi klar over. Jeg mener fortellingen *hadde blitt enda mer engasjerende* om den bygget tydeligere opp mot dette allerede fra starten. (Straume 2021, mi utheving)

Straume har heilt rett i at romanen er fragmentarisk, bygd opp av små brotstykke med hopp i tid og stad, og at det kan vere frustrerande for lesaren ikkje å få vite akkurat kva Walid gjer. At dette burde vore annleis, er eg likevel langt frå samd i. For det første mimar forma ikkje berre minnearbeidet til Anwar. Det er òg eit resultat av dei materielle vilkåra han

lever i. Han har ikkje moglegheit til å skrive eit strengt samanhengande narrativ, for i teltleiren i Frankrike må han kladde historia «på det tåpelegaste av papir, det vere seg serviettar, toalettpapir eller avissider, kva enn eg får fatt i» (Skjetne, 2021, s. 226). At slutten er open, meiner Straume nok er villa, og det òg har ein funksjon i denne boka: Det er eit uttrykk for den usikkerheita Anwar står i. Han *kan ikkje* vite korleis det skal ende. Det er dei vilkåra unge asylsøkarar lever under.

Så langt er eg nok på linje med Straume, men eg er meir kritisk til Straume si meining om at lesaren ikkje får vite nok til å bli engasjert. Her meiner eg Straume etterlyser eit engasjement som boka nettopp er eit motsvar til: Boka skal ikkje engasjere som ei kriminalhistorie. Slike historier om unge asylsøkarar kan ein lese andre stader, noko som òg blir kommentert i boka: «No kunne eg like gjerne ha overlate ordet til avisene; alt stod ganske så detaljert der» (s. 207). Men Anwar vil ikkje fortelje den vanlege, kjente historia (som genererer fordommar). Han vil derimot la si stemme bli høyrd: «Men når eg så langt har vore tru mot mi eiga historie, halde meg til det vesle eg såg og veit, får eg stå løpet ut» (s. 207). Å ikkje gjere den kriminelle handlinga til hovudsak blir sentralt fordi det set fokus på den stemma som ikkje får rom elles, og det er ei stemme som bør bli høyrd, fordi den stemma kan gje innsikt ikkje berre i kva som skjer, men i *kvifor* noko slikt skjer.

Dessutan meiner eg at denne tilbakehaldinga av kva som skjer, gjev lesaren moglegheit til å leve seg inn i den frustrasjonen gutane på motaket må leve i kvar einaste dag: Dei får ikkje informasjon, dei veit ikkje kva som skjer, og dei har svært lita moglegheit til å påverke si eiga historie. Dette blir tydeleg til dømes når Anwar og læraren forsøker å endre avgjerda om utkastning. Trass i sitt harde strev for å integrere seg, og trass i at han har tuberkulose, fører ikkje klagen fram. Dei fleste lesarane av boka lever vel å merke ikkje under dei same harde vilkåra, men i det minste er lesaren prisgjeven boka sine vilkår: Det som står, det står, og uansett kor mykje ein gjerne vil vite meir eller endre noko, så kan ein ikkje det.

Eit siste trekk i boka som må få merksemd, er sjølve språket. Som alle-reie antyda er språket i boka ei blanding av normert nynorsk og relativt ugrammatikalsk nynorsk i replikkar, og i tillegg er det attgjeve tekstar

som Anwar har skrive på skulen, altså tekstar skrivne av ein som er i ferd med å lære seg språket. Alle delane er særmerkte av at Anwar er genuint språkinteressert og forsøker ikkje berre å lære seg grammatikk, men òg faste fraser og uttryksmåtar. Dette blir løfta fram som ein kvalitet i fleire meldingar. Til dømes skriv Straume (2021) at boka er språkleg sterk, og at det ligg «mye humor i omgangen med språket». Ho løftar fram vendingar som «orden og sysaker» og «påsmurt flesk», medan Magnus Rotevatn (2021) i *Framtida* ber lesaren smake på ordet «altforlanghelg». Fleire døme kan bli trekte fram: Til dømes skriv Anwar om verja si at ho har «eit hjarte av sølv», og den gode politimannen må trekke på smilebandet når Anwar tiltalar han som «min gode mann» (Skjetne, 2021. s. 36, 70). Språket i romanen er ikkje berre morosamt, men gjev òg ein framandgjerande effekt, på lik linje som Anwars blikk gjer det, til dømes når han på butikken tenker at det er «mat nok til tusenvis av menneske», og når han skildrar noko så kvardagsleg som eit brød som «eksklusivt» (s. 16, 17). For lesaren blir dette ei synleggjering av kva for overflod mange lever i i kvardagen utan å legge merke til det. Det vidare spørsmålet er om trekk som dette er særreigne, eller om det snarare knyter boka til andre litterære tradisjonar.

***Eit anna blikk* og moderne migrasjonslitteratur**

Når det gjeld sjølve innhaldet (motiv og tema), skil *Eit anna blikk* seg i utgangspunktet frå bøkene som utgjer den moderne migrasjonslitteraturen, fordi Anwar ikkje har fått innvilga opphald i landet han er i. Hovudpersonane i bøkene eg nemnde i innleiinga, er barn av foreldre som har fått nettopp det. Straume (2021) meiner at boka på dette punktet viser mest slektskap med Simon Strangers trilogi om flyktningar, som består av bøkene *Barsakh* (2009), *Verdensredderne* (2012) og *De som ikke finnes* (2014), men påstanden er ikkje heilt overtydande. Strangers bøker, særleg den første og den siste, handlar om situasjonen for flyktningar utanfor systemet. Livet til den unge guten Samuel, som forsøker å kome seg til Europa, blir skildra som eit liv fylt med økonomisk utnytting, vald, valdtekt og svolt. Kanskje kan ein tenke seg at det er dette livet Anwar vil ende opp med å leve når det endelege avslaget på opphaldsløyva kjem

og han flyktar frå mottaket, men det er ikkje dette livet eller stadiet i ein fluktprosess som blir skildra i *Eit anna blick*. Ikkje desto mindre finn ein fleire likskapar i motiv og tema.

For det første bygger romanen opp ein kontrast mellom Anwar og Walid. Førstnemnde er boksmart, han vil integrere seg, og slik skil han seg frå andre (både minoritet og majoritet) og blir einsam. Den andre er streetsmart, viser motstand mot å integrere seg, til dømes ved at han ikkje legg ned særleg innsats i skulen, og han er betre likt av jamaldrande. Denne kontrasten er parallell til dei to hovudpersonane i *Tante Ulrikkes vei*: Den eine er Mo, som er skuleflink og tar skulen på alvor, fordi han ønsker å leve i takt med majoriteten. Samstundes er dette vanskeleg, og han hamnar utanfor alle grupper. Den andre er Jamal, som er meir opprørsk og streetsmart. Han bryr seg ikkje om skulen, han held hardt på multietnolekta si, og i det store og heile orienterer han seg meir mot minoritetskulturen, der han òg finn sin plass. I Hassans diktsamling *Yahya Hassan* finn ein denne kontrasten i det lyriske eget sjølv. Bokas Yahya er både ein opprørar som orienterer seg mot minoritetskulturen, og ein (skule)smart type som orienterer seg mot majoritetskulturen. Dei kontrastfylte personane i *Eit anna blick* bygger med andre ord på noko som nærmar seg å bli ein klisjé i migrasjonslitteraturen. Som Samoilow og Myren-Svelstad (2020) skriv om gutane i *Tante Ulrikkes vei*: «Mo og Jamal er *gjenkjennelige* typer innvandrerungdom» (s. 12, mi utheving). På den eine sida er det klart kvifor det er slik: Det ber i seg eit ønske om å vise at unge mannlege minoritetar er forskjellige, slik at ein kan utfordre stereotypiske bilde av og fordommar mot dei. På den andre sida kan ein, som Annika Bøstein Myhr og Anniken Terese Jansen (2022) skriv med utgangspunkt i *Tante Ulrikkes vei*, vere kritisk til ei slik todeling: Karakterar som Mo og Jamal «representerer statistiske ytterpunkter», og viss dei ikkje samtidig blir framstilte som «komplekse og motsigelsesfylte», kan det bidra «til å opprettholde stereotypier» (s. 100). Hovudpoenget mitt er likevel at personkonstruksjonen i Skjetnes bok er mykje brukt i denne litterære tradisjonen.

Ein annan likskap mellom *Eit anna blick* og dei andre bøkene er at måten majoritet møter minoritet på, blir tematisert gjennomgåande i alle bøkene. Møta er så godt som aldri frie for fordommar. Det er i

den samanhengen verdt å nemne at det skjer eit drap i *Tante Ulrikkes vei*, og i boka blir det klart at media framstiller det feil fordi dei ikkje kjenner bakgrunnen for drapet, og dei er heller ikkje interesserte i han (jf. Shakar, 2017, s. 271). Dette skapar grobotn for fordommar, særleg knytte til æresdrap, og mora til Mo utbryt fortvila: «Tror de [majoriteten] virkelig at jeg kan drepe mitt eget barn?» (s. 277). I *Eit anna blick* har eg påstått at Anwar truleg har gjort seg liknande erfaringar, og at han (og/eller Skjetne) held tilbake opplysningar om handlinga til Walid fordi dei ikkje vil at det skal vere på dette nivået historia engasjerer. Dei vil heller løfte fram kva som kan ligge bak ei slik handling. Ein vilje til å skildre det som ligg bak framstillingane i media, finn ein med andre ord i fleire bøker.

Symbolpolitikk blir tatt opp og kritisert i *Eit anna blick*, ikkje minst gjennom at staten gjev pengar til eit kunstverk som skal vise at styresmakterne bryr seg, og noko liknande skjer i *Tante Ulrikkes vei*. Regjeringa lanserer Groruddalspakka, som skal vere tiltak for å betre levevilkåra til område der det bur mange minoritetar. Spenninga blir særleg knytt til «det helt sTore», og ein dag skal dei endeleg få vite kva dette «sTore» er. Det viser seg at det er verdas største lampe. Bydelsdirektøren seier høgtidleg at lampa vil «stå og lyse mot alle som kommer. Lyse, som et håpets symbol. Som et symbol på en ny start. Som sola som står opp og varsler om en ny dag» (Shakar, 2017, s. 252). Det er nesten berre dei frå kommunen som klappar til dette. Faren til Mo ristar på hovudet: «Det er lamper overalt. Se der [...]. Ser der. [...] Se der, der, der» (s. 252). I begge bøkene blir med andre ord kunst brukt som eit skalkeskjul av staten, og ekstra ironisk blir det når kunsten i *Tante Ulrikkes vei* skal lyse opp. I bøkene blir forsøket avkledd, og det er snarare bøkene som bidreg til opplysning. Slik blir kunst avkledd via kunst.

Det finst fleire mindre likskapar mellom *Eit anna blick* og kjente døme frå den moderne migrasjonslitteraturen, til dømes slik Hovland (2021) har peika på ein likskap mellom *Eit anna blick* og *Yahya Hassan* når det gjeld Heges utnytting av Walid. Hovland minner om at også Hassan skildrar eit seksuelt forhold til ein kvinneleg kontaktperson, og Yahya er på det tidspunktet berre 16 år. Hassan og Skjetne har på den måten til felles at dei verkeleg set den postkoloniale diskursen på prøve: Det er ikkje

minoriteten som står for overgrep her, korkje når det gjeld maktovergrep eller seksuelle overgrep.³

Når det gjeld den måten *Eit anna blick* blir fortald på, finn ein kort sagt mange kjente grep. Det første gjeld det som med ein gong blir synleg for lesaren av ei slik bok, nemleg at Skjetne utnyttar det språklege potensialet som oppstår i fleirkulturell litteratur. Å la minoritetspersonen uttrykke seg på sitt eige språk finn ein att i mange bøker, som til dømes *Yahya Hassan* og *Tante Ulrikkes vei*. Straume (2021) trekker på si side fram at *Eit anna blick* kan minne om Gulraiz Sharifs ungdomsbok *Hør her'á!*, som «la en uortodoks norsk for dagen i beskrivelsen av pakistansk-norske Mahmoud fra Oslo Øst». At fleirspråklegheit er eit kjenneteikn på tradisjonen, blir òg understreka av Sandra Vlasta (2022), som skriv at i «verk som vi gjerne regner som migrasjonslitteratur, er [den litterære flerspråkligheits mange fenomen] høyfrekvente og forekommer i særleg innovative former» (s. 66). Det innovative i *Eit anna blick* er ikkje at fleirspråklegheit finst, slik det gjerne var tidlegare. Spørsmålet er snarare kvifor boka inneheld normert skriftspråk, og eg meiner det er for å løfte fram spørsmål om kva som eigentleg må til for at ein skal få ei stemme, og ikkje minst kva som skal til for at denne stemma blir høyrd og trudd. Sagt med andre ord: Kor villige er vi til å lese og tru på ei ugrammatisk framstilling viss det ugrammatisk er lagt i munnen på personar som er etnisk norske? Det fleirspråklege og det forteljetekniske heng på den måten tydeleg saman i boka. Den forteljemessige komposisjonen er likevel ikkje særeigen for denne romanen.

I fleire av bøkene som er nemnde ovanfor, til dømes i bøkene til Hassan og Sharif, kjem forteljarstemma ufiltrert til uttrykk. Det gjer ho altså ikkje i *Eit anna blick*, og noko liknande skjer i *Tante Ulrikkes vei*, der det er ein forskar som samlar inn historier frå dei to ungdommane

3 Det kan òg bli nemnt at *Eit anna blick* skil seg frå tradisjonen ved at Anwar er i Noreg utan foreldre, og foreldre har generelt fått liten plass i boka. Barstad, Myhr og Vestli (2022) skriv at kritikken av «strengt, for ikke å si voldelige, oppdragernormer har vedvart i skandinavisk litteratur skrevet av etterkommere av innvandrere», og dei viser mellom anna til Hassan. Eit vanleg tema i forlenginga av dette er at foreldre og samfunnet ikkje aksepterer at ein «er både-og, og krever at man velger enten den ene kulturen eller den andre» (s. 25). Slike tema knytte til foreldregenerasjonen finn ein òg i den andre boka eg har lagt særleg vekt på, nemleg *Tante Ulrikkes vei*, men altså ikkje i *Eit anna blick*.

Mo og Jamal. Den første sender inn tekst via e-post, den andre sender inn lydopptak. Det er desse innsamla tekstane som blir trykte i boka, og forskaren sjølv verkar i utgangspunktet å vere langt i bakgrunnen. Ein får innsyn i nokre e-postar han skriv for å oppmode gutane til å delta og svare og for å takke dei, og i tillegg kan ein lese ein statusrapport som han sender til Barne- og familiedepartementet. Men særleg i tilfellet med Jamal, som skriv dårlegast norsk, har forskaren ei liknande rolle som læraren til Anwar, for han transkriberer opptaka. Han står som eit mellomledd. Det forteljetekniske i *Tante Ulrikkes vei* legg samla sett opp til same diskusjon som *Eit anna blick*: Kva må til for at dei utan stemme skal få ei stemme, og både Skjetnes og Shakars bok gjer det tydeleg at stemmene ikkje hadde kome fram hadde det ikkje vore for ein frå majoritetsbefolkninga. For Anwar blir læraren essensiell, for Mo og Jamal forskaren.⁴

Eit anna særtrekk i forteljemåten i *Eit anna blick* er som nemnt den fragmentariske oppbygginga, som eg meiner speglar ikkje berre Anwars vilkår og minnearbeid, men òg sjøve livsopplevinga hans. Ein kan seie at ein finn ei liknande episodisk oppbygging i bøker som til dømes *Tante Ulrikkes vei*, der gutane skriv og snakkar når dei finn tid og krefter til det, og i *Yahya Hassan*, som er ei diktsamling der dikta kan hoppe til dømes frå å beskrive eit minne om ein fisketur til eit minne om å spikke på ein trepinne på skulen (jf. Hassan, 2014, s. 24, 25). I desse to bøkene speglar det fragmentariske rett nok ikkje sjøve vilkåra dei lever under – dei har skrive- og opptaksutstyr tilgjengeleg – men det kan tolkast som uttrykk for livsopplevinga deira, som for deira del handlar om å manøvrere mellom to kulturar, medan det for Anwar handlar meir om at han ikkje veit noko om eller kan påverke eller kontrollere framtida.

4 Forskaren framstår rett nok ikkje som like sympatisk som læraren Espen, for forskaren bruker ikkje dei innsamla tekstane på ein god og nyansert måte. Samoilow og Myren-Svelstad (2020) skriv at rapporten til forskaren gjer det «tydelig i hvor stor grad individet reduseres til noen få fellestrekk», og «[r]apporten nærer opp under flere kjente fordommer» (s. 124). Læraren til Anwars (eventuelle) redigering av teksten kjem av eit heilt motsett siktemål. Samoilow og Myren-Svelstad (2020) har elles ein liknande diskusjon av funksjonen til det forteljetekniske i *Tante Ulrikkes vei* som den eg har skrivne her (sjå s. 124–125).

Trass i at *Eit anna blick* på nokre måtar og i nokre detaljar har sine særeigne trekk, meiner eg det samla sett er klart at boka skriv seg inn i den moderne migrasjonslitteraturen. Men som nemnd innleiingsvis vil eg òg argumentere for at romanen held den nynorske litteraturtradisjonen i hevd ved at handlinga går føre seg i ei bygd, og at nettopp denne plasseringa er sentral i romanen.

Møtet med bygda

Når det gjeld den nynorske litteraturtradisjonen, kunne ein kanskje venta seg at nynorsken i seg sjølv hadde fått ein god del plass, ikkje minst fordi Anwar og nynorsken kan seiast å ha ein parallell minoritetsstatus, og fordi Anwar er så opptatt av språk som han er. I boka finn ein mange og til dels lange språkfilosofiske utgreingar og undringar, men det er berre éin stad nynorsken blir eksplisitt reflektert over, og da er det ikkje eingong Anwars refleksjon, men læraren sin: «Er det ikkje ille nok at eg masar om nynorsk, endå mange av lærebøkene dykkar er på bokmål?» spør han (Skjetne, 2021, s. 129–130). Det Anwar derimot reflekterer over, er kor han er, og, om enn noko meir implisitt, korleis dette påverkar situasjonen hans.

Når det gjeld staden, er det først verdt å peike på at det neppe er tilfeldig akkurat kva bygd handlinga er plassert i. Som tidlegare nemnt ligg mottaket i Porsanger. Det kjem fram i skildringa av kommunevåpenet, som har «tre reinsdyr i sølv på rød botn» (s. 41). Og ein skulle tru at Porsanger, med si historie, var ein utmerkt stad for eit mottak. På sida til kommunen kan ein lese følgande: «De tre stammers møte kan det godt kalles når du beveger deg i vår kommune. [...] Norsk, samisk og kvensk», og vidare: «Porsanger kommune er den eneste kommunen i Norge som offisielt har definert seg som trekulturell og trespråklig kommune» (Borch, 2016). Som eg har vist ovanfor, ser likevel ikkje denne fleirkulturelle erfaringa ut til å ha sett særleg nyttige spor i befolkninga der (i *denne* boka). Men heller ikkje dette er del av Anwars refleksjon. Det er derimot størrelsen på bygda og den konsekvensen det har.

Bygda Anwars mottak ligg i, er ikkje den aller minste. Det finst til dømes mottak for vaksne som ligg «langt meir avsides til», der dei er

«milevis unna butikk, unna sivilisasjonen overhovudet» (Skjetne, 2021, s. 32). Sett i det lyset er bygda til Anwar nærast ein storby: «Utruleg nok fanst det to butikkar i bygda, Coop og Rema 1000» (s. 16). Men stor er ho eigentleg ikkje, slik Walid ein gong utbryt at bygda deira «verkar heilt åleine i verda!» (s. 141). Ei klar utfordring ved at mottaket ligg slik til, er at det ikkje er noko å gjere for gutane. Anwar opplever såkalla fridagar frå skulen som eit fengsel, men kan trøyste seg med at han iallfall likar å lese og lære. Det er verre stilt for dei andre gutane:

Elles ser eg gutane som surrar rundt, inn og ut døra, flakkande som fluger. Kva skal ein gjere med alle timane, når ein ikkje liker å studere? Dei går på butikken for å pante ei einaste brusflaske, kjem tilbake med handleposar med nesten ingenting i. (s. 42)

Juleferien er ikkje betre. For Anwar er det «to endelause veker då absolutt ingenting hende» (s. 72). Det einaste gutane på mottaket har å gjere, er å diskutere om juletreet er ekte eller av plast, men så «byrja det å ry, [...] og det var slutten på den debatten» (s. 72). Gutane har kort sagt altfor mykje «ledig tid, tid til å gjere absolutt ingenting – eller ugagn» (s. 47). Det siste tillegget – «eller ugagn» – viser at det å vere i ei bygd rett og slett legg godt til rette for at ungdommane på mottaket skal bekrefte den postkoloniale diskursen.

Å plassere eit mottak i ei bygd har vidare konsekvensar for kven som er tilsett der. Anwar fortel at det for berre eitt år sidan ikkje fanst noko mottak i bygda, og han spør seg om «kva desse menneska jobba med før den vesle bygda deira plutselig rann over av afghanarar og syrarar, sudanarar og eritrearar» (s. 41). Han mistenker at dei ikkje hadde nokon jobb: «Om vaktene allereie hadde jobb då flyktningkrisa byrja, ville dei nok ha halde fast ved den jobben framfor å bli plasserte på eit vindskeivt, dårleg isolert mottak i lag med oss desperate menneske» (s. 42). Det kjem ikkje direkte fram om Anwar har rett, men måten dei tilsette er på, kan nok peike i den retninga. Når det gjeld verjene, er det tydeleg slik, for «kva tulling som helst melde seg til det» (s. 35). Til slutt kjem ikkje minst måten læraren fortel på om korleis det tidlegare internatet blei eit mottak: «Han fortalde meg at bygget hadde stått tomt i årevis då kommunen avgjorde at det kunne brukast til å mellomlagre afghanarar» (s. 47–48).

Ordvalet «mellomlagre» fortel mykje: Bak mottaket ligg det ikkje eigentleg eit ønske om å hjelpe gutar i naud. Det ligg heller ikkje ein tanke om integrering her. Men mottaket skapar arbeidsplassar, og kommunen får sysselsett dei som ikkje allereie er i arbeid. Å leve på eit mottak på bygda betyr altså ikkje berre lediggang. Det betyr òg at ein risikerer å bli utsett for eit tilfeldig samanraska personale som ikkje har den utdanninga og kunnskapen ein slik jobb eigentleg krev.⁵

Å leve på eit mottak på bygda er òg utfordrande fordi ein blir så synleg. Det er Walid som kjem med denne innsikta, og det er og først og fremst han som må leve med dei konsekvensane det har. Som nemnt utnyttar verja til Walid han seksuelt, og dette kjem Walids kjærast Synnøve for øyret. Anwar spør nyfiken: «Kjenner dei to kvarandre?», og det er da Walid kan lære Anwar eit og anna om korleis det er å vere ein gut frå eit mottak i ei bygd. Han svarar: «Alle kjenner alle her i bygda, har du ikkje forstått det? Alle kjenner meg òg, endå eg ikkje kjenner nokon» (s. 127). Ryktespreiinga sluttar ikkje å forundre Anwar: «Eg var oppriktig nyfiken på korleis rykte om alt og alle kunne spreie seg så fort i denne bygda. Var det kan hende vinden som bar dei frå hus til hus?» (s. 190). Men for Walid er det ikkje noko å estetisere eller filosofere over: Han må leve med dei harde konsekvensane dette bygdefenomenet har, og ryktespreiinga bidreg klart til at det går så gale som det (truleg) gjer.

At mottaket ligg i ei bygd og ikkje i ein by, gjer det aktuelt å spørje kva rolle naturen spelar i boka. At Anwar lever langt mot nord, gjer at snø, kulde, mørketid og, på den meir positive sida, nordlys stadig vekk er eit tema, men på den andre sida får skildringar av den naturen som skil ei bygd frå ein by, mindre plass enn ein kanskje skulle tru. Det kan hende det er fordi dette slett ikkje er ukjent terreng for Anwar. Han er van med å leve i naturen, noko som kjem fram i skildringa av naturen og livet i Afghanistan:

5 Dette samanraska og tarvelege preget gjeld òg det materielle, til dømes interiøret på asylmottaket: «Rommet vårt var ikkje proporsjonert for to senger – iallfall ikkje to senger med eit stort bord imellom. Dei to stolane var heller ikkje proporsjonerte for bordet. Dei var altfor høge; eg måtte krøke meg framover for å skrive» (s. 21).

Det er eit veldig vakker land, det må vi ikkje gløyme. Men også landet krev mykje av menneska. Sommaren er forferdeleg varm og vinteren forferdeleg kald. Fjella er forferdelege høge og dalane forferdelege djupe. Liv blir så vanskeleg så hard, å dyrke korn for mat og bygge hus og reise og alt veldig vanskeleg.

(s. 187)

Berre éin gong har Anwar ein refleksjon om den store naturen han lever i på mottaket. Han betraktar utsikta frå vindauget på rommet og tenker at det han ser, ikkje er pent, for «til det var fjella for svarte, bygda for glis-sen», men det er likevel eit potensial i dette opne landskapet: «Men det var ei vid utsikt, stor og fri, ei utsikt å dikte draumar inn i» (s. 220). Men draumar er no ein gong berre draumar, og den Anwar som sit og skriv, er desillusjonert. Han forstår ikkje «kva som fekk meg til å tru at dette frosne landet skulle vere det rette for meg. Korleis kunne eg innbille meg at eg kom til å passe inn her?» (s. 103). Dette frosne landet er avvisande, og det må bli forstått som ei beskriving av ikkje berre nasjon, system og menneske, men òg av bygd og natur.

I *Eit anna blick* blir bygda framstilt i eit grelt lys. Dette gjer likevel ikkje at ho fjernar seg frå den nynorske litteraturtradisjonen. Sørbo (2018) skriv rett nok at «[f]orsvaret for landsbygda har [...] vore sterkt i nynorsk litteratur», men han understrekar òg at det ikkje har mangla «[b]eiske bygdeskildringar» (s. 597). At Skjetne si negative bygdeskildring dessutan gjerne kan sjåast som ein kommentar til det tradisjonelle bygdeforsvaret i nynorsklitteraturen, blir klart gjennom den intertekstuelle referansen til nynorsk klassikaren «Ved Rundarne» (1861) av Aasmund O. Vinje, som ein finn i kapittelet «Dører». Både Anwar og eget i diktet driv med minnearbeid, og i begge tekstane finn ein eit håp om å finne eit hus. I diktet står det som kjent følgande: «Eg finner vel eit Hus som vil meg hysa, / naar Soli heim mot Notti vil meg lysa» (Vinje, 1871, s. 80). I kapittelet skildrar Anwar på poetisk vis korleis ein kan gå forbi ulike hus i mørkeret i håp om å finne sitt eige. Du-et i teksten finn ikkje huset sitt, men gjev ikkje opp, «ikkje eingong når du står på den ytste stikkvegen og stirar inn i øydemarka [...]: Du trur det kan finnast fleire hus der ute i mørkeret ein stad, der ute må huset ditt vere» (Skjetne, 2021, s. 95). Men til forskjell frå Vinjes eg endar ikkje Anwar i harmoni, men i desillusjon: Det norske huset ville han slett ikkje huse. Å alludere til eit av dei mest kjente

nynorske dikta i denne samanhengen får i det heile boka til å framstå som ein ironisk kommentar til ei tradisjonell nynorsk bygdefeiring.

Avrunding

Til slutt vil eg driste meg til å påstå at *Eit anna blick* bringar noko nytt til den norske bokhylla. Rett nok er det ikkje den første nynorske boka som kan kallast migrasjonslitteratur. Som Barstad, Myhr og Vestli (2022) påpeiker, blir litteratur som tematiserer «utenforskap, nasjonal identitet, migrasjon, etnisitet, rase, kulturelt og språklig mangfold», i aukande grad òg gjeven ut på nynorsk (s. 27). Men *Eit anna blick* skil seg ut frå døma dei trekker fram, fordi desse anten ikkje er skjønnlitteratur, som Camara Lundestad Joofs essaysamling *Eg snakkar om det heile tida* (2018), eller er litt på sida av tradisjonen tematisk sett. Eit døme på det siste er Brynjulf Jung Tjønn's *Kvit, norsk mann* (2022), der han skriv på nynorsk om adoptiverfaringar. Som Barstad, Myhr og Vestli (2022) påpeiker, er denne litteraturen interessant fordi adopterte «verken er flerkulturelle eller flerspråklige, men likevel opplever diskriminering og utenforskap» (s. 27). Men i likskap med tradisjonen har *Eit anna blick* nettopp det fleirkulturelle og flerspråklege som tema. Vel å merke er det heller ikkje slik at det ikkje finst nynorsk skjønnlitteratur som tematiserer dette. Det mest kjente dømet er truleg novella «489 mil til Aleppo» (2019) av Lars Mæhle, som skildrar opplevinga til ei ung jente som nettopp har kome til Noreg. Fleirkulturell problematikk finn ein òg i ungdomsromanane *På flukt* (2010) av Magnhild Bruheim og *Flukt* (2013) av Atle Hansen. Men *Eit anna blick* skil seg også frå desse tre. Dei har nemleg til felles at dei passar betre for litt yngre ungdom, medan *Eit anna blick* har til felles med den mest kjente migrasjonslitteraturen at mottakargruppa snarare er eldre ungdom og vaksne. Dette kjem av kompleksiteten i både framstillingsforma og refleksjonane.⁶

Det er elles verdt å legge merke til at handlinga i både «489 mil til Aleppo» og *Flukt* er lagt til bygda, likt som i *Eit anna blick*. Desse tre

6 I romanane *På flukt* og *Flukt* er det dessutan i større grad eit majoritetsperspektiv enn eit minoritetsperspektiv som kjem til uttrykk. Begge handlar om korleis majoritetsungdom prøver å hjelpe minoritetsungdom i knipe.

bringar såleis eit nytt perspektiv inn i den moderne migrasjonslitteraturen, for så vidt eg veit, er det ingen kjente bøker i denne tradisjonen som plasserer handlinga på ein slik stad. At bygda blir framheva i nettopp nynorsk skjønnlitteratur, kan dessutan tyde på at dette framleis er eit verksamt nynorsktopos. Det er òg freistande å spekulere i om toposet blir brukt nettopp for å markere at det dreier seg om nynorsk skjønnlitteratur, sidan det særleg blir tatt i bruk i nynorske tekstar som knyter an til moderne tradisjonar der brorparten av litteraturen er skriven på eller omsett til bokmål.

Abstract

In 2021, Erlend Skjetne received the Norwegian Brage Prize for the best children's and YA book of the year for his novel *Eit anna blick* (2021). In this article, I examine how the novel is related both to contemporary migration literature and to the Norwegian Nynorsk literary tradition. In my discussion, I focus on content as well as form. I conclude by suggesting that *Eit anna blick* is the most prominent Norwegian Nynorsk contribution to modern migration literature to date and that the novel, by setting its story in a rural community, brings a fresh perspective to this tradition.

Elin Stengrundet
Høgskulen på Vestlandet
Postboks 7030
5020 Bergen
elin.stengrundet@hvl.no

Litteraturliste

- Barstad, G. E., Myhr A. B. & Vestli, E. N. (2022). Migrasjonslitteratur: aktuelle begreper og kontekster. I G. E. Barstad, B. B. Opset & E. N. Vestli (Red.), *Fortellinger om migrasjon. Skandinavisk, fransk-, tysk- og spanskpråklig samtidslitteratur* (s. 13–51). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215065526-2022-01>
- Borch, A. (2016). *Kultur*. Porsanger kommune. <https://www.porsanger.kommune.no/index.php?id=128093>

- Hassan, Y. (2014). *Yahya Hassan. Dikt.* (P. Carmona-Alvarez, Oms.). Cappelen Damm. (Opphavleg utgjeven 2013.)
- Hjorthol, G. (2019). Ein nynorsk roman? Om Kjartan Fløgstad's skriftkulturelle praksis. I S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Skriftkulturstudiar i ei brytningstid* (s. 105–136). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.67>
- Hovland, H. (2021, 24. november). Høstens debutanter: Vårt eget blikk. *Periskop*. <https://periskop.no/hostens-debutanter-vart-eget-blikk/>
- Myhr, A. B. & Jansen, A. T. (2022). På matta: Hvorfor er ikke litteratur om innvandring til Norge (tilsynelatende) mer grenseoverskridende? I G. E. Barstad, B. B. Opset & E. N. Vestli (Red.), *Fortellinger om migrasjon. Skandinavisk, fransk-, tysk- og spanskspråklig samtidslitteratur* (s. 94–117). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215065526-2022-04>
- Rotevatn, M. (2021, 26. august). Bokmelding: «Eit anna blikk» av Erlend Skjetne: Røft om afghanske flyktningar. *Framtida*. <https://framtida.no/2021/08/25/bokmelding-eit-anna-blikk-av-erlend-skjetne-roft-om-afghanske-flyktningar>
- Said, E. W. (2018). *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten.* (A. Aabakken, Oms.). Cappelen Damm. (Opphavleg utgjeven 1978.)
- Samoilow, T. K. & Myren-Svelstad, P. E. (2020). *Kritisk teori i litteraturundervisningen.* Fagbokforlaget.
- Shakar, Z. (2017). *Tante Ulrikkes vei.* Gyldendal.
- Skjetne, E. (2021). *Eit anna blikk.* Cappelen Damm.
- Straume, A. C. (2021, 24. august). Akutt aktuell ungdomsroman. *NRK*. https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-_eit-anna-blikk_-_av-erlend-skjetne-1.15620584
- Sørbo, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie.* Samlaget.
- Vinje, A. O. (1871). *Ferdaminni fraa Sumaren 1860.* Det norske Samlaget.
- Vlasta, S. (2022). Litterær flerspråkligheit: begreper, former og funksjoner. I G. E. Barstad, B. B. Opset & E. N. Vestli (Red.), *Fortellinger om migrasjon. Skandinavisk, fransk-, tysk- og spanskspråklig samtidslitteratur* (s. 52–70). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215065526-2022-02>

KAPITTEL 4

Krakilsk naudsyn: om korleis merksemda for sårbare liv dannar indre samanheng i Olaug Nilssens forfattarskap 1998–2020

Nora Simonhjell

Samandrag: Heilt sidan debuten med *Innestengd i udyr* (1998) har Olaug Nilssen vore oppteken av å skildre liva til sårbare og utsette einskildmenneske. Dette kjem særleg fram gjennom måten ubehagelege situasjonar og såre kjensler får avgjerande plass i romanane på, anten dei er eksperimentelle som dei første bøkene, eller har ei meir tradisjonell romanform. *Tung tids tale* (2017) og *Yt etter evne, få etter behov* (2020), tek opp omsorgsetiske utfordringar, og gjennom dei har Nilssen fått allmenn åtgåum. Denne artikkelen argumenterer for at forfattarskapen er halden saman av ei undersøking av korleis einskildmenneska sine livssituasjonar alltid er vikla inn i både emosjonelle, familiære og sosialpolitiske styringsstrukturar. Dette er tydeleg heilt frå debuten. Den indre samanhengen i forfattarskapen er mykje sterkare enn tidlegare sett. Metoden er tematiske punktnedslag i romanane. Teoretisk byggjer lesinga på affektiv kultur- og litteraturteori.

Nøkkelord: Olaug Nilssens forfattarskap, sårbarheit, ubehagelege kjensler, affektiv teori

Keywords: Olaug Nilssen's authorship, vulnerability, ugly feelings, affective theory

Innleiing

«Eg har vore lita som ei mus ein gong, men eg hadde ikkje pels, verken i armholane eller på beina.» Med denne underlege, smålåtne, men mest profetiske opningssetninga steig Olaug Nilssen inn i den norske

Sitering: Simonhjell, N. (2023). Krakilsk naudsyn: Om korleis merksemda for sårbare liv dannar indre samanheng i Olaug Nilssens forfattarskap 1998–2020. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 4, s. 79–100). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch4>
Lisens: CC-BY 4.0

bokheimen med *Innestengd i udyr* (1998). Men berre tre luftige sider ut i forfattarskapen er tonen ein heilt annan: «Sidan eg blei stor, har det lege ei kjøttøks ved sidan av skjerefjøla og sitra, klar for hogg» (s. 9). Frå debutboka har Nilssen hogd fram ein solid talarstol i den litterære og allmenne allmenta. Når ho tek ordet i dag, lyttar folk med interesse og merksemd. Særleg har romanane *Tung tids tale* (2017) og *Yt etter evne, få etter behov* (2020) sikra henne denne posisjonen. Det var absolutt ikkje gitt at Nilssen skulle utvikle seg til å bli ein av dei heilt sentrale norske samtidsforfattarene, med både Fritt Ords pris, Dobloug-prisen, P2-lytternes romanpris og Brageprisen hengjande i beltet.¹

I denne artikkelen vil eg gjere nokre tematiske punktnedslag i forfattarskapen og argumentere for at Nilssen heile tida har hatt ei særleg merksemd for sårbare og utsette einskildmenneske, og korleis liva deira er vikla inn i sosiale og strukturelle samband. For også i den sjangeroverskridande, småsurrealistiske fabelen ho debuterte med, viser den narrative instansen eit ønskje om å verne om små eksistensar som ikkje heilt finn plassen sin i dei sosiale samanhengane. I *Innestengt i udyr* møter vi ei søkjande og bråkjekkk ungjente som slit med både vegring mot å ete, sosial angst og det å vere ung bygdejente i eit urbant studentmiljø. Utfordringane kring, og erkjenninga av, eigen seksualitet er også sentrale tematikkar i *Vi har så korte armar. Tilstandsrapportar* (2002) og *Få meg på, for faen* (2005a). I dei to siste romanane er problematikken kopla til andre livsfasar. Både *Tung tids tale* (2017) og *Yt etter evne, få etter behov* (2020) handlar om omsorgsutfordringar knytte til livet med barn med funksjonsnedsettingar og sterke omsorgsbehov. Tematikken ligg her tett på forfattaren sine eigne livserfaringar. «*Tung tids tale* er en sykdomshistorie som forteller om tabubelagte og stygge følelser hos en mor til en sterkt funksjonshemmet sønn», seier Linda Nesby (Nesby, 2021, s. 96). Eg meiner at Nilssen i alle bøkene sine arbeider med å undersøkje korleis ubehagelege situasjonar og ubehagelege kjensler blir til og verkar på

1 Nilssen fekk Fritt Ords pris saman med Jan Grue og Bjørn Hatterud i 2021. Ho vart tildelt P2-lyttaranes romanpris for *Yt etter evne, få etter behov* i 2020, og vart æra med Dobloug-prisen i 2019. Brageprisen fekk ho for romanen *Tung tids tale* i 2017. Same året fekk ho Nynorsk litteraturpris. Ut over dette har ho vore festspeldiktar under Dei nynorske festspela (2006), berre for å nemne noko av merksemda ho har fått for forfattarskapen sin og samfunnsengasjementet sitt.

mikro- og makronivå. Flauheit, pinlegheit, irritasjon, sorg, sinne, angst, frykt, usikkerheit og ulike former for skam og maktesløyse dannar ein sterk affektiv samanheng i verka. Det er ved å trengje ned i desse kjenslene Nilssen undersøker sårbarheit. Forfattarskapen er bunden saman på denne måten.

Eg vil først kort gjere greie for mottakinga av forfattarskapen for deretter å presentere nokre poeng frå affektiv litteratur- og kulturforskning (Ahmed, 2004; Andersen, 2016; Clough & Halley, 2007; Gregg & Steigworth, 2010; Ngai, 2005; Sedgwick, 2003; Stewart, 2007) som dannar grunnlaget for dei tematisk orienterte punktlesingane. Desse følgjer kronologien i forfattarskapen. Eg vil vise korleis Nilssen alltid har skrive med merksemd for ubehagelege kjensler og sårbarheit, og hovudvekta ligg derfor på dei første bøkene. Formelt har dette utvikla seg frå meta-litterære språk- og sjangerekspesimenterande tekstar til meir samanhengande romanar med klar plottstruktur. Sjølv om Nilssen er ein original essayist (Nilssen, 2005b, 2012), samfunnsdebattant og kritikar og det nesten er «umulig å vurdere Olaug Nilssens kritiker- og forfattervirksomhet adskilt frå hverandre» (Selmer, 2006, s. 78),² kjem eg ikkje til å leggje vekt på desse sidene av forfattarskapen.³ Det same gjeld arbeida hennar som dramatkar (Nilssen, 2013; Nilssen 2019),⁴ barnebokforfattar (Nilssen, 2004) og biograf (Nilssen, 2009).

-
- 2 Nilssen var ein aktiv bloggar i byrjinga av forfattarskapen. Tittelen på bloggen, «Eit eige rom med utsikt», drog vekslar på Virginia Woolfs feministiske doktrine om at kvinnelege forfattarar treng «a room of one's own» for å kunne skrive. Dette viser tydeleg kor sterkt det metatekstuelle medvitet er, og den intertekstuelle leiken var noko Nilssen heilt eksplisitt var, og er, oppteken av.
- 3 Nilssen har mellom anna vore redaksjonsmedlem i *Vagant* (1999–2001). Ho var stiftar og redaktør av tidsskriftet *Kraftsentrum* (2005–2008) saman med Gunnhild Øyehaug. Det kom i sju utgåver og tok opp tema som t.d. «drit i litteraturen» og «den nynorske kvinna». Ho har vore leiar for Skrivekunstakademiet i Hordaland (2008–2010) og medlem av Norsk kulturråd (2010–2013). I dag er Nilssen ein aktiv kommentator i *Klassekampen*. Der skriv ho både om litterære, politiske, kulturelle og religiøse spørsmål. Mediepersonen, samfunns- og kulturdebattanten Nilssen er ikkje vidare tema her.
- 4 Ho har også skrive dramaet *Skyfri himmel* saman med Bjørn Eidsvåg. Det vart sett opp på Rogaland Teater i 2006. *Få meg på, for faen* vart dramatisert av Det Norske Teateret (2008). *Ikkje tenk på det* er dessutan eit av dei «ekstraordinære» tilfella der dramatikar har fått merksemd av litteraturkritikarane (Svedmann, 2021, s. 141).

Mottakinga av forfattarskapen

Nilssen markerte seg tidleg som ein original forfattar som arbeidde med det litterære språket på ein leikande og uredd måte. Ho vart lagd merke til i dei litterære miljøa, og fekk jamt gode kritikkar – sjølv om det var mange som var usikre på korleis dei skulle lese dei to første bøkene hennar.⁵ *Få meg på, for faen* var lettare tilgjengeleg, sidan romanen er mindre eksperimentell i forma og hadde eit tydelegare narrativ og ein tydelegare plottstruktur enn det som var tilfelle i dei to første bøkene. Nilssen var sjølvskreven då *Morgenbladet* i 2005 kåra dei viktigaste norske forfattarane under 35 år. Den allmenne mediemerksmda kring forfattarskapen skaut fart med romanane *Tung tids tale* og *Yt etter evne, få etter behov*, og det var først med desse romanane Nilssen vart allemannslesing.

Forfattarskapen er skriven inn i dei nyare litteraturhistoriene og i nokre oversynsverk (Norheim, 2007; Farsethås, 2018). «Drømmen om å bli elsket, fantasiens fremskutte funksjon og trivielle liv i hverdagsituasjoner, gjerne i vestlandske miljøer» er ifølgje *Norsk litteraturhistorie* tre hovudingrediensar i bøkene (Andersen, 2012, s. 680), medan *Nynorsk litteraturhistorie* legg vekt på korleis ho i dei nyaste bøkene «skriv direkte om dei harde realitetane i livet» (Sørbø, 2018, s. 576). Jan Inge Sørbø meiner at «lesaren svingar mellom fascinasjon og irritasjon» i møte med Nilssens skrivemåtar, sidan ho arbeider i skjeringspunkta mellom realitetsorientering og ironi. *Tung tids tale* blir sett i samanheng med ei generell interesse for og tilbakevending «til kvardagen» og kvardagslege tematikkar. Til liks med fleire set Sørbø dette som eit kjenneteikn på samtidslitteraturen på 2010-talet. I lesingane av 00-talets litteratur trekk Ane Farsethås Nilssen fram saman med Gunnhild Øyehaug og Abo Rasul (Mathias Faldbakken) som døme på forfattarar som skildrar personar som er «like plaget av kvernende refleksjoner som angsten for å fremstå som en klisje» (Farsethås, 2015, s. 53). Felles for desse lesingane er at dei nemner at kjensler spelar ei stor rolle i forfattarskapen, men dei utdjupar ikkje dette ytterlegare.

5 Den samla kritikken av dei første bøkene hennar er samla i eit forfattarhefte utgitt av Biblioteksentralen (2006).

Den akademiske interessa for forfattarskapen er i ferd med å skyte fart.⁶ Det er skrive to artiklar om *Vi har så korte armar. Tilstandsrapportar* (Malkenes, 2002; Solbu, 2005), og Eirik Vassenden drøftar romanen i *Den store overflaten* (2004). *Få meg på for faen* er lesen som ein roman der lesaren heile tida blir utfordra til å visualisere hendingane og reflektere over fjernsynet og andre medium sine moglegheiter for å dekkje hendingar i samtid (Paulson & Gjeldsvik, 2009). Det er også skrive ein fiksjonslingvistisk analyse av språkbruken til bygdejentene i filmatiseringa av romanen (Brekke, 2020). Dei etiske dilemmaa det inneber å skrive om ein verkeleg person som sjølv ikkje har moglegheit til å ytre seg, slik Nilssen gjer i *Tung tids tale*, er drøfta på ulike måtar (Nesby, 2021; Simonhjell, 2020; Warberg, 2021). *Yt etter evne, få etter behov* byrjar også å få noko akademisk merksemd (Simonhjell, 2022, 2023).

Affektiv litteratur- og kulturforskning

Den affektive vendinga vaks fram i kulturvitskapane på byrjinga av 2000-talet. I norsk samanheng har desse perspektiva ikkje så stor plass, men Per Thomas Andersens *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (2016) og Per Buviks arbeid med litterære framstillingar av sjalusi (Buvik, 2016) er viktige unntak. «Affekter, følelser og emosjoner bestemmer verden, hvordan den fortøner seg, hvordan man lever i den og hva slags sameksistens med andre som er mulig», skriv Andersen (Andersen, 2016, s. 10). Han er mellom anna inspirert av Siane Ngais bok *Ugly feelings* (2005). Her set Ngai fokus på negative kjensler slik som skam og flauheit, og kjensler det kan vere vanskeleg å anerkjenne at ein har, slik som misunning, angst, og irritasjon. Ho legg særleg vekt på korleis desse kjenslene opptrer og ofte blir skapte på grensa mellom ein person sitt indre og det ytre samfunnet; mellom eit kjenslemessig medvit og dei rådande sosiale og samfunnsmessige strukturane. Møte med til dømes helsevesenet eller andre offentlege tenesteytarar blir løfta fram som døme på konkrete situasjonar der slike negative kjensler kan oppstå. Frå Ngai sitt perspektiv er

6 Det er skrive fleire masteroppgåver om forfattarskapen og enkeltverk (Eidslott, 2008; Faye-Lund, 2022; Hafås, 2021; Ohr, 2019; Pedersen, 2020; Stenvold, 2020).

desse noko meir milde kjenslene sterkare enn til dømes sinne og høglytt protest. Dei verkar i det skjulte og over tid. Det kan vere vanskeleg å vedstå at ein har slike negative kjensler, og det er knytt ei rekkje stigma til dei. Dei stygge kjenslene skapar friksjon mellom folk.

«Affects arises in the mist of *in-between-ness*» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 1). Emosjonar kan ikkje eintydig bli forstått ut frå individuelle årsakssamanhengar, men står alltid i forhold til kulturelle og sosiale praksisar (Ahmed, 2004). Kjensler og affektar har såleis ei politisk side, sidan dei påverkar korleis vi handlar som menneske, og dei påverkar dei måtane vi er med andre på. «Hvis man oppfatter mennesket som først og fremst et sosialt vesen, er det altså mye som tyder på at følelser er like grunnleggende for vår tilværelse som fornuften» (Andersen, 2016, s. 11). Kjenslene gir oss altså ein annleis tilgang til kunnskap enn det som fornufta gir.

Affects marks a body's belonging to a world of encounters [...]. Always there are ambiguous or "mixed" encounters that impinge and extrude for worse and for better, but (most usually) in-between (Seigworth & Gregg, 2010, s. 2).

Det dreier seg om dei utfordrande kreftene, og kjenslene som gryr gjennom *møte, ved sida av og mellom menneske*. Skjønnlitteratur kan stille skarpt på slike situasjonar og utforske dei gjennom ulike narrative grep. Skal ein kunne lese presist, krev dette «en følelsesmessig involvering» (Selboe, 2018, s. 79). Forteljingar blir derfor ein god måte å bli merksam på ulike kjensler og reaksjonsmønster på (Nussbaum, 1990). «Litteraturen gir oss mulighet til både å studere de narrative emosjonene vi er innleiret i, og til å reflektere over dem og utvikle kritiske holdninger til dem» (Andersen, 2016, s. 31). Affektane blir dermed særleg viktige når noko står på spel – slik som det jo gjer i emosjonelle og familiære relasjonar – i møte mellom menneske og i møte mellom menneske og system.

Affect is the commonplace, labor-intensive process of sensing modes of living as they come into being. It hums with the background noise of obstinacies and promises, ruts and disorientations, intensities and resting points. It stretches across real and imaginary social fields and sediments, linking some kind of everything (Stewart, 2010, s. 340).

Det handlar i stor grad om «worlding» og det sensoriske og emosjonelle arbeidet som alle gjer (meir eller mindre medvite) når ein inngår i relasjonelle samband. Gjennom litteraturen kan ein stille skarpt på situasjonar der erfaringar og kjensler blir pressa saman, og mot kvarandre, «one already weighted with the buzz of atmospheric fill» (Stewart, 2010 s. 340). Forteljingar «gir kunstneriske opplevelser, lærer oss om den menneskelige eksistens, øver oss i innlevelse, forståelse og empati, trener oss i toleranse, gir historisk kunnskap og vekker til engasjement for samfunn og fremtid» (Andersen, 2019, s. 157).

Med dette teoretiske feltet *in mente* er intensjonen vidare å vise korleis Nilssen rettar merksemda si mot svake, sårbare og utsette i samfunnet i dei ulike verka. Ho stiller skarpt på situasjonar der den emosjonelle bakgrunnsstøyen blir høg. Derifrå skapar ho litterære karakterar som står i krevjande situasjonar og kjenslemessig turbulens, og brettar ut, trengjer djupt ned i og synleggjer dei problemkompleksa dei er vovne fast i – og som er vovne fast i dei. Dette utforskar ho både tematisk og formelt, og utviklinga gjennom forfattarskapen elles går mot ei stadig meir tradisjonell romanform. Punktlesingane nedanfor viser nokre døme på korleis.

Flau sårbarheit i fabelform

Debutromanen *Innestengd i udyr* er ei laust samansett tekstsamling med stor variasjon og sjangermangfald. Sjølv om ho er omtala som ei «rotete og uferdig bok» (Norheim, 2007, s. 118), er ho høgst interessant. I den tematiske understraumen finn vi ei ungjente som nett har flytta på hybel. Ho kavar med å finne seg til rette i det nye studentlivet. Korleis skal ho møte dei mange nye livsutfordringane studiekvardagen fører med seg? Trivialitetar som det å skulle bu åleine, skaffe seg nye venner (og eventuelt halde fast ved gamle venner, eventuelt droppe dei), lage mat, teste ut emosjonelle og seksuelle relasjonar osb., veks som ein tornerosemur kring henne. Jenta har lågt sjølvbilete. Særleg er det forholdet til eigen kropp som er problematisk, og som gjer henne frustrert, flau og sårbar. Sjølvverdet hennar blir knytt til det å vere fin og tynn nok. Når kvar-dagslivet ikkje gir henne dei vennene ho så sårt treng, diktar ho opp fantasivennene Griseline frå Fabuland og Guro frå Legoland. Men dette er

ikkje ein konvensjonell vennskap, sidan Guru set opp premisslister for vennskap med Griseline. Dei to første reglane er som følgjer: «1 Eg skal bestemme når vi skal vere i lag, og kva vi skal gjere då. 2 Du kan ringe meg, men ver budd på og tol, at eg kan vere kjempesur og avvisande» (s. 34). Å gå inn på desse premissane er flaut og sårt, svært sårt. Dette er også harde realitetar i livet og viser korleis «affects emerges out of muddy, unmediated relatedness» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 4).

Det mest slåande med debutboka er korleis ho konsekvent krinsar kring ungjenta si mistilpassing og mange kjenslemessige utfordringar, sårbarheit og skamkjensler. Merksemda for dei små eksistensane kjem til syne ved at forteljaren i mangel av andre å vere saman med lagar ein «møllkyrkjegard». Den beiske satiren, dei store spranga i fantasien og kol-svarte humoren blir forsterka ved at eg-personen sjølv må drepe insekta før ho kan gravleggje dei. Sjølv om gravene blir stelt fine med både gravsteinar og blomar, er konklusjonen at «Dette er uuthaldeleg gørr!» (s. 7). Blandinga av forskjellige utseiingsposisjonar er eit formelt grep som Nilssen nyttar i begge dei første romanane sine. «A-Dur», eller «Alle dei unisone Røystene» (s. 12), er ein instans som kjem inn og både korrigerer, irettesett og utfordrar hovudpersonen. Dette blir ofte vist gjennom dramaliknade opptrinn, der romanteksten får preg av dialogar mellom fabelfigurane, den kollektive korrigerande instansen og eit stadig mindre eg: «Gurine (G): Det er ikkje slik som du trur. / A-Dur: Det er akkurat det det er. / e: Det er slik som eg trur» (s. 105). Eg-personen prøvar heile tida å sjå seg sjølv både utanfrå og innanfrå, og å tenkje ut kva andre tenkjer og tykkjer om henne og det ho gjer: «Dei kan høyre at det er høgt på, og tenkje at eg latar som eg driv og forsvinn inn i meg sjølv» (s. 17). Det handlar i stor grad om å vurdere seg sjølv ut frå det ho *trur* andre tykkjer om henne. Å erkjenne at det er dette som driv henne, og opptek det meste av tankane hennar. Dette gjer henne endå flauare, usikker på seg sjølv og korleis ho passar inn. Både fabelfigurane og jentene som vi møter i dette universet, blir sette inn i situasjonar som gjer dei usikre og skamfulle, og der grensene deira blir tøygde. Dette gjeld både kroppslege og kjenslemessige grenser. Det gjeld grensene som blir sette opp i sosiale relasjonar, og som markerer brytningspunkt for ung identitetskonstruksjon. Spenninga mellom det å vere inkludert i ein vennegjeng, eit studiefellesskap, og det å

forsvinne inn i seg sjølv og å isolere seg blir spissformulert i utsegna: «Eg kryp ned i ei hole, eller eg er eit kryp i ei hole» (s. 23). Den retoriske finta ligg i usikkerheita konjunksjonen skapar. Er eget eit ørlite, usikkert kryp innestengt i hola, eller er eget eit ekkelt kryp som gøymer seg?

Undersøkinga av det flauue og sårbare er både knytt opp til kropp og seksualitet på den eine sida og til spørsmål om litterær kvalitet på den andre sida, sidan undringa om det flauue og pinlege lar seg seie, er eit uttala spørsmål – og dermed blir gjort til eit metalitterært grep. Den literære forma grensar slik sjølv mot det uhyre enkle og naivistiske og gjer at undersøkinga av det pinlege og det flauue både er knytt til kjensler og estetisk form. Metarefleksjonen fører også til at romanteksten sjølv får eit dobbelt lag – er dette mogleg å skrive? Det er som om dei narrative grepa og forteljarinstansen viser fram si eiga flauheit og skamfullheit over det å halde på med slike metalitterære språkspel.

Innegstengt i udyr kan vidare lesast som ei utforsking av fenomen som sosial angst, og psykisk uhelse på ulike nivå og måtar. Til dømes har vi ei eksplisitt utforsking av mobbing, sjølvskading, anoreksi og kroppspress. Dette var tema som i større grad enn i dag, var lite omtala og mest tabuiserte i romanens samtid. Debutromanens synleggjeringsprosjekt får dermed også eit etisk og politisk lag over seg, sidan denne originale tematiske utforskinga gjer noko usynleg og tabuisert synleg på ein nyskapande måte. Med utfoldinga av dei komplekse kjensleregistera dei literære karakterane spelar på, og som blir vekte i lesaren i møte med dei, var romanen med på å setje fokus på desse problemkompleksa. Det inne- stengde brølet romantittelen bar løfte om, formulerte ei ny stemme, som ved å gi lyd til det uhørde var med på å bryte stigma.

Sjangereksperiment som frustrasjonsrom

Hovudpersonane i *Vi har så korte armar* er vaksne opp på den fiktive staden «Skoddeheimen». Romanen er vorten lesen i samheng med «ein rik nynorsk tradisjon» (Malkenes, 2002, s. 3).⁷ Tradisjonelle kulturelle

7 Malkenes meiner Nilssen er inspirert av Ragnar Hovland og Einar Økland sin bruk av humor. Eg vil leggje til at det også er klare inspirasjonslinjer mellom Nilssens tidlege skrivemåtar og

førestillingar om by- og bygdeliv blir sette opp mot kvarandre i denne moderne bondestudent-romanen. Romanen er utstyrt med ei rolleliste. Sjølv om Liv og Ølgjer Bjørnsson utgjer dei viktigaste litterære karakterane, møter vi eit stort persongalleri og eit kor av stemmer med same kommentarfunksjonen som koret i greske tragediar. Dei diskuterer og vurderer dei andre karakterane sine handlingar og gjerningar. Liv og Ølgjer har to svært ulike oppfatningar av den verda dei er ein del av. Nilssen viser korleis dei stadig stangar mot kvarandre når dei kommuniserer, og korleis dette særleg blir uuthaldeleg for Liv. Ho liknar mykje på ungjenta vi følgde i fabelromanen. Ølgjer endar opp med eit språk dominert av tomme fraser og noksagtheiter, medan Liv blir driven i det satiriske. Tilstandsrapportane om dei skildrar svært så skiftande og turbulente indre kjensleliv. Sentralt i handlinga står korleis overgangen frå oppvekst i den trongsynte vestlandsbygda (Skoddeheimen) blir utfordra i møtet med studentlivet i Bergen. Vil dei vere i stand til å finne seg sjølve – og kva vil no det *eigentleg* seie? Nilssen har «eit skarpt blikk for kulturforskjellane mellom Skoddeheimen og Bergen. Og ho forstørrar problema og halar ut dei pinlege situasjonane så dei blir parodiske og dermed latterlege» (Norheim, 2007, s. 166).

På det formelle planet er romanen prega av ei rekkje forteljeteknikkar og teksttypar (scenetilvisingar, dagbokutdrag, omskrivne salmar, lesarbrev osv.). Spenningskurva går frå «Vi etablerer oss» til «Vi mistar grepet». Vi-et er den dominerande forteljarinstansen i romanen og kjem stadig med vurderingar av kva Liv og Ølgjer har føre seg. Ølgjers indre kjensleliv blir til dømes uttrykt ved at romanteksten skiftar over til bokmål og blir kursivert. Livs indre kjensleliv og seksuelle fantasiar får vi innblikk i ved at «Vi» stel dagboka hennar. Ølgjer tek avstand frå sin eigen barndom og oppvekst i Skoddeheimen, medan Liv blir meir avkledd og utlevert. Særleg er dette knytt til såre seksuelle erfaringar. «KROPPEN MIN KLER SEG NAKEN FOR SIN ELSKEDE, MEN BLIR AVVIST» (s. 120). Romanen er «Livs refleksive forsøk på å skape sin egen biografi som en

dei eksperimenterande og humoristiske måtane nynorskforfattarane Sissel Solbjørg Bjugn (1947–2011) og Karin Moe (f. 1945) arbeidde med spørsmål om kropp og kjønn på. Dessverre fell det utanfor rammene til denne artikkelen å utdjupe dette ytterlegare.

språklig undersøkelse av sin (kvinnelige) kroppssituasjon» (Solbu, 2005, s. 66). Alvoret kjem også i denne romanen fram ved at Nilssen trengjer djupt ned i det flaue, pinsame og skamfulle, og at dette blir utforska med ein humoristisk snert både på det tematiske, formelle og metalitterære planet.

«Dette er en roman som stiller ut skittentøyet sitt, først og fremst romanmessig sett» (Vassenden, 2004, s. 188). Det er ganske så openbert at romanen «har vært interessert i å påføre seg sjølv noen ‘kompositoriske skavanker’» (s. 183) Vassenden meiner at desse spennna er eit medvite estetisk val, og at det romanen særleg viser fram, er eit svært komplekst og metalitterært refleksjonsarbeid. Korleis dei ulike romankarakterane strevar med å finne seg til rette, syner korleis kjensler og affektar fungerer som ein del av ein kultur- og verdikamp, der ulike normer og verdiar blir brotne mot kvarandre, og korleis det indre livet til dei ulike litterære karakterane gnissast mot kvarandre. Det dei gjer, kan ikkje alltid forklarast rasjonelt, men er derimot uttrykk for kjenslemessig kaos og motstridande ønske. Både Livs og Ølgjers val og posisjonar blir avklede og latterleggjorde av forteljarinstansen og det kommenterande A-dur, eller også ved at Nilssen set litterære figurar frå den nynorske populærkulturen inn i nye situasjonar som står i strid med korleis dei tradisjonelt blir oppfatta. På denne måten blir til dømes Vangsgutanes idylliserande verd snudd på hovudet. Den narrative instansen tek altså samstundes på finurleg vis, både avstand frå og skriv seg inn i, ein nynorsk litterær tradisjon. Dei korte armane som romantittelen strekkjer fram, prøvar på den eine sida å femne alt og alle, og samstundes vise fram kor umogleg dette er. Frå mitt perspektiv viser det store spennet i kjensler og dei mange opp- og nedturane som Nilssen kastar romankarakterane sine inn i, ulike døme på levde stader og moglegheiter. Den arbeidsame prosessen som relasjonane dei imellom skapar, gjer det tydeleg korleis romankonstruksjonen både må mikro- og makroplan er koplå saman av at affektane bryst mot kvarandre.

Det særreigne med Nilssens romanprosa slik han viser seg i dei to første bøkene, er at ingenting er for smått eller ekkelt og skamfullt til å bli skrivne om. Det vere seg kjensler og stemningar i situasjonar der skam, mismot, usikkerheit, sårbarheit osv. blir utfalda og utforska i minutiøse detaljar.

Nilssen arbeider konsekvent gjennom eit retorisk utfordrande språk og i ein litterær stil som peikar nase til tradisjonelle romankonvensjonar. Det skeive humoristiske blikket og dei retoriske fintene er lada av «the buzz of atmospheric fill» (Stewart, 2010, s. 340). Det som på overflatenivå ser ut som lettbeinte og leikande romanar om ungdommelege trivialitetar, har ei eksistensiell tyngd som blir boren fram gjennom den eksperimentelle og utmattande sjangerleiken – «the mixed encounters» inntreff og set sitt preg på både dei tematiske og språklege sidene ved boka.

På veg mot tematiske narrativ

Få meg på for faen er i mykje større grad ei bok som lar seg kjenne att som roman. Rett nok er det tre parallelle plot og fleire hovudpersonar, der Alma, Maria og kona til Sebjørn alle blir definerte av det forholdet dei har til Sebjørn. Forteljingane om Alma og dei tre døtrene til Sebjørn er meir fullførte og avslutta, medan forteljinga om reinhaldsvikaren Maria fungerer mest som ein eigen roman i romanen. Den eksplisitte form-, sjanger- og språklege som kjenneteiknar dei to første romanane, blir tona ned. Farsethås meiner at tittelen «gir uttrykk for et typisk trekk ved bevissthetsskildringer i mye nyere litteratur: tanken på livet som en slags *audition* til en mediert virkeliggjøring, forberedelser til et potensielt minne, snarere enn til et her og nå» (Farsethås, 2015, s. 100). Eg meiner i forlenginga av Stewarts perspektiv at dei tre parallelle historiene i denne romanen viser fram korleis tre kvinner sansar og utforskar forskjellige modellar av livet «as they come into being» (Stewart, 2010, s. 340), for også her er det dei tre kvinnene sine kjenslemessige reaksjonar og sinnsstemningar som er tydingsberande.

La meg løfte fram forteljinga om Maria. Ho vaskar på kontor. Vaske- og reinhaldstematikken er også eit tydeleg ledemotiv i *Vi har så korte armar*. Sett i samanheng med at det overordna målet for denne artikkelen er å vise korleis Nilssen løftar fram sårbare randeksistensar, er forteljinga om Maria viktig. Som lausarbeidar gjer ho synleg eit slitsamt, oversett kvardagsliv og ofte usynleggjort arbeid ved sidan av studiane sine. Kritikken av både rammene for studieøkonomi og ein bransje der effektivitetskrava stadig blir høgare og arbeidspresset veks, viser korleis

Nilssen i denne romanen løftar utfordringane unge studentjenter kan stå oppi, inn på eit sosioøkonomisk plan. Maria vil vaske godt. Ho legg æra si i å vere grundig og nøyaktig, men greier ikkje det innanfor dei rammene som blir sette for arbeidet hennar. Dette frustrerer henne sterkt, sårar henne, og dette saman med eit einsamt og isolert tilvære slit henne ut på eit emosjonelt plan. Denne slitasjonen blir forsterka av den fysiske trøyttleiken det harde arbeidet gir, noko som igjen går ut over studia. I tillegg til å vere ei synleggjering av det heilt nødvendige og usynlege kvardagsarbeidet rettar det også merksemd mot eit lågstatusyrke som ofte blir utført av kvinner. Vi kan med andre ord spore ein klar systemkritikk.

Maria er einsam. Svært einsam, men ho dagdrøymmer. *Dersom* det kom nokon for å intervjuje henne, «så vil ho seie til reporteren at det er det største ønsket ho har, at nokon skal elske henne. / – Det er det viktigaste kjem ho til å seie til reporteren [...] – Å bli elska. Då kjem resten av seg sjølv» (s. 11). Det pinlege her er knytt til korleis ho nyttar seg av ei form for glansa vekebladsretorikk for å signalisere overskot og livsglede, alt medan ho sjølv eigentleg er på punktet av det ho både fysisk og psykisk kan tole og halde ut. Slik som i dei to første romanane står forholdet til kropp og eigen seksualitet tydeleg i denne romanen også, og særleg i forteljinga om Alma. Norheim meiner at ho er ei jente utan styring og «den mest seksualfikserte tenåringsjenta i norsk litteratur» (Norheim, 2007, s. 64), og at jentepuberteten «er neppe tidlegare skildra så ned i det skammelege, pinefulle og sårbare før» (s. 118). I eit essay om sex, skam og einsemd grip forfattaren Trude Marstein tak i episoden kor Alma sit på bakrommet i butikken til Sebjørn og onanerer med ein kronerull (Nilssen, 2005a, s. 68f.).⁸ Dette er eit døme på kor «Alma er ung og kåt helt på egne premisser» (Marstein, 2013, s. 78). For Marstein handlar litteratur om å fange «livsfølelsen», og *Få meg på for faen* er eit døme på litteratur som fangar ung, sårbar livskjenle: «En roman kan vise hvor mangefasetterte og innfløkte følelser og egenskaper kan være, hvordan det knapt finnes rene følelser og egen-skaper, hvor mye annet som er iblandet; intensjoner, hensikter, baktanker og alle gradene av bevissthetsnivå og overblikk. Som for eksempel i skam» (Marstein, 2013, s. 82). Skam og frustrasjon er

8 Om dette er ein rull med kroner eller sjokoladen Kronerull, gir to høgst ulike fysiske erfaringar.

av dei stygge kjenslene som vi har sett bli tematiserte svært eksplisitt i dei tre første romanane, der dei blir løfta fram gjennom fokuset på livet og utfordringane til unge kvinner. Dette syner korleis Nilssen gjennomgåande undersøker tradisjonelle feministiske problemstillingar om kjønn og livsvilkår.

Sorg og sinne frå livets smertepunkt

Forskjellige kvinneliv og livsmoglegheitene knytte til dei er også ein tematikk som Nilssen undersøker i *Kjøkkenbenkrealisme. Ærlege historier om tidsklemma* (2012), ei bok ho vart invitert av Samlaget til å skrive. Her intervjuar Nilssen ei rekkje kvinner som er aktørar i den norske offentlegheita.⁹ I innleiinga skriv ho om «korleis og kvifor eg sjølv har gått frå å jobbe og reise meir enn eg eigentleg orka, til å halde meg meir heime med familien og jobbe under seks timar kvar dag» (Nilssen, 2012, s. 10). Dette er ei sorgsam erkjenning. Intervjuboka er dessutan viktig av di det er her Nilssen først byrjar å fortelje offentleg om at den eldste sonen har særlege behov (s. 68–70).

I romanen *Syngja* (2012) skriv Lars Amund Vaage med utgangspunkt i dei livserfaringane han har som far til ei autistisk dotter. Nilssen gjekk i rette med denne boka. I det brevliknande essayet «Sorg og song» (2016) tek ho opp dei etiske utfordringane ved det å skulle fortelje om nokon som sjølv ikkje kan fortelje si eiga historie, i ein utfordrande replikk til Vaage.¹⁰ Essayet føregrip på mange måtar romanen *Tung tids tale*. Både Vaage og Nilssen skriv med utgangspunkt i egne erfaringar frå det å vere foreldre til autistiske barn. Begge barna deira har sterke omsorgsbehov og er mest språklause. Begge foreldra er forfattarar og leitar i språket etter måtar å forstå og kommunisere med barna sine på. Begge gjer dei bruk av varierende grad av estetisk distanseringsteknikkar, og sjølv om

9 Mellom dei tretten kvinnene ho samtalar med, er t.d. kulturkommentatoren Cathrine Sandnes og forfattaren Guro Sibeko. Mellom kvart intervju kjem Nilssen med eigne refleksjonar og siterer tidlegare Facebook-oppdateringar. Desse viser korleis ho på same måte som dei kvinnene ho intervjuar, balar med utfordringar knytte til det å vere mor og yrkeskvinne.

10 Mastergradsoppgåvene til Ohr (2021), Stenvold (2020) og Faye-Lund (2022) gjer alle komparative analysar av *Syngja* og *Tung tids tale*.

romanane er svært ulike, har dei ein tydeleg brodd mot organiseringa av det offentlege helsevesenet og det språket som blir nytta der.

Olaug er både mor og forfattar. I kva grad skal ho fortelje om sitt eige liv? Denne rollekonflikten er styrande for korleis *Tung tids tale* er bygd opp.¹¹ Fragmenta boka er sett saman av, handlar også om korleis den utrøyttelege kampen mora kjempar for sonen, og det strevsame emosjonelle dilemmaet det også er å setje ord på desse erfaringane. Å få til eit så godt liv som mogleg for sonen er krevjande. Det gjer foreldra hans utbrende. Forteljaren i romanen ber forfattarens eige namn, Olaug, og ho skriv om sin eigen son, Daniel.¹² Då han var rundt to år, byrja han å utvikle teikn på autisme. Før den tida var det ikkje nokre teikn på at han skulle vere annleis enn andre barn. Romanen kan lesast som ei synleggjer av den prosessen forteljaren som mor går gjennom for å akseptere dette, og korleis denne erkjenninga vekker både sinne, maktesløyse, oppgittheit, sorg og irritasjon i henne. Boka er prega av irritasjon og sinne, og «Frustrasjon i møtet med velferdsamfunnet er en viktig del av romanen» (Nesby, 2021, s. 93).

Olaug sørgjer over lagnaden hans. Ho slit med å akseptere at guten får diagnosen autisme, sidan han da kjem inn i kategorien psykisk utviklingshemma. For henne er det viktigaste at han blir sett og anerkjent – og får den hjelpa han treng – uavhengig av kva det er som vantar han. Men innanfor dei helseytande tenestene er dette ein vesensforskjell, sidan ulike diagnosar gir ulike rettar.¹³ Dette skapar sterk frustrasjon hos mora, som etter kvart også blir utbrend og handlingslamma. Slik blir romanen ikkje

11 I ein enquete i *Samtiden* vart Nilssen ein gong spurd om kva som var best, fakta eller fiksjon: «Eg har lyst til å vere bombastisk når eg får eit slikt godt spørsmål, og kjenner meg forplikta til å meine at fiksjon er best. Det keisame faktum er likevel at det er språkføringa og bruken av verkemiddel som avgjer kva for tekstar eg synes er bra, anten dei er «sanne» eller ikkje» (2009, s. 71). I kva grad forfattarar skreiv om eigne liv, var ein av dei verkeleg store debattane på 2000-talet. Farsethås nemner *Tung tids tale* som eit av fleire døme på «grenseverk» der personlege og verkelege historier blir skrivne fram i romanform, og spør om det spelar noka rolle kva sjanger-nemning ein set på verk som dette (Farsethås, 2018 s. 357). Svaret ho gir, er knytt til dei ulike økonomiske innkjøpsrammene som gjeld for sak- og fiksjonsprosa.

12 I radioprogrammet «Drivkraft» på NRK P2 8.12.2022 snakkar Nilssen om korleis sinne var ei sterk drivkraft for henne i mange år (Larsen, 2022). Dette gjeld også i kampen for rettane til sonen.

13 I ei av mastergradsoppgåvene som er skrivne om romanen, er intensjonen å vise utforskinga av kommunikasjonsutfordringane mellom Olaug og ulike representantar for velferdsstaten. «Bildet av velferdsstaten kunne vært mer nyansert, men historien handler om hvordan det er å være

berre ei forteljing om sonen, men også ein roman om pårørande sine mange trivielle kvardagsutfordringar og komplekse og ofte motstridande kjensler.

Men meistringskjensla blei knekt kvar gong eg ikkje klarte det likevel, kvar gong eg ikkje klarte å møte slag i ansiktet med vennleg ro, men i staden heiv meg mot veggjen med hovudet først og brølte ut alle mine såra kjensler (Nilssen, 2017, s. 111).

Teksten fører oss tett på kjenslene til «Olaug». Vi møter henne som sint, irritert, frustrert, makteslaus og som mest misunneleg og sjalu når ho møter foreldre med velfungerande barn på same alder: «Du var slik som henne før, eg var slik som han» (s. 40).

Tung tids tale er ein roman «som kan være med å flytte grenser, og åpne opp for å snakke om sinnet man er redd for å miste kontrollen over» (Pedersen, 2020, s. 32). Dramatiseringa av *Tung tids tale* i regi av Marit Moum Aune (Riksteateret, 2018b) har gått inn i historia som ein av Riksteateret sine største publikumssuksessar. Ei oppsetting som også førte til at den sitjande statsministeren, Erna Solberg, diskuterte omsorgspolitikken med forfattaren på scenen på Litteraturhuset i Oslo (Riksteateret, 2018a)! Både romanen og dramatiseringa av han gjer synleg kor arbeidsintensivt livet med eit funksjonshemma barn kan vere. Sterke emosjonelle band og motstridande kjensler gjer desse familiære situasjonane meir samansette og krevjande. Nilssen undersøker dei relasjonelle, dynamiske og innfløkte sidene av kva og kven som blir forstått som sårbare, og den dyadiske einskapen mellom det å vere omsorgstrengjande og omsorgsytar.

Eg meiner at Nilssen i denne romanen synleggjer korleis romankarakterane, og særleg Olaug, står andsynes og blir pressa frå fleire hald. Gleda over og kjærleiken til sonen og omsorgen for han på den eine sida og sorga, irritasjonen og frustrasjonen over alt funksjonshemminga hans fører med seg på både individuelt og samfunnsmessig plan, på den andre sida, gir eit krysspress. Romanen tydeleggjer «mixed capacities of the in-between» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 13): Han forstørrar og synleggjer korleis

foreldre til et autistisk barn, og jobben som må gjøres for å få den støtten og hjelpen som familien trenger» (Pedersen, 2020, s. 49).

utfordringane som ligg i skjeringpunkta mellom det praktiske og emosjonelle i ein foreldre–barn-relasjon, kan få ein til å føle, tenkje, handle på måtar som ein både kan vere stolt av og skjemma over når ulike livsmoglegheiter blir rubba mot kvarandre. På baksida av romanen heiter det: «Dette er inga heltehistorie. Dette er ei kjærleikshistorie.» *Tung tids tale* er ei overlapping av livets og skrifta sine djupaste smertepunkt. Slik blir Nilssens bidrag til verkelegheitslitteraturen på 2000-talet lada med eit alvor knytt til den generelle forståinga av menneskeverd og likskap.

I *Yt etter evne, få etter behov* utviklar Nilssen tematikken ytterlegare kring det å vere forelder til eit autistisk barn. Denne gongen skjer det gjennom ein roman som i mykje sterkare grad enn *Tung tids tale* står friare og meir sjølvstendig som fiksjonstekst. Dette gir moglegheiter for ytterlegare djupboring i det skamfulle og emosjonelle.¹⁴

Den krakilske talen

Nilssen har mange roller i den norske litterære og kulturelle allmenta. Ho snakkar med mange stemmer og har mange ulike posisjonar å snakke ut frå. Nilssen engasjerer seg, og skriv engasjert. I eit tidleg intervju uttala ho at «Eg blir krakilsk når eg talar saka» (Nilssen, 2003), men bøker som *Tung tids tale* og *Yt etter evne, få etter behov* gir moglegheit til å tenkje både djupare og meir avansert rundt dei vanskelege og kjensleprega tematikkane som blir tekne opp. Dette gjeld både på einskiltnivå og på eit overordna samfunnsnivå.

Punkt nedslaga i Nilssens bøker gjer oss merksame på korleis ulike menneske lever ulike liv, og om kva tyding dei ulike kroppslege og kognitive situasjonane som vi alle opplever, påverkar dei liva og dei relasjonelle samhengane som ein inngår i. Dette gjeld både på godt og vondt. Bøkene utforskar korleis menneskeliv er vikla inn i kvarandre på både personlege og samfunnsmessige mikro- og makroplan – «linking some kind to everything» (Stewart, 2010, s. 340). Heilt frå debutboka blir vi gjort merksame på affektive krefter og kreftene i det affektive. Dei etiske

14 Sidan eg nett har skrive om romanen i lys av FNs tredje berekraftsmål som skal «sikre god helse og livskvalitet for alle, uansett alder» (Simonhjell, 2022), og diskutert pårønderolla og dei omsorgsetiske dilemmaa romanen synleggjer (Simonhjell, 2023), går eg ikkje inn på han her.

og dermed politiske dilemmaa Nilssen tek opp, blir såleis lettare å få auge på. Romanane fører oss langt inn i det ubehagelege, pinlege, sårbare, vonde og varme som oppstår når menneskeliv kjem tett på kvarandre – anten det no er i dei piskande kjenslestormane i ungdomslivet på vegen mot eigen identitet og seksualitet, som i dei to første bøkene, i møte med arbeidsliv og dei strukturelle rammene til storsamfunnet som i *Få meg på, for faen*, eller det er i kampen for sårbare barn og utslitne foreldre sine rettar, slik vi ser det i dei to siste romanane. I utviklinga frå Nilssens eksperimentelle prosa til bøkene som er tematisk strukturerte og tydelegare handlingsdrivne, ser vi korleis forfattarens grunnleggjande merksemd på relasjonell og emosjonell sårbarheit blir stadig meir eksplisitt. På ein måte inneber dette ei litterær forenkling av det språklege og retoriske registeret i bøkene, men på ein annan måte fører denne forenklinga til at det komplekse, problematiske og utfordrande ved dei tematikkane som blir tekne opp, blir endå klarare og tydelegare.

Nilssens romanar har, slik eg les dei, alltid hatt eit sterkt eksistensielt alvor i seg, og ved å rette merksemda vår mot noko som kan vere ubehageleg i det små og private, får ho oss til å sjå samanhengane mellom det sårbare og det strukturelle tydelegare. I den tidlegare siterte antologien om affektiv teori skriv redaktørane om tekstutvalet sitt at «We want them to touch, move, to mobilize readers» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 24). Ved å skrive fram forteljingar som viser menneske i ulike livsfasar og med ulike utfordringar, pressar Nilssens skjønnlitteratur oss til å rette merksemda mot korleis det blir lagt til rette for gode liv og levevilkår for enkeltmenneska. Ved å trekkje fram dei krevjande omsorgssituasjonane og stigmatiserte negative kjensler fungerer bøkene som ei forstørring av dei aktuelle problemkompleksa. Romanane viser korleis menneske, omgivnader, synlege og usynlege strukturar og sosiale system, så vel som ulike individuelle kjensler og behov støyter inn i kvarandre – nokre gongar friksjonsfritt og lett, andre gongar med brask og bram og med harde frontar – eller også det som går føre seg i tåka mellom.

God skjønnlitteratur gir både estetiske erfaringar og etiske utfordringar. Ved å skildre situasjonar og erfaringar som vi kan kjenne att eller oppleve som nye og tankevekkjande, kan det vi les, gi grobotn for både nye kjensler, haldningar og handlingar. Ein skal korkje kimse av eller

vere redd for den krakilske talen. I staden bør vi gi rom for, og tore, å bli slengde veggimellom av den affektive krafta som ligg som ei potensiell moglegheit i romantekstane. Olaug Nilssen har alltid vore ein uredd forfattar. Motet ligg i den konsekvente undersøkinga av eksistensar som står midt i livet og lever på randa av det i same augneblinken. Å vise og trengje ned i samanhengane mellom dei skamfulle kjenslene og den menneskelege sårbarheita er styrken i forfattarskapen. Ho plasserer dei litterære karakterane sine midt i komplekse emosjonelle utfordringar, teiknar opp den affektive krafta desse skapar, med brei pensel. Det vare blikket mot sårbare eksistensar sin måte å vere i verda på er der alltid – anten det no viser seg som omsorg for møll eller for menneske.

Abstract

Ever since her debut novel *Innestengd i udyr* (1998), Olaug Nilssen has been preoccupied with depicting the lives of vulnerable individuals. This is particularly evident through the way in which uncomfortable situations and hurt feelings are given a decisive place in the novels, whether they are experimental like the first books, or have a more traditional form. For example, *Tung tids tale* (2017) and *Yt etter evne, får etter behov* (2020), address ethical challenges of care and the role of next of kin. By this Nilssen has gained public attention. This article argues that the authorship is held together by an examination of how individuals' life situations are always entangled in both emotional, personal, and social political governance structures. The inner coherence in the authorship is much stronger than previously seen. The method in this article is thematic read fragments. Theoretically, the reading is based on affective cultural and literary theory.

Nora Simonhjell
 Institutt for nordisk og mediefag
 Universitetet i Agder
 Postboks 422
 4604 Kristiansand
 nora.simonhjell@uia.no

Litteraturliste

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Routledge.
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger. Innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget.
- Brekke, M. (2020). Portretteringa av bygda og bygdejenter i filmen *Få meg på for faen* (2011). Ein fiksjonslingvistisk analyse. I G. K. Juuhl, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Vilkår for nynorsk mellom barn og unge* (s. 283–306). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.106>
- Buvik, P. (2016). *Sjalusi. Uten grenser. Litterære dybdeboringer fra Evripides til Vigdis Hjorth*. Pax forlag.
- Clough, P. T. & Halley, J. (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Duke University Press.
- Eidslott, I. (2008). *Kjønn i skrift: en analyse av romanene Få meg på, for faen og Vi har så korte armar av Olaug Nilssen* [UiS]. <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/185352>
- Farsethås, A. (2015). *Herfra til virkeligheten. Lesninger i oo-tallets litteratur*. Cappelen Damm.
- Farsethås, A. (2018). *Grenseverdier. Sannhet og litterær metode. Ti intervjuer og ett essay*. Cappelen Damm.
- Faye-Lund, N. C. (2022). «Eg veit ikkje om eg har utlevert dotter mi i Syngja» – *Utleveringen av det autistiske barnet hos Lars Amund Vaage og Olaug Nilssen*. NTNU. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3006147>
- Gregg, M. & Steigworth, G. J. (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.
- Hafsås, M. (2021). ”-Ikkje faen! eller – Din pikk!”. *Ei feministisk undersøking av korleis dei kvinnelege karakterane i Få meg på, for faen og Yt etter evne, få etter behov av Olaug Nilssen*. Universitetet i Oslo.
- Larsen, V. (Programleiar). (2022, 8. desember). *Drivkraft: Olaug Nilssen* [Radioprogram].
- Malkenes, S. (2002). Det onde språket [Bokmelding av *Vi har så korte armar* av O. Nilssen]. *Vinduet*. Nettstad. <https://www.vinduet.no/kritikk/det-onde-spraket-om-vi-har-sa-korte-armar-av-olaug-nilssen/>
- Marstein, T. (2013). Sex, skam og ensomhet. *Samtiden*, 4, 74–92. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-0690-2013-04-06>
- Nesby, L. (2021). *Sinne, samhold og kjendiser. Sykdomsskildringer i skandinavisk samtidslitteratur*. Universitetsforlaget. Open Access. <https://www.universitetsforlaget.no/en/sinne-samhold-og-kjendiser>

- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.
- Nilssen, O. (1998). *Innestengt i udyr*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2002). *Vi har så korte armar. Tilstandsrapportar*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2005a). *Få meg på, for faen*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2005b). *Hybrideleg sjølvgransking*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2008, 4. mars). *Få meg på, for faen*. Det Norske Teateret.
- Nilssen, O. (2009). *Nesten frelst av Sigvart Dagsland*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2012). *Kjøkkenbenkrealisme. Ærlege historier frå tidsklemma*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2013). *Stort og stygt*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2016, 11. juli). Sorg og song. *Vagant*. Nettstad: <https://www.vagant.no/sorg-og-song/>
- Nilssen, O. (2017). *Tung tids tale*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2019). *Ikkje tenk på det*. Samlaget.
- Nilssen, O. (2020). *Yt etter evne, få etter behov*. Samlaget.
- Nilssen, O. & Bräthen, C. T. (2004). *Ronnys rumpe*. Damm.
- Norheim, M. (2007). *Røff guide til samtidslitteraturen*. Samlaget.
- Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge. Essay on Philosophy and Literature*. Oxford University Press.
- Ohr, G. (2019). *Eg ville vera dei spørklauses munn. En analyse av Lars Amund Vaages Syngja og Olaug Nilssens Tung tids tale*. Universitetet i Bergen.
- Paulson, S. J. & Gjeldsvik, A. (2009). Making literature televisual: Olaug Nilssen's Get me on the air, godammit (2005). *World & Image*, 25:3, 317–333. <https://doi.org/10.1080/02666280802631118>
- Pedersen, T. O. (2020). «Det er det same kva det heiter». *En analyse av Olaug Nilssens Tung tids tale (2017)* [NOR-9883, Masteroppgave i nordisk litteratur ved lektorutdanningene trinn 8–13, Universitet i Tromsø – Norges arktiske universitet]. Tromsø.
- Riksteateret. (2018a). *Når en roman forandrer. Samtale mellom Erna Solberg og Olaug Nilssen, Litteraturhuset Oslo 21.08*. <https://www.youtube.com/watch?v=19e2Cjqkntw>
- Riksteateret. (2018b). *Tung tids tale* av Olaug Nilssen. Programhefte. I.
- Samtiden. (2009). Hva er best? Fakta eller fiksjon? *Samtiden*, 2, 70–71. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-0690-2009-03-07>
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feelings. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- Seigworth, G. J. & Gregg, M. (2010). An inventory of shimmers. I G. J. Seigworth & M. Gregg (Red.), *The Affect Theory Reader* (s. 1–28). Duke University Press.
- Selboe, T. (2018). *Leselyst*. Kagge forlag.
- Selmer, S. (2006). Kunsten å lyve ærlig. To påstander om den offentlige litteraturutøverens rolle generelt og Olaug Nilssens forfatter- og kritikervirksomhet spesielt. *Vinduet*, 2, 77–83.

- Simonhjell, N. (2020). Å fortelje eller bli fortalt. Ein analyse av Olaug Nilssens *Tung tids tale* (2017). I I. M. Lid & A. R. Solevåg (Red.), *Religiøst medborgerskap: Funksjonshemming, likeverd og menneskesyn* (s. 175–192). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.100.ch8>
- Simonhjell, N. (2022). Helse og levekår fra et litteraturvitenskapelig perspektiv. FNs bærekraftsmål aktualisert gjennom Olaug Nilssens roman *Yt etter evne, få etter behov*. I M.-B. O. Nielsen & I. M. Høeg (Red.), *Agder Vitenskapsakademi. Årbok 2021* (s. 42–52). Novus forlag.
- Simonhjell, N. (2023). «men nåken må nå gjer det». Pårørenderollen og omsorgsetiske dilemma i Olaug Nilssens *Yt etter evne, få etter behov* (2020). *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, 5, 1–14. <https://doi.org/10.18261/njach.5.1.2>
- Solbu, K. R. (2005). Å skrive en situasjon. Om språk og kropp i Olaug Nilssens *Vi har så korte armar. Tilstandsrapportar. Motskrift nr 1.*, 59–67.
- Stenvold, U. (2020). «Du tror de ser på deg, men de ser tvers gjennom deg». *Blikk og sang i Olaug Nilssens Tung tids tale, og Lars Amund Vaages Syngja* [NOR-3983 Mastergradsoppgave i nordisk litteratur ved lektorutdanningen trinn 8–13, Universitetet i Tromsø]. Tromsø. <https://hdl.handle.net/10037/19365>
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- Stewart, K. (2010). Worlding refrains. I G. J. Seigworth & M. Gregg (Red.), *The Affect Theory Reader* (s. 339–354). Duke University Press.
- Svedmann, M. (2021). Er samtidsdramatikken i ferd med å dø ut? *Samtiden*, 1, 140–146. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-0690-2021-01-15>
- Sørbø, J. I. (2018). Litteratur med verdshunger. Olaug Nilssen. I *Nynorsk litteraturhistorie* (s. 576–578). Det norske Samlaget.
- Vassenden, E. (2004). Så eller men. Olaug Nilssens store og små bokstaver. I *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* (s. 179–195). N. W. Damm & Søn.
- Vaage, L. A. (2012). *Syngja*. Samlaget.
- Warberg, S. H. (2021). Apostrofer den levende. Den pårørendes vitnemål om autisme i Olaug Nilssens *Tung tids tale*. *Kultur & Klasse*, 131, 59–80.

KAPITTEL 5

Eit posthumanistisk blick på transformasjonar og symbolikk i Tarjei Vesaas' *Is-slottet*

Marit Brekke og Wenke Mork Rogne

Samandrag: I denne artikkelen viser vi korleis symbol vert brukt for å tematisere natur- og kultur-transformasjonar i romanen *Is-slottet* av Tarjei Vesaas. Dei mange variantane av transformasjonar kan lesast som ein pågåande dialog i romanen der endringane mellom natur og kultur vert diskutert implisitt gjennom bruk av symbol. Symbola er i seg sjølv transformative, fordi dei understrekar og utdjupar mogleheitene i teksten, i vår posthumanistiske tolking av romanen.

Nøkkelord: *Is-slottet*, posthumanismen, nomadiske subjekt, transformasjon

Keywords: *Ice Palace*, posthumanism, nomadic subject, transformation

Innleiing

I 1963 kom Tarjei Vesaas ut med romanen *Is-slottet*. Det skulle vise seg å bli ei signaturbok i ein lang og betydeleg forfattarskap, ei bok som han året etter fekk Nordisk råds litteraturpris for. Ingen av verka, med mogleg atterhald for *Fuglane*, har blitt så solid omtalt, både i samtida og ettertida. Hans H. Skei forklarar det slik: «Ei fortetta, rik og mangetydig skildring av to ungjenter, bygd opp kring symbolet vi møter alt i tittelen, byd på lesaropplevingar og tolkingsproblem som gjer at dette er blitt ein av dei mest omskrivne av alle bøkene til Vesaas» (Skei, 2002, s. 16).

Sitering: Brekke, M. & Rogne, W. M. (2023). Eit posthumanistisk blick på transformasjonar og symbolikk i Tarjei Vesaas' *Is-slottet*. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 5, s. 101–116). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch5>
Lisens: CC-BY 4.0

I denne artikkelen vil vi ta føre oss sentrale symbol i romanen som vi meiner tematiserer transformasjonar. Frye (2008) er oppteken av at symbol kan ha fleire tydingar, og at dei er i endring over tid, og såleis dynamiske: «Symbols are not static things, to be identified and separated (...). Symbols are dynamic and fluid, metamorphosing into word like 'stick' or 'part' or the French coup. To get the full range of the meaning one simply has to know the language» (Frye, 2008, s. 13).

Trass i ei mengd tolkingar av Vesaas' *Is-slottet* er det etter vitande mangel på posthumanistiske tolkingar av dette verket. Problemstillinga er såleis følgjande: Korleis kan lesing av dynamiske symbol framheve transformasjonen som motiv i Vesaas' *Is-slottet*?

Transformasjonar i forholdet mellom Siss og Unn

Hovudpersonane i romanen er to jenter, Siss og Unn som er 11 år og derfor i ein transformasjonsprosess mellom barne- og vaksenlivet. Historia, eller handlinga lyfta ut av diskursen i ein kronologisk samanheng (Lothe et al., 1998, s. 50), er lettfatteleg fortald. Unn er ny i bygda då ho kjem på skulen. Ho har nettopp mista mor si og er mystisk og løyndomsfull. Siss, som er ein leiartype i gjengen, vert nysgjerrig på kven Unn er: «Siss stod i flokken sin og venta på henne, og slik gjekk første dagen (...) Unn gjorde ikkje teikn til å ville koma nærmare. Til slutt gjekk Siss bort til henne og spurde: – Blir du ikkje med?» (Vesaas, 1985, s. 10). Unn vert framheva som spesiell og annleis enn dei andre jentene i klassa både fordi ho er ny, og fordi ho ikkje har foreldre: «(...) det sette henne i eit eige lys, eit skin dei ikkje akkurat kunne forklare» (Vesaas, 1985, s. 9). Siss kjenner seg utvald då Unn inviterer henne heim, og besøket fører til ei sterk indre endring hos begge jentene. Det skjer ein nær identifikasjon mellom dei og begge kjenner at møtet har vore svært viktig, og at forholdet mellom dei har forandra seg. Dagen etter går ikkje Unn til skulen, men til is-slottet, og ho forsvinn der. Bygda leiter etter henne, men finn henne ikkje. På grunn av denne tragedien vert Siss først sjuk, og deretter endrar ho åtfærd. Ho vel å stå åleine på skuleplassen og melder seg ut av den sosiale fellesskapen, noko som attspeglar Unn si framferd før Siss vart kjend med henne. Til

forskjell frå Unn vert ikkje Siss fanga i eit konkret is-slott, men ho forsvinn inn i eit mentalt «is-slott», som stenger for all sosial kontakt. Når våren kjem, vert Unn funnen i elva. Samtidig går Siss gradvis tilbake til den sosiale fellesskapen att.

Romanen kan lesast som ei utforsking av kva som skjer i etterkant av venninnebesøket som endrar begge jentene. I vår lesing er det følgjene av endringane som er interessante, og som kan setjast inn i ei posthumanistisk samanheng knytt til transformasjonsteoriar og symbolbruk.

Posthumanismens kritikk av kultur- og natur-motsetningar i litteraturen

Litteraturforskarer Steinar Gimnes (2013) meiner at ambivalensen er karakteristisk for Vesaas' forfattarskap. Han skriv at motsetningar mellom natur og menneske ikkje berre er til stades mellom ulike tekstar, men også innanfor dei enkelte tekstane (Gimnes, 2013, s. 25). Ved å sjå på korleis symbolbruken understrekar transformasjon som motiv i teksten vert framstilling av motsetnadene natur og kultur meir nyansert. I vår tolking av denne romanen vil naturen og skildringane av denne ikkje lenger bli forstått som «kulturens passive, enhetlige og deterministiske motsetning (...) men snarare som dynamisk, mangfoldig og uforutsigbar – som et overskudd hinsides de rammene vi setter for den gjennom språk, vitenskap og teknikk» (Halberg, 2022, s. 72).

Eit slikt dynamisk syn viser også Bennett til med den nymaterialistiske vendinga i boka *Vibrant Matter* (Bennett, 2010). Her har ho sett på korleis litteraturen viser til ein vitalitet som finst i materien sjølv, eller «thing-power» (Bennett, 2010, i Furuseth & Hennig, 2023, s. 106). Dette betyr at alle materialitetar (både menneskelege, ikkje-menneskelege og begge delar) kan vere aktantar, det vil seie handlekraft i seg sjølve som agerer i samarbeid med andre kroppar og krefter (Furuseth & Hennig, 2023, s. 106). Dette kan både vere menneskelege og ikkje-menneskelege kjelder (Furuseth & Hennig, 2023, s. 106). På denne måten problematiserer Bennett førestillinga om at det er ein direkte samanheng mellom årsak og verknad når det gjeld menneskeleg påverknad på miljøet (til

dømes mellom natur og kultur). Bennett stiller spørsmål om det alltid er menneska som er autonome subjekt som påverkar naturen, eller om materialitetar også har evna til å påverke, og derfor har ein «eigenverdi» i seg sjølve (Furuseth & Hennig, 2023, s. 110). Såleis kan ein seie at både nymaterialismen og posthumanismen problematiserer spenningar mellom kultur og natur, og at skilnadene er mindre openberre enn i andre retningar innanfor økokritikken:

Not only the human, but also nature and culture are confluent, co-emergent, and defining each other in mutual relations (...) there is no simple juxtaposition or mirroring between the two terms, but a combined «mesh», an interplay, a tangle (Iovino, 2016, s. 14).

Donna Haraways (2003) omgrep «natureculture» understrekar nettopp kor samanblanda natur- og kulturomgrepa kan vere. Dette har også konsekvensar for framstillinga av mennesket i posthumanismen. Samtidsfilosofen og posthumanisten Rosi Braidotti argumenterer for at det finst meir flytande overgangar mellom det menneskeskapte og det naturlege:

What comes to the fore instead is a nature-culture continuum in the very embodied structure of the extended self (...). This shift can be seen as a sort of ‘anthropological exodus’ from the dominant configurations of the human as the king of creation (...) – a colossal hybridisation of the species (Braidotti, 2013, s. 8).

Transformasjonar og kontinuerleg endring vert særleg vektlagt i Braidottis teoriar om det postmoderne mennesket i antropocen, og ei følge av transformasjonane er at mennesket er i kontinuerlege og pågåande prosessar. Braidotti understrekar i omgrepet nomadiske subjekt at mennesket forflyttar seg både fysisk og mentalt og hentar impulsar frå ulike kulturar, ideologiar og ulike påverknader: «Nomadic theory’s central figuration expresses a process ontology that privileges change and motion over stability» (Braidotti, 2011, s. 29). Sentralt for dei nomadiske subjekta er eit begjær etter endring: «Becoming a nomadic means that one learns to reinvent oneself, and one desires the self as a process of transformation. It’s about the desire for qualitative transformations, for flows

and shifts of multiple desires” (Braidotti, 2011, s. 41). Transformasjonar kan også vere eit sentralt prosjekt i romanen *Is-slottet* og kan vere knytt til ei understreking av at hovudpersonane er i endring både fysisk og psykisk.

Is-slottet som transformativt symbol

Romanen ser ut til å ha enkel symbolikk, men dersom ein går djupt inn i teksten, ser ein kor komplekse symbola egentleg er. Is-slottet er truleg det viktigaste symbolet i romanen og er ein naturskapt, tilstivna foss i nærleiken av heimane til dei 11 år gamle jentene Siss og Unn.

Is-slottet opptrer såleis på fleire plan i teksten, både som konkret fenomen i fossen og som eit imaginært symbol på Siss’ tilbaketrekking frå den sosiale fellesskapen.

Symbolet ber i seg to komponentar som går tilbake til motiva is og slott. Den første delen av symbolet vert knytt til naturen og til den sirkulære transformasjonen frå vatn som frys til is, og som så smeltar til vatn att gjennom naturen sin syklus gjennom årstidene. I den litterære tradisjonen møter vi vatnet som ei livgjevande kjelde, som eit frampeik på fødsel og grøde, men også potensielt faretrugande, og knytt til naturøydeleggingar og til undergang (til dømes i dystopiar). Den andre delen av ordet kan knytast til antropocen, det menneskeskapte samfunnet, og til tradisjonssamfunn og sosial lagdeling.

Is-slottet er i denne romanen forma av naturen gjennom vatnet, og i vandringa til slottet går vatnet frå å verte skildra som ei lett sildring, vidare til ei brusande elv fram til eit klimaks ved fossen. Her vert vatnet personifisert som ei aktiv kraft som først vert beskriven som ei roleg sildring, men etter kvart blir stor og ruvande då Unn kjem fram til fossen: «Opp av kjellar-gapet stod det eit brøl frå vatnet, dernedi slo det seg til kvitt skum mot botnsteinane. Opp i lufta steig vide skoddepust» (Vesaas, 1985, s. 42). Skildringa av dei ibuande kreftene til vatnet fungerer som eit frampeik på at vatnet potensielt er farleg og kan ta liv. Når vatnet frys til is, vert det byggemateriale for is-slottet, som vert skildra noko ambivalent i romanen, som både fascinerande og faretrugande, og isen er ustabil og i endring, slik vatnet er det.

Den andre delen av tittelen *Is-slottet* peikar på den kulturelle og menneskeskapte delen av ordet. Ser ein på symbolet slott, er det noko som stadig kjem att både i eventyr, folkeviser og i nyare litteratur, som for eksempel i Ibsens *Byggmester Solness* og Kafkas *Slottet*. Dagne Groven Myhren (1987) seier at symbolet is-slottet ser ut til å uttrykke naturen som fysisk symbol, men også naturen i menneskesinnet som vil hindre kontakten mellom menneske, og som derfor også kan bli livsfarleg. Og Ellisiv Steen tolkar is-slottet som «ensomhetens, kulden og dødens katedral» (Steen, 1964, s. 126). Samtidig vert is-slottet beskrive som «eit trolldomsslott» (Vesaas, 1985, s. 43) og «Ho stirde med oppspilte auge inn i eit framandt eventyr» (Vesaas, 1985, s. 44). Steen hevdar at is-slottet inneheld død, kulde, einsemd og angst, men også draumen om skjønnheit, varme og lys, og at dette glir saman i ein kontinuerleg skiftande dynamikk (Steen, 1964, s. 125).

Inspirasjonen frå folkelitteraturen kjem tydeleg fram på ulike måtar i Unns møte med is-slottet gjennom bergtakingsallusjonen. I klassiske eventyr kjem sjutalet att fleire gongar, slik som her: «Det svære is-slottet viste seg å vere sju gongar større og villare når ein stod her» (Vesaas, 1985, s. 42). Unn går også inn i sju rom, som på ulikt vis endrar henne og gir henne nye refleksjonar eller kjensler. Dette kan lesast som ein form for magi, som trekkjer henne stadig lenger inn i slottet, men også som ei nyfikne på kva som kan skje dersom ho går vidare innover i is-slottet, noko som blir skildra som ein «rus»: «(...) ho var trolla og fortrolla no, let det som hadde vori, ligge att bakom» (Vesaas, 1985, s. 44). Ein ser at i romanen blir is-slottet symbol på noko som både blir beskrive som fascinerande og vakkert og lokkande, men som raskt kan transformerast til å bli noko farleg og livstrugande.

Slottet gir ikkje berre assosiasjonar til folkelitteraturen, men også til ei bygning knytt til sosial lagdeling i samfunnet. I tradisjonelle samfunn som føydalsamfunnet og det eineveldige samfunnet er slottet eit maktsymbol, som ofte ligg på eit høgdedrag for å understreke at det er opphøgd og dei som bur der, er spesielt utvalde og nærmare himmelen. I denne romanen ligg ikkje is-slottet på eit høgdedrag, men i ei elv nede i eit dalføre. Slik kan ein sjå slottet som plassert i ei omvend, kanskje spegelvend verd, plassert lågt i terrenget. Det er ikkje laga av

menneskehender, men av naturkraft, og det er ingen opphøgd person som søker seg dit, men Unn, ei vanleg skulejente. Is-slottet er også noko midlertidig, fordi materialet er det, til forskjell frå meir stabile byggmateriale som stein. Likevel har dette transformerte slottet noko til felles med menneskeskapte slott, det er eit maktsymbol, og det kan bestemme over liv og død.

Is-slottet understrekar ikkje berre transformasjonar, men også at noko stivnar og vert verande uendra. Konservering er ein av eigenskapane som is har hatt i naturen, men også i samfunnet: Mennesket har bygd ishus for å halde maten fersk. Denne eigenskapen ved isen vert understreka fleire gongar i romanen. Isen vert skildra som beskyttande fordi han beskyttar mot kulde, trass i at han sjølv er kald. Isen har også ein omsluttande funksjon som kan minne om ei livmor som Unn søker tryggleik i. Men denne livmora er «iskald» og ikkje varm, og er ei livmor som tek liv, i staden for å gi liv. Unn dør fordi det å vere omslutta endrar seg frå å vere positivt til å verte klaustrofobisk, som eit fengsel. Sentralt i teoriar om det nomadiske subjektet er at det må vere i rørsle, og at det må stå i samband med andre menneske: «The posthuman is, to put it otherwise, the ontological narrative of the human in its infinite paths of entangled becoming with its others» (Iovino, 2016, s. 12). Is-slottet kan understreke at isolasjon er farleg fordi Unn dør åleine og einsam, i motsetnad til Siss som bryt ut av isolasjonen og vel å verte ein del av fellesskapen.

Unn og Siss som transformative nomadiske subjekt

Eit sentralt poeng hos Braidotti (2011) er at dei nomadiske subjekta alltid er på veg mot noko anna, og det er denne prosessen som gjer dei interessante. Ho brukar Lady Diana som døme på eit posthumanistisk og nomadisk subjekt og understrekar at «she was more interesting for what she was becoming than what she was» (Braidotti, 2011, s. 44). Transformasjonen understrekar at det er det nomadiske trekket ved subjektet som er sentralt, og at eit potensielt endemål for subjektforming ikkje er mogeleg.

Tematisk fokuserer romanen *Is-slottet* på endringsprosessane, og ein stor del av handlinga viser korleis Unn vert endra. Men endringsprosessen er eit trekk som vert tydeleg hos begge hovudpersonane i romanen. Etter besøket hos Unn vert begge prega av det som har skjedd mellom dei:

Dei sa ikkje dei vanlege ting som høyrer til ved avskil (...) Alt var skjert og vanskeleg. Slett ikkje øydelagt, men altfor vanskeleg akkurat no auge til auge» (Vesaas, 1985, s. 26). Dagen etter tenkjer Unn at ho har oppført seg pinleg og «skremt Siss så Siss flydde (...) Ho måtte gøyme seg bort noken stad (...) ho kunne ikkje sjå inn i auga av Siss i dag (Vesaas, 1985, s. 33).

Endringane i vennskapen deira kjennest både vanskelege og spennande og pregar alle tankar dagen etter: «Kan ikkje treffe henne, berre tenke på henne» (Vesaas, 1985, s. 34). Også Siss oppfattar besøket som endrande for vennsksforholdet: «Då svevnen var reinska bort, stod sanninga klar: Det hadde hendt. I støkk og glede» (Vesaas, 1985, s. 53).

Namna Siss og Unn har ei tyding som nettopp kan understreke at dei vel ulike løysingar på endringsprosessane. Atle Kittang skriv i sin artikkel (2002) at namnet Unn kan kome av verbet «undre», adjektivet «underlig» og substantivet «undring». Dette kan understreke at ho er søkande, nysgjerrig og kan forklare kvifor ho går inn i is-slottet. Samtidig er u og n spegla i kvarandre, un vert nu og representerer ein formmessig og visuell slåande likskap, samstundes som dei er to ulike bokstavar, der den eine er konsonant og den andre vokal. Den spegelvende forma av bokstavane viser noko som er likt, og noko som er ulikt. Dette kan ein også sjå i transformasjonen av Unn. I is-slottet er ho både seg sjølv og noko anna: Når ho ser seg sjølv i dei isblanke overflatene, er ho berre eit spegelbilde, ein variant av seg sjølv i ei omvend, spegelvend verd. Kjensla av å vere ein annan, omskapinga som skjer i is-slottet, kan forklare kvifor Unn går lenger inn og kjenner på eit begjær etter ein transformasjon, slik Braidotti hevdar begjær etter endring kjenneteiknar det nomadiske subjektet: «Nomadic thought rejects the psychoanalytical idea of repression and the negative definition of desire as lack inherited from Hegelian dialectics. It borrows instead from Spinoza a positive notion of desire as an ontological force of becoming» (Braidotti, 2011, s. 2). Unn jagar etter å kome lenger inn is-slottet, noko som vert understreka av forteljaren,

som ligg tett på Unns synsvinkel i romanen: «Det var sikkert fullt av rare gangar og portar – og inn der måtte ein» (Vesaas, 1985, s. 43), og «For trongt, ho kom ikkje gjennom. Men ho måtte inn. Det er den tjukke kåpa, tenkte ho, og vrendte fort både skoleveske og kåpe og let sakene ligge til ho kom tilbake. Det tenkte ho ikkje større på forresten, galdt å koma inn!» (Vesaas, 1985, s. 47).

Unn greier ikkje å snu, sjølv om alle teikn i slottet viser at det er farleg å vere der. Forteljaren understrekar at Unn vert fortrolla, når han brukar ord som «trolldomsslott» og «narreri» (Vesaas, 1985, s. 43). Fordi ho ikkje maktar å snu, vert is-slottet synonymt med Unns undergang. Slik U er ein boge som endar oppover og viser ein potensiell positiv løysing, vert n ein boge som peikar nedover, slik også Unns vandring innover i slottet endar med *undergang*. Då is-slottet går under og tek Unn med i dette, blir det skildra som «ei bresting med undergang i smellen» (Vesaas, 1985, s. 139).

Unns fascinasjon for is-slottet kan handle om at slottet uttrykker ein transformasjon som ho kjenner seg att i. Både vatn og is vert framstilt som tiltrekkande på Unn, samstundes som det er potensielt farleg. Vandringa i is-slottet er symbolsk og kan knytast til at møtet mellom Siss og Unn har endra Unn. I staden for å gå på skulen vel Unn å oppsøke is-slottet. Dette kan tolkast som eit ønske om å vere åleine, fordi endringa kan kjennast for stor til å handtere i den sosiale fellesskapen som skulen kan representere. Samstundes kan turen til is-slottet også handle om at Unn ikkje vil møte Siss endå, at ho må vere for seg sjølv og tenke gjennom kva møtet med Unn kan bety for henne. Transformasjonen som møtet representerer, understrekar den sterke fascinasjonen Unn har for Siss, og fører til at Unn ikkje kan skilje Siss frå seg sjølv når ho ser spegelbildet i isen i is-slottet. Forholdet er altoppslukande og gjer at dei ikkje lenger er to individ, men eitt.

Siss representerer eit anna val enn Unn, for sjølv om Siss er i eit sjølv-laga is-slott og isolerer seg etter hendinga med Unn, går ho ikkje under. Dette vert også understreka i namnet hennar. Det er ei visuell rørsle i dette namnet, som i Unn. Men i namnet Siss er det den sirkulære rørsle ved at s-ane omsluttar bokstavane, «S-is-S». Siss' namn startar og sluttar på s, og is kan understreke at is er eit viktig symbol i denne boka. Siss går

inn i sitt indre is-slott, men kjem også ut igjen og finn tilbake til «flokk», fellesskapen og samfunnet. Namnet kan såleis bli kopla med den sirkulære prosessen som skjer inni Siss, ho er i ein fellesskap, går inn i sitt indre is-slott, men vel å kome tilbake att og tilbake til relasjonar med andre.

Som Unn går Siss også på eit indre plan inn i sitt eige is-slott etter at Unn forsvinn, der ho også isolerer seg frå vennene og samfunnet elles. Det går ein lang vinter der ho er lukka inne i seg sjølv. Men i motsetning til Unn, kjem Siss ut av sitt indre is-slott og inn i varmen, venegjengen og samfunnet igjen: I kapittelet «Brånande is.» står det i passiv at Siss «tines opp igjen» (Vesaas, 1985, s. 21). Den endringa som skjer, er såleis eit resultat av ytre krefter. Her spelar natursymbola ei hovudrolle, sidan Siss er skildra i ein passivkonstruksjon. Det er naturen som har «frose ho inne», på same måte som naturen «tinar ho opp». Her er også naturen ein aktant, jamfør Bennett (2010), for det er naturen sjølv som aktivt bidrar til opptininga av Siss. Ein kan såleis trekke parallellar mellom det indre og ytre planet ved at det som skjer i naturskildringane, er ein parallell til det som skjer i sinnet til menneska: «Siss stod som brånande is. Ho hadde grå isflater på rek ikring seg overalt» (Vesaas, 1985, s. 121). Her er issmeltinga ein aktiv, livgivande aktant som hjelper Siss til å tine opp og kome tilbake til livet, sjølv om ho saknar Unn. På same måte gjennomgår Siss ein prosess der ho mentalt søker fellesskap med andre igjen, og såleis vert det indre is-slottet i Siss oppløyst.

Siss og Unn tolka som nomadiske subjekt understrekar at begge er i endring, og at dei er i prosessar som ikkje er avslutta. Sjølv om Unn er død, er ho også i ein prosess fordi ho vert ført tilbake til naturen, samstundes som naturen tek eigarskap i henne, medan Siss søker relasjonar med andre menneske og held fram med livet. Kva er årsaka til at den eine jenta klarar seg, medan den andre går under? Sentralt i den posthumanistiske teorien er at ein ikkje er eit nomadisk subjekt utan kontakt med andre, men tvert imot at det nomadiske subjektet inneheld kontinuerlege møte med andre.

Ein liknande transformasjon skjer i møtet med dei to jentene i spegelen inne på rommet til Unn, noko som fører til ei samansmelting mellom jentene som grensar til det erotiske (Granaas, 2002, s. 316).

«Dei raude putande leppene dine, nei det er mine, så likt, så likt! Håret på same måten, og glimt og strålar. Det er oss! Vi kan ikkje gjera noko med det, det er som frå ei anna verd. Biletet byrjar å svive, flyt ut til kantane, samlar seg, nei samlar seg ikkje. Det er ein munn som smiler. Ein munn frå ei anna verd. Nei det er ikkje noko smil, det er noko ingen veit – det er berre oppspana augevipper over glimt og strålar» (Vesaas, 1985, s. 25).

Mange kritikarar ser glimta i spegelen og is som kontrastar, til dømes Granaas (2002). Spegelen formidlar kontakt mellom Siss og Unn, medan isen er den kalde isolasjonen og representerer det som stenger for ein slik kommunikasjon. Men i romanen vert spegel og is også forveksla.

Vi vil her sjå på spegel og is som element med fleire fellestrekk. Både spegelen og isen kan reflektere lys, og det finst parallellar til spegelscenen med «glimt og strålar» i Unns vandring i is-slottet, særleg heilt på slutten der sola reflekterte gjennom isen:

«Den seine, kalde sola hadde likevel mykje av si kraft. Strålane gjekk gjennom tjukke isveggar og vinklar og brester, og braut lyset i underfulle mønster og fargar. (...) Medan dropane glimta og storkna og glimta og storkna, og gjorde for kvar gong det vesle romet ein drope mindre. Det skulle fyllast» (Vesaas, 1985, s. 52).

Vatn som transformativt materiale viser at det kan endre seg og fryse til is. Symbolplanet tek stadig over for realplanet i denne passasjen, for Unn er også i endring og på vandring i sitt eige sinn. Det er gjennom dette sanslege språket ein får tak i det mest karakteristiske trekket ved den Vesaaske litteraturen (Skjeringstad, 2007, s. 12), og i miljøskildringane kjem dette tydeleg fram og gir uttrykk for ei form for anerkjenning av naturen som aktant og pådrivar i handlinga. Det kjem tydelegast til syne i Unn si ferd mot is-slottet. «Glimt og strålar» går igjen i begge scenene, og setninga «Det skulle fyllast» i Unns vandring liknar på «heile spegelglaset fullt». Men det er ein stor forskjell, for i is-slottet er Unn åleine, medan i spegelscena er ho og Siss saman og opplever dette fine. Unns vandring kan derfor både sjåast på som ein parallell og ein kontrast til spegelscena. Kanskje Unn i dette synet hugsar den opplevinga ho og Siss hadde saman i spegelen? For sjølv om ho ropar på Siss og er uroleg i gråtarrømmet, ser det ut som om ho har kjempa mot angsten mot slutten, og naturen tek ho

inn i seg. Det ligg ein sterk dualisme og ambivalens her – jamfør naturen som ein livsfarleg, men beskyttande aktant – som kan tolkast på mange måtar. Om Unn er ulykkeleg eller lykkeleg på slutten av vandringa si, er usikkert. Den varme menneskekroppen som stivnar og døyr, gjer at ho vert bevart uendra. Ho veks ikkje opp, ho held på barndom og naturdelen av seg sjølv.

Årstider som symbol for endring

Dei visuelle endringane i romanen er først og fremst knytt til naturfenomenen og årstider. Veret spelar både ei bokstaveleg og symbolsk rolle, først som eit førevarsel: «Det er [til og med] varsla snø» (Vesaas, 1985, s. 78), deretter det faktiske snøfallet (Vesaas, 1985, s. 79). Dette er på den eine sida ei heilt konkret hending, som ein naturleg konsekvens av seinhausten og den stadig aukande kulda, og snøen som vert skildra, stadfestar at frosten og vinteren er komne. Naturen gjennom snøen og frosten bidrar seinare i romanen som aktør til å skjule Unn, som ligg langt inne i is-slottet, noko som gjer leitararbeidet vanskelegare: «Hadde endå denne snøen komi *i går*, sa leitarane, så hadde det vori sporsnø. No kom han akkurat for seint og gjorde vondt verre» (Vesaas, 1985, s. 85). Her ser ein at naturelementa er sentrale aktørar i Unn si forsvinning, jamfør nymaterialismen og Bennetts teoriar om at menneska ikkje alltid er autonome subjekt som påverkar naturen, men at materialitetar i seg sjølve også har evna til å påverke, og derfor har ein «eigenverdi» (Furuset & Hennig, 2023, s. 110).

I motsetnad til is og snø er vatn i rørsle eit arketypisk, livgivande symbol, slik som vatnet i fossen, og kan symbolisere livskrafta i naturen og i mennesket. Unns dødsfall representerer ei avslutting, samstundes som isen som omgir henne, går gjennom ein transformasjon. Is-slottet vert påverka av at årstidene endrar seg, fossen tinar opp, og vatnet begynner å sildre for så til sist å oppløyse is-slottet. Her er naturen også ein pådrivar og aktør i handlinga. Den fremste drivkrafta i slottet er at det er i endring, og det endrar dei som går inn i det.

Vi ser at Siss' prosess er sterkt knytt til dei transformative årstidene, frå haust, vinter til vår, og det er ei samansmelting mellom den ytre naturskildringa og den indre kampen i Siss. Kulde kan vere eit symbol

på einsemd og mangel på kommunikasjon, og frost og snø kan vere bilde på død og isolasjon. Varme i denne samanhengen er kontrast til kulda og frosten, det vil seie vennskap, fellesskap og evne til kommunikasjon. Varme klede, varm pust, varme drikkar og varme bad motarbeider og vernar mot kulda og er mest knytt til den menneskeskapte varmen.

Pusten til Unn, det vil seie vassdamp, er assosiert med livsdrifta: «Ho stansa på tuvane av og til og laga mengdevis med skyer av varm, frisk pust. (Vesaas, 1985, s. 41). Men då ho vandrar utanfor is-slottet, får ho berre fram eit «hau», og det vert ingen ekko, noko som gjer ho skremd. Når kulda snik seg inn på menneska, betyr det truleg at moglegheitene for kommunikasjon er redusert. Det er kanskje derfor eit paradoks at det er i Unns kalde ferd gjennom is-slottet at romanen er på sitt mest intense for lesaren.

Mørket og lyset er viktige natursymbol her. Romanen startar med mørke, angst, spørsmål og forventning då Siss skal besøke Unn for første gong. Siss går fort, ho er mørkeredd fordi ho går ute i sprengkulda. Angst og mørke og kulde kan derfor henge saman, medan lys og varme kan bety tryggleik. Men når lys og kulde opptre saman, så blir det litt meir usikkert. På slutten av Unns vandring opplever ho is-slottet som (...) «Blindande lyshav. Unn hadde mist alt samband med anna enn lys (...) alt var splintrande lys her inne. Ho tenkte ikkje ein einaste gong at dette var noko rart, det var som det skulle» (Vesaas, 1985, s. 52). Like etter dette synet frys ho i hel.

I posthumanismen vert ikkje transformasjonar sett på som farlege eller ufarlege, men heller som ein konsekvens av samfunn i endring, slik dei unge jentene er det. Samtidig blir Siss fascinert av Unn, slik Unn blir fascinert og dratt mot is-slottet. Derfor kan ein kanskje seie at det finst ein parallell mellom Unn og is-slottet her. Kanskje blir Unn til og med ei personifisering av is-slottet? Siss blir jo så oppslukt av Unn at ho nærmast ønskjer å bli henne, på same måte som Unn blir oppslukt av is-slottet.

Avslutting

Denne artikkelen er skriven ut frå ei posthumanistisk lesing av *Is-slottet* og viser korleis symbolbruken i romanen kan knytast til refleksjonar om endring både hos hovudpersonane Siss og Unn, til skildringa av dei

skiftande årstidene og til is-slottet, som er det fremste symbolet i romanen. Det er møtet mellom jentene heime hos Unn som set fart i endringsprosessane, og som viser korleis jentene vel ulike måtar å takle endringane på. Begge jentene isolerer seg frå andre, men Unn vert fanga i is-slottet, medan Siss vel å bryte ut av isolasjonen og ta opp att kontakten med dei andre klassekameratane. Vidare har vi diskutert korleis endringane i hovudpersonane kan tolkast i lys av omgrepet nomadiske subjekt. Dette omgrepet framhevar at jentene endrar seg, og at dei legg ut på vandring, både i overført og konkret tyding. I opninga av romanen er Siss på veg til Unn, Unn går til is-slottet, og seinare gjer bygdefolket og Siss det same for å leite etter Unn. Desse vandringane er konkrete og er samstundes påverka og motivert av mentale endringar hos karakterane. Endringane representerer både gode og mindre gode kjensler, usagte spenningar, tiltrekking og fascinasjon, og dei driv handlinga i romanen framover.

Eit viktig poeng hos Braidotti (2011) er at møtet med andre nomadiske subjekt er sentralt i posthumanismen. Posthumanismen framstiller derfor ikkje det nomadiske subjektet som einsamt, men som kontinuerleg påverka av møta det har med andre nomadiske subjekt. Gjennom møta skjer også endringane i *Is-slottet*. Ein kan dessutan hevde at møta mellom årstider understrekar at årstidene er transformative symbol, både konkret gjennom at årstidene påverkar kvarandre, men også på symbolnivået. Naturelementa kulde, varme, is og vatn, vinter og vår er kontrastar, som kan endre kvarandre når dei møter kvarandre. Slik vert møta transformative både i naturen mellom årstider og naturkrefter og for det nomadiske subjektet.

Abstract

In this article we show how symbols are used to enlighten nature- culture transformations in the novel *Ice-Palace* by Tarjei Vesaas. The numerous varieties of transformation may be interpreted as ongoing dialogues in the novel where changes between nature-culture are discussed through use of symbols. Symbols are transformative because they underline and elaborate the possibilities of interpretations in the novel, in our post-humanistic interpretation.

Marit Brekke
 Høgskulen i Volda
 Postboks 500
 6101 Volda
 marit.brekke@hivolda.no

Wenke Mork Rogne
 Høgskulen i Volda
 Postboks 500
 6101 Volda
 wenkemr@hivolda.no

Litteraturliste

- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory. The portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2013). Posthuman humanities. *European Educational research Journal*, 12(1), 1–19. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2304/eeerj.2013.12.1.1>
- Furuseth, S. & Hennig, R. (2023). *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteraturen*. Universitetsforlaget.
- Frye, N. (2008). *Northrop Frye's Notebooks for Anatomy of Criticism*. University of Toronto Press. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/hivolda-ebooks/detail.action?docID=4670050>
- Gimnes, S. (2013). ... *angen frå vår stutte tid. Ein studie i Tarjei Vesaas' forfattarskap*. Akademika.
- Halberg, C. (2022). Natur er også et ord: Om å ta natur på alvor i feministisk teori. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 46(2), 72–84. <https://doi.org/10.18261/tfk.46.2.4>
- Granaas, R. C. (2002). Barnet som krisebærer. I S. Gimnes (Red.), *Kunstens fortrolling* (s. 162–184). Cappelen / Landslaget for norskundervisning.
- Haraway, D. J. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Iovino, S. (2016). Posthumanism in Literature and Ecocriticism. Introduction. *Beyond Anthropocentrism 11*. <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/relations4&div=5&id=&page=>
- Kittang, A. (2002). Kunstens kalde fortrolling. I S. Gimnes (Red.), *Kunstens Fortrolling* (s. 185–199). Cappelen/Landslaget for norskundervisning.

- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1998). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Myhren, D. G. (1987). En studie i Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet*. Symbolikk og folkloristiske allusjoner. *Norskraft*, 53.
- Skei, H. H. (2002). Snø og granskog – og løynde eldars land. Om Tarjei Vesaas og forfatterskapen hans. I forfatterheftet til Tarjei Vesaas' *Is-slottet* i serien *Århundrets bibliotek*. De Norske Bokklubbene A/S.
- Skjerdingsstad, K. I. (2007). *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*. Gyldendal.
- Steen, E. (1964). Tarjei Vesaas: *Is-slottet*. *Edda*, 117–128. Universitetsforlaget.
- Vesaas, T. (1985). *Is-slottet*. Gyldendal Norsk forlag.
- Wærp, H. H. (2018). *Hele livet en vandrer i naturen. Økokritiske lesninger i Knut Hamsuns forfatterskap*. Orkana Akademisk.

KAPITTEL 6

«Kva ser fluga?» Naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn etter 2000

Beatrice G. Reed

Samandrag: Kor naturorienterte er nynorske biletbøker for barn i vår tid? I denne artikkelen freistar eg å sirkle inn nokre svar på dette spørsmålet ved å undersøke eit korpus beståande av 13 prislønte nynorske biletbøker utgjevne etter år 2000. Inspirert av sentrale perspektiv innan barnelitterær økokritikk, kulturelle plantestudier og dyrestudier undersøker eg kva type miljø, plantar og dyr bøkene rommar, og kva strategiar som vert nytta i framstillinga av dei. Basert på denne undersøkinga diskuterer eg kva overordna tendensar ein kan lese ut av materialet. Undersøkinga tyder på at antroposentriske og zoosentriske tendensar dominerer. Ein nærare studie av to bøker syner likevel at samspelet mellom ulike språklege og visuelle verke-middel i kvar einskild bok kan nyansere overordna ideologiske føringar.

Nøkkelord: nynorsk, barnelitteratur, biletbøker, økokritikk, kulturelle plantestudier, dyrestudier

Keywords: nynorsk, children's literature, picturebooks, ecocriticism, critical plant studies, animal studies

Innleiing

I det første nummeret av skriftserien *Skriftkultur, Skriftkulturstudiar i ei brytingstid* (2019), reiser Geir Hjorthol eit spørsmål eigna til å vekke refleksjon hjå alle som er opptekne av skjønnlitteratur skriven på nynorsk: «Er det ikkje noko med nynorsken som i det minste potensielt kan vere med og prege litteraturen som er skriven på dette språket – som

Sitering: Reed, B. G. (2023). «Kva ser fluga?» Naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn etter 2000. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 6, s. 117–134). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch6>
Lisens: CC-BY 4.0

ikkje har noko å gjere med at ‘nynorsk passar så godt til lyrikk’? Har nynorsk-litteraturen ein eigen tematikk?» (Hjorthol, 2019, s. 106). Hjorthol nærmar seg dette spørsmålet via ein sentral nynorsk forfatterskap. Ved å undersøke kva spor nynorsken har sett i romankunsten til Kjartan Fløgstad, finn Hjorthol kanskje ikkje ut kva som kjenneteiknar «den nynorske romanen’ [...] som essensiell sjangerkategori» (2019, s. 133). Han finn likevel at Fløgstad si evne til å utnytte rikdommen i folkemålet har gjeve romanane hans eit språkleg uttrykk «som knapt ville vore mogleg utan nynorsken» (2019, s. 133). Denne induktive tilnærminga til kva som kjenneteiknar den nynorske litteraturen, er klok, for er det i det heile mogleg å felle samla domar over noko så komplekst som «den nynorske litteraturen»?

Ein som har freista å gjere nettopp det, er Jan Inge Sørbo. I innleiinga til si nynorske litteraturhistorie stadfestar han at den nynorske litteraturen ikkje berre har si eiga historie, men òg «eit eige språk, ei eiga stemme, eit eige blick og nokre gjennomgåande tema» (Sørbo, 2018, s. 10). Eitt av dei temaa Sørbo trekkjer særleg fram, er «spenninga mellom by og land» (2018, s. 12). Spenninga i seg sjølv er viktig, men det er landsbygda som utgjør det sentrale miljøet hjå forfattarane som Sørbo peikar ut som særleg toneangivande i den nynorske litteraturen: «Har ein lese Garborg, Vaa, Vesaas-ekteparet, Duun og Olav H. Hauge, har ein fått ei grunnskolering i kva nynorsk litteratur handlar om» (Sørbo, 2018, s. 12). Også Hjorthol impliserer at den nynorske litteraturen har ei slik landleg forankring når han skriv at Fløgstad ikkje let sine litterære univers vere avgrensa til «bygda og livet på landet (der nynorsken tradisjonelt høyrer heime)» (Hjorthol, 2019, s. 133). Sjølv om både Hjorthol og Sørbo tek atterhald i møte med samtidslitteraturen, synest dei altså å legge til grunn at den nynorske litteraturen tradisjonelt har vore ikkje-urban.

Inspirert av Hjorthols opnande spørsmål om kva som eventuelt kjenneteiknar den nynorske litteraturen, vil eg i denne artikkelen undersøke ein spesifikk teksttype innanfor samtidas nynorske skriftkultur i ljøs av den rurale orienteringa som synest å prege nynorsklitteraturen generelt. Blant dei høvesvis mange nynorske bøkene som har motteke litterære prisar dei siste tiåra er ein god del retta mot barn og unge. Sjølv om

bøker på nynorsk ikkje stod for meir enn 5 til 8 prosent av den samla mengda nye norske utgjevingar for barn og unge mellom 2015 og 2020, er til dømes halvparten av bøkene som har vunne Brageprisen for barne- og ungdomslitteratur, nynorske (Ørjasæter, 2022). Sidan dei aller fleste barn som veks opp i Noreg i dag, har sine første litterære opplevingar i møte med biletbøker, er denne teksttypen ein sentral premissleverandør for kommande litterære erfaringar. Derfor er det viktig kva biletbøkene inneheld, og korleis dette innhaldet vert formidla.

At mykje av den nynorske litteraturen tradisjonelt har vore forankra i såkalla perifere miljø med litt distanse til dei trendsetjande byane, har paradoksalt nok gjort han meir sentral og trendy i seinare år. Etter kvart som klima- og naturkrisane i verda har fått meir merksemd i det offentlege ordskiftet, verkar synet på dei meir grisgrendte delane av landet, der folk lever tett på skogen, fjellet, fjorden og vidda, å ha endra seg. Sett på spissen kan ein kanskje seie at bygda har gått frå å verte oppfatta som ein bakstreversk utkant til å romme draumen om eit menneskeliv i harmonisk nærkontakt med naturen. Det auka medvitit kring verdien av naturen for menneskelivet har òg sett preg på ramme- og læreplanar for barnehage og skule. Berekraftig utvikling er ein av dei sentrale verdiane som ligg til grunn for *rammeplan for barnehagen* (2017). Her vert det mellom anna understreka at barn «skal få erfaring med å gi omsorg og ta vare på omgivnadene og naturen», at dei skal «bli kjende med mangfaldet i naturen» og at «barnehagen skal bidra til at barna opplever tilhøyrsløse til naturen» (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 10–11).

Medvit om, omsorg for, og tilhøyrsløse i naturen synest altså å stå sentralt både i den norske samtidskulturen generelt, i nynorskilitteraturen spesielt og i sentrale styringsdiskursar retta mot barn og unge. Ut frå desse føresetnadene kunne ein vente at naturlandskap, plantar og dyr spelar ei viktig rolle i nynorske biletbøker for barn. I denne artikkelen vil eg undersøke denne tesen ut frå følgjande problemstilling: *Kva rolle spelar naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn utgjevne etter 2000?* Ved å undersøke eit korpus sett saman av nynorske biletbøker som har vorte heidra med Kulturdepartementets biletbokpris, Brageprisen for barne- og ungdomslitteratur eller Nynorsk

barnelitteraturpris mellom år 2000 og 2021, freistar eg å sirkle inn nokre tendensar som kan syne om nyare nynorske biletbøker er utprega naturorienterte, og korleis dette eventuelt kjem til uttrykk gjennom tekst og bilete. Hovudmotivasjonen for å nytte litteraturprisar som utvalskriterium er å krinse inn eit høvesvis representativt, men likevel handterbart korpus. Medan dei to første er blant dei mest sentrale nasjonale prisane som omfattar biletbøker, er den siste særskild viktig for den nynorske barnelitteraturen. Både Kulturdepartementets biletbokpris og Nynorsk barnelitteraturpris har vore gjevne til seks nynorske biletbøker etter år 2000. *Pølsetjuven* (2019) av Marianne Gretteberg Engedal fekk begge desse prisane. Berre to biletbøker skrivne på nynorsk fekk Brageprisen i same periode. Til saman utgjer dette eit korpus på 13 bøker:

Arkimedes og brødskiva (2000) av Hans Sande og Gry Moursund
Arkimedes og rulletrappa (2002) av Hans Sande og Gry Moursund
Flugepapir (2003) av Helga Gunerius Eriksen og Gry Moursund
Slangen i graset (2007) av Hans Sande og Gry Moursund
Himmelspringaren (2008) av Sissel Horndal
Eg kan ikkje sove no (2008) av Stein Erik Lunde og Øyvind Torseter
Timothy mister seg sjølv (2010) av Vegard Markhus
Unni og Gunni reiser (2012) Anna Rommetveit Folkestad
Historia om korleis hunden fekk våt snute (2012) av Kenneth Steven og Øyvind Torseter
Jakob og Neikob. Tjuven slår tilbake (2012) av Kari Stai
Førstemamma på Mars (2013) av Gyrid Axe Øvsteng og Per Ragnar Møkleby
Jakob og Neikob og Alle Andre (2018) av Kari Stai
Pølsetjuven (2019) av Marianne Gretteberg Engedal

I det neste avsnittet skal eg kort presentere dei teoretiske og metodiske utgangspunkta for undersøkinga. Eg vil deretter presentere ein analyse av det undersøkte materialet med særleg vekt på representasjon av miljø, plantar og dyr. Denne analysen er både kvantitativt og kvalitativt orientert. Den metodiske tilnærminga er først og fremst kvantitativ og tek sikte på å få fram overordna trekk i materialet. Sidan reine kvantitative

analysar risikerer å verte unyanserte, har eg valt å sjå nærmare på to bøker som i store trekk synest å bekrefte hovudtendensane i materialet. Avslutningsvis diskuterer eg kva ideologiske tendensar som kan lesast ut av undersøkinga.

Økokritisk blick på prislønte nynorske biletbøker. Teoretisk og metodisk tilnærming

Naturorienterte analysar kan ta mange former, men eit felles utgangspunkt for den økokritiske litteraturforskinga er at ho rettar særleg merksemd mot dei fysiske og materielle aspekta ved litterære univers, spesielt dei delane av desse verdene som vi ofte omtalar som natur eller miljø (Gløtfelty, 1996, s. xviii). Økokritiske tilnærmingar legg stort sett til grunn at litterære tekstar også seier noko om verda som eksisterer utanfor teksten, og den kritiske brodden rettar seg gjerne mot måtane denne organisk-materielle konteksten vert framstilt på. I barnelitteraturforskinga har dannelsingsaspektet ved litteraturens naturframstillingar stått særleg sentralt. I ei av få økokritiske doktorgradsavhandlingar om norsk barnelitteratur undersøker Ahmed Khateeb til dømes «hvordan litteratur fremstiller natur som vesentlig for barnelitterære karakterers danning» (Khateeb, 2022, s. 14). Khateeb, som mellom anna diskuterer dei prislønte nynorske romanane *Fredlaus* (2006) og *Tonje Glimmerdal* (2009), meiner at dei litterære naturlandskapa får ein dannande funksjon først og fremst når karakterane opnar seg for verda rundt seg, slik at ho «utfordrer barnekarakterenes etablerte naturforståelser» (Khateeb, 2022, s. 232). Sjølv om Khateeb er mest opptatt av tekstinterne dannelsingsmønster, er eit slikt perspektiv på litteraturens potensial til å fremme natursyn som ikkje alltid set menneskelege interesser i sentrum, òg relevant for undersøkinga av naturens rolle i nynorske biletbøker. Kva plass og funksjon natur-element vert gjevne i dei litterære universa, kan ikkje berre påverke korleis unge lesarar oppfattar det dei les, men òg korleis dei opplever den verda dei leikar og lever i.

Utover topografi har framstillingar av dyr og plantar fått høvesvis mykje merksemd i økokritisk forskning på skandinavisk barnelitteratur. Det er såleis talande at den første antologien som dekkjer dette

feltet, *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues* (2018), tek for seg nettopp landskap, plantar og dyr i tillegg til etiske og estetiske metaperspektiv. Som redaktørane poengterer, er teoridanning knytt til topoi som pastoralen, øydemarka og dyr særleg relevant i møte med nyare nordisk barnelitteratur (Goga et al., 2018, s. 7). Medan feltet «animal studies», eller dyrestudier, mellom anna har vist korleis framstillingar av dyr som sjellause skapningar har vore nytta for å legitimere overgrep og mishandling, har «critical plant studies», eller kritiske plantestudier, sett søkeljos på den underkommuniserte rolla til plantane både i og utanfor litteraturen (Björch, 2022, s. 89; Guanio-Uluru, 2021, s. 92).

Felles for både plantar og dyr er at dei i stor grad vert framstilte som noko skilt frå det menneskelege i litteratur for vaksne. Både dyre- og plantekaraktarar og skildringar av nære relasjonar mellom menneske og dyr eller plantar er langt vanlegare i tekstar retta mot barn. Derfor synest både dyre- og plantemotiv meir sentrale i barnelitteratur. Den skandinaviske barnelitteraturhistoria er kanskje spesielt rik på slike forteljingar. Lista over verk der plantar og dyr står sentralt, er lang og inneheld mellom anna klassikarar som Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–1907), Elsa Beskows *Blomsterfästen i täppan* (1914), Thorbjørn Egners *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen* (1952), Inger Hagerups *Lille Persille* (1961), Anne-Cath Vestlys bøker om Lillebror og Knerten (1962–74), Flemming Quist Møllers bøker *Cykelmyggen Egon* (1967) og Sven Nordqvists bokserier om Pettson og Findus (1984–2020).

Denne naturorienterte barnelitterære tradisjonen er eit av dei sentrale utgangspunkta for ei kartlegging av plantar i skandinaviske biletbøker for barn som eg har gjort på initiativ frå Høgskulen på Vestlandet. For å kategorisere og systematisere materialet har det vore naudsynt å utvikle eit metodisk rammeverk. *Fytobibliografi: Database over planter i skandinaviske bildebøker*¹ er inspirert av «The Phyto-Analysis Map»,

1 Prefikset «phyto-» strammar frå det greske ordet «phyton», som tyder plante, eller meir bokstavelig, det som veks (Harper, 2017). På norsk nyttar ein den tilsvarande forstavinga «fyto-» (Nyléhn, 2020), ei form eg òg brukar når eg tilpassar engelskspråkleg fagterminologi til skandinavisk i denne teksten.

ein analysemodell utvikla for å fremme planteorienterte perspektiv på barne- og ungdomslitteratur av Lykke Guanio-Uluru (Reed, 2023; Guanio-Uluru, 2021). Som dette analytiske kartet er plantedatabasen basert på sentrale konsept og spørsmål innanfor økokritikk, kulturelle plantestudiar og barnelitteraturforskning. Databasen er designa for å registrere, analysere og søke fram representasjon av plantar, i tillegg til ulike estetiske representasjonsstrategiar og ideologiske tendensar. Han er organisert i fem hovudkategoriar. Medan dei to første inneheld vanlege bibliografiske metadata som tittel, årstal, forlag og skaparar, er dei to neste konstruert for å registrere spesifikke planteartar og meir generelle plantetypar. Den siste tabellen er den klart mest analytiske. Denne «fytanalytiske» kategorien dekkjer eit utval strategiar som ofte vert nytta for å representere plantar i biletbøker for barn. Blant strategiane inngår miljøtypar som «skog», «by» og «hage», karaktertypar som «menneske», «dyr» og «plantar», og figurative tropar som antropomorfisme (menneskeliknande), zoomorfisme (dyreliknande) og fytomorfisme (planteliknande). Den fytanalytiske undersøkinga opnar òg for å kartlegge ideologiske tendensar som antroposentrisme (menneskeorientert), zoosentrisme (dyreorientert) og økosentrisme (naturorientert). Dette aspektet ved databasen er inspirert av «Natur-i-kultur»-matrisen, som er utvikla av forskargruppa Natur i barnelitteratur og -kultur (NaChiLitCul) for å analysere og diskutere ulike økokritiske posisjonar i barne- og ungdomskulturelle uttrykk (Goga et al., 2018, s. 13).

Dyr har ei underordna rolle i databasen. Eg har derfor tilpassa det overordna rammeverket noko i arbeidet med det nynorske materialet. For å svare på problemstillinga, «*Kva rolle spelar naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn utgjevne etter 2000?*», vil den følgjande kvantitativt orienterte analysen basere seg på eit sett med meir spesifikke forskingsspørsmål: Kva miljø vert skildra i bøkene, og kva typar dominerer? I kva grad er det mogleg å identifisere spesifikke plante- og dyreartar, og kva plantar og dyr er i så fall dette? Kva type skapnader figurerer som karakterar i bøkene? I kva grad er plante- og dyreframstillingar prega av antropomorfisering, og oppviser materialet eventuelt døme på fytomorfismar eller zoomorfismar?

Miljø, plantar og dyr i nynorske biletbøker etter 2000. Kvantitativ analyse

Analysen av miljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker etter år 2000 er modellert etter den fytobibliografiske databasen, men inkluderer ikkje alle data som er lagra for dei aktuelle bøkene. Tala som vert presenterte her, er heller ikkje på noko vis dekkjande for dei varierte estetiske uttrykka som biletbøker er. Tendensane eg set ljøs på, må altså ikkje tolkast som ein måte å felle normative dommar over bøkene på. Sidan korpuset består av prislønte bøker, legg eg til grunn at dei har høg litterær og estetisk kvalitet. Analysen er deskriptiv og søker utelukkande å undersøke naturframstillingane i verka.

Ti ulike typar miljø vart observerte i dei 13 undersøkte bøkene. Alle bøkene skildra to eller fleire typar miljø. Den temporale rørsla i ein tekst heng ofte saman med rørsler mellom stader, og reisa er ein sentral trope i både nynorsklitteraturen og i biletbøker (Sørbø, 2018, s. 11; Birkeland & Storås, 1993, s. 114). Derfor kan ein vente at også nynorske biletbøker for barn oppviser fleire typar miljø. Meir overraskande er det kanskje at den klart mest frekvente miljøtypen var innandørsmiljø. Åtte av tretten bøker hadde passasjar som gjekk føre seg inne i hus. Dei nest vanlegaste miljøa var by- og kulturlandskap, som begge vart observerte i fem bøker. Fjell vart registrert i tre verk, medan skog og hav inngjekk i to. Hagemiljø vart notert i ei bok.

Alle bøkene inneheldt eit eller fleire plantemotiv, men i to av dei var innslaga forsvinnande små. Både *Arkimedes* og *brødiskiva* (2000) og *Førstemamma på Mars* (2013) var nesten fri for plantar. Blant dei resterande elleve var det berre fire bøker som inneheldt planteartar som var mogleg å identifisere med nokon grad av presisjon. Seks artar vart observerte. Medan gran vart funnen i to av bøkene, inneheldt éi bok vanleg dunbjørk og éi fjellbjørk. *Slangen i graset* (2007) av Hans Sande og Gry Moursund inneheldt agurk, gulrot og hagerips og utgjorde dermed den boka med flest planteartar i materialet. Meir generelle plantetypar var meir framtrédande. Både kategoriane «tre og skog» og «gras og strå» vart observerte i elleve bøker, «bladplanter» og «blomar» i fem, medan «buskar» og «frukt og grønsaker» vart noterte i tre av bøkene.

Dyr vart registrerte i ti av dei tretten bøkene. Her var skiljet mellom type og art vanskelegare å dra. Som regel var det mogleg å identifisere til dømes ein hund, men kva rase var stort sett ikkje mogleg å seie. Sju av bøkene hadde mellom éin og tre typar dyr, éi bok hadde sju, medan to av bøkene hadde fleire enn ti ulike dyr. *Historia om korleis hunden fekk våt snute* (2012) stod i ei særstilling. Boka baserer seg på bibelforteljinga om Noas ark og inneheld naturleg nok ein mengd ikkje-nordiske dyr som kamel, løve, bøffel, flodhest, men òg sjødyr som blekksprut, krabbe og delfin, og småkryp som edderkopp og snigel. Den vanlegaste dyretypen var fugl, som vart observert i sju av bøkene, medan tre av bøkene inneheldt ein katt. Til saman vart det observert om lag femti ulike dyr i dei prislønte nynorske biletbøkene.

Det høvesvis store innslaget av dyr i materialet er òg tydeleg i representasjonsstrategiane. Dyr utgjorde ein like frekvent karaktertype i korpuset som menneske. Medan både dyre- og menneskekaraktarar vart registrerte i ni bøker, vart ulike fantastiske eller overnaturlige skapnader noterte i fire bøker. Ingen av bøkene inneheldt plantekaraktarar. Nesten halvparten av dei undersøkte biletbøkene hadde innslag av antropomorfismar. I tre av dei var det dyr som var skildra med menneskeleg utsjånad eller åtferd. To av bøkene inneheldt andre storleikar med menneskeliknande trekk. Medan kaninen som er hovudkaraktaren i *Slangen i graset* (2007), vert med ein hageslange på eventyr, bed den menneskelege hovudkaraktaren i *Timothy mister seg sjølv* (2010) om råd frå regnet, vinden og sola. Han spør òg eit tre og ei huske. Sjølv om dei ikkje kan hjelpe han, svarar alle med menneskeleg røyst. Om ein ser bort frå ein mikkemus-aktig karakter i bakgrunnen av eit oppslag i *Arkimedes og brødskiva* (2000) og ein bikarakter med ei lita gran voksande på hovudet i *Pølsetjuven* (2019) fann eg ikkje døme på zoomorfismar eller fytomorfismar i materialet.

Domestisert nynorsk? Diskusjon av tendensar

Kva kan desse tala fortelje om rolla til naturlandskap, plantar og dyr i samtidas nynorske biletbøker? Med atterhald om at prislønte bøker ikkje nødvendigvis speglar den totale produksjonen av biletbøker for barn, meiner eg tala kan gje nokre indikasjonar på kva rolle natur spelar

i dagens nynorske biletbokflora. For det første avkreftar undersøkinga tesen om at nynorske biletbøker er spesielt ikkje-urbant orienterte. Bymiljø og kulturlandskap var like vanlege i korpuset, men den mest frekvente omgjevnadstypen var innomhusmiljø. Typiske rurale norske miljøtypar som fjell, skog og hav førekom berre i enkelte bøker. Dermed synest dei nynorske bøkene ikkje berre å sakne den spesifikke geografiske eller topografiske orienteringa ein kanskje kunne vente, dei verkar òg å bryte med ein overordna trend i prislønte norske biletbøker generelt. I ein studie av 34 norske biletbøker som har motteke Kulturdepartementets bildebokpris, Kritikerprisen for beste barne- og ungdomsbok, eller Brageprisen for barne- og ungdomslitteratur mellom 1948 og 2010, fann Nina Goga at «the outdoors was the place for home, caring and belonging in Norwegian picturebooks» (2019, s. 151). Denne utandørskursen synest ikkje like tydeleg i dei nynorske bøkene eg har undersøkt her.

Den dominerande rolla til innandørsmiljø er nok ein viktig årsak til at det er så lite plantar i bøkene. At dei 13 undersøkte bøkene ikkje inneheld meir enn seks ulike artar, er oppsiktsvekkande. Til samanlikning vart 43 ulike artar identifiserte i eit skandinavisk korpus beståande av bøker som hadde motteke Kulturdepartements bildebokpris (Noreg), Elsa Beskow-plaketten (Sverige) eller Kulturministeriets illustratørpris (Danmark) mellom 2010 og 2020. Sjølv om dei fleste bøkene inneheldt nokre mindre spesifikke plantemotiv, tyder undersøkinga altså på at nynorske biletbøker er signifikant mindre planteorienterte enn samtidige skandinaviske biletbøker sett under eitt. Ein sentral tese innanfor kulturelle plantestudier er at moderne vestlege menneske ikkje maktar å sjå plantane rundt seg, trass i at dei står for 99 prosent av all biomasse på jorda (Ryan, 2012, s. 105). Biologane og didaktikarane James H. Wandersee og Elisabeth E. Schussler har argumentert for at slik «plant blindness» bør forståast som eit resultat av «zoocentrism or zoochauvinism» (1999, s. 85). I eit biologisk perspektiv er menneske å betrakte som dyr, så favoriseringa av dyr som Wandersee og Schussler peikar på, kan òg tolkast som ei utvida form for antroposentrisme. Det ujamne høvet mellom plantar, dyr og menneske i dei prislønte nynorske barnebøkene kan tolkast som uttrykk for eit slikt dyre- og menneskeorientert perspektiv. Sjølv om dei fleste av bøkene inneheldt grøne felt som konnoterer gras, eng eller dyrka mark, var det

ingen som hadde plantekaraktarar. Til samanlikning vart både dyriske og menneskelege karakterar observert i ni av dei 13 undersøkte bøkene.

Ein kan altså slå fast at dyr spelte ei langt større rolle i materialet enn plantar. Om lag femti ulike dyr vart observert. Dyr figurerte i ti av bøkene og hadde ein sentral funksjon i åtte av plotta. Den kvantitative undersøkinga av representasjonsstrategiar viser likevel at mange av desse dyra liknar mykje på menneske. Dette er særleg tydeleg i *Unni og Gunni reiser* (2012) og *Jakob og Neikob. Tjuven slår tilbake* (2012). Begge desse bøkene inneheld fugleliknande karakterar som oppfører seg temmeleg likt som menneske. Også *Historia om korleis hunden fekk våt snute* (2012), den boka som inneheldt desidert flest dyr i korpuset, framstiller dyr som spelar kort, et med kniv og gaffel, les bøker og spelar gitar. Slike «menneske i dyreham» er svært vanlege i litteratur og film retta mot barn (Garrard, 2012, s. 155). Det er ulike syn på korleis ein skal forstå slike menneskeliknande dyr innanfor dyreorientert barnelitteraturforskning. Fleire tidlege bidragsytarar til feltet, som Steve Baker, har vore svært kritiske til det han omtalar som «the disneyfication» av dyr i barnekulturen, fordi denne menneskeleggjinga tenderer mot å undervurdere og forenkla både dyr og menneskebarn (1993, s. 174). Seinare har sentrale røyster i feltet problematisert ei slik førestilling om at nærleik mellom barn og dyr nødvendigvis inneber ei nedvurdering. Maria Nikolajeva har til dømes vist at dyrekarakterar og dyreallegoriar kan fungere som myndiggjeringstroe i barnelitteraturen (2010, s. 155), og Guanio-Uluru har peikt på at menneskeleggjing kan fungere som ein strategi for å vekke medkjensle på tvers av artsgrenser (2021). Posthumanistisk orienterte forskarar som Zoe Jaques har på si side argumentert for at antropomorfering av både dyr og plantar i barnelitteraturen bidreg til å bryte ned dei konstruerte skilja mellom det menneskelege, det dyriske og det vegetative (2015, s. 13, 115). Nina Goga peiker på eit liknande poeng i si omfattande undersøking av maur i barnelitteraturen: «Å trekke opp paralleller eller se likheter mellom barn og dyr er primært en innlesing av menneskelige følelser og karakteristikk i dyr. Men paralleller mellom natur og kultur og mellom dyr og mennesker kan også trekkes opp fra motsatt retning» (2013, s. 13). Kva ideologiske slutningar ein kan trekkje ut av den ganske store førekomsten av antropomorfismar i det undersøkte materialet, er

altså ikkje openbert. Ein kan seie ein del ved hjelp av kvantitative tilnærmingar, men for å kunne ta stilling til ideologiske implikasjonar av denne typen formgrep meiner eg det er naudsynt med ein nærare studie. Dette gjeld ikkje berre figurative tropar, men òg andre representasjonsstrategiar. I det følgjande vil eg derfor sjå nærmare på to døme frå det undersøkte korpuset.

Dyriske fluger og menneskelege sauer. To døme

Gry Moursund har illustrert fire av bøkene i korpuset og er dermed den enkeltpersonen som har bidrege til å forme flest av bøkene som inngår i undersøkinga. Boka *Flugepapir* (2003), som Moursund har skapt saman med Helga Gunerius Eriksen, opnar med ein ganske vanleg frukoststund i ein ganske vanleg familie som snart skal ut av huset og av garde til skule og jobb. Både tekst og bilete på det første oppslaget er likevel prega av eit litt uvanleg perspektiv og fokus. Biletet viser eit utsnitt av eit kjøkkenbord med kaffikoppar, mjølkeglas, syltetøykrukke og både kvitost og brunost. Bak bordet, i det eine hjørnet, ser vi toppen av eit jentehovud. Auga er oppmerksamt retta framover mot brunosten midt på oppslaget, der det sit eit stort, ganske detaljert, om enn ikkje heilt realistisk teikna, insekt. Opningslinjene, som er plasserte mellom glasa på bordet til venstre i biletet, utdjuvar og utvidar augneblinken som biletet fangar: «Ei fluge går sakte over kinnet til Bente. Dei seks tynne flugeføtene kitlar og prikkar så vidt der dei går. Nå lettar fluga. Sum sum, og fyk bort til brunosten» (Eriksen & Moursund, 2003, ikkje paginert). Skildringa av samspelet mellom Bente og fluga held fram på høgre side av oppslaget. Bente observerer korleis fluga trykker snabelen sin ned i brunosten og pussar «alle dei hundre augo som kan sjå til alle sider på ein gong»: «Kva ser fluga? Bente stor som eit hus» (2003). Medan Bente tek omsyn til fluga og tek syltetøy i staden for brunost på skiva si for ikkje å forstyrre, viftar mora fluga vekk, «nett slik [kua] viftar med halen for å få flugene bort» (2003). At Bente samanliknar den viftande armen til mora med ein kuhale, seier òg noko om referanseverda hennar. Når ho kjem til skulen og pratar med venene sine om dyra dei har heime, vert det endå tydelegare at Bente lever på ein plass der dei fleste har dyr, mellom anna dei som bur på gard (Eriksen & Moursund, 2003).

Opningsoppslaget seier ein heil del om framstillinga av både miljø, dyr og menneske i *Flugepapir*. Samspelet mellom tekst og bilete er avgjerande for opplevinga. Ved å plassere fluga i midten av oppslaget og følgje rørslene hennar rundt på frukostbordet vert insektet sett i sentrum av framstillinga. Sansinga er likevel konsekvent forankra i Bente gjennom heile boka. Dette viser at det er Bente som er hovudpersonen, og at det er hennar opplevingar og samspel med fluga som strukturerer forteljinga. I motsetnad til den vaksne mora som ser på fluga som eit irriterande kryp ein ikkje vil ha i maten, tek Bente fluga på alvor som medskapnad. Ho maktar til og med å setje seg i fluga sin stad og tenke over korleis ho sjølv ser ut for den vesle fluga som har så mange auge. Sjølv om det etter kvart viser seg at Bente òg er prega av den menneskelege forståingshorisonten sin når ho gjev flugene menneskenamn, arrangerer fest for dei og sorterer dei daude flugene etter farge, mønster, storleik og art, vert flugene aldri antropomorfiserte. At rommet til Bente vert fylt av fluger etter at ho har lagt ut syltetøy og kuskit til dei, viser rett nok at dei nyt godt av festførebuingane hennar, men flugene sjølv gjer berre slikt fluger plar. Dei flyg rundt, syg næring gjennom snabelen sin og seier «sum», «surr» og «buzz». Eg meiner at dette fråværet av menneskeleggjerande grep i ei forteljing som er sentrert rundt insekt, gjev *Flugepapir* ein klar økokritisk dimensjon. Sjølv om lesaren ikkje har nokon tilgang til flugene som ikkje er filtrert gjennom eit menneskeleg perspektiv, kan Bente seiast å representere eit zoosentrisk alternativ til det antroposentriske verdsbildet som mora og dei andre menneska rundt henne står for. Sidan hovudkarakteren i *Flugepapir* er eit menneske, har historia likevel også eit antroposentrisk tilsnitt.

Også *Himmelspringaren* (2008) av Sissel Horndal er sentrert rundt dyr. Medan det rurale miljøet i *Flugepapir* berre kjem implisitt fram gjennom referansar til kyr, andre husdyr og gardsdrift, kjem eit norsk fjellmiljø eksplisitt fram gjennom både bilete og tekst i Horndal si bok. *Himmelspringaren* er utstyrt med ein kort opnande tekst som forklarar og ramar inn forteljinga: «Denne historia handlar om noko som skjedde for lenge, lenge sia. Sikkert 50 år sia, minst. Før det hadde vore folk på månen, og før det fanst ein einaste mobiltelefon» (2008, ikkje paginert). Gjennom denne parateksten vert forteljinga ikkje berre presentert som ei

verkeleg historisk hending, referansane til romferder og mobiltelefonar forankrar henne òg i ei menneskesentrert historieframstilling. For kva andre vesen enn menneske bryr seg om denne teknologien?

Dette overordna menneskelege perspektivet pregar òg dei opnande oppslaga som er prega av ekstern fokalisering og fortel om korleis gardbrukaren Johanna hjelper sauene Fjellfosa då ho føder eit lilla lam. Det er dette lammet, Lilla, som er protagonisten i *Himmelspringaren*, og frå dette punktet glir perspektivet over til sauene. Fokaliseringa er oftast forankra i Lilla, men lesaren får òg innsyn i kjenslene til Fjellfosa og Gamalsauene, som Lilla knyt seg til fordi mora avviser henne. Med denne forteljemessige orienteringa mot sauene følgjer fleire antropomorfiserande verkemiddel. Dei tre fokaliserte sauene vert skildra med eit register av kjensler. Fjellfosa skjemmest over Lilla, medan Gamalsauene vert arg på den forfengelege mora. Lilla sjølv er både redd, glad og nyfiken. Det tydelegaste menneskeleggjerande grepet i boka er likevel dialogane mellom dyra. Nokre handlar om den konkrete omverda, men Gamalsauene deler òg ein meir abstrakt sauemytologi med Lilla: «I den gamle tida var ikkje ein sau berre ein sau. Han var ein Himmelspringar. Han skifta farge etter lyset og sprang over himmelen kor fort det skulle vere» (Horndal, 2008). Plottet i forteljinga knyt seg direkte til denne mytologiske historia. Då «Kvasskjeften», jerven, dukkar opp i fjellet, viser Lilla seg som ein ekte «Himmelspringar». Ho ertar jerven på seg, let han jage seg bort frå resten av flokken før ho reddar seg ved å kaste seg ut over ei djup kløft. Etter dette er ikkje mora flau over Lilla lenger.

Både introspeksjonen i sauene, replikkvekslingane og den ganske tydelege allegoriske underteksten som seier at det å vere annleis kan vere ein styrke, framstår i utgangspunktet som antropomorfiserande grep. Ein kan tolke desse menneskeleggjerande strategiane som ei form for intellektuell artsimperialisme. Den underliggande argumentasjonen i ei slik tolking ville vere at dei menneskelege lesarane lettare let seg engasjere i dyrekarakterane om dei liknar på dei sjølve. Som nemnt er det likevel fleire dyreorienterte litteraturforskarar som har argumentert for at denne typen grep ikkje nødvendigvis støttar opp om antroposentriske verdier. Sjølv om vi menneske ikkje kan vite akkurat korleis sauer tenkjer og kjenner, er det til dømes stor vitskapeleg semje om at dei fleste pattedyr

har opplevingar som kan samanliknast med menneskelege kjensler (Scruton & Tyler, 2001, Anderson & Adolphs, 2014). Det er òg heva over tvil at sauer kommuniserer (Sèbe et al., 2007). Når Horndal let dei sentrale karakterane i forteljinga kjenne og snakke, kan ein derfor lese dette som ei fortolking av den faktiske åtferda til sauer. At sauer opererer med ei mytologisk historie om seg sjølve, er vanskelegare å forstå som noko anna enn projisering av menneskelege kulturuttrykk. Dersom ein legg til grunn eit sympatisk dyreorientert perspektiv på *Himmelspringaren*, kan dette aspektet ved historia likevel lesast som eit grep eigna til å vekke respekt og medkjensle med sauer. Ved å gje dei ei sakral-mytologisk opphavsforteljing vert sauene noko «meir» enn dei dumme dyra dei ofte vert framstilte som i vestleg kultur. I ljøs av det menneskelege perspektivet som vert annonsert i den opnande parateksten, meiner eg likevel at *Himmelspringaren* til liks med *Flugepapir* er prega av både antroposentriske og zoosentriske tendensar.

Dei korte næranalysane av *Flugepapir* og *Himmelspringaren* viser at grep som biletperspektiv, fokalisering og dialog kan påverke inntrykket av dyr på ulike måtar. Samspelet mellom ulike språklege og visuelle verkemiddel er avgjerande for korleis ein oppfattar ei biletbok. Ein bør derfor vere varsam med å dra slutningar om ideologiske føringar på grunnlag av kvantitative perspektiv åleine. Avslutningsvis vil eg likevel freiste å trekke ut nokre slike overordna tendensar som eg meiner det er grunnlag for å lese ut av korpusanalysen.

Menneske og dyr i sentrum? Konkluderande sluttord

Den overordna problemstillinga for denne undersøkinga var: «*Kva rolle spelar naturmiljø, plantar og dyr i prislønte nynorske biletbøker for barn utgjevne etter 2000?*». Inspirert av Hjorthol og Sørbø sine refleksjonar kring gjennomgåande trekk i nynorsklitteraturen på den eine sida, og aktualiseringa av natur i skule- og barnelitteraturdiskursen på den andre, starta eg med ein tese om at naturmiljø, plantar og dyr spelar ei sentral rolle i prislønte nynorske biletbøker. Den kvantitative undersøkinga av korpuset avkreftar til dels denne tesen. Utandørsmiljø verkar faktisk å

vere mindre vanleg i dei nynorske bøkene samanlikna med andre pris-lønte norske bøker. Det same gjeld plantar. Påfallande få planteartar vart observerte, og materialet inneheldt ingen døme på plantekaraktarar eller fytomorfishmar. Derimot var dyr ganske vanlege. Som dei korte analysane av *Flugepapir* og *Himmelspringaren* viser, kan ein del av desse dyra knytast til gardsdrift og rurale miljø, men dette er ikkje å rekne som ein signifikant tendens. At dyr og menneske var like vanlege karaktertypar, støttar mitt overordna inntrykk av at korpuset først og fremst var prega av antroposentriske og zoosentriske tendensar. Som omgrepet «plant blindness» indikerer, er det ikkje i seg sjølv overraskande at plantar var mindre sentrale enn menneske og dyr. Det påfallande er at plantar heller ikkje prega miljøa i særleg grad. Kvifor det er slik, ligg utanfor rammene for denne artikkelen å svare på.

Abstract

To what extent are contemporary picturebooks for children in New Norwegian nature-oriented? This article attempts to pin down some answers to this question by examining a corpus consisting of 13 award-winning New Norwegian picture books published after the year 2000. Inspired by key perspectives within ecocritical research on children's literature, critical plant studies and animal studies, I examine what types of environments, plants, and animals the books contain and what representation strategies are typically used. Based on this survey, I discuss what overall tendencies can be drawn from the material. Anthropocentric and zoocentric tendencies appear to dominate. However, a closer analysis of two of the examined books indicates that the unique interplay between different linguistic and visual devices in each individual book can nuance such overall ideological guidelines.

Beatrice G. Reed
Høgskulen på Vestlandet
Postboks 7030
5020 Bergen
beatrice.marlen.unn.gustafsson.reed@hvl.no

Litteraturliste

- Anderson, D. J. & Adolphs, R. (2014). «A Framework for Studying Emotions across Species». *Cell*, 157(1), 187–200. <https://doi.org/10.1016/j.cell.2014.03.003>
- Baker, S. (1993). *Picturing the beast: animals, identity and representation*. Manchester University Press.
- Birkeland, T. & Storaas, F. (1993). *Den norske biletboka*. Landslaget for Norskundervisning Cappelen.
- Björch, A. (2022). «Zoopoetiska och metonymiska läsararter». I C. B. Borg, J. Bruhn & R. Wingård (Red.), *Ekokritiska metoder* (s. 89–116). Studentlitteratur.
- Eriksen, H. G. & Moursund, G. (2003). *Flugepapir*. Samlaget.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2. utg). Routledge.
- Glotfelty, C. (1996). «Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis». I C. Glotfelty & H. Fromm (Red.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (s. xv–xxxvii). University of Georgia Press.
- Goga, N. (2013). *Gå til mauren: Om maur og danning i barnelitteraturen*. Portal.
- Goga, N. (2019). «Home is outdoors: A study of award-winning Norwegian picturebooks». *Ricerche Di Pedagogia e Didattica*, 14(2), 145–174. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/10035>
- Goga, N., Guanio-Uluru, L., Hallås, B. O. & Nyrnes, A. (2018). «Introduction». I N., L. Guanio-Uluru, B. O. Hallås & A. Nyrnes (Red.), *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues* (s. 1–23). Palgrave Macmillan.
- Guanio-Uluru, L. (2021). «Analysing Plant Representation in Children's Literature: The Phyto-Analysis Map». *Children's Literature in Education*. <https://doi.org/10.1007/s10583-021-09469-2>
- Guanio-Uluru, L. & Duckworth, M. (2022). «Introduction: Plants in Children's and Young Adult Literature: Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture». I M. Duckworth & L. Guanio-Uluru (Red.), *Plants in Children's and Young Adult Literature* (s. 1–16). Routledge.
- Harper, D. (2017, 27. april). «Etymology of phyto-». I *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/phyto->
- Hjorthol, G. (2019). «Ein nynorsk roman? Om Kjartan Fløgstad's skriftkulturelle praksis». I E. Brunstad & S. J. Helset (Red.), *Skriftkulturstudiar i ei brytingstid* (s. 105–136). Cappelen Damm Akademisk.
- Horndal, S. (2008). *Himmelspringaren*. Mangschou.
- Jaques, Z. (2015). *Children's literature and the posthuman: animal, environment, cyborg*. Routledge.
- Khateeb, A. (2022). *Barnelitterære landskapskonstruksjoner: Økokritiske lesninger av tre dannelsesfortellinger* [Doktorgradsavhandling]. Høgskulen på Vestlandet.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. Routledge.

- Nyléhn, J. (2020, 25. september). «fyto», I *Store norske leksikon*, <https://snl.no/fyto>
- Reed, B. G. (2023). «Fytobibliografi. Database over planter i skandinaviske bildebøker». HVL Open Research Data. <https://doi.org/10.18710/YUG9Vo>
- Ryan, J. C. (2012). «Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)». *Societies* 2(3), 101–121. <https://doi.org/10.3390/soc2030101>
- Sèbe, F., Nowak, R., Poindron, P. & Aubin, T. (2007). «Establishment of vocal communication and discrimination between ewes and their lamb in the first two days after parturition». *Developmental Psychobiology*, 49(4), 375–386. <https://doi.org/10.1002/dev.20218>
- Scruton, R. & Tyler, A. (2001). «Debate: Do animals have rights?» *The Ecologist*, 31(2) 20–23. <https://link.gale.com/apps/doc/A71634851/AONE?u=anon~dc4a546d&sid=googleScholar&xid=5c6a01fc>
- Sørbø, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Samlaget.
- Utdanningsdirektoratet (2017). *Rammeplan for barnehage*. Fastsett som forskrift. <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/rammeplan-for-barnehagen/>
- Wandersee, J. H. & Schussler, E. E. (1999). «Preventing Plant Blindness». *The American Biology Teacher*, 61(2), 82–86. <https://doi.org/10.2307/4450624>
- Ørjaseter, K. (2022). *Statistikk over bokutgivelser for barn og unge i 2020*. Norsk barnebokinstitutt. <https://barnebokinstituttet.no/statistikk-forskning-50-2/statistikk-over-bokutgivelser-for-barn-og-unge-i-2020/>

«Mennesket i sin 'vorden' i tida»¹ – *Norsk røyndom* som nynorsk essayistikk

Brage Egil Herlofsen

Samandrag: I artikkelen drøfter eg forholdet mellom nynorsk skriftkultur og essaysjangeren. Med to bøker frå *Norsk røyndom*-serien (2018), *Eg snakkar om det heile tida* og *Brev til Noreg*, som dømme utforskar eg nokre sentrale karakteristikkar ved nynorsk essayistikk og essaysjangeren generelt. Essayteorien som Georg Johannesen formidla til sine studentar, har blitt ståande som det sentrale rammeverket for sjangerforståinga i Noreg. Denne teorien vert spora att til teoretikarar som György Lukács og Theodor Adorno, og frankfurtarskulen elles. I kombinasjon med dette ser eg den fagfilosofiske linja i nynorsk essayistikk som teikn på at kontrapositivisme er ein grunnposisjon for det nynorske essayet, ein posisjon som også beskriv dei to bøkene. Den nynorske essayisten er tidlegare forstått ved den marginaliserte posisjonen som kjem av å skrive på eit minoritetsmål. Dei to bøkene eg analyserer, er også marginalposisjonerte, men av andre føresetnader enn det språklege. Den nynorske essaytradisjonen er ført vidare gjennom bøkene vending mot samfunnet. Eg ser altså bøkene som brot og kontinuitet med den nynorske essaytradisjonen.

Nøkkelord: essayteori, *Norsk røyndom*, nynorsk essayistikk, skriftkultur

Keywords: essay theory, *Norsk røyndom*, the nynorsk essay, discourse culture

Innleiing

I 2018 gav Samlaget ut ein serie bøker under tittelen *Norsk røyndom*. Forfattarane var inviterte til å «skrive om den norske samtida», og dei fleste av bøkene tematiserer utanforskap eller det å vere annleis. Når eg

¹ Sitatet er frå «Deltakar og tilskodar» (Skjervheim, 1976, s. 87).

Sitering: Herlofsen, B. E. (2023). «Mennesket i sin 'vorden' i tida» – *norsk røyndom* som nynorsk essayistikk. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skrifkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 7, s. 135–157). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch7>
Lisens: CC-BY 4.0

i denne artikkelen freistar å diagnostisere den nynorsk essayistikken anno 2023, er *Norsk røyndom* eit spennande kasus ettersom forfattarane er inviterte i kraft av livserfaringane deira, og ikkje naudsynlegvis kvalifikasjonar som skribentar. Det finst andre forfattarar som har vist seg som sentrale nynorske essayistar av nyare tid. Døme på desse er Agnes Ravatn, Gunhild Øyehaug og Marit Eikemo. Eg har like fullt valt meg ut pamflettserien til Samlaget frå 2018. I eit nynorsk skriftkulturelt perspektiv er utgjevinga verdt å merke seg sidan serien markerer 150-årsjubileet til Samlaget. Forlaget representerer fortid, notid og framtid for nynorsk litteratur. Til dømes var det hjå Samlaget at *Syn og Segn* vart utgjeve frå 1894. Tidsskriftet innebar «eit framhald, ei kvalitetsbetring og ei fornying av opplysningstanken med landsmålet ...» (Stegane, 1987, s. 117). Samlaget er i dag pågangsdripar framfor nokon for ny nynorsk litteratur, og det gjeld også essayistikken.

I 1998 skreiv Idar Stegane artikkelen «Nynorsk essayistikk», som inneheld ei drøfting om kva som pregar det spesifikt nynorske essayet. Under overskrifta «marginalisering» vert det nynorske essayet kopla opp til den opplevde marginale posisjonen til skriftspråket. Altså er den nynorske essayisten ein *outsider* i det større norske skriftsamfunnet. Det er ikkje mitt mål å godkjenne eller ikkje godkjenne denne konklusjonen for vår eiga samtid, men eg ønsker å gje eit bidrag til biletet av den nynorske essayistikken slik han ser ut i dag. Dette er ikkje eit komplett bilete av all essayistikk på nynorsk, men eg vil take utgangspunkt i *Norsk røyndom*-serien, som for meg framstår som ei kjerneutgjeving blant nyare essayistikk på nynorsk. Nærmare bestemt vil eg sjå på to av bøkene i serien: *Eg snakkar om det heile tida* av Camara Lundestad Joof og *Brev til Noreg* av Mona Ibrahim Ahmed og Hilde Sandvik. Grunnen til at eg har valt desse framfor andre, er at dei begge tematiserer nettopp marginalisering. Forfattarane tilhøyrer sjølv ei minorisert gruppe, og på kvar sine måtar vert gruppetilhøyrsla emne for refleksjon og forteljing. Desse to bøkene er også formmessig ulike. Dette er eit gjevande poeng når eg freistar å diskutere essayet som sjanger. Målet er altså ikkje å «analysere» dei to bøkene eller utføre ei stringent samanlikning imellom dei. Dei to bøkene er på kvar sine måtar nye døme på nynorsk essayistikk, og eg vil diskutere kva dei to bøkene kan seie om nynorsk essayistikk i samtida.

Eg må her også nemne at sjølve omgrepet «nynorsk essayistikk» kan vise seg innskrenkande i denne drøftinga. Nynorsk essayistikk antydgar ein eigen underkategori av essayet. Det kan godt hende at essayet på nynorsk kvalifiserer som ein eigen tradisjon – litteraturhistoria tyder på det – men sidan *Norsk røyndom*-serien korkje tematiserer målsaka eller utelukkande vel skribentar med nynorsk som eiga målform, er det lett heller å tale om essay *på nynorsk*. Skilnaden ligg altså ikkje i kva målform essaya har, men korleis dei heng i hop med tradisjonen. Likevel kan ein sjå føre seg to ulike konklusjonar: 1) at grensene for nynorsk essayistikk vert utvida med denne serien, eller 2) at bøkene fell utanfor tradisjonen.

Ein essayistisk skriftkultur

Når eg no skal drøfte koplinga mellom essayet og det nynorske, vel eg å sitere Morten Søberg i *Nynorskens lys* (2018). Sitatet er henta frå fyrste kapittel, «Nynorsk = ein essayistisk skriftkultur». Her argumenterer Søberg for at

både essayet og nynorsken er særmerkte av leiting og klare subjekt, tydelege røyster. I tillegg er kjetteri adelsmerket til essayet, medan det å skriva nynorsk gjev avvik eit slags andlet. Ein nynorskskrivande skriv annleis enn det store grosset, eg skriv meg inn i ein skriftkultur prega av motstand og mottraum, politikk og, no og då essayistikk. (Søberg, 2018, s. 15)

Sitatet er eit døme på ei populær oppfatning om at essayet er ein av dei litterære sjangrane som særleg tilhøyrrer det nynorske språket. Denne toposen er meir vande med å møte når det er tale om den nynorske lyrikken. Lyrikken er «nynorsk» grunna den spesielt poetiske stemma i språket, det kontemplative ordtilhøvet, og framfor alt korleis nynorsk framstår *underleg* for bokmålsbrukarar². Essayet er «nynorsk» av heilt andre grunnar. I sitatet frå Søberg ser me at nynorsk er prega av «leiting og klare subjekt, tydelege røyster» og «motstand og mottraum»³.

2 Her med referanse til Viktor Sjklovskij's omgrep «underleggjering» (Sjklovskij, 2003).

3 Ottar Grepstad formulerer også ein idé om kva nynorsken tilbyr framfor andre språk. Sjå spesielt *Det nynorske blikket* (2002, s. 14–16).

Om kvalitetane i det nynorske språket vil eg ikkje sjølv meine noko spesifikt, men nøye meg med sunn skepsis mot å påvise slike essensielle kvalitetar i kvart enkelt språk. Vidare held eg meg i det fyrste skeptisk til denne andre ideen: at litterære sjangrar i seg sjølve er prega av slike innhaldsmarkørar. Det er ei tilgivelig oppfatning alt ettersom essayteori som nettopp peiker ut slike «særmerke og topoi», over åra har fått ei sterk verknadshistorie i Noreg. Dette kjem eg tilbake til, og eg vil også justere min innleiande skepsis til koplinga mellom sjanger og innhald.

Filosofering over latente kvalitetar i språk og sjangrar til side – det er fyrst og fremst den litterære tradisjonen som har gjort essayet til ein av berebjelkane i det nynorske skriftlivet⁴. Tradisjonen er sterkt kopla til pionerane Vinje og Garborg, som kvar for seg steinla ferdsselsårer for å skrive sakprosa på nynorsk, men nullpunktet er likevel Ivar Aasens «Samtale imellem to Bønder» (Aasen, 1849/1912). Tilknytninga til bondesamfunnet har i tillegg gjort at norsk essayistikk frå utlandet generelt vert lesen med særleg blick for naturmotiv og det nasjonale som tema (Chevalier, 1997, s. 744–745). Det «utlandet» da overser, er at det nynorske essayet heilt frå byrjinga står i spenning mellom det lokale og det europeiske. Per Thomas Andersen legg vekt på denne kvaliteten ved Vinje og Garborg i si litteraturhistorie:

Det er neppe noen overdrivelse å si at uten Garborg og Vinje ville både essayet og den filosofiske artikkel i Norge sett annerledes ut. [...] I Norge insisterte Garborg på et bygdenorsk perspektiv, men det tilhørte bare tilsynelatende periferien, ettersom det nynorske i sin intellektuelle form bestandig har vært mer europeisk enn hovedstadsblikket. (Andersen, 2012, s. 268–269)

I Jan Inge Sørbøs litteraturhistorie vert Vinjes vending mot utlandet kalla ein «verdshunger» (Sørbø, 2018, s. 48). Med alt dette kan ein kople, som andre har gjort, det Habermas har peikt på som framveksten av borgarleg offentlegheit, til framveksten av essaysjangeren i Noreg (Haarberg, 1987; Johannesen, 1977; Orseth, 1982; Stegane, 1998). Borgarleg offentlegheit er

4 Lynghammar (2004) slår tilsynelatande beina under ei slik oppfatning. Grunnen til at Lynghammar gjev lave tal for essayutgjevingar på nynorsk, er at sjangerinndelinga han opererer med, er for detaljert. Vårt essayomgrep er vidare og rommar fleire av dei kategoriane Lynghammar jamstiller med essayet (s. 115).

også kopla til den spesifikke nynorske utøvinga av sjangeren. Det nye rommet for å take del i samfunnsdiskursen inneheldt også eit rom for målstrev gjennom pennen. Nynorsk sakprosa vaks ut av naudsynet for å tale denne saka. Den essayistiske skrivinga til Vinje og Garborg er ikkje berre målsak og debatterande skrifter. Men ut ifrå særleg desse sakene som dei to debatterte med stilistisk eigenart, vaks det fram ein (to) stil(ar) som sidan har prega essaysjangeren både på nynorsk og på bokmål.

Men det er sjølv sagt ei forenkling å kalle det nynorske essayet for éin tråd spunnen av to forfattarar for over hundre år sidan. For ideen om det nynorske essayet kan ein like mykje skylde på den nynorske radiokåsøren, anten han heiter Herbjørn Sørebo eller Arthur Klæbo. Det nynorske essayet er, om ein forfølger denne tråden, nært bunde opp til humor og vidd, skråblikket på verda og ein performativ tekstleg praksis. Kåseriet er i nær slekt med essayet, men ein underkategori av det heller romslege omgrepet essayistikk. Den kåserande nynorskbrukaren har popularisert den greina av nynorsk essayistikk som ein best kan karakterisere ved fantasifull humor og tvisyn. Denne karakteristikken er ytterlegare tilforlateleg om ein har vore eksponert for forfattarar som Ragnar Hovland og Agnes Ravatn, som tidvis tenderer mot kåseriet i sine essayistiske tekstar. Ein kan i det heile sjå essayet som eit system av sjangrar. Det nynorske essayet er også eit slikt system, ein vekst med røter og forgreiningar.

Idar Stegane fremja denne ideen i den nemnde artikkelen. Der teiknar han opp særleg to greiner som vaks fram frå 1960-tallet og utetter, nemleg den fagfilosofiske og den litterære (Stegane, 1998). Medan fyrstnemnde i artikkelen er kopla til Hans Skjervheim, Gunnar Skirbekk og Jon Hellesnes, koplar Stegane den andre særleg til Kjartan Fløgstad og Einar Økland. Vidare gjev han korte karakteristikkar av desse skribentane før han endar opp i ei drøfting om kva som foreinar dei to greinene. *Outsider*-posisjonen som Stegane konkluderer med, finn klangbotn også i vår eiga tid. Fleire diagnostiserer samtida som ei særleg identitetsorientert tid, og det vert stilt krav om varsemnd knytt til marginalisering på grunnlag av identitære aspekt. Marginaliseringa som Stegane skriv om, er språkleg, og det kan sjå ut til at denne språklege marginaliseringa i samtida vert nedprioritert under andre kampsoner, til dømes rase, kjønn, alder eller legning. Målsaka får sjeldan plass i diskusjonar om interseksjonalitet.

Dei to bøkene eg har valt frå *Norsk røyndom*-serien, inneheld døme på kva identitære aspekt som kan henge saman med marginalisering i vår tid. Det finst ingen spor til språkleg marginalisering knytt til nynorsk. *Brev til Noreg* er ifølgje etterordet nedskriven av Sandvik basert på samtaler med Ahmed våren 2018. Det er difor få spor av nynorsktematikk i boka. Medan Joof er oppgjeven som forfattar av si bok, er Ole Jan Borgund i kolofonen ført opp som «omsetjar». Eg reknar difor Borgund som omsetjar av boka til nynorsk frå bokmål, som er Joofs opphavlege målform. Rett nok har Joof etter utgjevinga vorte ein nynorskbrukar og -formidlar (Kulturtanken, 2020).

Norsk løyndom

Valet av dei to bøkene er ikkje fullt ut tilfeldig. Joof si bok har opplevd størst merksemd og ligg nærmast kanonisering som eit samtidslitterært sakprosa-verk. Det er ikkje så rart at denne boka har hausta mest ros, ettersom ho vert sett som den mest litterært ambisiøse av bøkene i serien. Den andre har eg valt fordi ho tematisk er i slekt med *Eg snakkar om det heile tida*, men sjangernemninga «brev» sikrar oss også ein diskusjon om sjangermerkelappar. Ved sida av dette framstår denne boka som eit stilistisk motstykke til *Eg snakkar om det heile tida*. Denne motsetninga samsvarar med skilnaden mellom informale og formale essay, som er eit sentralt essayteoretisk utgangspunkt. Biletet av dei to bøkene som rake motsetningar bør me likevel justere. *Brev til Noreg* har eit mindre fragmentarisk preg enn Joofs bok, men på fleire måtar lykkast boka meir som essay.

I mottakinga av *Norsk røyndom*-serien finst det ein fellesnemnar som eg vel å vise ved å sitere litteraturprofessor Tonje Vold si omtale av dei fyrste tre utgjevingane: «Med Samlagets serie kan vi alle gå og bære på viktige deler av den norske virkeligheten, men viktigere er det at hvis vi tillater historiene å virke, kan vi endre den» (Vold, 2018). Vold vektlegg at bøkene fyller kunnskapshøl om den norske røynda – dei er forteljingar om norsk løyndom, om du vil. Serien er på sju korte bøker. Forlaget kallar dei sjølv pamflettar, og dei er også lesne slik i den stutte resepsjonshistorikken bøkene har hatt. Bokmeldingar i diverse trykte medium vektlegg alle at

bøkene er vellykka freistnader på å lyfte fram debattaktuelle tema. Få av kritikarane noterer innvendingar mot bøkene. Hanna Malene Lindberg drøfter om ikkje bøkene kunne ytt sterkare motstand for lesaren, og stiller spørsmål ved kvar dei individa som ikkje har høve til å skrive og gje ut bøker, skal fortelje sine historier. Forfattarane i denne serien er allereie del av ein slags kultursfære, så røynda kan dei formidle her, men også elles (Lindberg, 2019). Lindberg karakteriserer òg verka som pedagogiske og forsiktige. Ein liknande karakteristikkk finn me i Frode Hellands omtale i Klassekampen. Han reknar varsemnda som ein imøtekommande strategi overfor dei majoritetsnorske lesarane av bøkene (Helland, 2018). Det finst forutan dette få kritiske innvendingar til tekstane i resepsjonen. Det kritikarane ikkje legg særleg vekt på, er kva litterær tradisjon bøkene står i. Knut Olav Åmås gjer eit lite forsøk når han poengterer at serien kjem ut som ei markering av Samlaget 150-årsjubileum. Han kommenterer også språket ved å hevde at «[f]orfatterne skriver et nynorsk uten slark og tomgang, i en levende, uformell stil» (Åmås, 2018). Dette reknar eg som ein generell observasjon som gjeld alle verka, sjølv om det er *Eg snakkar om det heile tida* som han vier mest merksemd.

I akademisk samanheng er det ingen som har arbeidd med *Brev til Noreg*, men Joofs bok har fått meir merksemd. Ho har figurert i masteroppgåver og pensumlister. Fleire lesarar bruker boka som døme på anti-rasistisk diskurs med didaktisk potensial. Boka er altså fyrst og fremst lese med fokus på innhaldet. Eit anna døme på dette er Elisabeth Oxfeldt si lesing. Ho ser boka særleg som eit vitnesbyrd frå ei av fleire «minoriserede skandinaviske kvinde» og frå ein fjerdebølgefeminist (Oxfeldt, 2021).

Eg vil i motsetning til desse konsentrere meg om kva form bøkene har.⁵ Dei to bøkene vil eg begge karakterisere som essay, som eg tidlegare har vore inne på, men på to ganske forskjellige måtar. *Eg snakkar om det heile tida* er ei samling kortforteljingar med nokre korte refleksjonar av meta-litterær art. Joof kan skrive ting som: «Eg må ærleg vedgå at eg ikkje har spesielt lyst til å skrive denne boka» (s. 37), eller: «Eg er sint når eg skriv denne boka. Eg merkar det. Eg er sint på redaktøren min òg, på forlaget,

5 Eg bør nemne at Merete Røsvik viser både stil og form meir merksemd enn andre lesarar i sitt essay i *Prosa*. Ho skriv blant anna: «Gjennom å bruke spørsmålet som retorisk grep involverer forfatteren lesaren i å finne svare» (Røsvik, 2018).

på meg sjølv og på deg som les» (s. 50). Boka inneheld altså metarefleksjonar om sjøve bokprosjektet, og boka får via dette ei sterkt drøftande form. Samtidig er desse refleksjonane i mindretal samanlikna med små og større forteljingar frå Joofs liv. Den tematikken desse innsmetta har til felles, er at dei eksemplifiserer erfaringar med rasisme. Ved sidan av desse kan Joof stoppe opp og dvele ved minna. Nokre forteljingar serverer ho som dei er, utan vedheng, medan andre fungerer som springbrett inn i sjølvrefleksjonen. Joof kan stille spørsmål ved kvifor ho reagerte som ho gjorde, og boka vert via dette mindre ei sjølvbiografisk samling kortprosa og meir ei øving i sjølvrefleksjon. Kommunikasjonssituasjonen er som regel narrativ, nokre gonger sjølvadresserande i du-form, og andre gonger talar ho direkte til lesaren.

På den andre sida er *Brev til Noreg* eit for det meste samanhengande og kronologisk verk. Boka er formulert som eit «svarbrev» etter at Ahmed tek imot avslag på statsborgarskap i august 2018. Brevet er adressert til Noreg, ikkje berre myndighetene som avlo Ahmeds søknad. Resultatet er ei forteljing om reisa frå somalisk diaspora i Etiopia til Bergen, der Ahmed med tida vandrar ut av det norsksomaliske diasporiske fellesskapet og inn i ei norsk sjølvforståing. Likevel vert søknaden om statsborgarskap avslått. Denne forteljinga har i likskap med *Eg snakkar om det heile tida* ei pointillistisk form, men utan kapittelinnendingar og mindre hang til å reflektere over minna i seg sjølv. Ahmed og Sandvik skriv meir doserande enn Joof, og boka får større tilfang av deliberasjon med samfunnet som objekt. Stilistisk viser dette seg i utvalet av innhald, som dreier seg vekk frå individet og over til samfunnstema som inkludering, religion, arbeid og byråkrati. Den delibererande teksten ber sterke spor av enonsiasjon,⁶ men stilen er nærare det formale essayet enn den springande prosaen i *Eg snakkar om det heile tida*. Eg har tidlegare vore inne på at den essayteoretiske dikotomien *informal/formal* er talande for dei to bøkene. Medan Joof oppheld seg langt ute på venstresida av «aksen», vil eg plassere *Brev til Noreg* lengre til høgre, men ikkje heilt over på den formale sida.

Felles for alle bøkene i *Norsk røyndom* er at dei går under merkelappen sakprosa. Dette er ein sjangerkategori som rommar mykje, men omtalar

6 Sjø Breivega (2003, s. 195–197).

av serien har også gripe til nemninga «essay» i nominativ og adjektivisk form (Oxfeldt, 2021; Vold, 2018; Åmås, 2018). Dette er ikkje ei sjanger-nemning forlaget gjev på eiga hand. Som nemnt gjev dei «pamflett» som sanger for bokserien. Dette sjangervalet understrekar nokre sentrale formmessige og materielle fakta ved bøkene: Dei er korte, dei gjev uttrykk for kritiske og meir eller mindre politiske meiningar, og dei er hefta. Sjangermessig kan ein argumentere for at *Eg snakkar om det heile tida* ligg nærmare kortprosa eller punktroman. Men dei korte og fragmentariske prosapartia er også noko som karakteriserer essayet. Den episke modusen som Joof nyttar seg av, er ikkje framand for essayet. Allereie Montaigne gjorde bruk av små forteljingar for å fremje moralske poeng. Det har å gjere med essayet si form for didaktikk: «Je n'enseigne point, je raconte»⁷ (Obaldia, 1995, s. 3). *Brev til Noreg* har som nemnt også slike forteljingar som relaterer heller enn å undervise, men det didaktiske prosjektet har likevel ei annleis form. Tittelen røper nemleg ein formmessig likskap til brevet, her i epistelens form. Jon Haarberg har vist korleis Montaignes «oppfinning», essayet, eigentleg er ein renessanse for tre av antikkens sjantrar, nemleg dialog, brev og diatribe. Antikkens brev deler Haarberg inn i tre undersjantrar, og av desse liknar Ahmed og Sandviks bok mest det avsenderorienterte brevet, som Haarberg særleg koplar til Plinius d.y. (Haarberg, 1987, s. 78–79). Epistelen, altså brevet utan resipient, fungerer godt som referanse for *Brev til Noreg* ettersom vedtaksbrev frå myndighetene utgjer ei ramme for forteljinga. Forfattarane fingerer ein brevkorrespondanse mellom staten og Ahmed, og boka inngår i denne kommunikasjonssituasjonen.

Eg er her oppteken av namn på sjantrar og kva merkelappar forlaget set på utgjevingane sine. Dette stammar frå medvit om eit kuriøst vilkår for litteraturen i Noreg. Sidan me her til lands har ei innkjøpsordning for sakprosa, ei ordning kor Kulturrådet, finansiert av Kulturdepartementet, kjøper inn bøker til folkebiblioteka over heile landet, må forlaga vere varsame med å bryte dei kvalitetskriteria som juryen opererer med. Ordninga har hatt mykje å seie for at sakprosagjeringa kan vere levedyktig, men ho vart fyrst etablert i 2005. Forløparen til denne var ei eiga

7 Sitatet er frå Montaignes essay «Om anger» frå bok III.

innkjøpsordning for essayistikk, som vart lansert allereie i 1987. Det har vore peikt på korleis denne historia illustrerer den høge statusen til essayet i norsk skriftkultur (Langballe Andersen, 2002; Herlofsen, 2019). Samlaget har historisk sett hatt ein høg innkjøpsprosent samanlikna med andre store forlag, og både *Brev til Noreg* og *Eg snakkar om det heile tida* vart kjøpte inn i 2018. I *Norsk røyndom*-serien fekk både Siri Helles *Matmakt på butikken* og Kristin Fridtuns *Homoflokar* avslag, så det er ikkje slik at bøker automatisk kjøpast inn (Kulturrådet, 2023). Eitt av kvalitetskriteria som rådet legg til grunn når dei skal vurdere søknader, er at bøkene skal vere heilstøypte verk og ikkje laust komponerte artikkelsamlingar der forfattarane kan få dobbel utteljing for tidlegare skriveoppdrag hist og pist. Det er klart at desse to bøkene oppfyller dette kravet. Eg stiller meg likevel undrande til at Samlaget har unnlate å stemple bøkene som essay. Kanskje er det for å markere avstand til nettopp artikkelsamlingane som eg nemner ovanfor. Uansett om essaynamnet vert påkalla eller ei, er det openbert at bøkene demonstrerer visse essayistiske kvalitetar. Men kva kvalitetar er det?

Essayets ånd

I det neste vil eg gje eit oversyn over innhaldet i omgrepet «essay» slik det vert brukt på norsk. Eg viser gjennom dette kva essayistiske kvalitetar ein kan finne att i dei to bøkene *Brev til Noreg* og *Eg snakkar om det heile tida*. Medan ein gjerne sporar sjangeren att til Michel de Montaigne og Francis Bacon, dei respektive grunnleggjarane av informal og formal essayistikk, har den norske essaytradisjonen utspring hjå Ludvig Holberg. Han var tidleg kanonisert som den fremste skandinaviske essayisten, men i moderne tid har Georg Johannesens etterord «Holberg og essayet» (1977) gjort mykje for å geniforklare Holberg i ein moderne teoretisk kontekst. Det var også Georg Johannesen som via sitt essayseminar innførte denne nye teoretiske referanseramma, nemleg tysk essayteori, for ein ny generasjon retorikk-, tekst- og litteraturvitarar. Antologien *Essayet i Norge* kan me kalle resultatet av dette. I forordet rosar han sine studentar som «på egen hånd con amore har debutert kollektivt med en norsk essayhistorie» (Johannesen, 1982, s. 7).

Det er i nettopp dette verket at det vidgjetne kapittelet til Gerhard Haas opptrer for fyrste gong på norsk, «Essayets særmerke og topoi» i Ottar Grepstads omsetjing. Denne artikkelen har hatt stor verknad på korleis sjangeren av mange vert samanfatta i essensielle kvalitetar (Haas, 1982). Dette har hjelpt å konstituere essayet som sjanger. Me må huske på at «sjanger» er ein pedagogisk reiskap som lèt oss sjå likskapar mellom tekstar og plassere dei i slektstre og linnéiske taksonomiar. Å definere sjangrar er å fange tekstar og låse dei til visse kjenneteikn. I Haas' versjon er nokre av desse kjenneteikna at essayet er subjektivt, kunstnarisk, kritisk og modent. Haas' karakteristikkar har med tida funne veg inn i leksikon og læreverk⁸. Haas var elles i sitt verk medviten om at essayet *eigentleg* er ein kvalitet som forfattarar kan skrive inn, og lesarar finne, i alle typar tekstar (Haas, 1969, s. 76–77). Vi har altså med ei forenkling å gjere når sjangerforståinga vart omsett til norsk.

Haas står i gjeld til særleg Theodor Adorno når han hevdar «kritikk» som eit av særmerka til essayet. Adorno skriv i «Der Essay als Form» (1958) at essayet er den kritiske forma *par excellence*. Den franske essayteoretikaren Claire de Obaldia kallar essayet til Adorno ei forlenging av Lukács' «Über Wesen und Form des Essays» (1911). Det er allereie her at likskapsteiknet mellom essayisten og det kritiske subjektet vert plassert. Hovuddiskusjonen i Lukács' essay dreier seg altså om essayet som kunst eller vitskap, eller om kva uttrykksform essayet eigentleg har: «... der Frage, was der Essay sei, was sein beabsichtigter Ausdruck und welche die Mittel und Wege dieses Ausdrucks seien» (Lukács, 1911, s. 4). Ifølgje Lukács verkar vitskapen på oss gjennom innhaldet sitt og kunsten gjennom formene han tek. Han viser til Platons dialogar, Montaignes skrifter og Kierkegaards dagbøker som essay som maktar å transformere ting til ideal. Det kritiske essayet tek føre seg kunstformene fordi ein ved å undersøke dei kan seie noko om sjølve tilværet. Han kallar «Literatur und Kunst die typischen natürlichen Stoffe der Kritik sind» (Lukács, 1911, s. 18). Melberg tolkar essayet slik: «Istedenfor å ta for seg et dikt, behandler han selve diktningen, diktningens form og det 'allerede formede'» (Melberg, 2013, s. 18). Innsiktene til Lukács er eit frampeik til ein sentral dikotomi

8 For ein meir grundig gjennomgang, sjå innleiinga i Herlofsen (2017).

i essayteorien, nemleg den mellom kunst og vitskap. Frankfuratarane ser essayet som ein hybrid mellom desse formene for erkjening.

Denne hybriden er også til stades i dei to bøkene frå *Norsk røyndom*-serien. Medan *Brev til Noreg* er skriven ut ifrå eit vitskapleg sosiologisk verdssyn, kan *Eg snakkar om det heile tida* i større grad kallast kunst. Ser ein dei to utgjevingane som del av same verk, vert Lukács' tenking eit relevant rammeverk. Dei to bøkene har same didaktiske prosjekt; å vise fram erfaringar for å tvinge lesaren til å relatere og take stilling til dei. Men som eg tidlegare har vist, er dei formmessig forskjellige, og ergo har didaktikken ei anna form. Der Lukács hevdar at essayet skal gå frå ting til ideal, meiner eg at retninga er reversert i Joof si bok. Ho byrjar med «rasisme», eit fenomen som alle lesarar kjenner til, anten det er teoretisk eller praktisk: «Med jamne mellomrom bestemmer eg meg for å slutte å snakke med kvite menneske om rasisme» (Joof, 2018, s. 9). Rasismen vert definert, men eksternt. Det er spora etter rasismen som kjem fram, men etter kvart vert han konkretisert. Særleg kapitlet «Tauet» har ein tinglegjerande funksjon; her går me frå den fenomenologiske rasismen, ein anekdote om sinne på sosiale medium når nynazistane marsjerer i Kristiansand, til eit fysisk overgrep med rasistisk motivasjon: «Då eg var fjorten, blei eg banka opp. (...) Eg får høyre at eg var blitt dratt ut på gardsplassen. *La oss binde beina hennar fast til bilen og slepe henne bortetter vege. La oss sjå kor mykje ein neger toler*» (s. 68–69). I dette kapitlet vert den valdelege rasismen vist fram både nært og på avstand. Den fjerne rasismen er den mange berre kjenner spor av i kulturen. Drapet på Benjamin Hermansen spelar ei rolle som symbol på dette. Joof skriv at folk rundt henne trudde rasismen forsvann etter folkerørsla etter drapet, og når nynazismen blussa opp igjen, vert han igjen tema. Eg trur Joof gjer lurt i å vende om på Lukács' nedvurdering av det ontiske. Det er nettopp den konkrete erfarte rasismen som har didaktisk potensial i vår eiga tid.

Fortsetjinga på essayet til Lukács måtte me som nemnt vente 47 år på å lese. I byrjinga av «Der Essay als Form» fortset Adorno tankerekkeja til Lukács om at essayet ikkje kan skape innsikt ut av ingenting. Han samanliknar essayet med barn i leik: eggja av omgjevnadane, men samtidig hurtig distrahererte. Essayets kritiske motivasjon definerer han som «Spekulation über spezifische, kulturell bereits Vorgeformte Gegenstände» (Adorno,

1958, s. 10). Essayet fungerer altså alltid som hypertekst, ifølgje Adorno; alltid må det liggje noko til grunn som kan tenne gnisten. For verkeleg å gestalte kritikk må essayet revolusjonere mot haldninga i positivismen om at undersøkinga skal motsette seg det undersøkte⁹. Essayets form, som Adorno vier estetisk autonomi kombinert med sanningsøskande kvalitetar, er skreddarsydd for dette målet.

Sjølvs om Adornos krav om kritikk er åndeleg vidløftig og vanskeleg å få tak på, er det også noko som *Norsk røyndom*-serien oppfyller, i alle fall om me ser spesifikt på dei to bøkene. *Brev til Noreg* er skriven ut ifrå ei sjølvopplevd urettferdigheit med systemet, og kritikken kjem både beinveges og fordekt til orde. *Eg snakkar om det heile tida* manifesterer kritikk mot eit meir flyktig system. I boka opptrer rasisme som eit nærverande motiv gjennom livet til Joof, men ho kritiserer også seg sjølv: «Mottoet mitt i tenåra var at eg var ei kvit middelklassejente i forkledning, eit lam i ulveklede, om du vil» (Joof, 2018, s. 27). Jakta på kvitheit og norskheit i barne- og ungdomsåra er ei kjelde til skam og anger for Joof. Kritikken av systemet rammar også sjølvet, og på denne måten oppnår boka denne kvaliteten som Adorno fann så maktpåliggjande. *Brev til Noreg* inneheld ikkje same sjølvransaking, men også denne boka rettar kritikk utover det norske. For Ahmed vert integreringa i det norske også ein utgang frå det somaliske. Slik eg les boka, opplever Ahmed det norske som ei moglegheit til å utfalde sitt eige subjekt:

Om eg hadde tatt eit val, ville eg seie: «Mine foreldre vil eg skal gjere dette. Familien vil eg skal studere.» Heilt til eg ein dag sjølv også tenkte: Eg må også bli slik. Eg må spørje: Kva gjer meg glad? Ikkje: Kva gjer vi-et glad? (Ahmed & Sandvik, 2018, s. 18)

Brev til Noreg er altså ikkje så enkelt ein «kritikk av Noreg». Eg synest begge bøkene svarar på Adornos utfordring om å integrere det kritiske i teksten og tanken bakom. Om dette er ein medviten skrivepraksis eller eit resultat av kor djup innverknad Adorno har hatt på essayet i Noreg, veit ein ikkje.

9 Eit ekko kan me altså høyre i Skjervheims «Deltakar og tilskodar» (Skjervheim, 1976).

For me finn tydelege spor etter tankestrøymingane frå frankfurtarskullen i antologien etter GJ-studentane, og i sin tur «norsk essayteori». Det tydelegaste dømet på dette i førstnemnde er kapittelet til Erling Aadland der han skriv i blatant forlenging av Adorno (Aadland, 1982). Det adornitiske kritikkomgrepet får også ein del plass i Else Hersviks intervju med Hans Skjervheim. Konfrontert med ein av Adornos aforismar om essayet (den om kjetteriet) svarar Skjervheim:

Det Adorno seier om essayet som form er nokså spesielt. Det han eigentleg er ute etter, er å finna ei litterær form for den negative dialektikken. Han vil finna ein hanske for si eiga hand. Han seier difor svært mange ting om essayet, som på ingen måte gjeld for alle typar essays. Men det ser ut til at Adorno postulerer *ei* form for essayet. I det ligg det mykje arroganse frå hans side. (Hersvik, 1982, s. 167)

I det heile framstår Skjervheim med sterk skepsis til Adorno, Johannesen og intervjuaren sjølv. Skjervheim lyfter fram det formale essayet som ei legitim essayistisk form og ikkje ei form for pseudoessayistikk, slik som epigonane etter Bruno Berger gjerne postulerte (Berger, 1964). Me vert her minte på Steganes taksonomi over det nynorske essayet, som nettopp jamstiller det formale, fagfilosofiske essayet med det informale, litterære. Det er ein sentral ulikskap mellom *Essayet i Norge* og essayhistoriske riss etter til dømes Stegane eller Sørbø. Stegane reknar som nemnt det fagfilosofiske som ei hovudforgreining av det nynorske essayet (Stegane, 1998). Jan Inge Sørbø er også merksam på dette og skriv om korleis det fagfilosofiske essayet hadde si byrjing på 1960-talet, *før* den litterære essayistikken verkeleg tok av (Sørbø, 2018, s. 414). Antologien *Essayet i Norge* har i likskap med desse ovannemnde det nynorske essayet som fokusområde. Den johannesenske konfrontasjonsviljen har skunda forfattarane til å kaste riksmålet sin gullpenntradisjon på den historiske skraphaugen til fordel for Vinje, Garborg, Uppdal, Økland med fleire, men det fagfilosofiske er handtert nokså marginalt i utgjevinga.

At eg vel å inkludere dette stutte, anekdotiske stykke kritikk frå Skjervheim mot Adorno, er for å peike på ein likskap mellom dei to som også i sin tur kan gjelde for essayet. Frå både Skjervheim og Adorno, saman med andre frankfurtarar, har det kome kritikk mot positivismen.

I intervjuet er det manglande stringens, ikkje kontrapositivisme, som er Skjervheims ankepunkt mot Adorno, og eg vil hevde at kontrapositivisme kan vere uttrykk for ein grunnposisjon ved all essayistisk skrivning, anten ho er «fagfilosofisk» eller «litterær». Også dei to bøkene frå *Norsk røyndom* har kontrapositivistiske utgangspunkt. Både Ahmed og Joof framstår som «deltakarar» og ikkje «tilskodarar» i sine forteljingar og sjølvrefleksive passasjar. Dei *vel* korleis opplevingane skal verke på dei, slik Kierkegaard såg føre seg menneskets «vorden» i tida (Skjervheim, 1976, s. 87). På denne måten kan dei plasserast i den nynorske tradisjonen for kontrapositivisme som via Skjervheim kan gå heilt tilbake til Vinje, som i essayet «Schweigaard» (1870) formulerer sin kritikk av Anton Martin Schweigaards konservative og positivistiske grunnsyn. Ovanfor har eg skrive at det finst både ein essayistisk og ein nynorsk tradisjon for kontrapositivisme. Det er da også naturleg å foreine dei to tradisjonane i éin.

Eg har til no skrive under overskrifta «Essayets ånd». Dette er ein referanse til nemnde Claire de Obaldias bok *The Essayistic Spirit* (1995), som på alvor skriv ut ifrå ei oppfatning om at essayet fyrst og fremst er ein kvalitet ved tekstar og skribentar og ikkje eit namn på tekstar av same form. Bruken av «ånd» signaliserer ei kartesisk ramme for tenkinga. Om essayet er ei sjangerform, er det ein kropp med utstrekning, men Obaldia ser essayet som «ånd», som ei formlaus kraft tilhøyrande idéverda¹⁰. Denne tanken lèt oss sjå det essayistiske som ein kvalitet dei to *Norsk røyndom*-bøkene innehar, utan å hevde at dei difor fullt ut må ha essayets form. Georg Johannesen understreka gong på gong at essayet var eit kort prosastykke. Med det viste han igjen sitt slektskap til Adorno, som i *Minima moralia* (1951) tok til aforismen, essayets kortvaksne tremenning. Dette signaliserer at essayet, i alle fall ifølgje Johannesen, bør vere kort, men dei to bøkene er jo ikkje korte, i alle fall ikkje samanlikna med dei adornittiske aforismane. Essayet kan, som eg har nemnt med referanse til den tyskspråklege 1900-talsromanen, gjennomsyre alskens tekstar, og da også sakprosaisk punktprosa eller epistolær biografi.

10 For meir inngående oversyn over Obaldias essayteori, sjå Stueland (2012), Melberg (2013) eller Herlofsen (2019).

Ånda som går

Den essayistiske ånda som Obaldia skriv om, er den som tek bustad i oss når me tenkjer litterært og fiksjonelt. Det er dette som vert skildra i opningskapittelet «Literature *in potentia*». Essayet er nemleg eit litterært råmateriale, skisser til vidare arbeid, noko som *kan bli* litteratur. Det er dei litterære ideane som er kjernen i den essayistiske ånda. Slik er ho i slekt med Hegels *Weltgeist*:

In [*Phänomenologie des Geistes*] history can be conceived as an «odyssey» where, «in search for a homeland where it can dwell in peace, the human spirit is shipwrecked again and again», or as an inland adventure in the more habitual conception of history as «the story of a wayfaring consciousness called Spirit, travelling from what Hegel calls its 'natural' state, along a road which, though it passes through all sorts of deceptions and disappointments, leads ultimately to 'absolute knowledge'». (Obaldia, 1995, s. 43)

Slektskapet ser me i forfiningsprosessen. Der Hegels ånd gjennom dialektiske triadar vert forfina til reinare kunnskap, vert den essayistiske ånda forfina til litteratur. Eg meiner at me kan finne spor av eit slikt litterært råmateriale spesielt i *Eg snakkar om det heile tida*. Boka er i det heile teke ustringent og fragmentert, men det er ei samanhengande historie der, som me etter kvart skimtar. Temaa for denne historia er rasisme (sjølv sagt), hukommelse og tvil, og vilje til handling. Denne heilskaplege historia kjem meir fram etter kvart som me nærmar oss slutten av boka, men eg veit ikkje om det litterære tek form av den grunn. I kapitla «Bunad II» og «Mamma er ein superhelt» får lesarane svar på nokre av tvilstilfella frå tidlegare i boka: «Ho hugsar hendinga, men ho hugsar ikkje når ho fekk vite det» (s. 90). Der Joof tidlegare har ymta frampå om falske minne og oppdikta hendingar, får me no stadfesta at dei konkrete erfaringane med rasisme ikkje var noko påfunn, men ein realitet. Dette bidreg til å avmystifisere boka. Moralen vert lik som sett. Om dette litterære råstoffet skulle vore omdanna og forfina, burde ein opna spørsmåla om tvil slik til dømes Jonas Hassen Khemiri gjer det i *Jag ringer mina bröder* (2012). Paradoksalt nok, om ein dreg linja tilbake til Haas, så bidreg lukkinga av spørsmåla, altså å vike frå

det opne og prosessuelle, til å halde på den essayistiske ånda. Det ferdige er det uferdige og vice versa.

Tilsynelatande har ikkje *Brev til Noreg* nokon plass i denne diskusjonen. Materialet i denne boka er mindre opent og meir gjennomarbeidd. Det er formal essayistikk heller enn informal. Obaldia tek føre seg denne dikotomien innanfor sitt eige omgrepsapparat: «The more elusive essayistic mode or 'spirit' privileged by the etymological meaning of the word, on the other hand, remains more directly based on the 'Montaignian' essay than on the Baconian equivalent» (Obaldia, 1995, s. 37). Den engelskspråklege linja vert formalisert og stabilisert som sjanger tidlegare enn hjå andre europeiske land, ifølgje Graham Good, fordi engelsk kultur var grunnleggjande empirisk, individualistisk og borgarleg (Good, 1988, s. viii). Men å identifisere *Brev til Noreg* som argumentativ og ikkje meditativ essayistikk, slik Carl Klaus skil mellom dei, er nok ei feilslutning som legg for mykje vekt på den lineære forma framfor innhaldet. Ein kan argumentere for at Ahmed og Sandvik i større grad enn Joof går frå ting til ideal og slik mediterer over djupna i tilværet. I *Brev til Noreg* er det konkrete observasjonar og erfaringar som peikar vidare til drøfting av verdiar:

Der eg vaks opp i Etiopia, var det ikkje dromedarar i nærleiken, men eg har skapt bilete av dromedaren inni meg. Ein eldre nabo fortalde om ein av gongene dei skulle flytte som barn. Det gjorde så sterkt inntrykk på meg at biletet festa seg. På ryggen til dromedaren var teltet festa. Ikkje noko menneske kan sitje der når ein skal flytte, men bestemora fekk lov, den svakaste som ikkje kunne gå langt. (Ahmed & Sandvik, 2018, s. 55)

Vi har å gjere med to typar essayistikk. Det er nok eit tankekors at Joofs bok er den som svarar best til det norske essayet slik det vert definert av det gjeldande litterære paradigmet, men det er også denne boka som stiller dei enklaste spørsmåla. Ho er også boka med størst suksess.

Den essayistiske ånda finn Obaldia best framvist hjå Jorge Luis Borges. Ei like stor vilje til essayistisk fiksjon finn me ikkje i dei to bøkene i *Norsk røyndom*-serien. Eg er nok ikkje heilt samd med Obaldia i at essayistikken skal peike mot fiksjonen. Ja, det seier noko vesentleg om den litterære prosessen, om korleis forfattaren sublimerer røynda for å skape fiksjon,

men kan me ikkje ta plikta overfor sanninga som eit vesentleg element i essayistikken på alvor, slik me etter kvart har gjort for sakprosaen elles? Eg har tidlegare vore innom dei didaktiske prosjekta til bøkene. Det er noko *handlande* over dei. For det fyrste har dei fleste av bøkene i serien vore ein faktor i å etablere forfattarane som stemmer i samfunnsdebatten. Ein kime til dette kan me skimte i «Kva er eit namn?», eit av kapitla i *Eg snakkar om det heile tida*. Her drøfter Joof innleiingsvis kva namn som skal stå på bokomslaget. Ho tek høgde for kva konsekvensar valet kan føre til. Valet har falt på Camara Lundestad Joof, men ho innrømmer også: «Eg har alltid vore opptatt av å hevde meg» (Joof, 2018, s. 13). Bøkene kan med dette perspektivet sjåast som ledd i ein posisjoneringsprosess. Dei konstituerer forfattarane som meiningsberarar. Det er i det heile teke interessant korleis dei *handlar* språkleg. Det er særleg den perlokusjonære kategorien som interesserer meg her – det vil seie verknaden som språket har på verda. Borges' fabelaktige prosa har mangfaldige verknader på verda. Han vekker undring, fabulering og estetisk hugnad. Han har også ein eigenverdi. Men den typen essayistikk som eg har lese i denne artikkelen, kan vekke politisk handling, endring til det betre. Dette er også ei åre i den spesifikt nynorske essayistikken, som frå byrjinga har vore eit retorisk og samfunnsretta prosjekt.

Motstand og mottraum

Er det riktig som Georg Johannesen skriv, at essayisten er «essayets viktigste formelement» (Johannesen, 1977, s. 119)? Skal ein tru desse bøkene, kan me kanskje godkjenne denne slutninga. Dei to hovudpersonane, Ahmed og Joof, er premissleverandørar for både handling og tenking. Men det er samtidig noko som skurrar. Bøkene har spesielle opphav. Hjø Joof finst det ein omsetjar i kolofonen, og Ahmed har ein medforfattar. Ein kan argumentere for at utgjevingane er forankra i institusjonen Samlaget meir enn hjå forfattarane, i alle fall om ein legg språket til grunn. Det Stegane peikar på som sjølv kvaliteten i det viktigaste formelementet, nemleg det nynorske skriftspråket, som er einstydinge med ein marginal posisjon, er her eit rollespel. Valet om å skrive nynorsk i sitt akademiske virke var like naturleg for Skjervheim som for ein danske å

skrive dansk, ifølge Stegane (1998, s. 47). Identitet og språk er tett bundne saman, særleg tydeleg er dette frå da skriftspråket framleis låg i krybba. Korleis kan det ha seg at desse bøkene er såpass identitære utan hjarte-språket som kode?

Spørsmålet vekker assosiasjonar til den profeterte vendinga frå det nasjonale til det post-nasjonale. Dette er temaet for Jon Haarbergs bok *Nei, vi elsker ikke lenger* (2018), og konklusjonen er at nasjonallitteraturen er passé: «Litteraturen og Nasjonen har rett og slett gått hver til sitt» (s. 236). Denne triste resignasjonen byggjer på ulike definisjonar av nasjonallitteratur. Spesielt éin av dei dreier seg om språket. Tidlegare i boka siterer Haarberg Garborg: «Naar man i den civiliserede Verden skal bestemme en Bogs Nationalitet, saa spørger man efter Sproget»¹¹ (s. 27). Det er eit brot med den nynorske essayistiske tradisjonen at eit bokverk, ja ein heil serie med bøker, skal omsetjast vekk frå forfattarens målform. I Joofs tilfelle er det trass alt ikkje snakk om eit utanlandsk verk som omsetjast til norsk, men eit innlandsk verk som omsetjast frå bokmål til nynorsk.

Steganes konklusjon var som nemnt at det nynorske skriftspråket var utslagsgjevande for den marginale posisjonen til den nynorske essayisten. I desse bøkene har me likevel med marginalisering å gjere, men ei marginalisering som ikkje er knytt til sentrum og periferi. Nynorsk essayistikk har tradisjon for å take opp målspeørsmålet og andre saker frå den norske periferien, men desse bokverka vert knytte til spørsmål som oftast vert assosierte med det urbane, i dei to bøkene stadar som Bergen, Oslo, København og Stockholm. Antirasisme er del av ei liberal, universell verdiklynge, som oftast koplast til urbane livsmønster. Det er nok ikkje nokon spesiell grunn til dette utanom at innvandring og i sin tur multikulturalisme har eit større nedslagsfelt i byane enn på landet. Jamfør nasjonallitteraturens død er det ikkje spesifikt nasjonale problemstillingar som pregar den nynorske essayistikken me finn døme på her, men universelle og identitære problemstillingar. Her bør ein samtidig innvende at desse problemstillingane nettopp er *nasjonale* i kraft av å vere *universelle*. Det er ikkje slik at nynorsk essayistikk er sjølvsentrert

11 Sitatet er opphavelg frå *Den ny-norske Sprog- og Nationalitetsbevægelse* (1877).

og innelukka. Som litteraturhistorieskrivarane har vist, har den nynorske essayistikken frå byrjinga vore vend mot verda. Det er altså ikkje eit brot med skriftkulturen at desse bøkene vender seg utover. Dette er kontinuitet.

Eg varsla tidlegare at eg ville justere min innleiande skepsis til koplinga mellom sjanger og innhald. Det er nettopp her – der essayets kritiske form også krev eit kritisk innhald – at eg vil revurdere denne skepsisen. Det er umogleg å sjå føre seg ein essayistikk slik han er definert innanfor vårt litterære paradigme, som ikkje er vend mot sakene, mot problema. *Brev til Noreg* og *Eg snakkar om det heile tida* er didaktiske prosjekt, handlande bøker. Dei har såleis kritikkens form.

Avslutning

Slik som Adorno skreiv i forlenging av Lukács, har eg sett meg føre å skrive i forlenging av Steganes artikkel frå 1998. Eg har i motsetning til han ikkje gjeve eit «uttømmende» oversyn over kva nynorsk essayistikk som no finst der ute, men peikt på nokre sentrale kongruensfelt mellom det nynorske og den essayistiske skriftkulturen. Dei to bøkene frå *Norsk røyndom*-serien er særmerkte med det kritiske, som har blitt ståande som den sentrale toposen i tysk og nyare norsk essayteori. Denne kritikken heng saman med kontrapositivismen, som har vore nærverande i norsk essayistikk, spesielt nynorsk essayistikk, sidan Vinje. Kontrapositivismen tek plass i tekstane eg har teke utgangspunkt i, ikkje naudsynlegvis som eit formgjevande prinsipp, men som ein åndeleg kvalitet. Den nynorske essayanda er ei tvisynt ånd som vandrar frå posisjon til posisjon. Denne ånda finn me igjen i dei to bøkene, men ho er manifestert på to ganske forskjellige måtar, som eg har vist ovanfor.

Til slutt vil eg nemne Steganes konklusjon om det nynorske essayet frå 1998. Stegane foreinar det nynorske med essayet via den marginale posisjonen. Essayisten er, liksom nynorskbrukaren, ein *outsider*. Når ein ser *Norsk røyndom* under eitt, ser ein at sjølve prosjektet har vore å portrettere *outsiders*, altså verkar bøkene som ei forlenging og utviding av den nynorske essaytradisjonen. Kvar skribent, kvar bok har som mål å

vise fram deira røynd. Slik sett representerer dei òg eit brot med denne tradisjonen – det er ikkje lenger den språklege marginaliseringa, men den identitære, som pregar essayisten. Dette poenget vert desto sterkare om ein igjen minner om at fleire av forfattarane ikkje skriv nynorsk til vanleg, iblant dei Joof. Det marginale er altså ikkje lenger kopla til skriftmålet, men til identitet. Denne grunnleggjande premissen ser i vår tid ut til å prege ikkje berre essayet, nynorsk eller ei, men sjølve litteraturen. Det er kanskje ikkje så rart når essayisten er «essayets viktigste formelement». Og Anatole France skal ha sagt at essayet ein dag vil absorbere all litteratur ...

Abstract

In this article I discuss the relationship between nynorsk discourse culture and the essay genre. Exemplified by two books from the *Norsk røyndom*-series (2018), some central characteristics of the nynorsk essay and more generally the essay genre are explored. The essay theory that Georg Johannesen disseminated has been left standing as the core framework for understanding essays in Norway. This theory is traced back to theorists such as György Lukács og Theodor Adorno. In combination with this, I see the academic-philosophical branch of the nynorsk essay as evidence for antipositivism as a fundamental position for the nynorsk essay. The nynorsk essayist has formerly been seen as a marginalized position owing to writing in a minority written standard. The two books also exemplify such a marginalized position, but due to circumstances apart from language. The nynorsk essay tradition is carried on in how the books' address society. This is interpreted as a breach, but also continuity, with the tradition of the nynorsk essay.

Brage Egil Herlofsen
Høgskulen i Volda
Postboks 500
NO-6101 Volda
brage.egil.herlofsen@hivolda.no

Litteraturliste

- Adorno, T. W. (1958). *Noten zur Literatur*, bd. 1. Suhrkamp.
- Ahmed, M. I. & Sandvik, H. (2018). *Brev til Noreg*. Samlaget.
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Berger, B. (1964). *Der Essay: Form und Geschichte*. Francke.
- Breivega, K. R. (2003). *Vitskaplege argumentasjonsstrategiar*. Norsk sakprosa.
- Chevalier, T. (Red.). (1997). *Encyclopedia of the Essay*. Fitzroy Dearborn Publishers.
- Good, G. (1988). *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. Routledge.
- Grepstad, O. (2002). *Det nynorske blikket*. Samlaget.
- Haas, G. (1969). *Essay*. J. B. Metzlersche.
- Haas, G. (1982). Essayets særmerke og topoi. [O. Grepstad, Oms.] I *Essayet i Norge: Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 229–239). Samlaget.
- Helland, F. (2018, 11. august). Identitetspolitiske nødvendighetsartikler. Klassekampen.no. <https://klassekampen.no/utgave/2018-08-11/identitetspolitiske-nodvendighetsartikler>
- Herlofsen, B. E. (2017). Essayistiske staur. *Bøygen*, 29(2), 22–29.
- Herlofsen, B. E. (2019). «Den store mengden vidunderlige foreteelser som tilhører vannets element»: Den essayistiske modus og dens manifestasjon i Morten Strøksnes' *Havboka* [Masteroppgåve, Universitetet i Oslo]. DUO vitenarkiv. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/70211>
- Hersvik, E. (1982). Intervju med Hans Skjervheim. I *Essayet i Norge: Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 164–169). Samlaget.
- Haarberg, J. (1987). Essayet: Holberg, Montaigne og «de gamle». *Edda*, 74(1), 73–83.
- Haarberg, J. (2017). *Nei, vi elsker ikke lenger: Litteraturen og nasjonen*. Universitetsforlaget.
- Joof, C. L. (2018). *Eg snakkar om det heile tida*. Samlaget.
- Kulturrådet. (2023, 6. mars). Innkjøpsordning – ny norsk sakprosa for vaksne. Kulturrådet.no. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/innkjopsordning-ny-norsk-sakprosa-for-vaksne/tildelinger/2018/2018>
- Kulturtanken. (2020, 10. november). – Nynorsk er maktkritikk. Kulturtanken.no. <https://www.kulturtanken.no/aktuelt/2020/nynorsk-er-maktkritikk/>
- Johannesen, G. (1977). Etterord: Holberg og essayet. I L. Holberg, *Essays* (s. 111–136). J. W. Cappelens forlag.
- Johannesen, G. (1982). Essayet i dagens Norge. I *Essayet i Norge: Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 7–10). Samlaget.
- Langballe Andersen, H. (2002). *Hvordan får essaybegrepet mening? En etnografisk studie av essayforståelser hos ti aktører i det essayistiske feltet*. Universitetet i Oslo.
- Lindberg, H. M. (2019). Et lite stykke Norge. Blabla.no. <https://www.blabla.no/hanna-malene-lindberg-litteraturkritikk-norsk-royndom/et-lite-stykke-norge/111532>
- Lukács, G. v. (1911). *Die Seele und die Formen: Essays*. Egon Fleischel und Co.

- Lynghammar, V. (2004). Domenet for den nynorske skriftkulturen. *Skriftkultur*, 109–123.
- Melberg, A. (2013). *Essayet: Utvalg og introduksjon ved Arne Melberg*. Universitetsforlaget.
- Obaldia, C. d. (1995). *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Clarendon Press.
- Orseth, D. (1982). Kulturspegel mot bygdenorge og briller mot trongsyn. I *Essayet i Norge: Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 129–139). Samlaget.
- Oxfeldt, E. (2021). «Skamløshetens tid er her for å bli». Minoriserede kvinder tager til orde i skandinavisk samtidslitteratur. I E. Rees, H. Karlsen, M. Brovold & S. Dingstad (Red.), *Minoritetsdiskurser i norsk litteratur* (s. 23–44). Universitetsforlaget.
- Røsvik, M. (2018, 11. september). Nyansar av norsk. Prosa.no. <https://prosa.no/artikler/essay/nyansar-av-norsk>
- Sjklovskij, Viktor B. (2003). Kunsten som grep. I A. Kittang, H. H. Skei, A. Linneberg & A. Melberg (Red.), *Moderne litteraturteori: En antologi* (2. utg.) (s. 11–25). Universitetsforlaget.
- Skjervheim, H. (1976). *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Johan Grundt Tanum Forlag.
- Stegane, I. (1987). *Det nynorske skriftlivet: Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon*. Samlaget.
- Stegane, I. (1998). Nynorsk essayistikk. *Nytt norsk tidsskrift*, 15(1), 45–55.
- Stueland, E. (2012). Essayets leserkontrakt. I A. Johansen (Red.), *Kunnskapens språk* (s. 67–86). Scandinavian Academic Press.
- Søberg, M. (2018). *Nynorskens lys*. Samlaget.
- Sørbo, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Samlaget.
- Vinje, Aa. O. (1919). *Skrifter i Samling*, bd. 3. J. W. Cappelens forlag.
- Vold, T. (2018, 29. juni). Hullene i den norske fortellingen. *Morgenbladet.no*. <https://www.morgenbladet.no/boker/bokessay/2018/06/29/hullene-i-den-norske-fortellingen/>
- Aadland, E. (1982). Essayet som meta-essay. I *Essayet i Norge: Fjorten riss av ein tradisjon* (s. 211–228). Samlaget.
- Åmås, K. O. (2018, 27. oktober). Historier fra livet kan ha sin pris. Men de gir oss så mye mer. *Aftenposten.no*. <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/Kv4XE5/historier-fra-livet-kan-ha-sin-pris-men-de-gir-oss-saa-mye-mer-knut-olav-aamaas>
- Aasen, I. (1912). *Skrifter i samling*, bd. 2. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.

KAPITTEL 8

Jane Austen på Ivar Aasens mål: omsetjing som tolking, kjønn og samtid

Marie Nedregotten Sørbo

Samandrag: Omsetjing frå framande språk har vore del av den nynorske skriftkulturen frå starten på 1850-talet. Så seint som i 2022 blei Jane Austen sin forfattarskap for første gong innlemma i denne tradisjonen. Dette kapittelet analyserer omsetjingar av Austen frå engelsk til norsk i lys av skriftkulturelle og hermeneutiske perspektiv. Dessutan blir materialet sett i ramma av nyare forskingsprosjekt på kvinner i den norske så vel som den europeiske skriftkulturen på 1800-talet. Teksteksempla i analysedelen blir diskutert opp mot skiftande truskapsideal, tidskoloritt, og målform og vil vise omsetjing både som personleg tolking og som samtidig skriftkultur. Eksempla vil også illustrere forståinga av tematikk, humor og narrative ironiske verktøy som forteljarkommentarar og fri indirekte diskurs som forfattaren nyttar. Omsetjarane sine preferansar når det gjeld vokabular og språkstil, er ofte nært knytt til tida eller konteksten dei høyrer til i. Den ferske nynorske omsetjinga blir sett på bakgrunn av den lange historia knytt til omsetjing av Austen til bokmål.

Nøkkelord: Jane Austen, kvinnelitteratur, litteraturhistorie, omsetjing, tolking

Keywords: Jane Austen, interpretation, literary history, translation, women's literature

Denne boka har som tema nynorsk samtidslitteratur, og meir enn to hundre år gamle Jane Austen (1775–1817) har sneke seg med i denne kategorien sidan ho var heilt ny i den omsette nynorske skriftkulturen i 2022. For første gong kunne ein lese eit av dei seks hovudverka hennar på nynorsk. *Northanger Abbey* kom ut i serien Skalds klassikarar, omsett

Sitering: Sørbo, M. N. (2023). Jane Austen på Ivar Aasens mål: Omsetjing som tolking, kjønn og samtid. I A. Neple, S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur. Festskrift til Geir Hjorthol* (Kap. 8, s. 159–188). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.204.ch8>
Lisens: CC-BY 4.0

av forfattere av dette kapittelet (Austen, 2022). Kapittelet handlar om utfordringane ved omsetjing frå engelsk til norsk, med særskilt fokus på tolkinga av utvalde særtrekk ved Jane Austens stil, tone og tematikk. Den nynorske omsetjinga blir sett på bakgrunn av den tidlegare historia knytt til omsetjing av Austen til norsk og nyare forskning på resepsjonen av kvinner i skriftkulturen.

Omgrepet «samtidslitteratur» minner oss på eit særdrag ved Austen sin forfatterskap som er mykje gløymt i dag. Forfattere skreiv seks romanar som kom ut i løpet av ein svært kort og intens publiseringssperiode mellom 1811 og 1817. Perioden blei så kort av to grunnar. For det første tok det Austen mange års forsøk å få dei tre første romanane sine utgitt (*Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Northanger Abbey* (1817)). For det andre døydde ho brått av sjukdom etter å ha skrivne *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) og *Persuasion* (1817). Då ho døydde sommaren 1817, hadde ho sett fire av bøkene på trykk, medan broren sørge for å få dei to siste utgitt eit halvt år etter. Den våren ho døydde, var ho godt i gang med den sjuande romanen, *Sanditon*, som dermed ikkje blei fullført.

I dag blir Austen ofte oppfatta som ein forfattare av historiske romanar, ikkje minst fordi vi ser dei mange filmversjonane som nostalgiske draumar om ei fjern tid, med staselege hus, overdådige kostyme og elegante dansar. Men ho sjølv skreiv samtidsromanar. Faktisk var ho så opptatt av ikkje å bli utdatert at ho skriv ei «kunnngjering» framme i *Northanger Abbey* der ho forklarar at romanen blei skriven ferdig i 1803, og dette er grunnen til at «nokre delar av verket er heller utdaterte» (Austen, 2022, s. 5). Ho brukar veldig lite tidfesting i bøkene sine, og lite tilvising til aktuelle hendingar og personar. Så langt er det noko tidlaust med bøkene som gjer at dei kan lesast uavhengig av historisk kunnskap. Men ho skriv alltid om si eiga samtid, plasserer romanane «midt i England» (Austen, 2022, s. 243–244), i dei samfunnslaga, landskapa og i det språket ho sjølv kjende seg heime i. Dette var eit medvite val og ofte ein protest mot – til og med parodi på – dei svært populære sentimentale og gotiske romanane. Desse gjekk gjerne føre seg på italienske slott på 1500-talet og handla om vakre unge damer som måtte gå gjennom nifse prøvingar før dei enda opp med rikdom og ekteskap. Austen sine romanar handlar om kvinner

med kvardagslege, attkjennelege problem. Og i *Northanger Abbey* lagar ho eit parodisk motstykke i Catherine Morland, som verken er spesielt vakker eller gåverik, og kjem frå ein barnerik prestefamilie. I denne preferansen for det kjende og heimlege var Jane Austen svært ulik mange av sine medsøstrer og brør i forfattarstanden. I litteraturhistoria står ho som ein fornyar og ei mor for den realistiske romanen, som skulle blomstre etter hennar tid.

Omsetjing som skriftkultur

Heilt sidan Ivar Aasen laga *Prøver af Landsmaalet* (første utgåve 1853), har omsetjing frå andre språk vore ein del av den nynorske skriftkulturen, og implisitt dermed ein del av det nasjonale prosjektet (Aasen, 1911–12). Aasen laga så å seie grammatikk (1848) og ordbok (1850) med den eine handa og omsetjingar med den andre. Sjølv om dei fleste prøvetekstane var norske dialektprøver, supplert med ei samling overleverte soger, anekdotar, rim, reglar, gåter, ordtak og nokre heilt nye stykke, var siste del av boka omsetjingar. Aasen har her omsett tekstar av tre engelske og tre tyske forfattarar, alle menn. Dei engelske er utdrag frå to essay av Thomas Babington Macaulay (prøve 42 og 43), William Shakespeares «Friaren under Glaset» frå *Romeo og Julie* (prøve 46) og Lord Byron-diktet «Barne-Minne» (prøve 48). Dei tyske er av Alexander von Humboldt (prøve 44), Karl von Rotteck (prøve 45) og eit dikt av Friedrich Schiller (prøve 47) (Aasen, 1997). Når Aasen ordnar alt stoffet i kategoriar til slutt i boka, skil han ikkje mellom norske og omsette stykke; den omsette litteraturen smyg seg slik saumlaust inn i den nynorske skriftkulturen heilt frå starten. I det komande vil eg argumentere for at omsetjing stadig fortener denne plassen.

Aasen kjende kanskje ikkje til Jane Austen sin forfattarskap, sidan ho var lite omtalt også i heimlandet England på 1800-talet. Likevel var det ikkje heilt umogleg, sidan det celebre mannlege leseselskapet Athenæum i Christiania (Oslo) hadde tre Austen-romanar på engelsk i hyllene frå 1852 og framover, og kjøpte ein fjerde i 1869 (Athenæums Bøger, 1852, 1869; sjå Sørbø, 2017, s. 290–291). Og vinteren 1871–72 kom den aller første kjende omsetjinga av Austen til norsk, *Familien Elliot* (*Persuasion*), som

føljetong i Morgenbladet (omtalt i Sørbø, 2012, 2018). Så Aasen kunne ha lese Austen anten på engelsk eller norsk, i tillegg til at det fanst ei dansk (1855) og to svenske omsetjingar (1836, 1857–58).¹ Men Aasen valde nokre år seinare (1861) å teste landsmålet på eit utdrag frå George Eliot (Mary Ann Evans) sin første roman frå 1859 og tok såleis med ei engelsk kvinne i dei mangslungne prøvene sine.²

Nokre glimt frå omsetjingspraksis får tene til å belyse rolla som omsetjing har spelt i den litterære kulturen i Noreg. Sjølv om vi finn ein god del omsett litteratur i utdrag i tidsskrift på 1700-talet, til dømes av redaktørar som Claus Fasting og Birgitte Kühle (sjå Sørbø, 2021), skyldde den store bølga av omsett litteratur over marknaden frå midten av 1800-talet. Jon Haarberg peikar på *Onkel Toms Hytte* av Harriet Beecher Stowe (1852–53) som det store vendepunktet (Haarberg, 2019). Før dette blei det utgitt berre 43 omsette fiksjonstitlar på 38 år i den ferske norske nasjonalstaten (1814–1851). Kvinnedelen i dette materialet var heile 24,1 prosent (7 av 29 forfattarar).

Forskning i historiske aviser og bokkatalogar i det europeiske prosjektet *HERA Travelling Texts 1790–1914* dokumenterer tusenvis av skrivande kvinner før den første verdskrigen. Resultata som er registrert i databasen NEWW Women Writers, gir ny kunnskap om rolla kvinner har spelt i skriftkulturen. Det store talet forfattarar i fortida, som vi no berre kan greie å analysere med kvantitative metodar, er blitt kalla «the great unread» (Cohen, 1999; Moretti, 2000). Desse er også ein del av skriftkulturen, var ofte mykje lesne i si eiga samtid, og mange av dei er kvinner. Det norske materialet omfattar til dømes 934 omsette tekstar av utanlandske kvinnelege forfattarar, og 359 av desse var i avisene. Berre på 1890-talet trykte Morgenbladet og Aftenposten til saman 89 tekstar av

1 Omsetjingar til sytten europeiske språk er diskutert i Mandal, A., & Southam, B. (Red.) (2014). *The Reception of Jane Austen in Europe*. Bloomsbury.

2 Meir om denne omsetjinga i Sørbø, M. N. (2016). George Eliot in Norway: The Enthusiasm that Petered Out. I C. Brown & E. Shaffer (Red.), *The Reception of George Eliot in Europe* (s. 134–153). Bloomsbury. Om ikkje Aasen tok med Austen, har den nye omsetjinga med eitt av ordtaka hans. 'Men det blir sagt at med god trott vinn ein meir enn ein trudde' (Austen, 2022, s. 31) erstattar det originale ordtaket '... but we are told to «despair of nothing we would attain» as «unwearied diligence our point would gain» (Austen, 1969, s. 31). Dette tener også som eksempel på at nynorsk kan gi konsise og kjappe løysingar.

kvinner, i snitt ni i året. Dette forskingsprosjektet tel ikkje dei mannlege forfattarane og verka, men dei er nesten alltid flest.

Hovudtyngda av lesestoffet på det lange 1800-talet kom frå utlandet. Når ein granskar katalogane til Kristiania Læseforening for Kvinder frå 1904 og 1915, er det mogleg å identifisere 557 kvinnelege forfattarar, og om lag 70 (eller 1/8) av desse er norske namn. Det same mønsteret ser ein i andre katalogar frå andre leseforeiningar. I dette tilfellet blei dei fleste utanlandske forfattarane lesne på originalspråka engelsk, tysk og fransk, men 116 av kvinnene var omsett til norsk minst éin gong. I alt var det i denne boksamlinga 222 omsette verk skrivne av kvinner, og mange fleire av menn (Sørbø, 2017, s. 285–288).

Omsetjing var viktig også for den nynorske skriftkulturen i dei tidlege periodane. Den 17de Mai og Gula Tidend var to av fleire nynorske blad og aviser som hadde mykje omsett litteratur. Oftast kom avisomsetjingane som føljetongar i «kjellaren» og som utklippbøker. Ottar Grepstad har laga ein bibliografi over alle dei nynorske føljetongane han har funne mellom 1884 og 1940. På desse knappe seks tiåra kom det i alle fall 301 føljetongar på nynorsk fordelt på 58 tidsskrift, altså om lag fem i året, og antakeleg var det fleire. Av desse var 96 titlar omsett skjønnlitteratur, 134 norsk skjønnlitteratur og resten andre kategoriar (Grepstad, 2022, s. 107–109, s. 119–120). Nynorsk presse ser ut til å ha meir «heimelaga» litteratur enn bokmålspressa, og Grepstad trur det har økonomiske årsaker. Det andre unntaket frå hovudregelen er at kvinneprosenten av forfattarane var mykje lågare enn det vi har sett i avisene elles. I denne bibliografien er det berre tre norske kvinner og fem omsette utanlandske, og til saman står dei bak 9 av dei 301 titlane. I alle høve var den nynorske omsette litteraturen i blada eit viktig supplement til det som kom frå forlaga (Samlaget hadde 386 utgjevingar i same sekstiårsperiode).

Det store omfanget av omsetjing gjer at den norske – også den nynorske – skriftkulturen er monaleg mindre nasjonal enn han ofte blir tatt for å vere. Vi ser vanlegvis på Aasens prosjekt som ein viktig lekk i oppbygging av ein norsk identitet og kultur midt i det hundreåret ein bygde opp norske institusjonar som universitet, teater og forlag. Men omsetjingshistoria viser at kulturen er transnasjonal nett i dei periodane han også prøver å gå nasjonale ærend, det gjeld sjølvsgt alle land som

importerer framand litteratur. Den israelske forskaren Itamar Even-Zohar er ein av dei som har peika på at omsetjing er ein undervurdert del av det kulturelle «polysystemet», ikkje minst i små, meir perifere kulturar i høve til dei dominerande kulturelle sentera (Even-Zohar, 2012, s. 162–167, sjå også nyare bruk i Zhang, 2014). Dette gir støtte for å forske på kva som skjer ved omsetjing av litteratur, og på kva rolle omsetjing har spelt i historia. Som også Haarberg påpeikar, har «Litteraturhistorikerne ... i liten grad brydd seg om den ‘fremmede’ litteraturen. De har viet seg til den heimlige eller *nasjonale*» (Haarberg, 2019). Formidling og undervisning om litteraturen i fortida må omfatte også den store kvinnedelen av skriftkulturen og den store transnasjonale utvekslinga av lesestoff dei siste to–tre hundreåra.

Omsetjing som tolking

Den nynorske omsetjinga av Austen går dermed inn i ein større forskingskontekst, og ein større forståingshorisont, der nærlesing av dei utvalde og kanoniserte (som Aasen og Austen) går hand i hand med erkjenning av den no «ulesne» delen av skriftkulturen. Og fundamentet for ein slik framgangsmåte kan ein finne i Hans-Georg Gadamer's filosofiske hermeneutikk, der han framhevar at all forståing er avgrensa og tidsbestemt. Ingen kan lese eit verk «slik det står», vi tolkar alle gjennom våre eigne «fordommar» (personlege føresetnader) og avgrensa av vår eigen «horisont» (kontekst). Gadamer er også opptatt av at tolkarar må ha «verknadshistorisk medvit», det vil seie å skjøne at dei sjølve er ein del av det uendelege etterlivet til verket. Det gir tolkaren ein audmjuk posisjon i kulturen, men det opnar også tekstlege rikdommar. Samstundes som alle tolkarar er avgrensa, har alle tekstar uendeleg tolkingspotensial. Gadamer impliserer ikkje at teksten ikkje har mening, men at vi ser ulike delar av denne meininga kvar gong vi les (Gadamer, 1989, s. 277, 302, 340, 357, 381).³

3 Del II, 2, «Elements of a Theory of Hermeneutic Experience», *Truth and Method* (Gadamer, 1989, s. 265–379). Sitata/omgrepa er omsett dels frå engelsk, dels frå tysk av MNS.

Når vi ser Jane Austen (eller andre) si omsetjingshistorie opp mot dette, får vi nokre viktige premisser for vurderinga. Sidan alle tolkarar er bundne av sin eigen «historisitet», vil det gjelde både omsetjarar og akademikarar. Vi har ingen direkte tilgang til fortida, men vil automatisk tolke historiske tekstar inn i eiga, notidige forståingsramme. Dermed er det naturleg og uunngåeleg at omsetjarar vil levere ulike tolkingar av ein og same tekst, og det interessante blir å sjå skiftande horisontar. Dessutan blir det umogleg å tenke seg at nokon omsett versjon er den endelege. For å sette det på spissen kan vi seie at alle tolkarar vil forstå gamle tekstar som samtidstekstar, i den forstand at vi les i lys av samtidige og personlege horisontar. Det er dette vi må ha «medvit» om, ifylgje Gadamer. Tolkarane er alltid samtidstolkarar.

I tillegg til at det hermeneutiske perspektivet opnar for mange variantar av tolking, gjer også dei reint språklege erfaringane det same. Det er velkjent at om mange personar blir bedne om å omsetje den same teksten, vil det kome inn ei rad med relevante omsetjingar, men ingen like (sjå til dømes Bellos, 2011, s. 4–5). Det er ein god illustrasjon på at det ikkje er heilt samsvar mellom språk, og at alle ytringar difor vil ha tallause potensielle omsetjingar. Nokre vil sjå omsetjing som umogleg, sidan det aldri vil vere fullt samsvar mellom kjeldespråk og målspråk. Så omsetjing har ei dobbel utfordring: Det er ikkje ein-til-ein-tilhøve mellom språk og heller ikkje mellom tankar eller tider. Korleis blir Jane Austens verk tolka til ulike tider og innanfor ulike horisontar?

Austen på norsk

Omsetjing har alltid vore ein del av skriftkulturen rundt Austen, og frå og med 1871 har det også kome tretten versjonar på norsk under skiftande periodar og preferansar.⁴ I dag er ho ein av dei mest omsette, med minst 700 omsetjingar globalt, inkludert mange til austlege språk som kinesisk og japansk, dei fleste etter 1920-talet.⁵ Omsetjingskulturen starta medan

4 Sjå «Jane Austen Travels» i *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation* (Sørbo, 2018).

5 Oxford-professoren R.W. Chapman, med bidrag frå akademikar-kona Katherine Metcalfe, laga på 1920-talet ei stor kommentert utgåve av samla verk og bidrog til at Austen fekk plass i

ho sjølv enno var aktiv med pennen, og romanane som omsider kom på trykk i 1811 og 1813, blei med ein gong omsett til fransk i 1813, 1815 og 1816.⁶ Så tidleg som i 1824 kunne ein lese alle bøkene hennar på fransk, og nokre i fleire versjonar. Det andre omsetjingspråket var tysk (1822, 1830), og svensk var tidleg ute (1836) fordi omsetjinga kom via fransk. Midt i hundreåret kom tre nye omsetjingar til portugisisk (1847), dansk (1855) og svensk (1857–58).

Då *Familien Elliot* gjekk som føljetong vinteren 1871–72, blei norsk det sjuande og siste framande språk Austen blei omsett til på 1800-talet, med i alt 19 titlar. Frå 19 til over 700 omsette bøker: Kontrasten er stor mellom det første og det andre hundreåret i Austen-resepsjonen. Men norske lesarar var mellom dei tidlege, i alle fall om dei las *Morgenbladet*. Føljetongformatet betyr ikkje at målgruppa berre var kvinner; avisa var då den største av dei norske og eit viktig kultur- og debattorgan. Men sidan omsetjinga aldri kom som bok, har ho vore usynleg og ukjent sidan.

Det gjekk nesten seksti år til før det kom ei omsetjing for bokmarknaden, då Aschehoug gav ut *Elisabeth og hennes søstre (Pride and Prejudice)* omsett av Alf Harbitz (1930). To omsetjingar til av denne romanen, begge med tittelen *Stolthet og fordom*, kom på andre forlag, ved Lalli Knutsen i 1947 og Eivind og Elisabeth Hauge *cirka* 1972. Desse tre omsetjingane er svært ulike både i innhald og innpakning, sjølv om alle omsetjarane forkortar og redigerer. Harbitz har ei vakker, men noko sensurert utgåve retta mot «ungpike»-lesarane. Knutsen har ein nokså omtrentleg versjon retta mot underhaldningsmarknaden. Og ekteparet Hauge har ei parafraserande omsetjing som har forkasta mykje av Austen sin forteljarstil. Ein fjerde, kraftig forkorta versjon kom som (usignert) føljetong i *Familien* i 1974, med tittelen *Omvei til lykken*, og den femte kom i 2003.

Tusenårsskiftet blei eit høgdepunkt i den norske Austen-resepsjonen, då Aschehoug bad Merete Alfsen omsette fem av dei seks romanane: *Emma* (1996), *Fornuft og følelse* (1997), *Overtalelse* (1998), *Mansfield Park* (2000) og *Stolthet og fordom* (2003). Alfsen fortel sjølv om oppdraget ho

engelskfaget på universiteta. På 1800-talet kom bøkene både i samla, vakkert illustrerte verk og i billegutgåver for sal på jernbanestasjonane, men var lite kjende.

6 Det ørvesle skrivebordet hennar er blitt ikonisk, og mangelen på arbeidsrom, ro og dyrebart papir er påfallande tilhøve for ein forfattar.

fekk i 1994, i etterordet til den siste (Alfsen, 2003, s. 359). Det verkar som dei rekna den sjetten romanen, *Northanger Abbey*, som mindre viktig, og dei skusla slik vekk sjansen til ei norsk samla verk-utgåve. Denne konklusjonen bygger på samtalar med forlagsredaktør (i 2004) og omsetjar (i 2019).⁷

Dette var eit høgdepunkt ikkje berre fordi det kom fem romanar på rad, men fordi dette var den første 1900-talsomsetjaren som sikta på å unngå all forkorting og omskriving, og som dessutan prøvde å attskape Austens elegante setningar på norsk. Den einaste omsetjaren som hadde same strategi tidlegare, var han eller ho som stod bak *Familien Elliot* i 1871–72. Her er heller ikkje teksten forkorta (sjå unntaket nedanfor) og er heller litt utbrodert til tider. Og begge desse omsetjarane har tydelegvis teft for Jane Austens stil og tone.

Etter seksten års hiatus kom for første gong to av Austens «mindre» verk på norsk: *Sanditon* og *Lady Susan*, ved Peter Fjågesund (2019). Dette er også første bokutgåve med originale illustrasjonar av ein norsk kunstnar (Borghild Telnes).⁸

Dei tolv nemnde norske omsetjingane var alle til riksmål/bokmål, med variasjonar etter tidsbestemte normer og personlege stilval. *Northanger Abbey* (2022) er den trettande og hittil einaste nynorske. Når vi i neste del skal sjå på eksempel på forståing og formidling i omsetjing, kan vi difor ikkje samanlikne Jane Austens verk på dei to målformene (berre gje nokre glimt av kva som skjer i andre forfattarskap der vi har eit eksisterande korpus). Men vi kan samanlikne strategiar og tolkingsval i ulike periodar. Dei norske omsetjingane deler seg inn i fire, omtrentlege bolkar: 1800-talet (1), midten av 1900-talet (4), tusenårsskiftet (5) og nyare (3). Kva kan via ane av skiftande forståingshorisontar og omsetjingsstrategiar i denne naudsynnte samanstillinga av tider og målformer? Austen

7 Eg skreiv brev til Aschehoug 7.9.2004 med spørsmål om mellom anna statusen til *Northanger Abbey*. Eg fekk telefonisk svar frå forlagsredaktør Marit Notaker 16.11.2004, og seinare samtalar med Merete Alfsen på Oversatte dager, Oslo, i mars 2019 stadfesta inntrykket av at forlaget ikkje rekna *Northanger Abbey* som ein roman som var interessant for norsk omsetjing, men heller som eit ungdomsverk.

8 *Lady Susan* er eit ungdomsverk, medan *Sanditon* er eit ufullført romanfragment på om lag femti sider.

sine verkemiddel blir her belyst av omgrep frå hermeneutikk, så vel som frå omsetjingsteori, narratologi og resepsjonsteori.

Om å tolke forteljarkommentarar i ulike periodar

Uansett målform vil Jane Austen sine romanar by på utfordringar for ein omsetjar, og kva strategiar og løysingar som blir vald, kan røpe mykje om oppfatninga av forfattarskapen og av status i skriftkulturen. Første spørsmål er korleis omsetjarane tolkar humoren, den lattermilde grunntonen i verket, og nært knytt til denne, den narrative ironien. Korleis kjem desse til uttrykk i originalen, og i kva grad kan dei overførast til andre språk?⁹ Eksempla i denne delen er henta frå den nynorske *Northanger Abbey* og fleire bokmålsversjonar av *Persuasion* og *Pride and Prejudice*, i tillegg til *Sanditon*. Til saman representerer desse alle dei fire periodane ovanfor.

Den karakteristiske forteljarstilen til Austen består av eit heilt sett med verkemiddel som saman gir grunntonen. Ein legg kanskje først merke til dei ironiske stemmene i persongalleriet, som til dømes Elizabeth Bennet i *Pride and Prejudice* og Henry Tilney i *Northanger Abbey*. Men dei skarpe og vittige replikkane deira er stort sett ikkje vanskelege å oppfatte eller omsetje. Det er heller ikkje dei narrative kommentarane, sjølv om desse kan gå tapt. Men det ligg mykje større utfordringar i dei meir intrikate verkemidla Austen nyttar seg av, slike som fri indirekte diskurs, leiemotiv/repetisjonar og dramatisk ironi. Til saman gir dei forteljingane hennar eit kritisk skråblikk på verda og eit antisentimentalt blikk på kvinnekår, ekteskapsvilkår, klasseskilnader, pengar, makt og privilegium.

Men dei eksplisitte og ofte satiriske forteljarkommentarane kan i nokre periodar bli justert eller kutta i omsetjing. Motivet kan vere pragmatisk (spare plass) eller stilistisk (ein føretrekk ein meir nøytral forteljetone) eller sensurerande (unngå det kritiske perspektivet). Den aller

9 Sjå også Sørbø, M. N. (2022a). The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels. *Humanities*, 11(4), 1–13.

eldste – *Familien Elliot* (1871–72) – har ei noko paradoksal tilnærming, som kanskje viser spor av to redigerande instansar. Omsetjaren har elles overtydande god forståing for Austen si ironiske grunnhaldning og tvingar oss faktisk til å justere våre fordommar mot gamle omsetjingar. Dei tidlege omsetjingane er ikkje alltid veikare enn dei seinare; i Austen si verknadshistorie er det i nokre høve tvert om. Likevel blir opnings- og sluttkommentarane i siste kapittel forkasta, og det ligg nær å tenke at det var redaktøren og ikkje omsetjaren som stod bak. Austen opnar sluttkapittelet med å gjere narr av kjærleikshistorier og endar boka med å peike nase til klasseskilnader – to av hennar kjæraste angrepsmål også i andre bøker.

Who can be in doubt of what followed? When any two young people take it into their heads to marry, they are pretty sure by perseverance to carry their point, be they ever so poor, or ever so imprudent, or ever so little likely to be necessary to each other's ultimate comfort. This may be bad morality to conclude with, but I believe it to be the truth (Austen, 1969, s. 248).

Det er typisk for Austen å le av sin eigen sjanger og si eiga forteljing. Kjærleikshistorier som dette er egentleg banalt vanlege, impliserer forfattaren her. Dei handlar om unge menneske som blir forelska og greier å trasse alle åtvaringar og problem og få det som dei vil til slutt, same kor lite dei skjønar av kjærleiken eller livet. Lykkeleg slutt er ofte ein illusjon og noko forfattaren konstruerer fordi det sjangeren krev det. Og *Persuasion* sluttar med ein skarp klasse-ironi. Heile boka viser korleis overklassen (den adelege familien Elliot) rotnar opp innanfrå, gjennom hovmod, overforbruk og nytingssykje, og det vi no kallar middelklassen, er på veg opp, representert ved Captein Wentworth. Aller siste avsnitt brukar Austen på å forsikre oss om at Anne Elliot, som har bytta ut adelen og godset med marinen og sjøen, no er fullkome lykkeleg som kapteinsfrue. Det er ei skarpt uttrykt avvising av overklassen og noko av det siste Austen skreiv. Men dette blir ikkje tatt med i denne omsetjinga, som i staden konstruerer ein ny versjon av siste avsnitt: «havde den Glæde at se sin Yndling i Besiddelse av al den Lykke, som kan blive en Dødelig tildel» (Austen, 1871–72, 23. januar). Overklassen er mindre detronisert, og ironien er bytta ut med ein klisjé. Omsetjaren kuttar småkommentarar

elles også, men i siste kapittel er det i tillegg omskriving, og dette verkar som sensur av Austens klassekritikk.¹⁰

Også *Northanger Abbey* sluttar som sjangeren krev, med eit giftarmål, men heller ikkje her utan modifierande forteljarkommentarar. Nokre døme vil illustrere korleis dei fungerer på moderne nynorsk. Austen viser manglande tolmod med romantiske konvensjonar; leverer det ho skal, men med komisk knappleik og prosaiske påminningar, medan ho leikar med forfattarrolle og sjanger:

Som lesaren vil ha sett – sidan det minkar på sidene – hastar vi med sjumilsteg mot den fullkomne lykka. Henry og Catherine gifta seg Det er ganske bra gjort å ta fatt på den fullkomne lykka ved høvesvis tjueseks- og attenårsalderen. Eg må tilstå at eg dessutan er heilt overtydd om at generalen si urette innblanding faktisk ikkje skada lykka deira ... Eg må overlate til dei det måtte angå, å avgjere om dette verket dermed sanksjonerer foreldretyranni, eller om det oppmodar til ungdommeleg opprør (Austen, 2022, s. 307 og 309).

Andre stader i *Northanger Abbey* nyttar forteljaren høvet til å minne om mangelfulle kjønnsvilkår: «Om folk ønsker å bli likte, bør dei alltid vere uvitande. ... Ikkje minst må ei kvinne, om ho no skulle vere så uheldig å kunne noko, skjule dette så godt ho kan. Naturleg dumskap er ein stor fordel for ei vakker jente» (Austen, 2022, s. 132).¹¹ Det er typisk for Austen å bruke ironi som humor, og vi får oss ein god latter rett som det er. Men samstundes kan vi få latteren i halsen når vi innser at Austen faktisk her klagar på at intellektet til kvinner blir underkjent, og at dumskap blir sett på som søtt og kvinneleg. Som Virginia Woolf også la merke til, er det «eit mirakel» at Austen som kvinne rundt år 1800 likevel «skriv utan ... bitterheit».¹² Sjølv om ho som forfattar tidleg hadde eit godt publikum

10 Omsetjaren kan til og med legge til småkommentarar av typen «vi har nå gitt». Det same gjer 1947-omsetjinga av *Pride and Prejudice* (Sørbø, 2018, s. 99–101).

11 «Where people wish to attach, they should always be ignorant. ... A woman especially, if she have the misfortune of knowing anything, should conceal it as well as she can. The advantages of natural folly in a beautiful girl have been already set forth ...» (Austen, 1969, s. 110–111).

12 «That, perhaps, was the chief miracle about it. Here was a woman about the year 1800 writing without hate, without bitterness, without fear, without protest, without preaching» (Woolf, 1989, s. 65). Omsett av MNS.

i eigen familie, må ho ofte ha hatt denne erkjenninga av at få ønske å høyre på eller lese om ei kunnskapsrik kvinne.

Kjønnsrestriksjonar er også temaet når Austen kjem med eit velretta spark til den feira forfattaren Samuel Richardson og hans illusjonar om kvinner. Han skriv at ingen kvinner kan forelske seg utan at ein mann har spurt henne.¹³ Dette er *gefundenes Fressen* for Austen, som let heltinna forelske seg heilt på eiga hand og allereie i tredje kapittel, utan omsyn til kva mannen ho tenker på, meiner om saka.

Ho tenkte på han medan ho drakk varm vin med vatn og budde seg på å gå til sengs. Om det gjekk så langt at ho drøynde om han den natta, kan ein ikkje seie sikkert, men eg håper det berre dreier seg om ein lett dupp eller ei morgonslumring i verste fall. For om det skulle vere sant som ein feira forfattar har skrive, at ei ung dame ikkje har lovleg rett til å forelske seg i ein mann før han har erklært sin kjærleik, så må det vere desto meir uanstendig for ei ung dame å drøyme om ein mann før ho veit om han har drøymt om henne (Austen 2022, s. 30).

Austen ler seg nærmast skakk over kor lite mannlege autoritetar veit om kvinner, og brukar romanane sine til å vise at dei både tenker og elsker heilt av seg sjølv, utan å be om lov.

Slike forteljarkommentarar blir i varierende grad bevart i dei fleste 1900-tals-omsetjingane, med unntak av 1930 og 1974.¹⁴ Men frå og med Alfsen sine fem bøker mellom 1996 og 2003 ser vi ein ny strategi som også inkluderer dei seinare omsetjingane til Fjågesund (2019) og Sørbø (2022). Dei ironiske merknadene som mangla i 1871–72 versjonen av *Persuasion*, er tatt med hundre år seinare (Austen, 1998, s. 231 og 235). Aschehoug og Alfsen sitt tusenårsprosjekt hadde nærleik til originalteksten som grunnlag og utgangspunkt, dels som reaksjon på omsetjingane på midten av hundreåret, der alle omsetjarane forkorta og skreiv om. Det verkar likevel å vere ulike grunnar – ikkje ein felles strategi – bak dei tidlegare versjonane. I 1930 opptre omsetjaren Alf Harbitz også som ein

13 «That a young lady should be in love, and the love of the young gentleman undeclared, is an heterodoxy which prudence, and even policy, must not allow» (The Rambler 97, 1751).

14 Harbitz erstattar «I wish I could say» til forteljaren i siste kapittel av *Pride and Prejudice* med den upersonlege formuleringa «kunde man ønsket» (Austen, 1930, s. 250). Medan 1974-føljetongen har gitt heilt avkall på forteljarstemma og ikkje eingong tek med den berømte innleiinga til *Pride and Prejudice* (Austen, 1974).

slags redaktør av romanen, og har som målsetting å modernisere teksten for nye lesargrupper. «Fri i bokstaven, men trofast mot ånden har vært det ledende prinsipp for oversetteren.» Han tynner dermed ut teksten, og gir oss ein slankare versjon som han håper skal få nye lesarar til å oppdage eit gammalt «litterært mesterverk» (Harbitz, 1930, 3–4). Dei neste tre omsetjarane, Lalli Knutsen i 1947 og Eivind og Elisabeth Hauge i 1972, skriv ikkje forord og vedkjenner seg ikkje noko prinsipp, men resultatet røper at dei ikkje har kjent seg bundne av å attskape Austens roman i fulltekst eller i stil.

Tanken om at ein omsetjar skal (eller i det heile *kan*) vere «trufast» mot kjeldeteksten, er i seg sjølv problematisk, men var vanleg i den tidlege fasen av omsetjingsstudiar og -teori, der ein tenkte på omsetjing som ekvivalent overføring frå eit språk til eit anna. Om det skulle vere «meining for mening»- eller «ord for ord»-truskap, er ein eldgamal diskusjon. I seinare fasar har ein blitt meir opptatt av kulturell kontekst og av omsetjaren som medskapande instans. Tilhøvet mellom tekstane er ikkje lenger primær/sekundær, men kjelde/måltekst. I eit hermeneutisk perspektiv ser ein at dei tradisjonsberande, litterære tekstane har eit mangfaldig etterliv, og resepsjonsstudiar legg vekt på å beskrive slik kulturell utveksling og litterær resirkulering på tvers av tider og landegrenser. Vi skal sjå fleire døme på korleis Austens verk blir tolka med ulike strategiar og forståingshorisontar.

Om å forstå eller misforstå fri indirekte stil

Dei ironiske verktøya til Austen inneber også utstrekt bruk av fri indirekte tale/tanke, som saman med slåande leiemotiv fargar forteljingane. Forteljaren omtalar karakterar i tredje person, men held seg så tett på vedkommande at ordval og uttrykksmåtar blir farga av det. Når Catherine leitar forgjeves etter Henry i Pumpsalongen i opninga av kapittel 4 av *Northanger Abbey*, får vi ei tilsynelatande nøytral skildring som viser seg å vere sterkt farga av hennar frustrasjon: «Kvar einaste skapning i Bath var innom der i løpet av dei fasjonable timane på dagen, unnateke han. Reine folkemengder vandra heile tida inn og ut, opp og ned trappene; alle desse folka som ingen brydde seg om og ingen ønskte å treffe, og berre

han mangla» (Austen 2022, s. 31). Det er klart at det er ho som er så totalt uinteressert i alle andre enn Henry. På overflata er dette ei faktaskildring av eit rom og ein dag, medan det i røynda er opplevinga til ein person av rommet og dagen.

Omsetjarar (og lesararar) som ikkje skjøner forteljeteknikken, vil misforstå. Til dømes når Austen viser at personar kan vere snakkesalige ved å sitere, referere eller imitere avsnitt til ende med småprat og bagatellar. Det kan vere dei forunderlege samtalan mellom fru Allen, som alltid snakkar om kjolane sine, uansett kva andre snakkar om, og fru Thorpe, som alltid snakkar om barna. Eller det overflatiske pratet til Isabella Thorpe om selskap, menn og flørting, som Catherine blir storleg imponert og heller lamslått av frå starten. Når ein kritikar klagar på at Austen driv for mykje med overflatisk snikksnakk, er det tydeleg at ein ikkje skjønar at Austen avslører overflatisk snikksnakk og lagar komedie av det.¹⁵

Den elles grundige omsetjaren i 1871–72 hadde ikkje blikk for fri indirekte diskurs, så slike eksempel blir gjerne justert, sjølv om resten ofte er godt omsett. Alle dei fire omsetjarane i 1930, 1947 og 1972 forenkla syntaksen og tek vekk mykje av pratet til karakterar som til dømes Mrs Phillips og Mr Collins i kapittel 1, 15 i *Pride and Prejudice*. Det er først frå tusenårsskiftet og framover at denne stilen blir bevart og omsett.¹⁶

George Steiner, ein pioner innan hermeneutisk omsetjingsteori, samanliknar kompleksiteten i Jane Austen sitt språk med Shakespeare sitt, og prøver å utlegge alle tydings-lag i ordbruk, setningsstruktur og tonalitet. Han viser korleis vokabular og syntaks (i *Sense and Sensibility*) kan reflektere personane sine kjensler, som i eksempla over. Og han peikar også på «den kumulative effekten av nøkkelord og vendingar», som i eksempla nedanfor (Steiner, 1995, 8–12, mi omsetjing).

Fordi Austen held seg så nær til talemåtane til folk, er gjerne leiemotiva også slike ord og uttrykk som blir repetert gjennom heile romanen. Heller enn metaforar og symbol har Austen slike dramatiske leiemotiv, replikkar som kjem igjen og igjen. Som forfattar har ho røtene sine i brevforteljingar og teaterstykke, begge former av monolog og dialog.

15 «Austen er rett og slett irriterende pratete. Oppstyltet pjatt, selvgodt pjatt, moraliserende og tanketomt pjatt» (Maria Berg Reinertsen, Morgenbladet, 23, 17–23 juni 2022).

16 Sjå desse og fleire eksempel i Sørbø 2018, s. 101–104.

Isabella Thorpe sine manierte uttrykksmåtar i *Northanger Abbey* er typiske døme. Ho tiltalar alltid bestevenninna Catherine som «dear creature» eller «my dearest creature». Korleis omsette dette når «kjære vesen» eller «min kjæraste skapning» ikkje ville fungere på same måte på norsk? I 2022-omsetjinga er uttrykket erstatta med ein vanleg norsk seiemåte, «kjære, vene deg», med superlativa «kjæraste vene» eller til og med «kjæraste, venaste (deg)», når Isabella verkeleg tek i. Forhåpentlegvis legg lesaren merke til at Isabella alltid seier det same, på same måte som broren hennar, John Thorpe, aldri greier å snakke utan å banne og skryte. Alt han seier, er krydra med «for f.» og «Herre gud!», «helvete heller», og ein heil del meir som forfattaren berre refererer og ikkje siterer, sidan Catherine ikkje skjønar kva han seier – «uttrykk som høyrdest ut som eidar, og som han pynta talen sin med» (Austen, 2022, s. 74). Ho er overvelda over den mannlege sjølvtiliten hans og dei store orda. Igjen tillet forfattaren seg eit drepende, satirisk blick på kjønn og sjølvkjensle, og her dreier samtalen seg om hestar og vognkøyring:

Ho prøvde å følgje opp all hans eigenbeundring så godt ho kunne. Å kome før han eller gå lenger enn han var umogleg ... i tillegg til farten han snakka i, og hennar manglande tiltru til seg sjølv. ... ho gjentok alt han fann det for godt å påstå, og slik kom dei utan problem fram til den felles konklusjonen at ekvipasjen hans ... var den mest perfekte ... i England ... (Austen, 2022, s. 75).

Første gong dei møttest, kommenterte han alle kvinneansikta dei såg på gata, og Catherine prøvde å halde ut, «like høfleg og underdanig som eit ungt kvinnesinn gjerne er, engsteleg for å uttrykke egne meningar og motseie ein sjølv sikker mann» (Austen, 2022, s. 53). Likevel er det Catherine som er intelligent, vaken og nysgjerrig på livet, medan John Thorpe er kunnskapslaus og dum. Hennar eigen bror James er heller ikkje noko intellektuelt lys, sjølv om begge desse unge kameratane studerer i Oxford, noko Catherine ikkje eingong ville drøymt om. I Austen si fiktive verd ligg evnene like gjerne hos kvinnene, og ho minner oss implisitt på kor ulik tilgangen til utdanning var for kvinner og menn.

I dei fem omsetjingane av *Pride and Prejudice* er det fleire døme på utfordringa med å handtere slike personlege leiemotiv, til dømes når den tåpelege presten Mr Collins alltid brukar ordet «humble» om seg sjølv

og sitt hus. Ingen av omsetjarane brukar same ord ved alle høva, og til saman brukar dei fem ulike norske ord for å dekke omgrepet.¹⁷ Å finne adekvate motsvar til slike fine stilistiske nyansar er kanskje den mest krevjande sida av omsetjingskunsten.

Om tolking av paradoks og verbale finessar

Nokre gonger oppnår Austen ironisk verknad ved paradoksale ordsamanstillingar som ofte blir normalisert i omsetjing. Ein omsetjar vil gjerne prøve å finne idiomatiske, og dermed vanlege og gangbare løysingar på målspråket. Men i dei tilfella der Austen med vilje set saman ord som kolliderer, er faren at vi glattar ut desse paradoksa. Til dømes avslører forteljaren i *Pride and Prejudice* at heltinna vår har ei viss glede av å halde på mistrua: «restored Elizabeth to the enjoyment of all her original dislike» (Austen, 1983b, s. 35). Å kople «enjoyment» med «dislike» betyr meir enn at ho mislikte nokon sterkt, og viser til at det er ein menneskeleg veikskap å nyte slike negative kjensler. Alle dei norske omsetjingane har berre med den eine delen, at ho mislikte, og ikkje noko hint om at ho likte å mislike.¹⁸

Det same skjer når Austen ironiserer over kvinnelege vanar ved å kople saman «duty» og «shopping»: «to pay their duty to their aunt and to a milliner's shop just over the way» (Austen, 1983b, s. 28). Alle dei norske omsetjingane får med begge aktivitetane, besøk og shopping, men ingen har med ordet «plikt» som bind dei saman, og som viser at dei unge jentene nyttar pliktbesøket hos tanta til å utføre sine plikter mot handelsstanden.

Ved eit anna høve får vi eit avslørande blick på klassesamfunnet når vi blir fortalt at Lady Catherine si rolle som velgjerar i landsbyane er å «scold them into harmony and plenty» (Austen, 1983b, s. 169). Å kople saman «scold» og «harmony» er eit sylskarpt paradoks, nett i Austens stil. Overklassen gir seg ut for å vere hjelparar og å sørge for dei fattige, men Lady Catherine skjenner på alle, og ikkje minst dei underlegne. Dei fleste omsetjingane har fått med skjeninga, men ikkje at det var alt dei

17 «Humble» blir omsett med «ringe», «ydmyke», «enkle», «fordringsløse», «beskjedne» (sjå Sørbø, 2018, s. 106–107).

18 Sjå dei ulike norske versjonane i Sørbø, 2018, s. 165.

fattige fekk. Ho skjente til dei gav opp krava og let som dei hadde det godt. Ei av omsetjingane har til og med omskapt den arrogante Lady Catherine til ei varmhjarta fredsdue: «stifte fred og forsone dem med deres lodd i livet» (Austen, *cirka* 1972, s. 137). Det verkar som det her ligg ei forventning hos omsetjar eller forlag om at Austen skal forsvare, ikkje kritisere, det etablerte.

Austen lagar sine eigne ironiske kollokasjonar av ord som nettopp *ikkje* høyrer naturleg saman, men som gjer det i hennar tekst. I *Northanger Abbey* kjem fru Allen tilbake frå ein bydag i «busy idleness» (Austen, 1969, s. 67), som er ein medviten oksymoron i beste Shakespeare-stil, og her omsett med «travel latskap» (Austen, 2022, s. 78). *Persuasion* har også slåande eksempel på denne teknikken, når forteljaren omtalar det gode selskap i Bath som «elegant stupidity» eller utleverer dei snobbete spyttlikkarane og deira «anxious elegance» (Austen, 1969, s. 180 og 184). Den norske omsetjaren i 1871–72 forstår ironien, men ikkje metoden, og brukar lengre omskrivingar og forklaringar.¹⁹ I den nyare omsetjinga har Alfson halde på kollokasjonen i det første tilfellet: «den elegante stupiditeten». Men har vald omskriving utan oksymoron for det andre: «all den iver som lot seg forene med kravet om eleganse» (Austen, 1998, s. 167 og 172).

Ein liknande effekt ser vi i episoden frå *Northanger Abbey* der dei to tomhjerna pratmakarane fru Allen og fru Thorpe treff på kvarandre i Bath: «Gleda deira ved dette møtet var stor, som rett kan vere, sidan dei hadde vore vel nøgde med å ikkje høyre noko frå kvarandre på femten år» (Austen, 2022, s. 32).²⁰ Dei har altså overmåte glede av møtet sidan dei har vore vel nøgde med ikkje å møtast. Då er det nærliggande for omsetjaren å glatte ut absurditeten og gjere setninga meir logisk. Austen er ordkunstnar og krev det same av målspråket om ikkje poeng skal gå tapt. Men ho blir kanskje ikkje alltid oppfatta slik av forlag eller omsetjarar. Særleg omsetjingane frå 1947 og 1972 er prega av fordommen at dette

19 «i en eller annen privat Sirkel, hvor det var saa stivt, kjedeligt og fornemt, som Folk av deres Tænkesett kunde ønske sig»; «al den ivrighed, som var forenlig med Eleganse, Anstand og et fornæmt Væsen» (Austen, *Familien Elliot*, 12. og 13. januar 1872).

20 «Their joy on this meeting was very great, as well it might, since they had been contented to know nothing of each other for the last fifteen years» (Austen, 1969, s. 31–32).

er enkel underhaldningslitteratur og difor ikkje krev spesiell omsetjingskompetanse eller kjennskap til forfattarskapen. Austen er blitt omsett og tolka under skiftande forståingshorisontar, og denne førestillinga pregar midten av 1900-talet i materialet vårt, i stor kontrast til den første og dei siste periodane.

Repetisjon av tematiske nøkkelord og fordommar om forfattaren

Ventar omsetjarane å finne poetisk eller tematisk signifikant repetisjon av nøkkelord hos Austen, og lagar dei seg lister over desse slik at dei alltid blir omsett likt? Eller blir Austen oppfatta som ein meir tilfeldig og mindre disiplinert språkbrukar? Vakne lesarar vil kjenne att omgrep som til dømes «accomplished» (woman), som blei mykje diskutert i tida og litteraturen, til dømes av pedagogar og filosofar som Hannah More (1745–1833) og Mary Wollstonecraft (1759–1797).²¹ Dei skreiv begge viktige bøker der dei sette fingeren på mangelen på utdanning hos kvinnene, og begge avviser polemisk at «accomplishments» er nok.²² Omgrepet står for alle ferdigheiter og dygder veloppdradde damer skulle meistre, og siktar gjerne mot evner som ville utfalde seg i salongane eller andre stader i heimen, slik som song og spel, dans, teikning, brodering, konversasjonskunst, litt lesing, kanskje litt framandspråk. I *Pride and Prejudice* (I, 8) let Austen karakterane diskutere kva det eigentleg inneber å vere «accomplished», men utan å bli einige. Dei mest snobbete, urbane personane vil legge lista høgt, utvilsamt for å ekskludere dei meir upolerte kvinnene i småbyen, og forventar at damene i tillegg til alt det andre skal ha distingverte manerar. Mr Darcy punkterer arrogansen deira ved å føresette djupare innsikter: at dei unge jentene utvidar sinnet ved å lese mykje. Medan hovudpersonen Elizabeth Bennet ler av dei pretensiose

21 Sjå mange fleire eksempel i Sørbø, 2018, Ch. 7, s. 108–120.

22 H. More (1799). *Strictures on the Modern System of Female Education*; M. Wollstonecraft (1792). *A Vindication of the Rights of Woman*. Sjå også Sørbø, M. N. (2022b). Kva ville dei med Hannah More i Noreg? Evangelikale og protofeministiske impulsar i litteraturen frå første halvdel av 1800-talet. A. Aschim, B. Afset, H. Elstad & B. Lovlie (Red.), *Tru, språk, historie: Heidersskrift til Per Halse* (s. 77–94). Cappelen Damm.

listene deira. Uansett er More og Wollstonecraft sine krav om at jenter skal få skulegang i same fag og på same nivå som gutar, langt unna standarden i samtida.

Når norske omsetjarar har funne dette ordet i *Pride and Prejudice*, har ingen av dei omsett det som eit repetert nøkkelord med tematisk vekt, og det gjeld i alle dei tre relevante periodane, inkludert Aschehoug-serien ved tusenårsskiftet. Ved å undersøke to av stadene ordet blir brukt, finn vi at fem omsetjingar av denne romanen (og seks omsetjarar) har brukt forten ulike norske ord og uttrykk for å dekke omgrepet.²³ Ved omsetjinga av *Northanger Abbey* blei det difor viktig å sikre at eit slikt omgrep alltid fekk same omsetjing, sjølv om det er mindre brukt i denne romanen, og ordet «danna» blei valt. Det har tilsvarende arkaiske konnotasjonar som originalen, og impliserer mykje av det same uspesifiserte kravet til resultat og kvalifikasjonar. Difor står det no at «... fru Morland ... ikkje insisterte på at døtrene skulle trasse evneløyse eller avsmak for å bli danna», og at fru Allen «var korkje vakker, klok, gåverik eller danna» (Austen, 2022, s. 10 og 18).²⁴

I den ufullførte romanen *Sanditon* er det hypokondri og fasjonable kurstader Austen ler av, og ironien blir ikkje svekt av at vi veit at ho var dødssjuk våren 1817 då ho skreiv desse kapitla. Ein stad let ho ein av dei innbilt sjuke liste opp alt havlufta og sjøbada kan kurere: «They were anti-spasmodic, anti-pulmonary, anti-sceptic, anti-bilious and anti-rheumatic» (Austen, 1983a, s. 373). Den norske omsetjaren har her valt ein informativ, men ikkje ironisk stil: «de motvirket kramper, luftveisplager, infeksjoner, gallestein og revmatisme» (Austen, 2019, s. 21). Poenget for Austen er ikkje berre å liste opp alle moglege reelle og innbilte diagnosar, men å latterleggjere sjukelege trekk ved kulturen ved å lage ei slik komisk liste over anti-ord og medisinske jåleord. Det kan tene som døme på at omsetjing er medskrivning og attskaping av teksten på målspråket. Ved å vrenge og vri litt kunne ein til dømes seie: «Dei var anti-spasmiske,

23 Dei er: «flink», «alt det de må kunne», «ferdigheter», «dyder», «begavet», «talentfull/talenter», «kvalifikasjonar», «dyktig», «kultivert», «utvikling», «interessar», «studier», «fordype seg i bøker», «kulturelle sysler». Der er nok endå fleire variantar om ein leitar fleire stader i romanen.

24 Når det i omsetjinga står danna/danning om menn, er det gjerne omsetjing av «polite» eller «civil» eller liknande. Menn blir aldri evaluert som «accomplished».

anti-pneumoniske, anti-septiske, anti-nauseiske og anti-revmatiske». Hos Austen heng stil og form nøye saman med tema og innhald, og omsetjing omfattar begge delar. Som Susan Bassnett minner om, må omsetjaren «take into full account the overall structuring of the work».²⁵

I Austen si rikhaldige verknadshistorie er det å attskape stilen hennar den mest krevjande delen og eit hittil lite utnytta potensial. Omsetjarar har i seinare periodar blitt vant til å tenke at ein skal ta vare på kjelde-teksten i alle delar, men det er nesten ingen som har det som omsetjingsprosjekt å ta vare på Austens stil. Denne stilen inkluderer språklege mønster som repetisjonar, motiv og tematiske ekko. Det betyr humor, ironi og satire. Han inneber språkregister (daglegsspråk mot formelt, høgtideleg språk). Og han omfattar personleg tone (ei kjensle av ein tydeleg forteljarinstans som viser oss universet sitt). Sjølv sagt er det ikkje mogleg for nokon omsetjar å greie dette fullt ut, å lage ein heilt tilsvarande tekst på norsk. Men å omsetje er å formidle ikkje berre gode historier, men gode måtar å fortelje dei på.

Austens ord sett med nostalgisk eller moderne forståingshorisont

Norske omsetjarar har diskutert ivrig seg imellom kva språkstil og ordforråd som passar for Jane Austen i dag. Når vi tek med tidlegare omsetjarar, plasserer dei seg langs to aksar: om ein ser forfattaren som underhaldning for damer eller som litterær klassikar. Og mellom dei siste, om ein då tenker på henne som gamal og ærverdig, eller tidlaus og relevant. I første tilfelle kan språket gjerne bli oppfatta som snirklete og omstendeleg, kanskje forelda. I andre tilfelle vil ein føresette at Austens ord og setningar vil fungere i omsetjing.

I det einaste dømet vi har frå 1800-talet, blir Austen handsama som ein klassikar der nesten alle delar av verket blir grundig og ærbødig behandla, og omsetjaren viser stor forståing også for dei små detaljane i forteljinga. Denne anonyme omsetjaren har paradoksalt nok ein svært personleg og attkjenneleg stil, der det gamalmodig snirklete blir

25 Bassnett, 2014, s. 91.

framelska og forsterka. Han eller ho likar å utbrodere, forklare og utvide om naudsynt («eksplisitere»), og nokre stader får vi to synonym på norsk i staden for eitt ord på engelsk.²⁶

Seksti år seinare ser Alf Harbitz framleis på Austens forfattarskap som klassiske meisterverk, men har heilt motsett språkstrategi. Austens språk treng å bli redigert og fornya for å fungere for moderne, unge lesarar, argumenterer han, og føreset at romanen sine kvalitetar også kjem betre fram i ein jamt over forenkla og også noko forkorta form. Dette minner oss på Walter Benjamin sitt poeng om at den litterære teksten er tidlaus, der alle omsetjingane er tidsbundne (sjå nedanfor). I dag er Harbitz sitt språk ikkje lenger ungt og moderne, og omsetjinga finst knappast i biblioteka lenger, medan vi framleis les Austen sitt eige språk i original.

Nøyaktig midt på 1900-talet (1947) finn vi den omsetjinga som klarast presenterer seg som underhaldningssjanger, både i innhald og innpakning. Lalli Knutsen var forfattar av krimbøker som hadde omsetjing som ekstraintekt og dermed venstrehandsarbeid, ifylgje dottera, forfattaren Mette Newth.²⁷ Tidspresset er kanskje skuld i dei mange språklege mistaka, men det er også tydeleg at det ikkje var viktig for Nasjonalforlaget å bruke ein omsetjar som sette seg inn i forfattarskap, sjanger og tematikk. Der dei to tidlegare omsetjarane begge kjende Austen godt, verkar det som Knutsen ikkje gjer det. Bokomslaget stør opp om dette inntrykket, og viser ein typisk amerikansk sørstatsscene à la *Tatt av vinden*-filmen frå 1939. Austen blir sett inn i ein framand tolkingshorisont både i tid og geografi, utan at dette er ledd i eit større prosjekt.

Strategiane til ekteparet Hauge (1972) er eit av mysteria i den norske resepsjonen, sidan omsetjinga er svært ujamn og ber preg av at dei hadde ulike språklege og litterære kvalifikasjonar og tydelegvis fordelte romanen mellom seg. Ein hypotese er at Eivind, som elles har omsett til dømes Charles Dickens, står bak eit mindretal kapittel, som er nøye og grundig omsett. Elisabeth har truleg hatt ansvar for dei fleste kapitla og handsamar Austen sitt språk som ein ugjennomtrengelig masse som treng

26 Sjå eksempel i Sørbø, 2018, Ch. 3 Additions and Elaborations, s. 54.

27 «Mange av oversettelsene ... måtte bli venstrehandsarbeid. Det handlet jo ofte om å skrive for å overleve» (Dvergsdal, 2000, 17. april).

forenkling og omskriving. Ein del av omskrivingane er klare mistydingar av ord og omgrep, og uansett er parafrasen den føreterte strategien. Språkleg sett er dette den omsetjinga som står fjernast frå originalen.

I Familien sin versjon i 1974 ser ein spor av to motsette strategiar, sidan den mykje forkorta føljetongen blir presentert saman med ein artikkel der Jane Austen blir sett på som ein viktig tidleg kvinneforfattar. Paradoksalt nok gir dei oss ein språkleg og tekstleg amputert klassikar.

Aschehoug-omsetjingane ved tusenårsskiftet er laga i ein forståingshorisont der Austen blir sett på som utvald klassikar som fortener ein eigen bokserie med harde permar og like omslag. I etterordet til siste boka forklarar Merete Alfsen sin eigen omsetjings- og språkstrategi, at ho ville ta vare på den opphavlege syntaksen, altså behalde dei lange og innfløkte setningane, og halde til dømes stavemåten meir moderne. Men også at ho likte å ta fram gamle og halvt gløymde ord frå minnet for å passe til ein veldig gamal forfattarskap (Alfsen, 2003). Difor skriv ho ikkje «jente» og «kvinne», men «pike» og «dame», og byttar gjerne ut «skyld» («guilt») med «klanderverdighet». Det er eit godt gjennomført prosjekt og stilprogram, men det er ikkje det einaste, og til dømes Fjågesund i 2019 brukar eit moderne bokmålsvokabular. I *Northanger Abbey* (2022) er valet moderne nynorsk ordforråd, stavemåtar og grammatikk, medan syntaksen er tilnærma som i originalen.

Det er vanskeleg å attskape ein autentisk norsk frå 1817, som ville blitt brukt om romanen hadde blitt omsett i Noreg med ein gong han kom på marknaden. Norske forfattarar gav ut skriftene sine på dansk og heldt fram med det mykje av hundreåret. Ingen norske forlag ville i dag drøymt om å gje ut omsetjingar av klassikarane på dansk. Tvert om gjer dei det motsette, moderniserer språket til våre eigne 1800-talsforfattarar som Henrik Ibsen. Difor er det ikkje lett å attskape det korrekte, historiske språket for Jane Austen, og alle omsetjingar vil måtte velje kva grad av gammalt eller nytt vokabular og kva grammatikk ein vil legge seg på.

Eit ivrig diskutert problem mellom norske omsetjarar er om ein skal bruke dei gamle høflege tiltalepronomena («De/Dem» og «De/Dykk»). Desse er vald vekk i *Northanger Abbey* fordi dei tilfører Austens tekstar språklege former dei ikkje har i utgangspunktet, sidan ho sjølv brukte berre ei form («you»). Når dei norske bokmålsomsetjarane brukar desse,

må dei bestemme når personane skal nytte «De», og når dei er kjende nok til å bruke «du». Det fører til rare situasjonar der folk i same familie, eller friaren som har fått ja, brukar høfleg «De»-form. Det er eit kulturelt tillegg som knapt er naudsynt etter at vi slutta å bruke desse formene sjølve.

Andre stilval omfattar til dømes graden av framandgjering eller heimleggjering i omsetjinga av stadnamn, måleiningar, køyretøy, titlar og meir. Her er det ulik praksis hos dei norske omsetjarane, og alle viser ulike grader av kompromiss mellom dei to motsette strategiane. Det gjer også *Northanger Abbey* (2022), og her er til dømes «Mr» og «Mrs» omsett til «herr» og «fru». Det vanskeleg omsettelege «Gentleman» blir «herre» eller «gentleman» etter kontekst og tyding, om det dreier seg om menn eller om menn av dei høgare klassane. Titlane «Lady» og «Sir» er behalde i engelsk form, sidan dei manglar norske ekvivalentar. Språket i den nynorske *Northanger Abbey* pyntar ikkje på Austens eigen diskurs med forsiringar av daglegdagse fenomen, kanskje unntatt når møtestaden «The Pump Room» i Bath er blitt «Pumpesalongen» – dels fordi «pumperommet» ville ha gitt inntrykk av at det dreide seg om eit maskinrom, men dels også fordi denne staselege salen såg ut som og fungerte som ein salong.

Eit gamalmodig vokabular gjer i fleire tilfelle den norske teksten eldre i stil enn den originale romanen, sidan Austen ofte brukar enkle, daglegdagse ord heller enn framandord og språkleg jåleri. Der Austen skriv «so very large», skriv 1871-omsetjaren «korpulente» (Austen, 1969, s. 39; Austen 1871–72, 21.–25. desember). Der Austen skriv «asking again», skriv 1947-omsetjaren «inklinerte to ganger for deg» (Austen, 1983b, s. 14; Austen, 1947, s. 16). Der Austen skriv «dresses», skriv 2003-omsetjaren «toaletter» (Austen, 1983b, s. 13; Austen, 2003, s. 15). Men nostalgiske omsetjingar er i familie med den ofte nostalgiske filmresepsjonen, og saman dannar dei ein nostalgisk tolkingshorisont rundt forfattarskapen.

Alle omsetjingar vil uansett høyre til i si eiga tid (ifølgje Gadamer), og nye tider vil ha behov for nye omsetjingar. Slik blir Austen meir tidlaus enn alle omsetjingane. Den tyske filosofen Walter Benjamin meinte at tilhøvet mellom språk og forteljing er annleis i omsetjing enn i dei originale verka. Språket til forfattaren høyrer uløseleg saman med forteljinga, som skalet på ei frukt, medan språket i ei omsetjing er som klesplagg

ein kan ta av og på (Benjamin, 1999, s. 76). Metaforen minner oss på eit mønster vi kjenner att frå resepsjonshistoria. Vi les framleis Shakespeare og Austen i original språkdrakt, medan dei norske omsetjingane av begge har vore mangfaldige og endra seg mykje opp igjennom tidene.

Er det nokon samheng mellom tolking og målformer?

Det språklege delen av spørsmålet er om det er betre eller dårlegare samsvor mellom bokmål og engelsk enn det er mellom nynorsk og engelsk. Men like interessant er det om Austen blir tolka i ein annan kulturell forståingshorisont på majoritetsspråket/autoritetsspråket enn på minoritetsspråket/protestspråket. Sidan det ikkje føreligg parallelle omsetjingar av same Austen-verk, må vi nytte oss av erfaringane frå andre forfatterskap, som William Shakespeare eller George Eliot (Mary Ann Evans), som begge blei først omsett (i utdrag) av Ivar Aasen og seinare i fulltekst av Henrik Rytter.²⁸

Både nynorsk- og bokmålsversjonane låg under lupa då Kristian Smidt skreiv om Shakespeare-omsetjing. Han spør kva som fungerer best, men konkluderer at det er umogleg å seie. Uansett avviser han tanken på at riksmål fungerer best for bymiljø og nynorsk best for landleg kultur: «En sammenligning av parallelversjonene gir lite holdepunkt for en slik oppfatning.» Han synest å seie at det ikkje er påfallande ulike tolkingshorisontar for målformene. Men han observerer at nynorsk har «ett fortrinn ... større muntlighet». Han meiner at ordforrådet i nynorsken ofte kan «synes rikere og friskere», sidan det er mindre oppbrukt, og dessutan har orda nokre gonger «bedre klang». Sjølv om han var riksmålsbrukar sjølv, utpeikar han ein nynorskomsetjar som den som ligg Shakespeare nærast: «Ingen norsk oversetter har vært mer kongenial med Shakespeare i språklig henseende enn Henrik Rytter. Hans poetiske landsmål har en fylde og spesifisitet som ligger nær opp til mesterens uttrykkssett» (Smidt, 1994, s. 102–105).

28 For samanlikning av Austen og Shakespeare i omsetjing, sjå Sørbø, 2019.

Men det er ei anna utfordring som Smidt peikar på som fellesnorsk: «Det er en velkjent sak at norske ord gjennomgående er lengre enn de engelske» (Smidt, 1994, s. 108). Om ein omset prosa, legg ein kanskje ikkje så mykje merke til det, men når det gjeld vers i bunden form med eit visst tal stavingar i lina og med eit visst tal liner i verset eller replikken, melder problemet seg. Omsetjaren må anten kutte ord i originalen eller legge til liner i omsetjinga. Han finn mange eksempel på at Shakespeare mister nokre av orda sine i norsk versjon, til dømes nokre av adjektiva, og det gjeld begge målformer. Mest forlenging finn han hos bokmålsbrukaren Inger Hagerup, som er god på forståing og forklaring, men ordrik, og hennar *Macbeth* (1958) er hundre liner lenger enn hos Shakespeare. Smidt samanliknar med nynorskversjonen til Hartvig Kiran frå om lag same tid (1962) og finn at «fyndigere formulering enn Hagerups ofte er mulig iallfall på nynorsk og sannsynligvis på bokmål» (Smidt, 1994, s. 125).

To av omsetjarane av George Eliot brukte nynorsk, dei andre elleve bokmål, men som hos Austen står vi utan parallellversjonar.²⁹ Likevel passar språkprosjekta til landsmålmennene Aasen og Rytter som hand i hanske til Eliot sitt forfattarprosjekt: å gje bygdefolk ei stemme. Ho er kjend for å bruke mykje dialekt i romanane, og for å skildre folkeliv og småbyliv. Aasen vel seg ut eit avsnitt frå *Adam Bede* (kapittel 17) der forfattere forsvarar å bruke vanlege folk som stoff for romanar. I Aasens versjon handlar det til dømes om «desse gamle Kvendfolk, som skrapa Kaalrøter med sine trælharde hender» (Aasen, 1912, s. 378).³⁰ Og Rytters svært dialektnære ordforråd og humoristiske tone i 1919 er i slekt med Eliot sin eigen stil, hans løysingar er like fargerike som hennar når ho gjev att korleis folk snakka på vertshusa eller på gardane og i gatene. Kontrasten er tydeleg når omsetjarane i tidlege bokmålsomsetjingar som *Middlemarch* (1873–74) og *Møllen ved Floss* (1895–96) ikkje prøver å omsetje dialekt, men let arbeidarar, bønder og til og med drukkenboltar snakke korrekt språk med høflege former. Men på den andre sida har

29 Ivar Aasen valde eit utsnitt frå *Adam Bede* som blei kutta i begge dei seinare bokmålsomsetjingane. Og Rytters *Amos Barton og vanlagnaden hans* (1919) er einaste norske versjon av denne forteljinga. Alle desse omsetjingane er diskutert i «George Eliot in Norway: The Enthusiasm that Petered Out» (Sorbø, 2016).

30 «those old women scraping carrots with their work-worn hands» (George Eliot, *Middlemarch*, kap. 17).

Silas Marner i 1892 og fleire seinare omsetjingar sprudlande bruk av sosi-olektar og dialektar på bokmål.

Forlag og omsetjarar på begge målformer forstod Eliot som ein stor og intellektuell forfattar, med ein status i skriftkulturen som kravde prakt-bind og portrett i gull. I begge leirane var det tidleg menn med status og posisjon som omsette og melde bøkene. Men Eliot blei feira mest i den tidlege perioden og meir neglisjert seinare, og siste nynorske versjon kom for litt over hundre år sidan, i 1919.

Dette er eit avgrensa korpus, sjølv om det omfattar til saman om lag 90 omsetjingar av Shakespeare og Eliot, og kan berre gi ein smakebit på problemstillingar som står att å granske for Jane Austens verk i norsk omsetjing.

Konklusjon: omsetjing er tolking i samtid

Austen sin plass i nynorsk samtidskultur har to fundament. For det første er omsetjing også skriftkultur. Den moderne nynorske skriftkulturen har røtene i ei omsetjingshistorie så vel som i grammatikk, ordbok og dialektsamling. Ivar Aasen skilde ikkje mellom omsett og norsk materiale i *Prøver af Landsmaalet*, og denne saumlause samanvevinga av det importerte og det nasjonale er ei nyttig påminning om det tette tilhøvet mellom dei to. Med det transnasjonale blikket på fortida vil vi skjønne meir av dei kulturelle kontekstane vi er ein del av, og korleis også utanlandske tekstar har forma vår nasjonale identitet. Jane Austen mangla lenge i den nynorske kanonen og er paradoksalt nok blitt ein del av samtidskulturen i dag.

For det andre er omsetjing alltid samtidig. Gadammers filosofiske hermeneutikk minner oss på at all tolking skjer frå eigen ståstad, og at ingen kan sleppe unna sin eigen historisitet. Vi har ingen direkte kanal inn til Jane Austens tid og verk og vil alltid lese, omsetje, vurdere og analysere ut frå eigne føresetnader. Difor vil verknadshistoria til ein forfattar alltid vise ein stor variasjon av tidsavgrensa tolkingar. Det er lett å sjå at tolking og omsetjing er krevjande og variert, at tolkarane sine strategiar og fordommar peikar i mange retningar, og at omsetjing frå ulike periodar viser ulike forståingshorisontar. Ut frå Gadammers hermeneutiske tenking er all tolking tidsbestemt og difor samtidig med den som tolkar. Alt ein

kan prøve på, er ei samansmelting mellom eigen horisont og verket sin horisont, dersom ein går i dialog med verket, og lyttar til kva det har å fortelje ein. For verket er like uendeleg i sitt tolkingspotensial som tolkaren er endeleg og avgrensa. Men tida er ikkje berre ei grense og ei sperre, men også ein rikdom, der ulike tider kan sjå ulike sider ved same verk. Dette er ramma ein kan sjå Jane Austens mangfaldige verknads-historie gjennom, og er grunnen til at dei nyaste omsetjingane er å rekne som samtidstolkingar.

Abstract

Translation from foreign languages has been part of New Norwegian written culture from its inception in the early 1850s, when Ivar Aasen translated samples from world literature simultaneously with writing a grammar-book and assembling a dictionary. Jane Austen's work, however, was only in 2022 belatedly included in this tradition. This chapter discusses translations of Austen's novels from a hermeneutic perspective, while comparing the single New Norwegian translation with the longstanding practice of translations into Norwegian «bokmål». Furthermore, this material is seen in the context of newer research projects on nineteenth-century women's written culture in Norway and Europe. The textual examples analysed here serve to illustrate interpretations of the author's genre, humour, and narrative devices. Translators' preferred vocabulary and style are often closely related to the time of translation. This discussion reveals changing strategies and ideals of translation and highlights the translator's role as interpreter of the traditionary text.

Marie Nedregotten Sørbo
 Høgskulen i Volda
 Postboks 500
 NO-6101 Volda
 marie.nedregotten.sorbø@hivolda.no

Litteraturliste

- Alfsen, M. (2003). Oversetterens etterord. I Austen, J. (2003). *Stolthet og fordom* (s. 359–363). Aschehoug.
- Athenæets Bogsamling: Anhangs-Catalog Nr. 1 (1869). Christiania (Oslo).
- Athenæums Bøger: Catalog (1852). Christiania (Oslo).
- Austen, J. (1871–72). Familien Elliot. *Morgenbladet*. 20.12.–23.01.
- Austen, J. (1930). *Elizabeth og hennes søstre*. (A. Harbitz, Oms.). Aschehoug.
- Austen, J. (1947). *Stolthet og fordom* (L. Knutsen, Oms.). Nasjonalforlaget.
- Austen, J. (1969). *Northanger Abbey and Persuasion* (R. W. Chapman, Red., 3. utg., Bd. V). Oxford University Press.
- Austen, J. (cirka 1972). *Stolthet og fordom* (E. & E. Hauge, Oms.). Samlerens Bokklubb.
- Austen, J. (1974). *Omvei til lykken*. (Anonym. Oms.). Familiens føljetong. 5.3.–8.10.
- Austen, J. (1983a). *Minor Works* (Bd. VI). Oxford University Press.
- Austen, J. (1983b). *Pride and Prejudice* (R. W. Chapman, Red., 3. utg., Bd. 2). Oxford University Press.
- Austen, J. (1998). *Overtalelse* (M. Alfsen, Oms.). Aschehoug.
- Austen, J. (2003). *Stolthet og fordom* (M. Alfsen, Oms.). Aschehoug.
- Austen, J. (2019). *Sanditon og Lady Susan* (P. Fjågesund, Oms.). Fingal forlag.
- Austen, J. (2022). *Northanger Abbey* (M. N. Sørbø, Oms.). Skald.
- Bassnett, S. (1980/2014). *Translation Studies*. Routledge.
- Bellos, D. (2011). *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. Penguin Books.
- Benjamin, W. (1999). The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*. I H. Arendt (Red.), *Illuminations* (s. 70–82). Pimlico.
- Cohen, M. (1999). *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton University Press.
- DARIAH-EU Women Writers in History: <https://www.dariah.eu/activities/working-groups/women-writers-in-history/>
- Dvergsdal, A. (2000). Knutsen Kriminal AS, *Dagbladet*, 17. april.
- Even-Zohar, I. (2012). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. I L. Venuti (Red.), *The Translation Studies Reader* (162–167). Routledge.
- Gadamer, H.-G. (1960/1989). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Oms., 2. utg.). Sheed & Ward.
- Grepstad, O. (2022). *Bokhistorier*. Grepstad skriveri.
- Haarberg, J. (2019). Da onkel Tom kom til Norge – oversatte romaner i den nye nasjonalstatens fem første tiår (1814–1857). *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 22(2), 182–201. <https://www.idunn.no/doi/full/10.18261/issn.1504-288X-2019-02-05>
- Harbitz, A. (1930). Forord. *Elizabeth og hennes søstre*. Aschehoug.
- HERA Travelling Texts 1790–1914: <https://heranet.info/projects/hera-2012-cultural-encounters/travelling-texts-1790-1914-the-transnational-reception-of-womens-writing-at-the-fringes-of-europe/>

- Mandal, A., & Southam, B. (Red.). (2014). *The Reception of Jane Austen in Europe*. Bloomsbury. (Første utgåve 2007)
- Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1 (54–68).
- NEW Women Writers (database): <https://womenwriters.rich.ru.nl>
- Smidt, K. (1994). *Shakespeare i norsk oversettelse: en situasjonsrapport*. Institutt for britiske og amerikanske studier, Universitetet i Oslo.
- Steiner, G. (1975/1998). *After Babel: Aspects of Language & Translation*. 3. utg. Oxford University Press.
- Sørbø, M. N. (2012). Discovering an Unknown Austen: *Persuasion* in the Nineteenth Century. *Persuasions* (34), 245–254.
- Sørbø, M. N. (2016). George Eliot in Norway: The Enthusiasm that Petered Out. I C. Brown & E. Shaffer (Red.), *The Reception of George Eliot in Europe* (s. 134–153). Bloomsbury Academic.
- Sørbø, M. N. (2017). Elusive Women Authors in Norwegian Nineteenth-Century Reading Societies. *NORA*, 25(4), 279–295. Bokutgåve: (2020). *Bicentennial Essays on Jane Austen's Afterlives*. Routledge.
- Sørbø, M. N. (2018). *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation*. Brill.
- Sørbø, M. N. (2019). Austen and Shakespeare Translated. I M. Cano & R. Garcia-Periago (Red.), *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance* (73–96). Palgrave Macmillan.
- Sørbø, M. N. (2021). Fourfold Female: Birgithe Kühle's Pioneer Journal and her European Book Collection. *Journal of European Periodical Studies*, 5(1).
- Sørbø, M. N. (2022a). The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels. *Humanities*, 11(4), 1–13.
- Sørbø, M. N. (2022b). Kva ville dei med Hannah More i Noreg? Evangelikale og profemunistiske impulsar i litteraturen frå første halvdel av 1800-talet. I A. Aschim, B. Afset, H. Elstad, & B. Løvlie (Red.), *Tru, språk, historie: Heidersskrift til Per Halse* (77–94). Cappelen Damm.
- Sørbø, M. N. (2022c). Merknad. *Northanger Abbey* (s. 319–325). Skald.
- Woolf, V. (1989/1929). *A Room of One's Own*. Grafton Books.
- Wright, A. (1975). Jane Austen Abroad. I J. Halperin (Red.), *Jane Austen: Bicentenary Essays* (s. 298–317). Cambridge University Press.
- Zhang, Xizhi. (2014). Application of Polysystem Theory in the Field of Translation. *I Comparative Literature: East & West*, 20(1), 138–143. Routledge. <https://doi.org/10.1080/25723618.2014.12015480>
- Aasen, I. (1911–12). *Skrifter i Samling: Trykt og utrykt*. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Aasen, I. (1997). *Prøver af Landsmaalet i Norge, Christiania 1853*. Det Norske Samlaget. <https://www.nynorsk.no/wp-content/uploads/2019/01/Pr%C3%B8ver-af-Landsmaalet.pdf>

Språkkulturar i endring: oppmoding om ein norsk skriftsosiolingvistikk

Stian Hårstad

Samandrag: Skriftkulturar er dynamiske, sosiohistoriske fenomen som står under påverknad frå ei mengd samfunnsmessige tilhøve, og som dessutan inngår som del av meir vidfemnande kompleks, nemleg *språkkulturar*. Skildringar av vår tids språkkultur legg gjerne vekt på auka pluralisering og folkeleggjering, og samstundes blir det sagt at skriftlegheita har fått stadig større plass i livet til folk flest, ein tilstand som blir omtalt som *masseliterasitet* (eng. *mass literacy*). Ikkje minst er framveksten av digital teknologi som legg til rette for nye former for skriftbasert samhandling, rekna som ein påskundar for endringar i skriftkulturen – og dermed i språkkulturen. Denne artikkelen drøftar korleis ei slik utvikling eventuelt kan ha verka inn på skriftlegheita, og vidare korleis relasjonen mellom tale og skrift – og oppfatningane våre om denne kanoniske binariteten – kan ha endra seg. Eit hovudføre mål er å peike på potensialet for sosiolingvistisk utforskning av den skriftlege dimensjonen – både i samtid og historisk – og å vise at dette krev ei nyorientering i retning av ein *skriftsosiolingvistikk*.

Nøkkelord: skriftstudiar, sosiolingvistikk, grafolingvistikk, skrifthistorie, skriftsosiolingvistikk

Keywords: literacy studies, sociolinguistics, grapholinguistics, history of writing, sociolinguistics of writing

Innleiing¹

[S]krifti er berre eit *bilæte*, og det oftest eit mykje ufullkome bilæte av eit maal.

Det er *talen*, det livande ord, som er sjølve maalet.

Marius Hægstad (1904, s. 3)

Forholdet mellom talen og skrifta, altså det lydlege og det grafiske, har stått sentralt i mykje språkvitskapleg verksemd. Jamt over har lingvistar stått for det synet som vår heimlege Marius Hægstad forfektar i sitatet ovanfor: Det talte ordet er det eigentlege uttrykket for dei mentale røynslene som språk reflekterer, medan det skrivne ordet berre er ein representasjon av talen – og derfor sekundært (jf. Coulmas, 2018). At det er fundamentale skilnader mellom tale og skrift som medieringsform, er det framleis brei semje om, men omveltingane i skriftkulturen dei siste tiåra har fått mange til å tenkje nytt om denne relasjonen. Det er særleg den massive digitaliseringa av kommunikasjonsformene som har medverka til auka medvit om kva plass skriftlegheita har i det språklege livet vårt (Androustopolous & Busch, 2020; Barton, 2009). Men òg når vi ser bort frå denne teknologiske nyskapsnaden, er det klart at omgjenget med skrift har endra seg radikalt gjennom eit drygt hundreår. Skriftkunneforskaren Deborah Brandt (2014, s. 19) hevdar at denne utviklinga har ført oss inn i «an era of *deep writing*», og meiner med det at vi har nådd eit nytt nivå av *masseliterasitet* (eng. *mass literacy*), det ho sjølv definerer som «the nearly universal participation in meaning-making based on encoded symbols (i.e., alphabets or characters) as well as the systems and expectations that grow up around this phenomenon» (Brandt, 2009, s. 55). Skrifta stikk no djupare i kvardagserfaringane til den einskilde enn nokon gong, og av den grunn vil Brandt ha oss til å revurdere tilnærmingane til nettopp masseliterasiteten. Medan ein lenge har lagt mest vekt på leseperspektivet, er det no på tide å sjå nærare på skrivinga: «Now we must take writing seriously», formanar ho (Brandt, 2014, s. 19; jf. òg Brandt, 2015, s. 133).

1 Denne artikkelen er basert på eit føredrag som vart halde på 19. *møte om norsk språk* (MONS 19) i Tromsø i november 2022. Takk til tilhøyrarane som kom med respons der, og takk til *Skriftkulturs* redaktørar og anonyme konsulent for innspel til den skriftlege versjonen. Arbeidet med både føredraget og artikkelen har utspring i forskingsprosjektet *Multilektal skrivekunne i opplæringa* (MultiLit).

I løpet av det siste tiåret har ein god del sosiolingvistar følgd denne oppmodinga, og internasjonalt kan vi no sjå ei oppblomstring av ein skriftsosiolingvistikk (jf. t.d. Meletis & Dürscheid, 2022, s. 194–196). Som vi kjem attende til nedanfor, kan dette seiast å vere ei nokså krapp dreining for eit fagfelt som for det meste har rekna talespråket som det einaste lødige datagrunnlaget for vitskaplege studiar (Lillis, 2013, s. 6). Føremålet med denne artikkelen er å drøfte føresetnadene for denne nyorienteringa og vidare sjå på potensialet for sosiolingvistiske skriftstudiar av både samtidige og historiske tekstar. Her blir det eit sentralt poeng å vise fram at den norske skriftkulturen byr på ei mengd interessante fenomen som er verdt å studere innanfor skriftsosiolingvistiske rammer.

Eit kulturhistorisk bakteppe

Menneskja har levd med skrifa i over 5000 år, og få andre oppfinningar har hatt større innverknad på samfunnshistoria. I denne lange tidsperioden har vel å merke tilgangen til skrift og skriving vore ujamt fordelt langs fleire dimensjonar; både geografi, alder, klasse og kjønn har vore avgjerande for kva plass skrifa har hatt i livet til den einskilde. Store delar av dette tidsrommet kan med rette seiast å ha vore prega av ein *oligoliteracy*, altså ein tilstand der skriftkunna har vore avgrensa til ein liten samfunnselite (jf. t.d. Linell, 2005; Mjelve, 2004). Framleis finst det språksamfunn der dette er situasjonen, men vår del av verda – litt lettvtint omtalt som Vesten – har i løpet av nokre hundreår gått nokså eintydig i retning av ein *masseliterasitet* som inneber at skriftkunne blir rekna som ein sjølv-sagt dugleik for alle borgarar (jf. ovanfor). Og mange vil meine at framveksten av digital kommunikasjonsteknologi har tilført denne utviklinga ein drabeleg akselerasjon.² Særleg oppfinninga av Internett-tenester som

2 Andre, som t.d. Brandt (2015, s. 3), minner om at det ikkje er teknologiutviklinga åleine som står for den store auken av skriftbruk i livet til dei fleste utover på 1900-talet, men at òg andre samfunnstilhøve har skunda på – som m.a. omlegginga til ein kunnskapsøkonomi, der produksjon av kunnskap, nyheiter, informasjon osv. er langt viktigare enn konvensjonell vareproduksjon. Vannebo (1984, s. 175–180) peiker på det same frå ein norsk samanheng: Allereie seint på 1800-talet kan han påvise ei sterk framskunding i utbreiinga av skriftkunne blant nordmenn flest, og dermed blir det tydeleg at masseliterasiteten har ei vesentleg lengre historie enn den digitale epoken åleine. Dette antydgar òg ei utsegn som Omdal (1999, s. 43) kom med i ei tid der digital skriveteknologi framleis var sjeldan kost: «For det moderne mennesket er både tale og skrift

vektlegg *deltakaraspektet*, det som ifølgje Androutsopoulos (2011, s. 281) særmerkjer «The participatory-Web era», har gjort at vi for første gong i historia kan sjå for oss individ som skriv meir enn dei les.

At så mykje av omgangen vår med skrift no dreiar seg like mykje om *produksjon* som *konsumpsjon*, må vi rekne med har innverknad på kva plass skriftlegheita har i det samla språkrepertoaret vårt. Det er dette Brandt (2014) siktar til når ho snakkar om *deep writing*: Språkpraksisar som omfattar grafiske framstillingsformer, har over tid vorte så djupt røtt i oss at det ikkje utan vidare gjev meining å skilje dei frå det som i lang tid har hatt posisjonen som det «eigentlege» og primære språklege uttrykket, nemleg talen.

For å slå det fast éin gong for alle er det ingen som nektar for at talen er primær i høve til skriftinga i historisk forstand. Sjølv den fleire tusen år lange skrifthistoria blir berre eit blaff samanlikna med historia til taleevna, som strekkjer seg femti tusen, to hundre tusen eller to millionar år attover – alt etter kva teori ein vel å halde seg til (Hauser et al., 2014). Like uomtvista er det at det einskilde individet – såframt taleorgana er normalt utvikla – tek i bruk tale før skrift. Desse to kjensgjerningane må vi rekne inn som eit viktig grunnlag for den *fonosentrismen* som har dominert vitenskapleg omgang med språk frå Sokrates og Aristoteles, via Jean-Jacques Rousseau, Hermann Paul og Ferdinand de Saussure til Leonard Bloomfield og Noam Chomsky (Meletis & Dürscheid, 2022, s. 5–8). Med litt varierende argumentasjon har desse og mange fleire nedprioritert – eller beint fram desavuert – skriftleggjort språk som studieobjekt. I staden har dei gjennomgåande hevda eit fonosentrisk syn, altså ei forståing av at talen – den lydlege eksternaliseringa – er det genuine språkuttrykket.

Paradoksalt nok har fleire av desse sentrale språkforskarane fått fonosentrismen sin skipla av nærværet av skrift, ikkje minst fordi språk langt inn på 1900-talet hovudsakleg vart studert med grunnlag i skriftleg materiale. Ferdinand de Saussure var forarga over at dette skriftfokuset fekk språkgranskarane til å gløyme at vi lærer å snakke før vi lærer å skrive, og han strevde elles med å gjere greie for at skriftinga (i form av stavereglar

blitt integrerte deler av kommunikasjonskompetansen. Skrifflighet er i dag en så integrert del av språkkompetansen til det moderne mennesket at vi ikke så lett kan snakke om skriftspråk og talespråk som separate størrelser.»

osv.) kunne verke inn på det «eigentlege» språket, uttalen (Coulmas, 2018, s. 21). I nedteikningane *Cours de linguistique générale* (1916) går det fram at han kalla dette «la tyrannie de la lettre» 'skrifttyranniet', på engelsk gjerne omsett til «the tyranny of writing» (jf. Heller & Nerius, 2007, s. 57), og med denne seiemåten rører han ved noko av det som i sosiolingvistisk forstand er essensielt ved skriftlegheita, nemleg at ho bringar med seg ei hierarkisering av det språklege rommet.

Age for skrifta

Skriftleggjort språk i alle sine variantar har som fellesnemnar at det jamt over har vore knytt til eit sosialt privilegium. Som vi var inne på ovanfor, var skriving (og lenge også lesing) historisk ein dugleik for dei få, og jamvel om tilstanden med oligoliterasitet no nærmast er tilbakelagd, kjem vi ikkje bort frå at denne forhistoria har gjort skriftlegheita *per se* til berar av verknadsfulle ideologiar (Swanenberg, 2020, s. 4). Det at skriftkunna gjennom hundreåra har vore eit maktmiddel for politiske, kulturelle og religiøse elitar, må vi forstå som årsaka til at skrifta for ålmenta har stått som noko opphøgd og eksklusivt – heilt inn i vår tid. Baron (2011) hevdar nemleg at allmenngjeringa av skriftkunne i løpet av den siste generasjonen har ført med seg eit *tekstideologisk* brigde, og da siktar ho til at nettopp skrifta sin historiske autoritet og opphøging har vorte kraftig svekt gjennom at mange no ser skrift og skriving som noko trivielt, lettkjøpt og prosaisk. Men om det er slik, er det i så fall ein nokså nyleg tilstand. Gjennom det meste av skrifthistoria finn vi ei mengd døme på at språkbrukarane har hatt ein særleg age for skrifta – om dei har meistra ho eller ei.

Heilt avgjerande for denne situasjonen er koplinga mellom skrift og religiøs tru. Som Holm-Olsen (1974, s. 28) seier det i *Norges litteraturhistorie*: «Kristendommen er en bokens religion; der den trengte fram, brakte den med seg bøker fra første stund». Bøker, skrift og lesing har stått sentralt i kristen ikonografi sidan mellomalderen, og så vel Gud og Jesus som apostlar, martyrar og englar finst avbilda saman med bøker eller andre skriftstykke i kyrkjekunsten (Assel & Jäger, 1999, s. 640–642). Slik har skrifta vorte eit symbol for fromskap, rettru og underkasting for

Guds påbod. Det tette sambandet mellom skriftmeistring og (rett) tru er òg starten på den masselitterasiteten vi er omgjevne av i dag. Da det pietistiske Danmark-Noreg tidleg på 1700-talet kom med dei første vedtektene om allmenn og obligatorisk skulegang i riket, var desse heilt eksplisitt kopla til utbreiinga av den rette kristne læra. Plakaten om allmugeskulen frå 1741 sa beint fram at det overordna målet var «Ungdommens behørige Oplærelse i deres Christendoms Kundskab» (Telhaug & Mediås, 2003, s. 50), og slik vart all tilgang til skriftkunne ramma inn i eit teologisk kunnskapsregime i over hundre år (Telhaug & Mediås, 2003, s. 443). Skrift og skriftmeistring stod altså i eit uløyseleg samband med «den saliggjørende Guds Kundskab», som den kongelege forordninga formulerte det, og i denne tankegangen var innføring i skriftkultur ein føresetnad for frelse (Heggli, 2021, s. 55).

Dette som vart det vanlege møtet med skrift og skrivning for nordmenn flest, må vi sjå som bakgrunnen for at skriftlegheita er knytt til ein opphøgd posisjon som i ulike gradar konnoterer ærefrykt og reinlære. Slektledd etter slektledd med skriftopplæring gjorde sitt til å prente inn ein vyrdnad for skrift som kan sporast langt inn mot vår tid – sjølv om koplinga til truslivet naturlegvis har vorte svekt i takt med den generelle sekulariseringa av samfunnet. Skulelovene frå 1848 (byskulen) og 1860 (landsallmugeskulen) la til dømes langt meir vekt på at skriftkunna var ein del av ei allmenndanning: «Kundskaber og Færdigheder, som ethvert Medlem af Samfundet bør besidde», som det står i formålsparagrafen i *Lov om Almueskolevæsenet paa Landet* av 16. mai 1860 (etter Vannebo, 1984, s. 61). Men framleis stod «en sand christelig Oplysning» som eit viktig mål for skulegangen, og kristendomskunnskap og lesing (for ein stor del av tekstar med religiøst eller moraliserande innhald)³ heldt fram som heilt sentrale skulefag (Vannebo, 1984, s. 64–66).

Korleis sambandet mellom rett tru og religiøs tekstpraksis dermed kunne bli forstått som to sider av same sak, fortel ei rekkje anekdotar frå

3 Som Vannebo (1984, s. 64, note 2) omtaler, hadde dei tidlege lesebøkene stor overvekt av religiøse tekstar, t.d. er 100 av dei 120 sidene i Grøsgaards *Læsebog* frå 1816 lesestykke frå bibelsoga. Det er òg dokumentert at mange skular ikkje hadde egne lesebøker før langt ut på 1800-talet, og i praksis vart dermed læremidla i kristendomskunnskap ofte nytta òg i leseopplæringa (Vannebo, 1984, s. 66).

norske skulestover på 1800- og 1900-talet (jf. Heggli, 2021). Opedal (1958, s. 96) gjev t.d. att læraren Lars Mokastad (f. 1824) frå Hardanger slik: «Guds ord skal læres purt og rent», sa han Lars Mokastad. 'Ikke en bokstav skal trekkes fra, og ikke en bokstav skal legges til'. Den respekten lærlingane vart innprenta å vise overfor Guds ord, må vi òg rekne med lak over på skriftbildet i seg sjølv, og dermed kom nok mange til å oppfatte «Den heilage skrifta» som nemning for både trusinnhaldet og sjølje skriftmediet. Truskap overfor evangeliet vart tolka som truskap overfor skrifta i heilt konkret forstand, og ei historie hjå Vellesen (1968, s. 58–59) illustrerer korleis dette kunne bli til ei nærmast fundamentalistisk innstilling: I 1861 skal ei kone frå Jæren ha opponert kraftig mot uttaleforma /jæi/ for det som var skrive <jeg>⁴ i katekisma: «Men der stend daa det i bibelen, at det er 'jæg' likavæl; for daa Gud gav loven, sagde han: 'Jæg' er Herren, din Gud.» Ei slik segn er sjølv sagt overlevert på grunn av det komiske tilsnittet, men ho gjev like fullt eit innblikk i det som truleg var eit gjengs folkeleg syn på tilhøvet mellom skrift og tale. Slik kan vi òg tolke reaksjonane som kom fram da nyutdanna seminaristar bringa med seg ei uttalenorm som var meir skriftfjern, altså meir i tråd med dansk uttale. Floden (1968, s. 101–102) fortel frå skulen i Trysil omkring 1900 at mange hadde vondt for å akseptere denne utviklinga:

Dei unge som hadde vorti så leseføre, hadde lært ein ny lesemåte: Ein skulle ikkje lesa 'som det stod' no meir, ein skulle tvert i mot lesa heilt annleis. No skulle det vera 'sei' og 'mei' og 'dei' i staden for 'sig' og 'mig' og 'dig'. Daude konsonantar vart slagta ned for endes, den gamle lese måten vart riven i filler.

Den same sterke skriftlojaliteten blir spegla i noko av det namnegranskaren Oluf Rygh fortel frå datainnsamlinga si på same tida (særleg 1880-åra). Han oppsøkte lærarseminar og eksersisplassar for å finne informantar som kunne gje opplysningar om lokal uttale av stadnamn. At dette ikkje alltid var så endeframt, kan vi lese av dette avsnittet frå innleiingsbandet til *Norske Gaardnavne* (Rygh, 1898, s. x):

4 Det som er skriftformer, altså grafiske uttrykk, blir her sett i spisse klammer, <slik>. Attgjeving av uttale, altså foniske uttrykk, blir sett mellom skrårstrekar, /slik/ (eller i hakeparentesar, [slik], når fonetiske detaljar tilseier det).

At faa denne Udtale [d.e. den, som høres i daglig Tale mellom Almuesfolk] frem er ikke altid noen let Sag. Den, som forsøger derpaa, vil snart erfare, at der blandt Landsfolket er ikke liden Tilbøielighed til at betragte disse Udtaleformer som noget, der kan være godt nok til dagligt Brug, men som det ikke passer sig at bruge hverken i Skrift eller ligeovenfor Folk, der ikke selv tale Bygdemaal. Som Følge deraf faar man altfor ofte til Svar paa sit Spørgsmaal om Udtalen givet den nu vanlige Skriffthform eller en Form, som nærmer sig til denne.

Alle disse døma gjev inntrykk av kva ideologiske førestillingar som breidde seg blant nordmenn flest saman med oppøvinga av skriftkunne. Kort sagt: Det er skrifta som gjeld! Skriftdimensjonen er gjennomgåande den påakta, oppvurderte og føretrekte sida, medan det munnlege har ein annan og lågare status. Som Rygh skildrar, er det skriftforma, eller «en Form, som nærmer sig til denne», som spontant blir rapportert, og oppfatningane om kva som «passer sig» og ikkje, antydgar den hierarkiske relasjonen mellom skrift og tale.

Den sosiokulturelle historia til skriftlegheita viser altså at skrift ikkje berre er ein nøytral teknologi eller ei medieringsform, men at det dreiar seg om ein språkleg praksis som er innhylla i ein viss ideologi. Sentralt i denne ideologien er sambandet med det eksklusive, autoritative og prestisjefylte, men det er òg eit anna – og nærskyldt – aspekt ved skriftlegheita som er avgjerande for å forstå den særstillinga ho har, nemleg *førestillinga om korrektheit*.

Skriftdimensjonens sosiolingvistiske sider

Det sosiolingvistiske fagfeltet har heilt fram til omkring tusenårsskiftet vore på linje med dei fleste andre språkvitskapelege disiplinar når det gjeld synet på kva side av språket som utgjer det sentrale forskingsobjektet: Det er talen som er det «naturlege» eller «eigentlege» språket, og nettopp jakta etter det «ekte» og «autentiske» språkuttrykket, i motsetning til data frå introspeksjon, vart nærmast ei æressak for mange tidlege sosiolingvistar på 1960-talet (jf. t.d. Hårstad, Lohndal & Mæhlum, 2017, s. 158–159). I ei mykje brukt lærebok i sosiolingvistikkk skriv redaktørane ganske kategorisk i innleiingskapittelet: «[W]e are assuming that speech rather than

writing is sociolinguists' main concern» (Coupland & Jaworski, 2009, s. 5). Denne grunnhaldninga har gjort at det skrivne generelt har fått lite merksemd, men det må òg understrekast at skriftdimensjonen har vore emne for mykje sosiolingvistisk eller språksosiologisk forskning på andre måtar. Det gjeld særleg innanfor studiar av språkplanlegging og -normering i tradisjonen etter Einar Haugen og Joshua Fishman (Wright, 2016, s. 9–11). På dette feltet står nettopp skriftspråket sentralt, men da er det skrift som samfunnsfenomen, altså som politisk styrt og røkta normsystem, som blir sett i høgsetet, og i langt mindre grad autentisk (skrift)språkbruk på det individuelle planet. På mikronivået har det altså også mellom sosiolingvistar vore talen som har hatt posisjonen som «naturspråket», og som har vore datakjelda for det aller meste av forskingsverksemda.

Det er dessutan ei anna side ved språkplanlegging som utgjer ein sentral sosiolingvistisk tematikk, nemleg ideologiske aspekt ved standardisering av språk og språkleg normativitet (t.d. Milroy & Milroy, 1991). Ideen om *rettskriving*, altså førestillingar om at skriving nærmast sjølvinnlysande er relatert til eit skilje mellom korrekt og ikkje-korrekt språkbruk, har følgt med skrivekunna i mange hundreår, og iallfall sidan renessansen har konseptet *standardspråk* eller *normalspråk* vore høveleg veletablert i fleire språkkulturar, ikkje minst som resultat av at trykkekunsten frå midten av 1400-talet gjorde språkleg uniformering lettare (Brown, 2018; van der Horst, 2018). I det dansk-norske riket vart språkstandardisering eit tema først noko seinare, men utover på 1700-talet, da åtgjerdene om allmenn skrive- og leseopplæring kom til, var ideen om *rett* skriving godt utvikla, og allereie i latinskuleforordninga av 1739 vart det forlangt at elevane skulle meistre den «gode og brugelige Orthographie» (Jacobsen, 2010, s. 65). I forordninga frå 1775 vart dette enda tydelegare da det for første gong vart fastsett mål for danskopplæringa. Elevane skulle der «blive det Danske som Fædernelandets Sprog mægtig, tale og skrive samme rigtig» (sst., s. 68), og i løpet av den neste generasjonen var førestillinga om dette «rigtige» spreidd til alle domene der dansk vart skrive – ikkje minst på grunn av det stadig meir gjennomgripande skulesystemet (Pedersen, 2009, s. 57). I skriveopplæringa vart det lagt vekt på samling omkring ei smal og einskapleg språknorm, og i samtidige kjelder kjem det klart fram

at meistring av lytefri dansk var kopla til god smak, foredling av ånda og gagnleg samfunnsdeltaking (t.d. Hyvik, 2009, s. 99–104).

Slik sett var den dansk-norske skriftkulturen heilt i tråd med det vi kan rekne som normaltstanden for utbreiinga av skriftkunne i vestlege samfunn: Skriftlegheita har vore tett knytt til språkleg normering og standardisering, og det å få opplæring i skriving har vore einstyddande med opplæring i *rettskriving*. Suzanne Romaine (2000, s. 90) seier det slik: «Standardization and literacy go hand in hand since the acquisition of literacy presupposes the existence of a codified written standard, and standardization depends on the existence of a written form of language.» Det å tileigne seg skriftkunne er altså nærmast utenkjeleg utan at ein samstundes får innprenta ideen om *korrektheit* i form av lydnamn mot ei føreskriven norm.

Som vi såg ovanfor, tyder mykje på at skriftlegheita, da ho kom inn i livet til nordmenn flest, frå første stund konnoterte ein særleg prestisje, noko opphøgd og vyrdeleg – ikkje minst som følge av det skriftfokuset som ligg i den lutherske maksimen «Sola scriptura»⁵. Men i tillegg må vi rekne inn det nære sambandet mellom skriftkunne og korrektheit, uniformitet og homogenitet, som er heilt avgjerande for den plassen skriftlegheita fekk i folks mentalitet etter kvart som masseliterasiteten breidde seg på 1800-talet. Skrivedugleik lèt seg knappast skilje frå *ortografisk* dugleik, og det å få del i skriftkunna var einstyddande med å ta til seg eit språksyn djupt røtt i sosiale og kulturelle hierarki og identitetar, der ein viss praksis på grunnlag av si *korrektheit* var overlegen andre, dvs. dei «ikkje-korrekte» formene for språk: «[S]ince defining, using and controlling standard language is the prerogative and symbol of powerful social actors, non-standard orthographies index low social and linguistic status and power» (Jaffe & Walton, 2000, s. 562).

Desse samanflokke sosiopolitiske mekanismene som krinsar om statusen til (den korrekte) skriftlegheita, må ein sjå som bakgrunnen for at

5 «(Gjennom) skrifa åleine» (lat.), eit prinsipp som særleg har vorte knytt til Martin Luthers vektlegging av Bibelen – og ikkje paven eller tradisjonelle praksisar i Romarkyrkja elles – som den øvste autoriteten for kyrkja. Prinsippet er grunnlaget for den sterke framhevinga av bibellesing som kjenneteiknar protestantiske rørsler, eit skriftfokus som vidare fekk mykje å seie for utvikling av bibelversjonar på ulike folkemål (Hognestad, 2001, s. 6–7).

skriftspråket lenge har vore oppfatta som det «eigentlege» språket (jf. t.d. Mugglestone, 2007). Fleire studiar viser at språkbrukarar – vel å merke innanfor språkkulturar tufta på standardspråkideologi – ofte hevdar at talespråket er kjenneteikna av feil, inkonsekvens og ufullstendighet, og at det er mindre logisk og presist enn skriftspråket. Av dei to modalitetane skrift og tale vil fleirtalet altså gjennomgåande peike på skrifta som den beste, medan talen blir oppfatta som ein bleik kopi, ein mangelfull og unøyaktig skugge av skriftlegheita, som på si side står for det klare, einskaplege og formfullenda språket. Dessutan blir skrifta, av dei grunnane vi no har vore inne på, knytt til kultivering, danning, formellheit, korrektheit og grammatikalitet – alle saman kvalitetar som motiverer ei oppvurdering av skrift som det mest dugande og høvelege uttrykket. Slike oppfatningar kjem til synes på mange vis, men her kan vi trekkje inn eit illustrerande døme frå ein som må seiast å ha hatt ein velutvikla skrivedugleik, nemleg Knut Hamsun (1918, s. 15):

Skriftsproget holder sig altid høiere end Talesproget, ikke lavere og ikke jævnsides, men høiere, det ene er nemlig Skriftsproget, det andre Meddelelsesmidlet, Nødhjælpen, det mundlige Verktøi Mand og Mand imellem. Hvad er det for et Kultursprog som skrives som Snak?

Det kulturhistoriske forløpet vi har fått eit glimt av ovanfor, kan forklare korleis det skriftspråkelege har vorte indeksert med verdiar som seriositet, autoritet og kultivering, og dermed kvifor mange språkkulturar kviler på ein markant *grafosentrisme*, altså ei oppfatning om det skrivne som noko overlegent når det gjeld viktighet, klarleik og permanens. Dei same historiske tilhøva kastar lys over det de Saussure kalla «skrifttyranniet» (jf. ovanfor). Eit sterkt neksusforhold mellom skriftdimensjonen, språkriktigheit og høg sosial status har medverka til at sjølv språkforskarar har late seg fange av grafosentrismen. Som Linell (2005) argumenterer for, har mykje språkgranskning – paradoksalt nok – gått føre seg ved hjelp av metode- og teoriverktøy som er baserte på skriftspråkelege erfaringar, det han kallar *the written language bias*. Det betyr ikkje at konkrete skrifttytringar blir lagde til grunn for forskinga, men det abstraherte systemet som skriftspråket utgjer, har fått stå som idealmodell for språkssystem meir allment, og dermed har forskarar arbeidd med

utgangspunkt i ei tilnærming som er fundert på særmerke ved skriftspråket som idé. Skriftspråket kan seiast å ha fungert som eit fikspunkt som talen har vorte studert og teoretisert ut ifrå, trass i ei uttrykt haldning om at skrifa er noko sekundært (Lillis & McKinney, 2013, s. 418).

Den grafolingvistiske vendinga

Og dermed er vi framme ved eit viktig moment ved omgangen vår med tale og skrift som motpolar. Desse storleikane kan nemleg sjåast som ein kanonisk dikotomi som går utover det reint mediale eller materielle: På det konkrete planet er skiljet ryddig – og trivielt – nok: Det dreiar seg om at det eine er ei grafisk mediering og det andre ei fonisk. Men viktigare i mange samanhengar er det ideologiske skiljet: *Ideen* om skriftlegheita versus *ideen* om munnlegheita. Det lange samlivet vårt med desse modalitetane har ført med seg førestillingar om det idealtypisk skriftlege og det idealtypisk munnlege som altså i mange tilfelle gjer det fysisk-materielle bortimot uvesentleg. Dei fleste kan utan vidare vurdere ein viss språkbruk som «meir munnleg» enn ein annan, sjølv om det i begge høva er snakk om grafiske ytringar. Og ein tale kan òg bli oppfatta som «utprega skriftleg i forma» jamvel om han tvillaust er lydbasert.

Det at dei to medieringsmåtene lèt seg setje opp som ein dikotomi på denne måten, har av fleire språkforskarar vorte ført fram som eit argument for at det er snakk om nettopp jamstilte storleikar, der òg ein tredje prinsipielt må reknast inn, nemleg det gestuelle/taktile (t.d. teiknspråk). Det er særleg talspersonar for ei *grafolingvistisk* retning som på denne måten har poengtert at skrifa, det grafiske, kan og bør studerast språkvitenskapleg på linje med andre teiknsystem eller medieringsmåtar (Meletis & Dürscheid, 2022, s. 14–15). Det grafiske, foniske og gestuelle/taktile er alle likeverdige – men ikkje likearta – representasjonar av språk forstått som abstrakt system, og derfor er det ingen grunn til å gje talen forrang som objekt for lingvistiske studiar, sjølv om talen unekteleg kom først – i eit historisk perspektiv (Meletis & Dürscheid, 2022, s. 30–31). Innanfor ein sosiolingvistisk forståingsmåte er både tale og skrift kollektive fenomen som er sosialt situerte, som er forma av sosiale konvensjonar, og som konstituerer sosial samhandling (Swanenberg, 2020, s. 1).

Grafolingvistar avviser den klassiske tanken om at «skrift er synleg tale», og at skriftspråk derfor er noko sekundært og uvedkommande for språkvitskapleg handsaming. Dei hevdar derimot at den grafiske dimensjonen har ein autonomi som udiskutabelt gjer han til eit legitimt studieobjekt, men at granskinga må skje på sine egne premissar. Det er rett nok litt sprikande syn på kva desse premissane skal vere, og dermed òg på kor langt autonomien skal gå (Meletis & Dürscheid, 2022, kap. 2.3). Kort fortalt står dei mest autonomibaserte grafolingvistane for eit syn som seier at grafiske uttrykksformer skal kunne studerast heilt utan sideblikk til taledimensjonen, medan andre arbeider ut frå ein avhengigheitshypotese der ein reknar med at det grafiske heile tida kviler på det foniske, altså at all grafolingvistisk forskning må ta omsyn til at taledimensjonen så å seie lurar i bakgrunnen. Ei tredje fløy, som kan kallast ein slags mellomposisjon, legg til grunn ein hypotese om gjensidig avhengigheit mellom dei to modalitetane og at nettopp denne samverknaden er det som er det vitskapleg interessante.

Sosiolingvistar som utover på 2000-talet har vore med på den grafolingvistiske vendinga, kan i all hovudsak knytast til denne tredje retninga: Det er nettopp *samspelet* mellom skrift og tale – og ikkje minst dynamikken mellom skriftlegheita og munnlegheita som idealtypar – som har sosiolingvistisk potensial. Og som nemnt ovanfor har denne nyorienteringa gjennom eit par tiår ført til at vi kan snakke om ein eigen *skriftsosiolingvistikk* (m.a. Androutsopoulos & Busch, 2020; Coulmas, 2013; Jaffe & Walton, 2000; Lillis, 2013; Lillis & McKinney, 2013; Sebba, 2007; Soffer, 2010; Spitzmüller, 2013; Weth & Juffermans, 2018). At ei slik tilnærming til det skriftlege er heilt ny, er ein heller tvilsam påstand, for det finst visseleg eldre studiar av skrivning som har klare sosiolingvistiske innslag; Lars S. Vikør (2004) sine arbeid frå 1980- og 1990-åra er eit nærliggande døme, og vi kan elles trekkje fram Buhofer (1985) og Karlsson (1997), som tek for seg høvesvis sveitsisk og svensk skriftlegheit. Det er likevel rett å seie at skrifta har vorte vesentleg meir påakta av sosiolingvistiske forskarar i løpet av kort tid, og sjølv om mykje av dette kjem av auka interesse for nye kommunikasjonsformer basert på digital teknologi, kan vi også sjå teikn til ei generell *re-filologisering* av sosiolingvistikken (t.d. Schiegg, 2022, med tilvisingar). Det er ikkje berre heilt ferske

skriftuttrykk som blir studerte, men òg historisk materiale har vorte sett på med nye teoretiske briller (t.d. Nesse, 2021).

Mykje av denne relativt nye skriftsosiolingvistikken er fundert i det som blir kalla «Speaker-design theory», dvs. eit sosialkonstruktivistisk rammeverk med vekt på språkbrukaren som handlande (og intensjonelt retta) aktør som gjer kreative val av semiotiske einingar (t.d. Cutillas-Espinosa et al., 2010). I denne teorien er eit sentral moment at all semiotisk variasjon kan bli berar av sosial mening (Eckert, 2012), og da er det mindre vesentleg om meningsskapinga gjer bruk av foniske eller grafiske distinksjonar. Skriftbasert normfølging og normbrot kan inngå i registerdanningsprosessar på linje med munnleg variasjon, gjennom at visse trekk gjennom situert bruk blir tilordna ein viss indeksikalitet (Meletis & Dürscheid, 2022, kap. 3.3).

Eit slikt perspektiv står sentralt for mange av dei tilnærmingane som Eckert (2012) omtaler som «variasjonslingvistikkenes tredje bølge», og sjølv om denne bølga generelt er særmerkt av meir multimodalitet i data-tilfanget, er det mi mening at sosiolingvistar har mykje å gå på når det gjeld gransking av skriftlegheit og munnlegheit i samverknad. Det gjeld òg når ein granskar eldre språkforhold. Inge Lise Pedersen (1995, s. 55) peika i 1990-åra på kor avgjerande ei rolle skriftkunna har hatt for språkkulturen i vår del av verda: «Skriftlighedens betydning for sproghistorien kan næppe overvurderes, og det gjelder vel at mærke også talesprogets historie». Den gongen konkluderte ho med at vi «mangler at få redet ud hvad skriftligheden i sig selv har betydet» (Pedersen, 1995, 61), og sjølv om fleire sider ved den norske skriftkulturen har vorte utforska sidan den gong (jf. t.d. bidraga i Helset & Brunstad, 2019), er det framleis mykje vi vil vite om kva skriftlegheita har hatt å seie for norsk språkkultur som heilskap.

Kva kan ein norsk skriftsosiolingvistikk utrette?

Som eg allereie har antyda, er den teknologiske utviklinga i seg sjølv ein viktig grunn til at refleksjonen over tilhøvet mellom skrift og tale nyleg har vorte intensivert. Studiar av digital sosial skriving gjennom dei siste to tiåra har illustrert kor kompleks skiljelinja mellom skriftlegheit og

munlegheit kan vere. Både språkvtitarar og lekfolk har – med ymsande presisjon – karakterisert den typiske språkbruken på digitale plattformer som «ein slags mellomting mellom skrift og tale», men når vi veit at det fysisk-materielt sett berre er snakk om skrift, altså det grafiske, blir det klart at opplevinga av hybriditet ligg på idéplanet. Prinsipielt sett er òg det som på norsk har vorte kalla «snakkeskriving», ein reint grafisk praksis, men likevel kjennest det altså så naturleg å relatere dette språklege uttrykket til det munnlege.⁶

Det er fleire som har reaktualisert eit omgrepsspar frå 1980-talet for å teoretisere den utviklinga dei påviser i det skriftlege domenet på 2000-talet. Dei tyske tekstforskarane Peter Koch og Wulf Oesterreicher lanserte i 1980-åra termene «konseptuell munnlegheit» og «konseptuell skriftlegheit» for å få betre grep om skilnader mellom ulike teksttypar som ikkje kunne relaterast til reelt materielle forskjellar (Koch & Oesterreicher, 1985, 2012). «Konseptuell» viser altså her til nettopp idéplanet og legg til grunn at vi ser på det munnlege og det skriftlege like mykje som idealtypar som konkrete medieringsformer. Dermed kan det gje meining å omtale ein skriftleg tekst som «munleg i stilen» eller eit munnleg foredrag som «bokaktig og papirknitrande». Visse språkleg-kommunikative særtekk, som vi kjenner frå erfaringar med ulike tekstnormer, ligg til grunn for kategoriseringa vår, medan den faktiske medieringa blir mindre relevant (t.d. Biber, 2011). Det vi eigentleg meiner når vi brukar omgrep som «snakkeskriving» om skriftpraksisane i nye, sosiale medium, er ei kommunikasjonsform som har mange trekk frå det vi opplever som det typisk munnlege.

Denne tendensen er eit hovudmønster i veldig mykje av den digitale sosiale skrivinga som er studert hittil (Androustopoulos, 2011; Androustopoulos & Busch, 2020). Med omgrep som «sekundær munnlegheit» (eng. *secondary orality*), «tekstuell oralitet» (eng. *textual orality*), «taus munnlegheit» (eng. *silent orality*), «simulert munnlegheit»

6 Det same gjeld «chat» og «chatting» på engelsk, som tradisjonelt har vore brukt om munnleg konversasjon, men som i digitale nettverk naturleg nok går føre seg ved hjelp av skriftlege teikn (t.d. Soffer, 2010). «Snakkeskriving» dukka opp som ei omsetjing av eng. *saywriting* i samband med IKT-basert læring tidleg på 2000-talet (t.d. Lysø & Moen, 2003, s. 11), og omgrepet vart for alvor sett i ein norskfagleg samanheng med Rotevatns (2014) mastergradsoppgåve.

(eng. *enacted orality, staged orality*) m.v. har ein prøvd å få grep om den utviklinga ein ser i skriftbruken (t.d. Soffer, 2010, 2020). Androutsopoulos (2011) peikar på at «vernacularisation» er eit overordna særdrag ved dei nye skriftpraksisane, og sjølv om det engelske «vernacular» er notorisk vanskeleg å omsetje til norsk, kan vi slå fast at det dreiar seg om ei opphoping av trekk frå daglegtalen, det ikkje-standardiserte, det folkelege og dialektale, dvs. den (konseptuelt) munnlege dimensjonen. Eit vell av nye granskingar av digital sosial skriving får fram døme på at skriftlegheita har mange innslag av det vi kjenner som typisk munnlege trekk. Vi kan altså seie at «det som høyrer det munnlege til», har trengt inn på skriftlege domene og på ulike vis rokka ved det som i vår språkkultur er idealtypisk skriftlegheit.

Denne prototypen er, som vi allereie har vore inne på, sterkt prega av ei lang historie med kopling til det kultiverte, standardiserte og kodifiserte. Sjølv om standardiseringsåtgjerder òg kan gjelde det munnlege, er det skrifter som er det typiske objektet for slike preskriptive regime, og dermed blir dette aspektet ein viktig del av motsetninga mellom «konseptuell skriftlegheit» og «konseptuell munnlegheit». «The vernacular», uansett korleis ein vel å omsetje det til norsk, står som motpolen til idealtypen «skriftspråket», og alle avvik frå den (oftast) strengt normerte skrivinga vil potensielt konnotere «munnleg folkemålspraksis». Denne tankegangen ligg til grunn for termen «dialektskriving» (jf. det engelske «vernacular writing»), som ein kan finne i mange norske studiar av digital sosial skriving.

Eg meiner vi bør vere forsiktige med utan vidare å kategorisere alle avvik frå den forventa skriftlegheita som «dialektskriving». Ei slik ukritisk klassifisering kan seiest å vere eit utkomme av det *skrifttyranniet* vi har vore inne på, gjennom at ein reknar med at skrifter sin «eigentlege natur» er den monolittiske og einskaplege norma, standardtilstanden i si reinaste form. Viss alle brot mot offisiell og anerkjend ortografi blir putta i same sekken, kan ein gå glipp av mykje interessant variasjon – ikkje minst sett frå ein grafolingvistisk synsvinkel.

Vi har etter kvart fått ein del strukturert innsikt i dei digitale skriftpraksisane til (særleg yngre) nordmenn, og mange av dei rapporterer at dei «skriv dialekt» i sosiale medium (Helset, 2021; Vangsnes, 2019). Kva

som ligg i «å skrive dialekt», har vi derimot mindre djuptgåande kunnskap om, men fleire studiar antyd at det langt ifrå handlar om noggrann skriftlegging av faktisk tale, altså ein slags beinveges transkripsjon av lyd til skrift. Det vi finn, er eit stort mangfald av grafiske uttrykksmåtar, der mange element kan tolkast som forsøk på å «tale til auget», altså som skriftfesting av «noko som kunne ha komme ut av munnen på avsendaren». Men korleis skrivarane går fram for å indikere dette, varierer, og heller ikkje den enkelte skrivaren er alltid konsekvent eller einfelt i stavinga si (t.d. Mølstad, 2023).

Eit viktig argument for at desse varierende skriftpraksisane må finstast nøyare, er at vi ofte treffer på grafiske uttrykk som på ulike måtar kan seiast å følgje skriftlegheitas logikk, og som ikkje utan vidare kan forståast som «munnlege innslag». Eit konkret døme kan vere strengen <Her hva det nok å jobbe med>, som ein nordlending skreiv i ei open Facebook-gruppe for få år sidan. Elementet <hva>, som vi kan tolke som ei atgjeving av preteritumsforma /va/ (var), er det einaste normbrotet her jamført med offisiell rettskriving, men det er ikkje dermed sagt at ytringa beintfram kan sorterast som «dialektskriving». Som grafolingvistane Meletis og Dürscheid (2022, s. 195) poengterer, er det meste av skrivinga vår «done through the filter of orthography in a sphere in which normativity has become the benchmark». Den nordnorske skrivaren produserer altså <hva> for /va/ med ein <h> som ikkje har støtte i uttalen, men som blir oppfatta som «det rette» ut ifrå ein slags ortografisk intuisjon. Det at mange ord som blir uttalte med [v] i framlyd, i den dominerande norske rettskrivingsnorma har <h> som første grafem i skrift, ser ut til å operere som ei naturalisert rettesnor for stavemåten, sjølv når vi reknar med at skrivaren vil få fram ein munnleg variant. Dette illustrerer eit anna sentralt poeng hjå Meletis og Dürscheid (s. 195, kursivering som i originalen):

[I]t is not orthography in the sense of the systematic norm constraining the resources of a writing system that is of primary relevance but orthographic ideologies, i.e., what users *believe* to be orthography, what they believe is correct.

Skrivaren i dømet over kan altså tenkjast å *oppfatte* stavinga av <hva> som ortografisk rett, samstundes som det er eit intendert innslag av noko talemålsnært, altså eit ortografisk brot. Så innfløkt kan hopehavet

mellom skrift og tale – som konseptuelle storleikar – vere, og for å forstå denne samverknaden treng vi meir finstilte granskningar – gjerne baserte på grafolingvistiske prinsipp som trekkjer inn fleire av særdraga i skrift-dimensjonen, og gjerne med vekt på *emiske* forståingsmåtar, altså kartlegging av språkbrukaren sine eigne oppfatningar og intensjonar.

Også frå eldre steg i skriftspråkhistoria vår finst det mange døme på at skrift- og taledimensjonen – og dei tilhøyrande ortografiske og ortopediske ideologiane – har verka inn på kvarandre. Her skal vi sjå kort på to døme for å vise kva slags fenomen som kan vere aktuelle for skriftsosi-olingvistisk nærlesing: Det første og eldste dømet dreiar seg om bakgrunnen for at ein del nordmenn i dag brukar uttalevarianten [selgə] (nyn. *selje*). For å forstå korleis det vart slik, må vi trekkje inn nettopp samspelet mellom skrift og tale – og den særlege autoriteten i skrifta. Den danske uttalen av det som på norrønt var *bylgja*, *fylgja*, *galgi* og *svelgja* mfl., var ved inngangen til 1700-talet stort sett med ein palatal approksimant, [j], altså noko slikt som [bøljə], [føljə] osv. I stavinga var likevel historisk <g> vidareført. Utover på 1700-talet vart staving med <g> det vanlege òg i nokre ord utan historisk <g>, men med uttale med [j], som [seljə] (norr. *selja*) og [vəljə] (norr. *velja*). Dermed oppstod variantane <sælge> og <vælge> analogisk med den større ordgruppa der prinsippet «[lj] = <lg>» låg under. Dansk uttale var uansett med [j] (eller [ll]), men da dei danske skriftformene kom inn i den norske språkkulturen, der idealet «å lese som det stod» vog tungt (jf. ovanfor), vart dei til uttalen [selgə]⁷ og [velgə] (og dei tilhøyrande substantiva [salg] og [valg]). Den uttalen finn vi som den rådande i mykje søraustlandsk tale i dag, og dei fleste vil truleg velje ein slik uttalemåte når dei les bokmålstekstar høgt.

Eit nyare døme er <gæren>, som har vore offisielt normert i bokmål sidan 1984. Bakgrunnen er det faktumet at dei retroflekse lydane som storparten av norske talemål har, stikk seg ut i jamføring med dansk uttale, der dei er bortimot heilt fråverande. Dette trekket har altså i lang tid hatt eit potensial som særnorsk symbolform, og utover frå 1880-åra

7 Ifølgje Krogsrud og Seip (1939, s. 29) «vakler uttalen» mellom [selle]- og [selge]- i 1930-åra, og eit raskt søk i NoTa-Oslo-materialet (talespråkskorpus med opptak av 166 informantar frå Oslo og Oslo-området, tilgjengeleg her: <http://www.tekstlab.uio.no/nota/oslo/>) viser at han framleis gjer det i det nye tusenåret.

finn vi ein god del døme på at retrofleks uttale vart markert i skrift når «norskheit», og da særleg *talt* norskheit, skulle framhevast. Dette gjekk føre seg gjennom eit komplekst samspel mellom uttale og stavingsprinsipp. Fordi sambanda *rn* og *rt* jamt over blir uttalte retroflekt i mykje av det norske, har desse vorte nytta som retrofleksmarkørar sjølv om bakgrunnen like gjerne er ein retrofleks flapp («tjukk l»). Skrivarane vel altså ein stavemåte som blir avkoda med ein viss «klang», til å uttrykke liknande lydar med eit anna opphav. Dét krev sitt av avkodaren. Norrønt *galinn*, som fleire stader har fått uttalen [²gæ:ŋ], har lenge vorte skriffesta som <gærn> eller <gæren>, sjølv om det ikkje finst etymologisk dekning for <r>-en. Men etter omtrent hundre års bruk i skrift⁸ var varianten så etablert at han vart del av bokmålsnorma. Det same prinsippet ligg til grunn for former som <mart> (*malt*), <fært> (*fælt*), <kvært> (*kvelt*), <fortarte> (*fortalte*), <himmern> (*himmelen*) og mange fleire som vi kan støyte på i aviser og blad frå tida omkring 1900. I ein noko nyare tekst, nemleg den norske utgåva av romanen *Hackendahl gir sig ikke* av Hans Fallada (1940), finn vi <gammer'n> i ein replikk som elles er ein sann godbit for ein skriftsosiologvist:

<Og hvis gammer'n din hiver dig ut, skarru komma tel mig>

Her ser vi dei skriftnormlojale formene *hvis*, *dig* og *mig* side om side med det rotiserte *skarru*, det lågna *tel* og ein jamvektsinfinitiv. Og så kjem <gammer'n> med ein stavemåte som forlanger at lesaren heng med på polyvalensen til sambandet *rn*. Utgangspunktet er *gammelen* (altså 'den gamle [mannspersonen]'), som i mange talemål har uttalen [¹gamen]. For å sikre at mottakaren les inn den retroflekse uttalen, vel skrivaren ein stavemåte med <r> sjølv om altså opphavet er ein annan lyd. Det er elles interessant at apostrof er brukt for å indikere at noko er utelate, men her gjev det berre meining at det er *skrifteiknet* <e> som er borte, for *lyden* [e] *må* vere borte for at [r] og [n] skal møtast og bli til [ŋ] – det som altså blir uttrykt i skriftsekvensen <r'n>.⁹

8 Eit søk i Nasjonalbibliotekets digitale basar viser at <gæren> iallfall finst så langt attende som i 1887, da i romanen *Stykgods* av Anton W. Wetlesen (Giertsens Forlag).

9 Eit tillegg til det ein kan kalle ein sosiosemiotisk analyse av apostrofteiknet i ein norsk brukssamanheng, finn ein elles hos Hårstad, Mæhlum & van Ommeren (2021, s. 148).

Dette siste fenomenet kan òg forståast som eit døme på det som blir kalla *augedialekt* (eng. *eye-dialect*), og som så avgjort er eit uutnytta skriftsosiolingvistisk emne i Noreg. Omgrepet viser til alternative stavemåtar som utelukkande har som funksjon å framheve noko (standardspråk-) avvikande utan at det er motivert av faktiske fonologiske distinksjonar knytte til talen (t.d. Wolfram & Schilling-Estes, 1998, s. 308). Det handlar altså om å «tale til auget» ved at ein får mottakaren til å *sjå* munnlegheit gjennom skrift, eller som Wentworth (1944, s. 203) definerer det: «Eye-Dialect is phonetic respelling of words, not in order to show a mispronunciation, but merely to burlesque the words or their speaker». Eit døme på det er stavemåtane <skjittnervøs>, <skjittflaks> og <skjittunge>, som ein kan finne fleire ferske døme på i norske aviser. Det første leddet har i begge tilfella ein ekstra <j> jamført med rettskrivingsnormene, men ein kan neppe tenkje seg at denne er med for å markere ein særleg uttale: Både <skit> og <skjit> vil bli gjeve att som [ʃi:t] i høgtlesing. Den intensjonale «feilstavinga» må altså forklarast som eit forsøk på å framheve det særleg munnlege eller kanskje òg folkelege, joviale eller uvørdne ved ytringa.

Eldre norske tekstkjelder har ei ovmengd av denne forma for utnytting av grafiske distinksjonar, og her er framleis mykje ugjort for forskarar. Det gjeld til dømes dei mange døma på framstilling av «aksent» gjennom slike augedialekt-fenomen. Bortimot to hundre år med aviser, magasin og vekeblad kan gje oss innsikter i korleis ulike minoritetar, grupper og typar har vorte tillagde ein viss talestil gjennom skrift. Både jødar, samar og danskar har vorte karikerte – meir eller mindre godlynt – på denne måten, men så langt har veldig lite av dette vore tema for skriftsosiolingvistiske studiar.¹⁰ For å nemne berre eitt døme kan vi sjå på figuren Kanelius Kommelhåjen, i samtida omtalt som «*Arbeideravisens* pussige finnkall». Han vart skapt i 1920-åra av Harald Langhelle, redaksjonssekretær i *Arbeider-Avisa*, som fram til 1941 med ujamne mellomrom sette på trykk tekstar med samene Kommelhåjen som avsendar. Dei var i hovudsak diverse naivistiske eller snusfornuftige betraktningar om

¹⁰ Lien (2015) er ei pressehistorisk avhandling om framstilling av jødar i norsk dags- og vittighetspresse tidleg på 1900-talet. I Hårstad (u.u.) blir ein del av dei språklege aspekta som inngår i desse karikaturane, drøfta med vekt på skriftlegheita.

aktuelle politiske saker – skrivne på ei språkform som skulle lesast som «lyden av sameaksent», altså norsk med substrat av samisk. Dette kunne sjå slik ut:

<Æh ser han nye plaen 'Arpeider-avisa' æ kommen og æh må send ein skriv åt dæg redaktøre og sei han va ein goe pla> (18.3.1924)

<Vi komme Dronjæm ok skal sele reintirskinn ok tørkakjøtt ok babirgniver, ok han gå pra> (14.9.1929)

Da Langhelle døydde i 1942, var det fleire aviser (m.a. *Nordlys* og *Nordlands Framtid*) som førte figuren og språkdrakta vidare, og samstundes fanst det ei rekkje liknande fiktive spaltistar, som *Ainners me lainne*, *Saras-Saras*, *Heika*, *Jonte*, *Anters Langvain* og *Mattis Mattisen*, som var på trykk med «pseudo-samisk» heilt fram til 1960-åra. Dette materialet kan ein nærme seg med fleire teoretiske verktøy, men eg meiner det er opplagt at sjølve den formale sida av slik stilisering er verdt ei gransking.

Avsluttande merknader

Eg har i denne teksten argumentert for at endringar i språkkulturen vår krev andre språkvitskaplege tilnærmingar til skriftdimensjonen – som i stor grad har vorte halden utanom det ein kan kalle normalparadigma. Som Meletis & Dürscheid (2022, s. 27–28) understrekar, er det i vår tid uholdbart å sjå kvardagslivet som eit primært munnleg domene ettersom så mange samhandlingssituasjonar like godt – eller kanskje betre – kan gjennomførast med skriftlege uttrykksformer. Sameleis slår Blommaert (2013, s. 442) fast at skiljet mellom *språk* og *skrivning* er lite fruktbart, og at vi har mykje å vinne på å gå bort frå den historiske omgangen med skrift som noko anna enn språk, som vi har vore inne på ovanfor:

If we [...] unthink the unproductive distinction between 'language' and 'writing', we can distinguish several specific sets of resources that are required for writing: from infrastructural ones, over graphic ones, linguistic, semantic, pragmatic and metapragmatic ones, to social and cultural ones.

Den utviklinga som vi har sett i det skriftlege domenet særleg dei siste par tiåra, inneber ei heterogenisering og diversifisering av språkkulturen, som

framfor alt dreiar seg om nye ressursar og strategiar for meiningsskaping gjennom skrift (Swanenberg, 2020). Ettersom skriftlegheita historisk har vore så tett knytt til det preskriptive, altså standardspråkideologiar, kan mykje av denne utviklinga tolkast som *avstandardiseringsprosessar*. Og som vi har vore inne på ovanfor, har nettopp «vernacularisation», som på norsk kanskje kan vere *folkeleggjering*, vore utpeikt som ein hovudtendens i endringane av skriftkulturen. Dei nye skriftpraksisane blir sette i samband med ein post-standardisert tilstand etter om lag fem hundre år med standardspråket som einerådande normideal, medan andre meiner at diversifiseringa i høg grad vidarefører det normative aspektet, slik at vi heller må rekne inn standardnormer som del av eit *polysentrisk* normmangfald (t.d. Grondelaers, van Gent & van Hout, 2016; van der Horst, 2018). Og nettopp dømet med <hva> ovanfor kan tolkast som eit teikn på at ei *korrektheitstenking* – ein avleggjar av standardspråkideologien – står sterkt, sjølv i kontekstar der «folkeleg staving» eller andre avvik frå standardnorma er intensjonen.

Uansett kva syn ein har på dette, er det opplagt at mange språklege praksisformer i vår tid reaktualiserer samspelet mellom tale og skrift, og derfor må språkvitskaplege tilnærmingar til moderne språkkultur leggje til grunn at skriftleggjort språk er like «naturleg» og «autentisk» som talespråket. Og det er særleg grunn til at sosiolingvistar, som jamt over har hatt ei sjølvforståing som *talespråkforskarar*, skal ta til seg ei meir open og inkluderande haldning til det skriftmedierte (Lillis, 2013, s. 12).

Ein annan bodskap eg har ønskt å få fram, er at skriftsosiolingvistiske studiar ikkje berre skal ta for seg den nyaste – og kan hende rekordmangfelte – skriftkulturen, men at det òg må vere rom for å sjå på eldre skrivepraksisar med dei same teoriverktøya. Fleire av dei fenomena vi kjenner att som typiske for den ekspansive digitale sosiale skrivinga, har vore i spel i lang tid, og ei utførleg forståing av det Spitzmüller (2012, s. 256) har kalla *graphic ideologies*, dvs. «sets of beliefs attributed to and expressed by means of graphic phenomena», krev ei historisk djupn. Det gjeld ikkje minst i ein skriftkultur med så mange særdrag som den norske, der normering og omnormering har skjedd side om side med stendige førekomstar av det vi i dag vil kalle «dialektskriving». For å gjere eit

nokså tilfeldig nedslag i denne enorme tekstmengda kan vi sjå på *Tromsø-Tidende*, ein elles strengt normert skriftarena, som den 20. juni 1852 prenta ein lang tekst basert på lokalt talemål. Overskrifta er slik: <Kain de gaa ain aa faa Helgeleinneran væk, naar Formainskape vil hjælpes til>. Liknande døme vil vi kunne finne i utal viss vi fingranskar dei påfølgjande hundre og sytti åra med trykt skrift. I aviser, vekeblad og romanar frå heile perioden finst det spor av den skriftbaserte normpluraliteten som har vorte så iaugefallande i vår tid. Her ligg det store og interessante oppgåver for ein norsk skriftsosiolingvistikk.

Abstract

Written cultures are dynamic socio-historical phenomena under the influence of a multitude of social factors – phenomena which are also part of more wide-ranging complexes, namely *language cultures*. Descriptions of the language culture of our time often emphasize increased pluralization and vernacularization, and at the same time, literacy is said to have gained a progressively larger place in most people’s lives, a state that is referred to as *mass literacy*. The rise of digital technology that facilitates new forms of written interaction is expressly considered a catalyst of changes in written culture – and thus in language culture. The article discusses how this development may have affected the domain of writing, and further how the relationship between speech and writing – and our perceptions of this canonical binarity – may have changed. A main aim is to point to the potential for sociolinguistic explorations of the written dimension – both contemporary and historical – and to demonstrate that this requires a reorientation in the direction of a sociolinguistics of writing.

Stian Hårstad

Institutt for språk og litteratur

Noregs teknisk-naturvitskapelege universitet (NTNU)

7491 Trondheim

stian.haarstad@ntnu.no

Litteraturliste

- Androutsopoulos, J. (2011). From variation to heteroglossia in the study of computer-mediated discourse. I C. Thurlow & K. Mroczek (Red.), *Digital Discourse: Language in the New Media* (s. 277–298). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199795437.003.0013>
- Androutsopoulos, J. & Busch, F. (2020). Register des Graphischen. Skizze eines Forschungsansatzes. I J. Androutsopoulos & F. Busch (Red.), *Register des Graphischen. Variation, Interaktion und Reflexion in der digitalen Schriftlichkeit* (s. 1–30). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110673241-001>
- Assel, J. & Jäger, G. (1999). Zur Ikonographie des Lesens – Darstellungen von Leser(inne)n und des Lesens im Bild. I B. Franzmann, K. Hasemann, D. Löffler & E. Schön (Red.), *Handbuch Lesen* (s. 638–673). K.G. Saur. <https://doi.org/10.1515/9783110961898.638>
- Baron, N. S. (2011). Assessing the Internet's impact on language. I M. Consalvo & C. Ess (Red.), *The Handbook of Internet Studies* (s. 117–136). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444314861.ch6>
- Barton, D. (2009). Understanding textual practices in a changing world. I M. Baynham & M. Prinsloo (Red.), *The future of literacy studies* (s. 38–53). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230245693_3
- Biber, D. (2011). Speech and writing: linguistic styles enabled by the technology of literacy. I G. Andersen & K. Aijmer (Red.), *Pragmatics of Society* (s. 137–152). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110214420.137>
- Blommaert, J. (2013). Writing as a sociolinguistic object. *Journal of Sociolinguistics*, 17(4), 440–459. <https://doi.org/10.1111/josl.12042>
- Brandt, D. (2009). Writing over reading: New directions in mass literacy. I M. Baynham & M. Prinsloo (Red.), *The future of literacy studies* (s. 54–74). Palgrave Macmillan.
- Brandt, D. (2014). Deep writing. New Directions in Mass Literacy. I A.-C. Edlund, L.-E. Edlund & S. Haugen (Red.), *Vernacular Literacies – Past, Present and Future* (s. 15–28). Umeå University / Royal Skyttean Society.
- Brandt, D. (2015). *The Rise of Writing. Redefining Mass Literacy*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316106372>
- Brown, J. (2018). Language history from below: Standardization and Koineization in Renaissance Italy. *Journal of Historical Sociolinguistics*, 6(1), Art. nr. 20180017. <https://doi.org/10.1515/jhsl-2018-0017>
- Buhofer, A. H. (1985). *Schriftlichkeit im Alltag. Theoretische und empirische Aspekte – am Beispiel eines Schweizer Industriebetriebs*. Zürcher Germanistische Studien 2. Peter Lang.
- Coulmas, F. (2013). *Writing and society*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139061063>.

- Coulmas, F. (2018). Revisiting the 'Tyranny of Writing'. I C. Weth & K. Juffermans (Red.), *The Tyranny of Writing: Ideologies of the Written Word* (s. 19–30). Bloomsbury Academic. <http://doi.org/10.5040/9781474292436.0006>
- Coupland, N. & Jaworski, A. (2009). *The New Sociolinguistics Reader* (2. utg.). Bloomsbury.
- Cutillas-Espinosa, J., Hernández-Campoy, J. & Schilling-Estes, N. (2010). Hypervernacularisation and speaker design: A case study. *Folia Linguistica*, 44(1), 31–52. <https://doi.org/10.1515/flin.2010.002>
- Eckert, P. (2012). Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation. *Annual Review of Anthropology*, 41, 87–100. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145828>
- Floden, H. (1968). *Ein fjellgard*. Norsk folkeminnelags skrifter 102. Universitetsforlaget.
- Grondelaers, S., van Gent, P. & van Hout, R. (2016). Destandardization is not destandardization. Revising standardness criteria in order to revisit standard language typologies in the Low Countries. *Taal en Tongval*, 68(2), 119–149.
- Hamsun, K. (1918). *Sproget i Fare*. Gyldendal.
- Hauser, M. D., Yang, C., Berwick, R. C., Tattersall, I., Ryan, M. J., Watumull, J., Chomsky, N. & Lewontin, R. C. (2014). The mystery of language evolution. *Frontiers in psychology*, 5, 401. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00401>
- Heller, K. & Nerius, D. (2007). Zur Stellung der geschriebenen Sprache und Orthographie in der neueren Linguistik. I D. Nerius (Red.), *Deutsche Orthographie* (s. 55–72) (4. utg.). Olms.
- Helset, S. J. (2021). Norm competence among multilingual youth in Western Norway. *Linguistic Minorities in Europe Online (LME)*, 2. <https://doi.org/10.1515/lme.14813238>
- Helset, S. J. & Brunstad, E. (Red.). (2019). *Skriftkulturstudiar i ei brytingstid*. Skriftkultur nr. 1. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.67>
- Heggli, G. (2021). *Omgangsskolelæreren i allmueskolen. Leseopplæring mellom tekster og talemål*. Scandinavian Academic Press.
- Hognestad, O. (2001). *Bibelsyn, bibeltolking, bibelforskning*. Tapir Akademisk Forlag.
- Holm-Olsen, L. (1974). Middelalderens litteratur i Norge. I L. Holm-Olsen & K. Heggelund, *Fra runene til Norske Selskab* (s. 19–336). Band 1 av *Norges litteraturhistorie* (Red. E. Beyer). J. W. Cappelens forlag.
- Hyvik, J. J. (2009). *Språk og nasjon 1739–1868. Norsk målreising I*. Det Norske Samlaget.
- Hægstad, M. (1904). *Norsk maalsoga for skule og heim*. Norske folkeskrifter 22. Norigs Ungdomslag / Studentmaallaget.
- Hårstad, S. (u.u.). «Jai ær en ærligh Jude». Språklig stilisering av «jødiskhet» i norsk offentlighet frem til 1940. Under utgjeving i *Tijdschrift voor Skandinavistiek* (ISSN 1875-9505) vinteren 2023.

- Hårstad, S., Lohndal, T. & Mæhlum, B. (2017). *Innganger til språkvitenskap. Teori, metode og faghistorie*. Cappelen Damm Akademisk.
- Hårstad, S., Mæhlum, B. & van Ommeren, R. (2021). *Blikk for språk. Sosiokulturelle perspektiver på norsk språkvirkelighet*. Cappelen Damm Akademisk.
- Jacobsen, H. G. (2010). *Ret og skrift. Officiel dansk retskrivning 1739–2005. Bind 1: Direktiver, aktører, normer*. Dansk Sprognævns skrifter 42. Syddansk Universitetsforlag.
- Jaffe, A., Androutsopoulos, J., Sebba, M. & Johnson, S. (Red.). (2012). *Orthography as Social Action. Scripts, Spelling, Identity and Power*. De Gruyter Mouton.
- Jaffe, A. & Walton, S. (2000). The voices people read: Orthography and the representation of non-standard speech. *Journal of Sociolinguistics*, 4(4), 561–587.
- Karlsson, A.-M. (1997). Textnormer i och utanför skolan – att skriva insändare på riktigt och på låtsas. I G. Håkansson, L. Lötmarker, L. Santesson, J. Svensson & Å. Viberg (Red.), *Svenskans beskrivning* 22 (s. 172–186). Lund University Press.
- Koch, P. & Oesterreicher, W. (1985). Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. *Romanistisches Jahrbuch*, 36(1), 15–43. <https://doi.org/10.1515/9783110244922.15>
- Koch, P. & Oesterreicher, W. (2012). Language of immediacy – language of distance: Orality and literacy from the perspective of language theory and linguistic history. I C. Lange, B. Weber & G. Wolf (Red.), *Communicative spaces: Variation, contact, and change – Papers in honour of Ursula Schaefer* (s. 441–473). Peter Lang.
- Krogsrud, T. & Seip, D. A. (1939). *Norsk rettskrivningslære* (11. utg.). Steenske forlag.
- Lien, L. (2015). «– pressen kan kun skrive ondt om jøderne»: jøden som kulturell konstruksjon i norsk dags- og vittighetspresse 1905–1925. Avhandling for graden ph.d. Universitetet i Oslo, Det humanistiske fakultet.
- Lillis, T. (2013). *The Sociolinguistics of Writing*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748637492>
- Lillis, T. & McKinney, C. (2013). The sociolinguistics of writing in a global context: Objects, lenses, consequences. *Journal of Sociolinguistics*, 17(4), 415–439. <https://doi.org/10.1111/josl.12046>
- Linell, P. (2005). *The written language bias in linguistics. Its nature, origin and transformations*. Routledge.
- Lysø, K. O. & Moen, M. L. (Red.). (2003). *IKT-støttet lærerutdanning: Erfaringer og utfordringer. Rapport fra konferanse 19.–20. september 2002*. HiST ALT notat nr. 4. Høgskolen i Sør-Trøndelag.
- Meletis, D. & Dürscheid, C. (2022). *Writing Systems and Their Use. An Overview of Grapholinguistics*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110757835>
- Milroy, J. & Milroy, L. (1991). *Authority in language: Investigating language prescription and standardisation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203124666>

- Mjelve, L. (2004). Skriftkultur – kva er det? Skriftkultur og ålmentefigurasjonar frå mellomalderen til moderne tid. I K. L. Berge, T. G. Dahl & S. Walton (Red.), *Skriftkultur* (s. 15–42). Norsk Sakprosa nr. 10. Norsk Sakprosa / INL (UiO).
- Mugglestone, L. (2007). *Talking Proper: The Rise of Accent as Social Symbol* (2. utg.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199250622.001.0001>
- Mølstad, A. (2023). *Normmangfold på sosiale medier – en studie av digital sosial skriving blant ungdomsskoleelever i en kommune på Vestlandet* [Mastergradsoppgåve i grunnskolelærerutdanning, Høgskulen på Vestlandet]. Digital versjon: <https://hdl.handle.net/11250/3074280>
- Nesse, A. (2021). En analyse av språket i Anna Hansdatter Tormods brev fra perioden 1714–1722. *Maal og Minne*, 113(1), 99–129. <https://doi.org/10.52145/mom.v113i1.1952>
- Omdal, H. (1999). Om norsk skriftspråk og forholdet til talemålet. I M. Engebretsen & J. Svennevig (Red.), *Mediet teller! Tverrfaglige perspektiv på skrift og tale* (s. 27–45). Høgskolen i Agder.
- Opedal, H. (1958). *Makter og menneske*. Folkeminne frå Hardanger IX. Norsk folkeminnelag.
- Pedersen, I. L. (1995). Talesprogsforskning og sproghistorie. I B. Holmberg (Red.), *Sproghistorie i 90'erne* (s. 33–70). Selskab for Nordisk Filologi.
- Pedersen, I. L. (2005). Processes of standardisation in Scandinavia. I P. Auer, F. Hinskens & P. Kerswill (Red.), *Dialect Change. Convergence and Divergence in European Languages* (s. 171–195). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486623>
- Rotevatn, A. G. (2014). *Språk i spagaten. Facebook-språket. Om normert språk og dialekt blant vestlandselevar* [Mastergradsoppgåve i nynorsk skriftkultur, Høgskulen i Volda]. Digital versjon: <http://hdl.handle.net/11250/2357530>
- Rygh, O. (1898). *Norske Gaardnavne. Forord og Indledning*. W. C. Fabritius & Sønner.
- Saussure, F. de (1916). *Cours de linguistique générale*. Utg. av C. Bally og A. Sechehay. Payot.
- Schiegg, M. (2022). *Flexible Schreiber in der Sprachgeschichte. Intraindividuelle Variation in Patientenbriefen (1850–1936)*. Germanistische Bibliothek Band 75. Universitätsverlag Winter. <https://doi.org/10.33675/2022-82538575>
- Sebba, M. (2007). *Spelling and Society: The culture and politics of orthography around the world*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486739>
- Soffer, O. (2010). 'Silent Orality'. Toward a Conceptualization of the Digital Oral Features in CMC and SMS Texts. *Communication Theory*, 20(4), 387–404. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2010.01368.x>

- Soffer, O. (2020). From textual orality to oral textuality: The case of voice queries. *The International Journal of Research into New Media Technologies*, 26(4), 927–941. <https://doi.org/10.1177/1354856519825773>
- Spitzmüller, J. (2012). Floating ideologies: Metamorphoses of graphic ‘Germanness’. I A. Jaffe, J. Androutsopoulos, M. Sebba & S. Johnson (Red.), *Orthography as Social Action. Scripts, Spelling, Identity and Power* (s. 256–288). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9781614511038.255>
- Spitzmüller, J. (2013). *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler ‘Sichtbarkeit’*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110334241>
- Swanenberg, J. (2020). Writing and Writing Systems: Sociolinguistic Aspects. I J. Stanlaw (Red.), *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology* (s. 1–8). Hoboken. <https://doi.org/10.1002/9781118786093.iela0412>
- Telhaug, A. O. & Mediås, O. A. (2003). *Grunnskolen som nasjonsbygger. Fra statspietisme til nyliberalisme*. Abstrakt Forlag AS.
- van der Horst, J. (2018). The End of the Standard Language: The Rise and Fall of a European Language Culture. I C. Weth & K. Juffermans (Red.), *The Tyranny of Writing: Ideologies of the Written Word* (s. 47–62). Bloomsbury. <http://doi.org/10.5040/9781474292436.0008>
- Vangsnes, Ø. A. (2019). Dialekt i sosiale medium: Det norske perspektivet. I G. Sandström (Red.), *Språk i Norden 2019* (s. 94–109). Nätverket för språknämnderna i Norden.
- Vannebo, K. I. (1984). *En nasjon av skriveføre. Om utviklinga fram mot allmenn skriveferdighet på 1800-tallet*. Novus.
- Vellesen, J. (1968). *Ættesoge og minne*. Time kulturminnenemnd.
- Vikør, L. (2004). *Dialekter som skriftspråk i tre norske distrikt*. Novus.
- Wentworth, H. (1944). *American Dialect Dictionary*. T. Y. Crowell Company.
- Weth, C. & Juffermans, K. (Red.). (2018). *The Tyranny of Writing: Ideologies of the Written Word*. Bloomsbury Academic. <http://doi.org/10.5040/9781474292436>
- Wolfram, W. & Schilling-Estes, N. (1998). *American English: Dialects and variation*. Blackwell.
- Wright, S. (2016). *Language Policy and Language Planning* (2. utg.). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-57647-7>

Bakgrunnen for dette nummeret av *Skriftkultur* var at vi ville heidre vår gode kollega og fagfelle Geir Hjorthol med eit festskrift i høve hans 70-årsdag. Sidan festskriftmottakaren er litteraturprofessor og dessutan er interessert i skriftkulturstudiar meir generelt, valde vi å gje festskriftet tittelen *Nynorsk samtidslitteratur og skriftkultur*.

Geir Hjorthol står sjølv for den første artikkelen om Jon Fosses *Septologien* (2019–2022), og her rettar han søkjelyset mot forholdet til musikk i romanen. Denne artikkelen blei ikkje mindre aktuell då det nokre veker før festskriftet var ferdig, blei klart at Fosse fekk Nobelprisen i litteratur 2023, som den første nynorskforfattaren nokosinne. I den andre artikkelen stiller Jan Inge Sørbo spørsmål om lesing av litteratur kan ha køyrt seg fast i eit kritisk spor der ein heile tida er oppteken av å avsløre noko som er skjult i teksten.

Deretter følgjer fire artiklar som tek føre seg ulike nyare nynorske romanar eller forfattarskapar. I den første av desse reflekterer Elin Stengrundet over korleis Erlend Skjetnes ungdomsroman *Eit anna blikk* (2021) knyter an til moderne migrasjonslitteratur og den nynorske litteraturtradisjonen, medan Nora Simonhjell sin artikkel kastar nytt lys over den indre samanhengen i forfattarskapen til Olaug Nilssen. Marit Brekke og Wenke Mork Rogne presenterer ei posthumanistisk lesing av *Is-slottet* (1963) av Tarjei Vesaas, medan Beatrice G. Reed undersøker graden av naturorientering i nynorske biletbøker for barn i vår tid ved å sjå nærare på 13 prislønte nynorske biletbøker utgjevne etter år 2000.

Sakprosjangeren og temaet nynorsk omsetjing blir dekt av dei to neste artiklane i festskriftet. Brage Egil Herlofsen drøftar forholdet mellom nynorsk skriftkultur og essaysjangeren med utgangspunkt i to bøker frå *Norsk røyndom*-serien til Samlaget (2018), medan Marie Nedregotten Sørbo analyserer omsetjingar av Jane Austen frå engelsk til norsk i lys av skriftkulturelle og hermeneutiske perspektiv.

I den siste artikkelen viser Stian Hårstad korleis vår tids språkkultur legg vekt på auka pluralisering og folkeleggjing, ikkje minst gjennom framveksten av digital teknologi som legg til rette for nye former for skriftbasert samhandling, før han drøftar kva for konsekvensar dette kan ha for skriftlegheita og for skriftkulturforskinga.

God lesnad!

Anemari Neple (f. 1980) er første-amanuensis i norsk (nordisk) litteraturvitenskap ved Høgskulen i Volda.

Endre Brunstad (f. 1967) er professor i nordisk fagdidaktikk/språkvitenskap ved Universitetet i Bergen.

Stig J. Helset (f. 1971) er professor i norsk språkvitenskap ved Høgskulen i Volda.

