



Universitetet  
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITSKAP OG HUMANIORA

## MASTEROPPGÅVE

Studieprogram:

Master i nordisk og lesevitenskap

Hautsemesteret, 2020

Open

Forfatter: Sigrid Sandemose

Sigrid Sandemose

.....

(signatur forfatter)

Rettleiar: Ingrid Nielsen

Tittel på masteroppgåva: Ironi som skapande tilstand. Lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) av Gunnhild Øyehaug.

Engelsk tittel: Irony as a State of Creativity. Readings of Short Stories from Gunnhild Øyehaug's *Draumeskrivar* (2016).

Emneord:

Gunnhild Øyehaug  
nordisk litteratur  
noveller  
ironi  
romantisk ironi  
Friedrich Schlegel

Tal på sider: ...101.....

+ vedlegg/anna: .....

Stavanger, 16.11.2020

# **Ironi som skapande tilstand**

Lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) av Gunnhild Øyehaug.

Av Sigrid Sandemose  
Universitet i Stavanger, 2020

## Takk

Ein stor takk til den fantastiske og rause Ingrid Nielsen, rettleiaren min.

Du har vore uvurderleg! Takk for alle dei inspirerande samtalane som har gjort dette til ein givande og morosam prosess. Takk for kritisk blikk, for oppmuntring og kloke råd. Eg vil også takke for glimrande førelesingar på grunnfag i litteraturvitskap i Bergen i 2003-2004, som gjorde litteraturen endå meir spennande og viktig for meg.

Takk til Helena, for hjelp med struktur på både tankar og arbeidstid.

Takk til Helga, for spreke joggeturar.

Takk til mamma, pappa, Snorre, Bård, Amalie (søskena mine), Ragnhild og Toralf (ungane mine) for tolmodet i feriar då eg for det meste skreiv.

Takk til Bergeland vgs og Udir for tilrettelegging og stipend.

Takk til Espen

for samtalar, symfilosofi, lytting, innspel, frukostar, middagar, latter, tolmod og kjærleik.

## Samandrag

Kva slags skapande funksjonar har ironien i novellene til Gunnhild Øyehaug?

I oppgåva gjer eg lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) av Gunnhild Øyehaug. Lesingane utforskar korleis ein kan forstå ironien i tekstane som ein skapande tilstand. Ein ambisjon for lesingane mine er å få fram det paradoksale i tekstane, å kunne opphalde seg i spenningane.

Eg les altså ikkje ironien som retorisk verkemiddel, men som grunnlaget i sjølve framstillinga. Denne forståinga bygger eg på ei drøfting av omgrepet romantisk ironi slik det vart skildra av Friedrich Schlegel og Jena-romantikarane.

Den ironiske tilstanden oppstår i novellene gjennom til dømes metafiksjonelle brot, parodi og inderlegheit. Eg ser også på det fantastiske og det uheimlege i tekstane, noko som ofte oppstår gjennom strukturar av *mise en abyme*. Ei avsluttande lesing av Maurice Blanchot sitt essay “Orfeus’ blikk” kastar lys over lesingane eg har gjort, og over måten ironien verkar skapande i novellene.

# INNHALD

INNLEIING	2
Problemstilling	2
Om strukturen i oppgåva	3
Forfattarskap og resepsjon	5
DEL 1: METODE OG TEORI	10
Kva eg meiner med ein spiralforma lese måte	10
Novella	14
Det fantastiske	20
Ironi	23
Schlegel og romantisk ironi	26
Lesaren som medskapar: underleggjering og det uheimlege	35
“Inni djupet”: Mise en abyme	37
DEL 2: LESINGAR	42
“Kroppen vs. Amfi”	44
“Naglelakk”	49
“Skrive eller ikkje skrive”	61
“Lyse”	71
“Eple”	85
“Orfeus’ blikk”	94
AVSLUTNING: DET UFORSTÅELEGE	102
KJELDELISTE	103

# INNLEIING

## Problemstilling

*Kva slags skapande funksjonar har ironien i novellene til Gunnhild Øyehaug?*

Gunnhild Øyehaug sitt litterære univers er i utgangspunktet realistisk og lett å kjenne seg att i, ho skriv om kvardagslege hendingar og vanlege menneske. Samstundes er tekstane ofte underlege og uvanlege, fulle av uforklarlege, fantastiske og surrealistiske element, absurde vendingar og humoristisk ironi. Særleg novellene er rike på ville innfall, skjemt og harselas – dei ironiserer over det meste. Ein møter stadig metatekstuelle grep der forteljaren nådeløst kommenterer både karakterane sine utfordringar, og teksten som konstruksjon. Novellene bognar av språklege klisjéar, overdrivingar og underdrivingar, dei blandar sjangrar og stilnivå, og tonen kan vere naiv, sarkastisk eller ivrig, men også reflektert. Novellene overraskar og underheld på lettbeint vis. Ein kan godt seie at dei er tvers gjennom ironiske.

Om ein kallar noko eller nokon *tvers gjennom ironisk*, er inntrykket sannsynlegvis at ein meiner useriøs – men Øyehaug sine noveller er ikkje useriøse, og dei er utan det avmålte og distanserte ein kan assosiere med ironi. Desse novellene er vitale og livlege. Karakterane er skildra med både humor og varme, og omgivnadene med eit merksamt blikk. Trass mange fiksjonsbrot lever ein seg inn i teksten. Samstundes som ein blir utfordra av forteljartekniske grep og filosofiske og eksistensielle spørsmål, kan ein merke noko lengtande og ekte i novellene. Korleis kan dette ha seg? Korleis skal vi forstå den tilsynelatande motsetnaden mellom det tvers gjennom ironiske og dette ektefølte og inderlege?

Skjemt og harselas saman med varme og liv, presise skildringar av verda saman med fantastiske hendingar og metafiksjonelle brot: *Kva slags skapande funksjonar har ironien i novellene til Gunnhild Øyehaug?* Med utgangspunkt i lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) ønsker eg å utforske ironien som tilstand i Øyehaug sitt novelleunivers.

Det var først i romantikken ironi vart sett som ein tilstand, “an attitude to existence” (Colebrook, 2004, s. 7), og sjølv om mange seinare har vidareutvikla denne tradisjonen, meiner eg det er fruktbart å undersøke korleis det underlege og paradoksale som strøymer

gjennom novellene i *Draumeskrivar*<sup>1</sup> kan lesast som ein romantisk ironi slik han blir skildra av Friedrich Schlegel og Jena-romantikarane.

## Om strukturen i oppgåva

I innleiingskapittelet presenterer eg forfattaren Gunnhild Øyehaug, og resepsjonen av forfattarskapen. Eg ser nærare på ei masteroppgåve som utforskar det postmoderne i romanen *Vente, blinke*. Deretter kjem eg innom essayistikken til Øyehaug, samt hennar eiga masteroppgåve om poeten Arthur Rimbaud. Til sist skildrar eg kort mitt eige litteratursyn, og gjer meg nokre tankar om korleis det ligg til grunn for denne oppgåva.

I første del vil eg først beskrive metoden i lesingane – korleis den ironiske tilstanden i novellene krev ein spiralforma eller dialektisk lese måte, som ikkje er ute etter endelege konklusjonar.

Eg startar teoridelen med å gjere greie for novellesjangeren og det fantastiske. Her er eg særleg interessert i moglegheitene som ligg i det korte formatet, og novella som ein sjanger eigna for det opprørske, underlege, overskridande og uavklarte.

Gjennom ei kort lesing av novella “Mold” (Øyehaug, 2016) viser eg døme på korleis ironi generelt er eit gjennomgåande verkemiddel hos Øyehaug, og at fleire ulike typar ironi verkar saman. Vidare skriv eg om romantisk ironi og Jena-romantikarane sitt litteratursyn, som er utgangspunkt for måten eg les novellene til Øyehaug. Denne delen er sentral for å uttrykke kva eg meiner med ironi som tilstand, og også for den dialektiske lese måten.

Eg avsluttar første del med å ta for meg omgrepa *underleggjering*, *det uheimlege* og *mise en abyme*. Den ironiske tilstanden oppstår dels gjennom *mise en abyme*-strukturar i tekstane, eit omgrep eg forklarar gjennom ei kort lesing av novella “Inni djupet” (Øyehaug, 2016), som handlar om nettopp dette.

Denne første delen er ein omfattande del av oppgåva, men eg meiner det er naudsynt for å gjere greie for på kva måte eg forstår romantisk ironi i samanheng med Øyehaug sin ironi.

---

<sup>1</sup> Når eg seinare skriv generelt om “novellene til Øyehaug”, er det novellene frå *Draumeskrivar* eg meiner, dersom ikkje anna er oppgitt.

Dei kortare og meir fokuserte lesingane av noveller i denne delen forklarar omgrep i praksis, og legg eit grunnlag for lesingane som følger.

I den andre delen av oppgåva gjer eg meir utfyllande lesingar av novellene “Kroppen vs. Amfi”, “Naglelakk”, “Skrive eller ikkje skrive”, “Lyse” og “Eple” frå *Draumeskrivar* (Øyehaug, 2016).

Eg rundar av med ei lesing av Maurice Blanchot sitt essay “Orfeus’ blikk” (Blanchot, 1996), saman med ei kortare lesing av “Gullmønster” (Øyehaug, 2005). Essayet til Blanchot kastar lys over lesingane eg har gjort, og over måten ironien verkar skapande i novellene.



## Forfattarskap og resepsjon

Gunnhild Øyehaug

Gunnhild Øyehaug (f. 1975) er cand.philol. med hovudfag i allmenn litteraturvitskap frå Universitetet i Bergen og arbeider som skrivelærer ved Skrivekunstakademiet i Hordaland, kor ho er førsteamanuensis i skapande skriving. I 1998 debuterte ho med diktsamlinga *Slaven av blåbæret* og har sidan gitt ut ei rekke bøker, både noveller, essay, gjendiktingar og romanar, og vunne fleire stipend og prisar, mellom anna både Sultprisen og Doblougprisen i 2009. Bøkene hennar er omsette til fleire språk. Øyehaug er kanskje mest kjend for romanen *Vente, Blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre* frå 2008, som i 2018 var nominert til National Book Award i USA. I 2015 kom filmen *Kvinner i for store herreskjorter*, med manus av Øyehaug, fritt basert på denne romanen. Saman med forfattaren Olaug Nilssen redigerte Øyehaug tidsskriftet *Kraftsentrum* som kom i sju utgåver i 2005-2008. Ho har også vore medredaktør i tidsskriftet *Vagant*, og litteraturkritikar og spaltist i *Klassekampen* og *Morgenbladet*.

Teori og fantasi

“Hva i alle mulige verdener foregår oppe i hodet på Norges mest oppfinnsomme forfatter?” undrar Olaf Haagensen i *Morgenbladet* i sitt intervju med Øyehaug etter romanen *Presens maskin* kom i 2018, der ei mor og ei dotter hamnar i to parallelle univers etter at mora les eit ord feil i ei diktsamling (Haagensen, 2018). I same avisa si melding av romanen kallar Carina Beddari henne “oppfinnsomhetsdronningen av norsk samtidsprosa” (Beddari, 2018), ei formulering det kan vere freistande å lese som ein finurleg allusjon til Charles Baudelaire sitt essay om fantasien, som han kallar “dronninga blant sjelsevnenne” (Baudelaire, 2007, s. 241). Når Øyehaug nyttar klassiske litterære grep gjer ho det på nye måtar: Skrivehandverket er utført med ein fantasirikdom som verkar driven av inspirasjon og kreativt overskot.

Øyehaug er kjend for å skrive om kvardagslege hendingar og vanlege menneske, men med surrealistiske element, med absurde vendingar og humoristisk ironi. Ho er kjend for å vere smart og kreativ, “ho er lærd og leiken på same tid og er fri til å snu og venda på nær sagt alt, men denne fridomen er ikkje naiv, han er fundert på omfattande lesing og djup innsikt i både litterær metode og det indre livet til mennesket”, skriv Odd W. Surén i *Dag og Tid* si melding av novellesamlinga *Draumeskrivar* frå 2016 (Surén, 2016, s. 30). Også Ingunn Økland i *Aftenposten* si melding av boka framhevar kombinasjonen av det lærde og leikne: “hun har et

aktivt forhold til virkemidler som ellers lever et stille liv i litteraturteorien, hun er impulsiv og energisk” (Økland, 2016). Denne dobbelheita av teoretisk kunnskap og skaparkraft går igjen i forfatterskapen, i både skjønnlitteratur og essayistikk. Øyehaug har ei velutrusta verktøykasse frå litteraturhistoria, frå arbeidet med litteratur og frå litteraturteori som ho brukar aktivt i eige skrivehandverk, samstundes som det impulsive og leikne bidreg med ein annan nerve til teksten, i eit møte mellom teori og fantasi. Dette er ei blanding som også Schlegel ville ha sett pris på: “al kunst skal blive videnskab og al videnskab skal blive kunst; poesi og filosofi skal være forenet”, skriv han i eitt av dei kritiske fragmenta sine. (Schlegel, 2000, s. 86).

Postmodernisme?

Det er tidlegare skrivne fire masteroppgåve om Øyehaug sin litteratur.<sup>2</sup> Eg vil sjå litt nærare på oppgåva til Ingrid Senje Rasmussen (2012) – om romanen *Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre* (2008). Oppgåva handlar om korleis romanen er ein postmoderne tekst.

Rasmussen meiner tematikken er typisk for seinmoderniteten:

Identitetssøken, lengsel etter trygghet og fellesskap, samt et ønske om å bli sett, kan oppfattes som særlig aktuelle temaer i en verden med økende individualisering, og der de samlende institusjonenes makt er svekket. (Rasmussen, 2012, s. 101)

Også i forma er romanen postmoderne, gjennom verkemiddel som intertekstualitet, intermedialitet, ironisk distanse hos forteljarstemma samt metafiksjon “på alle nivåer”,

fra karakternivå til fortellernivå og i oppbygningen av romanens struktur og handling. Metafiksjonaliteten i form og tematikk, bruken av ustabil ironi og den kollasjaktige sammensetningen av elementer fra ulike sjangre og medier, er alle elementer som peker mot en forståelse av romanen som postmodernistisk. (Rasmussen, 2012, s. 103)

Det Rasmussen framhevar om form og tema i romanen er representativt for ein større del av forfatterskapen, som i sin heilskap kan sjåast som postmoderne: Øyehaug skriv sjangeroverskridande, ironisk, humoristisk og eksperimentelt. Ho parodierer, blandar høgt og lågt, og ein møter ei mengd referansar til populærkultur, film, musikk, kunst, litteratur og litteraturteori. Tekstane viser seg stadig medvitne om ein lesar og om seg sjølve som fiksjon, og kan reflektere undervegs både over handlingsgangen og val av litterære grep. Individet

---

<sup>2</sup> Haarr, Inger Størseth (2010): *Dei nynorske blikka: Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen*: Det nynorske blikket, Kraftsentrum, Siss og Unn.

Andersen, Madeleine Joys (2017): *Om mat i litteraturen - en studie av to norske romaner: Gunnhild Øyehaug's Undis Brekke (2014) og Jan Kjørstads Homo falsus (1984)*.

Bentdal, Mari (2020): *“i byrjinga var Ordet”*: En tematisk undersøkelse av feillesninger i Gunnhild Øyehaug's roman *Presens maskin*.

sine forsøk på å finne ut kva det vil seie å vere seg sjølv, er også tema som går igjen i forfattarskapen.

Rasmussen drøftar om det leikne og ironiske kan “være tilstrekkelig for å skildre senmodernitetens problemer og utfordringer” (Rasmussen, 2012, s. 104). Ironien hindrar ei eintydig lesing av romanen – brot med konvensjonar skapar i staden “dobbelthet som gjør at leseren veksler mellom en forståelse av romanens tematikk som ironisk eller alvorlig” (Rasmussen, 2012, s. 104). Ho konkluderer med at denne dobbelheita, i tråd med ei “postmodernistisk grunnholdning”, er intendert, og at det er meininga det skal vere “uklart om romanen er ment som en harselas med samtidsmenneskets ubetydelige problemer, eller som et nært portrett av utfordringene som preger individet i senmoderniteten” (Rasmussen, 2012, s. 104). Ironien skapar ei ustabilitet som også kan vise til det ustabile i det seinmoderne samfunnet, “der de etablerte sannhetene er i ferd med å viskes ut” (Rasmussen, 2012, s. 104). Sagt med Brian McHale meiner Rasmussen at postmoderne tekstar dermed skapar ei ny form for mimesis som speglar det fragmentariske ved dagens samfunn og filosofi, trugsmålet om meningsløyse, “the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures” (Rasmussen, 2012, s. 104). Øyehaug skapar med multiplotromanen *Vente, blinke*. “en romankollasje som samsvarer med den kollasjen av valg og muligheter som møter individet i senmoderniteten”, skriv Rasmussen (2012, s. 105).

Dette peikar mot problemet med ironi i det postmoderne – at det moderne samfunnet som historisk kontekst i seg sjølv er ironisk, noko som gjer det usikkert om ting er det dei gjev seg ut for å vere. Etter mitt syn kan ein likevel ikkje slå seg til ro med at Gunnhild Øyehaug sine tekstar er ironiske fordi samtida er ironisk, og at det dobbeltbotna skal spegle ein kompleks samtidskontekst.

Slik eg les forfattarskapen (og særleg novellene) er det ikkje først og fremst motsetnadene i samfunnet som gjer at “de meningsskapende elementene hele tiden står på kanten av oppløsning”, slik Rasmussen konkluderer (Rasmussen, 2012, s. 105), men at det meningsskapande i teksten unngår avklart meining fordi det ikkje er mogleg. Dei stadige fiksjonsbrota viser teksten som prosess, eit medvit om det skapande ved skrivninga og det at teksten blir til. Det er difor eg vil utforske korleis ironien kan lesast som ein *romantisk* ironi – ein tilstand av refleksjon i teksten, “midt mellem det fremstillede og den fremstillende” (Schlegel, 2000, s. 106).

Kritikaren Øyehaug

I Morgenbladet si melding av essaysamlinga *Miniatyrlesingar* (2017) skriv litteraturkritikar Bernhard Ellefsen at Øyehaug slår eit slag for “en mer overraskende litteratur”, og plasserer henne blant

de mer aktivistisk orienterte forfatterkritikerne, som introduserer, vurderer, kritiserer og hyller andres litteratur med bevisst eller ubevisst mål om å berede grunnen for sin egen skrivemåte, og styrke premissene for sin egen mottagelse. (Ellefsen, 2017).

Ellefsen gir eit døme med essayet “Innovasjon frå rommet” kor Øyehaug skriv om diktsamlinga *Årstid i helvete* av Arthur Rimbaud:

Når hun roser denne diktsamlingen for en aldeles uoverskuelig sammenblanding av levd liv og vill, villere, villest fantasi, er det til å forstå at han utgjør den øyehaugske gullstandard. Hennes største styrke er jo nettopp sympativedekkende, innlevelsesinviterende beskrivelser av (ganske) vanlige folk og situasjoner, plutselig avbrutt av det høyst uvanlige. (Ellefsen, 2017).

I essaysamlingane *Stol og ekstase* (2019) og *Miniatyrlesingar* (2017) gjer Øyehaug lesingar av ei rekke forfattarar ho sjølv set pris på, og ho drøftar ulike sider ved lesing, skriving og kva litteratur er og kan vere. Mellom essay og noveller er det glidande overgangar hos Øyehaug – essaya er fantasifullt fabulerande, novellene tidvis essayistiske – og i *Stol og ekstase* finn ein begge sjangrar side om side i same bok. Litteratursynet essaya formidlar er spegla i den skjønnlitterære delen av forfattarskapen, både når det gjeld litterære grep og metodar, og i rikdomen av referansar til ulike kunst- og kulturuttrykk.

Øyehaug skreiv hovudoppgåva si i litteraturvitskap nettopp om poeten Rimbaud: “Le cœur étrange du lointain”. *Om ironi som poesi: de Man, Rimbaud* (Øyehaug, 2002). Ho skildrar dikta til Rimbaud som opprørske, og ironien i dei som ein skapande trope: dikta lengtar etter eit oppbrot, samstundes som dei innser at eit slikt oppbrot er umogleg. Dette uttrykker Rimbaud “poetisk, gjennom ironi, – ein ‘vekselsang’” (2002, s. 8). “Vekselsang” er eit omgrep Øyehaug låner frå Albert Camus. Vekselsongen rommar paradoksale påstandar som at sanning er både mogleg og umogleg, og uttrykket kan like godt brukast for å skildre det doble og opprørske i hennar eigne noveller.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Camus skriv om Rimbaud at han uttrykker “skriket mot det umulige og den ru virkelighet som skal omfavnes”, han “krenker og hyller skjønnheten, skaper en dobbeltsang og en vekselsang av en uovervinnelig selvmotsigelse”, og er dermed ein “opprørers dikter”. (Camus, 1995, s. 118) Teksten til Rimbaud er grunnleggande ironisk, skriv Øyehaug, “etttersom det er ein tekst som stadig vekslar mellom motsetnader, motsetnader som kan sjå ut til å *oppheve seg sjølve* i dette doble.” (Øyehaug, 2002, s. 9). Øyehaug skriv vidare at i følge

## Mitt litteratursyn

Eg ønsker likevel ikkje å gå nærare inn på verken hovudfagsoppgåva eller essayistikken til Øyehaug, då eg trur at det kan legge føringar for lesinga av dei skjønnlitterære tekstane – og potensielt verke reduserande for mi eiga lesing. Når eg vidare skal lese eit utval noveller ønsker eg ikkje å nytte essaya som tolkingsnøklar, men dei vil kan hende spele med i bakgrunnen. Blikket mitt vil kunne vere påverka av essayistikken i møte med det skjønnlitterære, særleg fordi eg opplever at litteratursynet mitt finn gjenklang i denne forfattarskapen. Det at eg har valt å skrive om ein litterær favoritt, vil også kunne prege måten eg les; eg er ein begeistra lesar av Øyehaug.

Noko av det eg likar særleg godt med novellene til Øyehaug, er at det fantastiske og surrealistiske skjer sidestilt med realistiske hendingar, og blir slik ein del av det verkelege. Novellene minner meg om at det er slik også utanfor litteraturen: Skiljet mellom fantasi og verkelegheit er ikkje absolutt – fantasien er ein verkeleg del av livet. Ein kan innbille seg at ein er høgst rasjonell og styrt av fornuft, men både i draum og i tankestraum skjer det underlege og ikkje heilt rasjonelle ting. Det er del av kvardagen vår, det er realiteten. Ein kan prøve å skyve innfall og underlege feilkoplingar til side, eller ein kan la seg rive med av dei – slik Øyehaug sitt novelleunivers inspirerer til.

---

Paul de Man kan ikkje ein ironisk tekst vere skapande, fordi ironien for de Man er “eit form- og meinings-oppløysande prinsipp i den litterære teksten, ironi er ikkje knytt til skaping, men tvert om: til ei viss øydelegging.” (Øyehaug, 2002, s. 9). Øyehaug baserer seg her på de Man si nylesing av Schlegel i essaya “The Rhetoric of Temporality” og “The Concept of Irony”, kor han les den romantiske ironien i ei poststrukturalistisk retning der meaning og forståing bryt saman. Dette synet er ikkje Øyehaug einig i. Ho hevdar at det øydeleggande ved ironien vil skape ein “kontinuerleg dialektikk”, for det er “logisk umogleg å “hoppe over” den genererande sida av ironien, ettersom det er det genererande som opnar for det destruerande” (Øyehaug, 2002, s. 56). Øyehaug kallar ikkje dette romantisk ironi, ho les ikkje Schlegel anna enn gjennom de Man – men synet ho formulerer, samanfall med Schlegel sin romantiske ironi: det er nettopp ein “kontinuerleg dialektikk”, “den stadige, selvgenererende vekslen mellem to stridende tanker” (Schlegel, 2000, s. 108).

## DEL 1: METODE OG TEORI

### Kva eg meiner med ein spiralforma lesemåte

I lesinga av eit utval noveller frå *Draumeskrivar* (2016) rettar eg blikket mot ironien og kva funksjonar han har. Ironien verkar skapande på ulike måtar i dei ulike novellene, eg vil difor lese fleire noveller i staden for å fordjupe meg i berre ei. Det fører også til at nokre lesingar er meir utfyllande enn andre: Alle lesingane kunne i prinsippet ha vore meir omfattande, men av omsyn til plass og relevans vil dei variere i omfang og kompleksitet, alt etter kva sider ved ironien eg løftar fram.

Når eg skriv om Maurice Blanchot sitt essay “Orfeus’ blick” til slutt og ikkje som teori i forkant, er det for å utforske korleis essayet kan kaste lys over novellene og tolkingane eg har gjort. Blanchot skriv ikkje ein teori som kan nyttast som klassisk tolkingsverktøy, snarare er teksten hans ein filosofisk refleksjon. Det er først etter å ha vist fram kva skapande funksjon ironien har i dei ulike novellene at eg med Blanchot ønsker å drøfte dynamikken i parabasane, i skapinga og øydelegginga av verket, på ein overordna måte.

Eg vil ikkje forstå ironien i novellene som retorisk verkemiddel, i alle fall ikkje berre det. I staden vil eg freiste å beskrive korleis novellene er uttrykk for det eg forstår som ein ironisk *tilstand*. Denne tilstanden har både med eksistensielle og språkfilosofiske spørsmål å gjere, kor ironien blir grunnlaget for sjølv framstillinga, eit naudsynt utgangspunkt heller enn eit kunstgrep.

Fleire av novellene nærmar seg opprørske punkt kor det skjer ei utviding, ein transcendens, ein ekstase, eit sprang eller ei overskriding, eller der eit slikt sprang viser seg umogleg. Novellene handlar om det absurde og samansette ved livet, draumen om *at noko vidunderleg skal skje*, men også om litteraturen sitt potensiale til å overskride grensene kroppen og livet set for eit menneske. Dei feirar litteraturen som fiksjon, eller som ein utvida del av verkelegheita, men som *noko anna*. Den levande verda kan ikkje fangast i teksten utan å bli noko anna. Denne forskyvinga eller utvidinga er viktig i seg sjølv, og opnar for at litteraturen si oppgåve ikkje treng vere å framstille verda på ein mest mogleg sannferdig måte – det ville ikkje vere mogleg. I staden for å spegle eller herme verkelegheita, skapar litteraturen ei verkelegheit i teksten – undrande, absurd eller fantastisk. Dei heng tett saman og grip

gjensidig inn i kvarandre, verkelegheitene i og utanfor teksten. Den ytre og sosiale verkelegheita kjem likevel i bakgrunnen for teksten som struktur og uttrykk, Øyehaug skriv seg inn i ein tradisjon med tydelege røter i periodar som barokken, romantikken og surrealismen (særleg synleg gjennom element som er groteske, overdrivne, humoristiske, kontrastfylte, og som tematiserer fantasi, liv og død eller liv og kunst).

Blandinga av verkelegheit, fantasi og teori leier oss til korleis novellene til Øyehaug kan lesast. Ved første gjennomlesing er dei gjerne direkte og underhaldande, dei harselerer med karakterane sine lett gjenkjennelege små og store problem, og med slående poeng legg dei til rette for nesten openberre tolkingar. Samstundes opnar dei for ulike allegoriske lesingar, kanskje gjennom skildringar av det absurde i det vanlege, kvardagslege situasjonar som møter surrealistiske hendingar, urovekkande vendingar, allusjonar og fiksjonsbrot. På eit metafiktivt plan kan dei handle om det å skrive, og også om samanhengen mellom livet og litteraturen: Litteraturen er resultat av levd liv, og skildrar menneskelege erfaringar, men som noko anna enn livet. Det å lese kan også vere ei livserfaring, lesaren tek med seg opplevingar frå litteraturen som er vel så viktige og verkelege som opplevingar frå livet sjølv. Minna våre og historiene vi fortel om oss sjølve er knytte til språket, vi brukar språket til å tenke med, og vi kan også tenke gjennom litteratur.

Eg freistar å lese med eit ope sinn, men samstundes medviten om det ironiske som eit vedvarande brot, ein konstant refleksjon kor ein aldri kan vere sikker på kva haldning teksten har til seg sjølv og det han framstiller – ironien rammar ikkje berre den ytre verkelegheita, men si eiga framstilling og skaping av verkelegheit i teksten. Ein slik ironi vedkjem også lesaren, og lesinga. Friedrich Schlegel kallar augneblinken der teksten viser seg medviten om seg sjølv som fiksjon for ein “parabase”, eit omgrep eg kjem tilbake til. Når ein slik augneblink har oppstått, er parabasen permanent, og teksten kan ikkje sleppe unna dette medvitet – ein ironi som likevel ikkje bryt ned det teksten skapar, men tillet lesaren å sjå det paradoksale utan å måtte løyse det. Ein ambisjon for lesingane mine er å få fram desse paradoksa, å kunne opphalde seg i spenningane. Teksten utfordrar lesaren til ikkje å gjenopprette ein tradisjonell fiksjonskontrakt som om brotet ikkje hadde skjedd.

Eg vil undersøke korleis denne ironiske tilstanden fungerer som drivkraft for eit kreativt og skapande forhold mellom tekst og lesar. Målet er ikkje å skrive responsteoretisk, men likevel lese ut frå at teksten inneheld eit medvit om kva verknad han kan ha på ein lesar. Jena-

romantikarane meinte at også lesaren og kritikaren må vere ein medskapar av verket for å få utbyte av det, men utan å gjere avgrensande konklusjonar. Ironien krev at ein må forstå dei ulike lesingane som provisoriske, tolkinga kan ikkje forvekslast med teksten sjølv eller ta teksten sin plass.

Ei slik forståing av lesarrolla har inspirert min eigen lesemane, som vil stå i motsetnad til reine allegoriske og tematiske lesemane – anten det er feministiske eller freudianske, eller slike som til dømes leitar etter det fantastiske, språkkritiske eller postmoderne. Slike lesemane er absolutt moglege å gjennomføre ganske konsekvent. Eg meiner likevel at strategiane lett vil kome til kort. Ein må gjerne nytte ulike slike tilnærmingar som metode ei stund, men så må ein forlate dei. For å kome til ein slags heilskap her, må ein lese fragmentert. I den grad eg følger Jena-romantikarane sin teori om romantisk ironi kan det kanskje hevdast at eg likevel prøver gjere ein heilskapeleg romantisk lesemane, men eg les ikkje med eit mål om å konkludere med at novellene er romantiske – dei er prega av at dei stadig undergrev og utset konklusjonar om allegorisk tyding eller eintydig tematisk forståing, uavhengig av kva merkelappar ein kan setje på dei. Det umiddelbare og energiske ved novellene gjer det naturleg å lese med ei intuitiv og utprøvande tilnærming til teksten, gjerne følge og utforske allusjonar, symbol, fiksjonsbrot og andre verkemiddel ein opplever som fruktbare. Undervegs vil det likevel vere augneblinkar og linjer der forståinga møter motstand, augneblinkar som krev ei anna tilnærming, ei ny eller utvida lesing, ein ironisk lesemane. Ei slik spiralforma lesing trur eg vil vere ein produktiv måte å møte novellene på. For å seie det med eit fragment av Schlegel: “En kritiker er en læser, som tygger drøv. Han bør altså have mere end én mave.” (Schlegel, 2000, s. 71).

Dei ulike nivåa i lesinga glir over i kvarandre og kan gjere at lesingar som først verkar fruktbare så blir gåtefulle, eller framstår som blindvegar. Ironi, allusjonar og paradoks i tekstane lokkar lesaren inn på moglege lesemane som nokre gonger viser seg å breste, i alle fall er det noko som ikkje går opp om ein skal ha delene til å fungere saman som heilskap. Ironien i tekstane kan sjeldan lesast som ironi der den eigentlege meininga let seg avsløre, men syner fram moglege allegoriar, og/eller krev ei meir bokstavtru og gjerne også kjenslemessig engasjert lesing – ei lesing som er open for å vere ambivalent, prøvande, og som oppheld seg i det paradoksale. Dette er i tråd med Schlegel sitt syn på romantisk ironi, slik Horace Engdahl skildrar han i essayet “Schlegels vårdsløshet” (1992):



Ironin, som Schlegel fattar den, fordrar att läsaren frångår textens bokstavlige mening, men den medger inte någon omformulering till en ickeironisk text. Ironin finns i verkets bristande överensstämmelse med sig självt, och en förstående kommentar skulle inte översätta denna effekt, endast upplösa den. Schlegels iakttagelser ställer oss inför ett problem som litteraturvetenskapen av ren självbevarelsedrift valt att inte se, nämligen: Hur skall en analys göra rättvisa åt en text i vars intention det ligger att den inte skall förtydligas? (Engdahl, 1992, s. 35).

For å vere rettviss mot teksten bør ein i følge Engdahl la ulike tolkingsmåtar spele med når ein les – ikkje for å omsetje noko til ei faktisk meining, eller for å finne absolutte svar, men for å prøve lesemåtane ut og la teksten vere i ein prosess. Ein må som lesar tole å opphalde seg “i verkets bristande överensstämmelse med sig självt”.

Novellene i *Draumeskrivar* er det dei utgir seg for å vere: morosame, underlege og uhyggelege forteljingar som liknar draumar – kvar dei kjem frå og kva dei er, er mindre viktig. Det drøymande ved dei oppfordrar også lesaren til å følge draumen, drøyme teksten med eit ope sinn, slik ein gjer i søvnen eller i dagdraumen. Å drøyme og å freiste tolke ein draum i etterkant er to svært ulike ting, men begge har ein fridom over seg. Det finst ikkje fasitar i tolkinga av ein draum<sup>4</sup>.

Eg freistar altså halde på noko spontant i lesemåten og prøve ut moglege tolkingar etter kvart. Den første tilnærminga til teksten er intuitiv, det er ei lesing der ein kan la seg overraske og rive med i novella sin straum. Det velkomponerte, velskrivne, energiske og ofte humoristiske ved tekstane gjer dei tilgjengelege og underhaldande. Det underlege og uheimlege kan skape merkelege stemningar. Samstundes tolkar eg det eg les ut frå Øyehaug si varierte litterære verktøykasse. Eg legg merke til stilnivå og følger symbol, allusjonar og moglege allegoriske lesemåtar, og let meg gjerne føre av nyfikna. Novellene uttrykker både menneskelege erfaringar, eksistensielle spørsmål og på eit metatekstuel plan, refleksjonar knytte til skrivning som tema. Undervegs er det punkt i teksten som kan peike bort frå den første lesinga, som gjer at ein må stanse og starte på ny. Ironi og brot i tekstane gjer tolkingane ustabile. Det kan vere hendingar på handlingsplanet eller språklege hendingar som skapar slike brot, det eg med Aris Fioretos sitt omgrep vil kalle “kritiske augneblinkar”, og parabasar.

---

<sup>4</sup> Kritiker Ingunn Økland ser ut til å meine det motsette si melding av *Draumeskrivar* i Aftenposten (Økland, 2016), og representerer eit syn på draumen som eit dårleg utgangspunkt for litteratur: Ho skriv at “fasiten er klar” i denne novellesamlinga, fordi alt saman “bare er diktete drømmer”, noko ho meiner tar bort spensten.

Eg meiner ein bør lese novellene til Øyehaug med eit blikk for korleis dei blir til undervegs i lesinga. Dei dreg lesaren inn i medskapande rørsler, framfor å fordre ei avslutta og heilskapleg nærlesing. I den grad tekstane kan lesast heilskapeleg, ligg det fleire fragmentariske forståingar til grunn, i ei rørsle utan start og slutt.

Når eg tek utgangspunkt i Friedrich Schlegel og Jena-romantikken i lesingane er det ikkje som ein einskapeleg teori, men meir som eit litteratursyn som også har gitt gjenklang i ulike periodar og retningar sidan, og med ei forståing av Øyehaug sin ironi som i nær slekt med Schlegel si oppfatning av ironi som skapande.

## Novella

### Sjangerblanding

Øyehaug leikar med sjangrar og utfordrar sjangergrenser. På tittelbladet til *Knutar* (2005) og *Draumeskrivar* (2016) står det “Noveller”. Sjangermessig er det likevel slik at det einaste alle tekstane har til felles, er at dei er korte forteljingar, nokre berre ei halv side. Novellene er gode eksempel på det store mangfaldet av tekstar sjangeren kan romme. “Transcendere” og “Ei heil slekt forsvinn” frå *Knutar* er sette opp som dramatiske tekstar, med mesteparten av handlinga i parentes som scenetilvisingar – nokre få gonger er det også replikkar. I *Draumeskrivar* er det sjangeroverskridande endå meir eksplisitt. “Mold” er ei rekke dagboksnotat, “Snø” avsluttar som eit brev frå “sjuande sirkel, ytre ring” (av Dantes inferno, staden der valdsmenn hamnar – eg-forteljaren slo nemleg kona til blods like før dei døyde i eit snøskred), kor avsendaren legg til i eit P.S. ei oppfordring om å skrive tilbake: “Eg blir veldig glad for brev.” (Øyehaug, 2016, s. 52) Fleire av novellene har sjangerfestande undertitlar i parentes. “Din tanke er fri” har undertittel “(Tale)”, “To kvinner” er ein “(Samanliknande analyse)”, og den følgande teksten, “Appendiks”, er nettopp det, eit tillegg til teksten om dei to kvinnene. Her får vi vite framhaldet, korleis det går med dei, og teksten vil ikkje gi mykje meining om ein les han åleine. Den siste novella i boka, tittelnovella “Draumeskrivar”, har undertittelen “(Sjølviografi)”. “Korte historier i rommet” er seks nummererte, svært korte historier som alle går føre seg i verdsrommet, ein serie utsnitt som skildrar scener og refleksjonar. Skal ein sjangerfeste desse verkar det meir rett å kalle dei kortprosa, men som ein del av heilskapen i boka er novelleomgrepet vidt nok til å femne alle dei sjangermessige krumspringa Øyehaug byr på.

## Nokre sjangertrekk

Ordet “novelle” kjem frå latin og tyder “nyhende”. Det har blitt brukt til å sjangerfeste kortare episke forteljingar sidan Boccaccio gav ut *Decameronen* omkring 1350. Sjangeren har utvikla seg mykje sidan den tid, og blir definert på ulike måtar. Europeisk og amerikansk novelletradisjon blir ofte behandla kvar for seg, slik at ein ser “novelle” og “short story” som to ulike sjangrar, men dei er gjensidig inspirerte og påverka av kvarandre, og har mykje til felles. Eg er ikkje her interessert i å trekke eit skilje mellom dei eller å definere sjangeren – anna enn å slå fast at novella er fleirsidig og endrar seg etter historisk og kulturell kontekst. Det er eit enormt spenn i kva noveller kan vere, og det har dermed gjennom tidene vore utfordrande å finne eit sett kriterie for indre kvalitetar som dekkar novella generelt. Det kan likevel vere nyttig å sjå nøyare på nokre forslag til sjangertrekk ut over at noveller er tekstar som blir omtalt som noveller frå forfattarar, forlag eller kritikarar si side. Trass det sjangeroverskridande har novellene til Øyehaug nemleg også kvalitetar omtalte som særskilde for novella, nettopp knytt til det opprørske, og til potensialet som ligg i ein kortare tekst.

I novellelesingane tek eg utgangspunkt i Marie Lund Klujeff si bok *Novellen – struktur, historie og analyse* (2002), som har ei praktisk tilnærming til arbeidet med noveller. Som analytiske reiskapar framhevar Klujeff særleg “begivenheden som et omdrejningspunkt for handlingen” og “forholdet mellem begivenheden og fortelleren” (Klujeff, 2002, s. 5). Hendingar og forteljarposisjon kan vere viktig for å forstå ironien som tilstand i novellene til Øyehaug. Eg les også eit essay av Clare Hanson; “‘Things out of Words’: Towards a Poetics of Short Fiction”, kor Hanson undrar om novella kan vere den narrative forma som liknar mest på draumen. (Hanson, 1989, s. 26) For eit historisk overblikk over novellesjangeren les eg Asbjørn Aarseth, som i *Episke strukturer* (1988) definerer novella ope som “en episk prosatekst av relativt kort omfang”, og legg til at novella “som litterær form er en meget nær slektning av de andre episke formene, ikke minst romanen. Grensestrider får da mindre interesse” (Aarseth, 1988, s. 144). Det er ein stor variasjonsrikdom i novellediktinga frå renessansen og fram til vår tid. “Ingen novelleteoretiker bør underslå denne rikdommen ved en apriorisk og vilkårlig innsnevring av feltet.” (Aarseth, 1988, s. 144)

Det problematiske med å definere novella ut frå lengde, slik Aarseth gjer, er at ho då nettopp har blitt samanlikna med romanen – og forholdet mellom dei to har ikkje vore likeverdige. Når novella blir definert som kortare og mindre enn romanen har det vore i dobbel tyding, at

novella er ein mindre viktig sjanger. (Klujeff, 2002, s. 8) Også Hanson vil unngå å lese novella som romanen si “veslesyster”, for etter romanen sine nemningar blir konklusjonen lett at novella manglar den breidda, djupna og universaliteten romanen har. (Hanson, 1989, s. 23) Det avgrensa ved novella treng ikkje vere avgrensa i ein mindreverdige forstand, skriv Hanson: “Could one suggest that the tight structure [...] act in the widest sense as a frame, or limit, which allows a narrative to remain in a more fragmented but also in a more suggestive state than is possible in the novel?” (Hanson, 1989, s. 25) Ramma blir eit estetisk utgangspunkt som kan tillate at noko er mystisk, opprørsk, usikkert eller utelate i teksten, og likevel gi ei kjensle av heilskap.

Den avgrensande ramma som estetisk utgangspunkt for novella fører til to ting, i følge Hanson: For det første kan motiv frå det umedvitne drive novella utan å måtte omsetjast til underliggande meining. For Hanson er novella ei meir “litterær” form – “in its orientation towards the power words hold, or release and create, over and above their mimetic or explicatory function” – orda uttrykker begjær eller lengsel, og meininga blir uttrykt gjennom forestillingsevna, skriv ho. (Hanson, 1989, s. 24-25) Det andre har med korleis denne rørsla av lengsel involverer lesaren:

The imagination of the reader is stirred in a particular way by the elliptical structure of many short stories. Ellisions and gaps within a text offer a special space for the workings of the reader’s imagination, offer space for the work of that image-making faculty which would otherwise lie dormant: the reader’s desire is thus allowed, or rather invited, to enter the text. In this connection, we may link desire with fantasy and ‘what cannot be, but *is*’. (Hanson, 1989, s. 25)

Fantasi peikar her mot det som kan eksistere bortanfor det kjende verkelege: “the fantastic is not just an inversion of reality, that is, but works on the margins of reality, on the ‘dangerous edge’ of the unknown.” (Hanson, 1989, s. 26) Dette knyter Hanson til draumen – for draumen kan, gjennom det fantastiske, uttrykke lengsel. Kan ein hevde at novella er den narrative forma som liknar mest på draumen, undrar ho. Noveller kan både springe ut av draumar, men også vere strukturerte som draumar: Hendingane er ikkje først og fremst noko som kulminerer etter lange prosessar, men har heller noko vilkårleg over seg, og samanhengen ein kunne forvente å finne mellom dei er gjerne forstyrra. Slik er novella ei form som omfamnar det ukjende, noko samstundes kjend og underleg, og som må lesast bokstaveleg framfor symptomatisk.

The unknown cannot become known in the expected sense, for that would be to reduce or deny it. If the short story is the narrative form most closely implicated with

desire, its content will always remain to an extent in a latent, potential state. (Hanson, 1989, s. 30)

Sidan noveller ofte er kortare tekstar rekk ikkje lesaren leve seg inn i universet og bli eitt med det på same viset som i ein roman. Hanson siterer Tzvetan Todorov: “there is no time, in reading a short work, to forget it is only ‘literature’ and not ‘life’” (Hanson, 1989, s. 30). At lesaren i noveller kanskje i større grad er medviten om fiksjonen, gjer også hendingane særleg viktige. Både Aarseth og Klujeff refererer til den danske teoretikaren Søren Baggesen, som trekker ei klar grense mellom romanen og novella: “Den enhedsskabende faktor i novellen er begivenheden, i romanen er den mennesket.” (Baggesen, 1965, s. 45). Der romanen utforskar mennesket psykologisk, handlar novella om vilkåra for mennesket, og korleis menneska blir utsette for hendingar utanfor eigen kontroll.

### Ei uhøyrte hending

I 1827 karakteriserte Johann Wolfgang van Goethe novella som “en indtruffet, uhørt begivenhed” (Klujeff, 2002, s. 20). Sidan har hendinga vore forbunden med novella. At ho i følge Goethe skal vere uhøyrte, har blitt tolka i ulike retningar. Hendinga kan verke tilfeldig eller tilsynelatande styrt av lagnad, ho kan vere overraskande, skakande, sjokkerande, irrasjonell, ho kan forstyrre tilværet og endåtil vere ein katastrofe for personane i teksten. Hendinga kan setje i gang handlinga, eller vere eit vendepunkt. Ho kan oppstå utanfrå, som ei strukturell endring i handlingsforløpet, eller gjere slik at eksisterande orden blir uroa. Dette gjeld ofte for den tyske romantiske novella, kor handlinga kan bli sett i gang eller påverka av ytre hendingar som jordskjelv eller brann. Hendinga kan også vere metafysisk og tematisk, noko som skjer i personane sjølve. For at hendinga skal kunne fungere som nøkkel for tolking av novella, bør ho vere tematisk interessant, i følge Klujeff. Det treng ikkje vere ei stor hending, men ho er viktig fordi ho påverkar personane, eller personane tolkar henne som viktig:

En novelles begivenhed er en semantisk størrelse, som har indflytelse på personernes situation eller livssyn. Den er betydningsfuld, fordi den *tillægges* betydning af personerne. Den skabes så at sige af personerne – i modsætning til en strukturel begivenhed, der rent mekanisk må indtræffe udefra (Klujeff, 2002, s. 23).

I Øyehaug sine noveller er skiljet mellom tematisk og strukturell hending i mange tilfelle utviska, ein del av novellene er i heilskap bygde på hendingar som inntreffer utanfrå og endrar heile tilværet for personane, gjerne fantastiske hendingar. I “Grøne” (Øyehaug, 2016) har til dømes regjeringa bestemt at alle må “bere klodemerke” (Øyehaug, 2016, s. 15). Når

soldatane kjem og stemplar folk med eit raudt merke midt i panna, blir kroppane deira grøne. Sjangermessig skapar dette ein metatekstuell ironi, då det kan sjå ut som Øyehaug tek Goethe på ordet med at hendinga skal vere uhøyrte. Slik sett viser novellene slektskap til romantikken: "... i den romantiske fortelling bliver dette begreb synonymt med nogle indgribende, ofte voldsomme hændelser og erfaringer" (Klujeff, 2002, s. 38). Også Aarseth peikar på at novellediktinga tok seg opp under romantikken, "i en epoke med stor sans for det gåtefulle i og utenfor mennesket – blinde naturkrefter og annet som unndrar seg menneskets kontroll" (Aarseth, 1988, s. 136).

Det uhøyrte ved hendinga viser at novella er sjangeren for brot: for sjokk, opprør, forvandlingar, for det forbløffande, underlege og uheimlege (omgrep eg kjem tilbake til) og også for fantasi, skråblikk på verda og for humor; for overraskinga som ligg i ein vits. I brotet ventar det for lesaren ei oppleving og ei erfaring av endring.

#### Forteljarposisjon

Novellene til Øyehaug vekslar mellom å vere fortalde i preteritum og presens, og med første og tredje persons forteljar – i blant også med fleire lag av forteljarar. I nokre noveller er forteljaren sjølv med i handlinga, i andre er det ein ytre forteljar. Eit fellestrekk er at forteljaren ofte er medviten om hendingsforløpet, anten ved at handlinga er avslutta på tidspunktet det blir fortalt frå og forteljaren viser ein kontroll over det som blir fortalt, eller ved at forteljaren fortel kva som skjer i presens, men med eit autoralt og allvitande perspektiv. I alle høve fungerer forteljaren som eit bindeledd mellom historia og forteljinga av historia, men er også "en markør af en adskillelse" (Klujeff, 2002, s. 18), som kan minne om det konstruerte ved teksten og skape parabasar.

Forteljargrepet er viktig for hendinga i novella. I følge Klujeff har "klassiske" noveller oftast "en stærk fortællerinstans" som "bygger på fiktionen om et allerede afsluttet fortalt forløb" (Klujeff, 2002, s. 25). Forteljaren har overblikk, og blir garantist for at historia er verd å fortelje. Historia og forteljinga av historia blir bundne saman av forteljaren. Noveller frå romantikken er ofte fortalt slik, frå ein ståstad der forteljaren har overblikk. Også i postmoderne tekstar er ein slik forteljarposisjon gjerne brukt som metalitterært grep, då det peikar på teksten som fiksjon.

I mange nyare noveller med meir nedtona forteljar utan distanse til handlinga, blir ofte hendinga også mindre tydeleg. Om ikkje handlingsforløpet er avslutta, korleis kan forteljaren då vite om hendinga er viktig? I slike tilfelle er teksten gjerne driven av ei stemning eller ei spenning, framfor tydelege hendingar. Øyehaug skriv også noveller med ein slik nedtona forteljarposisjon, men oftare er forteljaren eksplisitt og med ein tydeleg kontroll over forteljinga, eit grep som altså er vanleg både i postmoderne og klassiske romantiske noveller.

#### Det usagte

At novella kan vere skriven på ein fortetta måte, slik Hanson er inne på, ser vi hos den amerikanske novellemeisteren Ernest Hemingway, som er oppteken av “utelatelsen som episk prinsipp” (Aarseth, 1976, s. 144). I *En varig fest* skriv han at “man kunne utelate hva det skulle være, bare man visste at man utelot og den utelatte delen ville styrke fortellingen og få folk til å føle noe mer enn de forstod” (Hemingway, 1964, s. 66). I slike noveller kan hendinga vere mindre stabil, den “afsløres som subjektiv, tilfeldig, foranderlig. Denne oppløsning af novellens begivenhed som et solidt, betydningsfullt omdrejningspunkt får bl.a. indflydelse på amerikanske novelleforfattere” (Klujeff, 2002, s. 44). Hos Øyehaug er det usagte viktig, men ikkje som utelatne hendingar eller manglar på handlingsplanet – det dreier seg meir om språklege hendingar, punkt i teksten som skapar ein ironisk tilstand der det paradoksale eller doble gjer lesinga usikker. Det fantastiske, underlege og uheimlege utelet å kome med svar, men skapar i staden ei kjensle hos lesaren, slik Hemingway seier: ein føler noko meir enn det ein har forstått.

Det usagte som tilstand slektar på novella frå tysk romantisk tradisjon, og seinare fantastisk novelletradisjon – tradisjonar som Øyehaug skriv seg inn i, og som ein også ser spor av i mange realistiske noveller: Den romantiske og den realistiske tendensen er gjerne “afhængige av hinandens modspil – også inden for den enkelte novelles univers” (Klujeff, 2002, s. 39). Hos Øyehaug foregår novellene oftast i gjenkjennelege omgivnader, med ein forteljar som skildrar kvardagslivet med presis observasjonsevne. Samstundes kan dei vere drivne av fantasirikdom og underlege eller fantastiske hendingar. Med den tyske romantikken “får novellen et nærmest uendeligt perspektiv, idet virkeligheden ikke længere sætter grænserne for indholdet” (Klujeff, 2002, s. 34). Fantasi og sjangerblanding blir sett høgt, og novella tar opp i seg lyriske element eller overnaturlige hendingar.

Det forunderlige med motiver fra eventyr, drømme og symboler strømmer ind i den reale verden. Romantikkens noveller er ofte fantastiske og handler om den eventyrlige

virkelighet – i stedet for at være koncentreret om en enkelt tildragelse er novellerne nu afløst af stemning, af “stimmung” (Klujeff, 2002, s. 34).

Medan hendingar på handlingsplanet er noko som inntreffer, er stemninga ein tilstand som oppstår og pågår, gjerne utløyst av hendingar, eller av språklege paradoks. På det metafiksjonelle planet hos Øyehaug kan det dreie seg om opplevingar på grensa av kva det gjennom språket er mogleg å begripe. Tidlegare viste fantastiske element ofte til tema det var tabu å nemne, til dømes seksualitet, medan det fantastiske utover på 1900-talet i større grad har vore ei språkleg utforsking av det som er nær uforståeleg for sansane.

Både romantikkens og de senere fantastiske fortællinger handler om sproglige fortolkningsprosesser. [...] Den fantastiske begivenhed kan derfor også beskrives som det øjeblik, hvor sproget ikke fungerer, og den fantastiske historie er således en måde at hente det uformulerede ind i det formulerede igen (Klujeff, 2002, s. 56).

## Det fantastiske

Samtidsforfatteren er altså ikkje underlagt dei same restriksjonane som forfattarar i tidlegare generasjonar, ettersom litteraturen på 1900-talet etter psykoanalysen i stor grad har utforska tabu, og kva som er tabubelagt har endra seg. Strukturalisten Tzvetan Todorov hevdar at psykoanalysen gjer fantastisk litteratur overflødig om ein ikkje rettar merksemda mot teksten sjølv, mot kva funksjon det fantastiske har for det litterære (Todorov, 1975, s. 160).

Det overnaturlige har ein pragmatisk funksjon, det skapar ei spenning og uroar lesaren. Det har også ein semantisk funksjon, det skapar og beskriv seg sjølv, og ein syntaktisk funksjon, fordi det grip inn i narrativet (Todorov, 1975, s. 162). Den siste funksjonen heng saman med verket som heilskap: det fantastiske utviklar forteljinga, uroar harmonien og skapar dynamikk. Det fantastiske er opprørsk: “Whether it is in social life or in narrative, the intervention of the supernatural element always constitutes a break in the system of pre-established rules, and in doing so finds its justification” (Todorov, 1975, s. 166).

Todorov har ein streng definisjon av det fantastiske som noko tvitydig. Fantastiske og uforklarlege hendingar skjer i ei verd vi kjenner att som vår eiga, og tvilen som oppstår rammar både lesaren og som oftast også karakterane i teksten – lesaren er såleis implisitt i teksten. Begge (både lesar og fiksjonskarakter) vaklar mellom to moglege løysingar – ingen av dei blir informert med sanninga, eit svar på det uforståelege: Anten har det inntreffe ei naturleg forklaring, det er eit sansebedrag, ein illusjon eller lureri – elles må hendinga ha



overskride det fysiske moglege, og i så fall er verda kontrollert av ukjende lover. Det fantastiske ligg i tvilen, i nølinga, når det overnaturlige skjer. “Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous.” (Todorov, 1975, s. 25). Anten dreier det seg om fantasi og imaginasjon, det innbilte, og teksten blir uhyggeleg, uheimleg – eller det dreier seg om verkelegheita, men ei overnaturlig eller magisk verkelegheit.

I tillegg til at lesaren må vere i ein tilstand av tvil, stiller Todorov endå eit krav – lesaren må innta ei bestemt haldning til teksten: “he will reject allegorical as well as “poetic” interpretations” (Todorov, 1975, s. 33). Den overnaturlige hendinga har ei mening i seg sjølv, og kan ikkje omsetjast til noko anna – då ville også spenninga i tvilen forsvinne, og med den det fantastiske. Dette viser slektskap til Jena-romantikarane si påminning om at ein ikkje bør forveksle ei tolking med teksten sjølv, og samsvarar med Hanson sitt ønske om å lese det draumeaktige ved noveller bokstaveleg, å oppleve framfor å analysere.

Kva funksjon har reaksjonane det fantastiske skapar? “By its very definition, literature bypasses the distinctions of the real and the imaginary, of what is and of what is not.” (Todorov, 1975, s. 167). Imaginasjonen er viktig, meiner Todorov, når mystiske og uforklarlege hendingar bryt inn i den kjende verda. Gjennom å ikkje avskrive det fantastiske som fantasi eller allegori, blir det skrivne gjennom imaginasjonen verkeleg i teksten, ein del av det verkelege. Kunsten i seg sjølv spring ut av dikotomiar, han både er og er ikkje, han er noko hypotetisk, noko mogleg og umogleg. Litteraturen eksisterer gjennom ord, og gjennom det dialektiske seier litteraturen meir enn språket kan seie. “The nature of literary discourse is to *go beyond* – otherwise it would have no reason for being; literature is a kind of murderous weapon by which language commits suicide”, formulerer Todorov dramatisk (1975, s. 167). Det fantastiske kommenterer såleis litteraturen og verkelegheita sjølv – “by the hesitation it engenders, the fantastic questions precisely the existence of an irreducible opposition between real and unreal” (Todorov, 1975, s. 166). Ein kan bli freista til å tolke det fantastiske allegorisk, men den fantastiske teksten tilbyr ikkje svar som kan stadfeste allegoriane. Dei fantastiske hendingane er i litteraturen like verkelege som andre litterære hendingar, noko som vil gjere også dei realistiske hendingane fantastiske, det vil føre til at det vanlege mennesket “is precisely the fantastic being; the fantastic becomes the rule, not the exception” (Todorov, 1975, s. 173).

Gjennom lesingar av Kafka, Blanchot og Sartre konkluderer Todorov med at litteraturen blir mogleg gjennom å gjere seg sjølv umogleg: Straks ein skriv om noko, forsvinn det ein skriv om og blir det skrivne. “The operation which consists of reconciling the possible with the impossible accurately illustrates the word ‘impossible’ itself. And yet literature *exists*; that is its greatest paradox” (Todorov, 1975, s. 175). Det paradoksale ved litteraturens eksistens er også sentralt for romantisk ironi.

Langt frå alle novellene til Øyehaug inneheld fantastiske element, og blant dei som har det vil heller ikkje alle passe Todorov sine sjangerkrav. Likevel er definisjonen hans fruktbar, nettopp i det å møte teksten med tvil og nøling, å lese med eit ironisk blikk, og i å unngå freistinga det kan vere å omsetje det fantastiske eller det uheimlege til allegori, å lande på forklarande tolkingar som skal gi svar på kva teksten *eigntleg* handlar om, å presse teksten til å hande om noko anna enn det som står der. Som for Schlegel er det viktigare å halde på eit tvisyn, å oppleve og la seg utfordre av rørsle i teksten.

I møte med det fantastiske vekslar karakterane til Øyehaug mellom å opphalde seg i tvilen eller godta at rammene for tilværet ikkje er som dei trudde, nokre gonger innanfor same tekst. Som vi skal sjå i novella “Lyse”, slår eg-personen fast (etter å ha transcendert ein vegg) at alt opnar og lukkar seg, ho berre håpar at kontakten med det ukjende ikkje skal oppstå for ofte (Øyehaug, 2016, s. 34). At karakterane i teksten oppheld seg i tvilen er ikkje eit absolutt krav for det Todorov kallar fantastisk, sjølv om det oftast er slik – men for lesaren er det eit krav, teksten må tvinge lesaren til å vakle mellom ei naturleg og ei overnaturleg forklaring.

I nokre av novellene til Øyehaug er det overnaturlege føresetnad for handlinga, og dei er utanfor Todorov sin definisjon. Eit døme er den ubrytelege navlestrengen Kåre blir fødd med i “Liten knute” (2005), som kunne vore eit element frå latinamerikansk magisk realisme, eller “Hjorten i skogbrynet” (2005), kor ein hjort tenker likt eit menneske, som i eventyra. Også i desse tilfella gjeld Hanson og Todorov (og Schlegel) sitt ønske om å oppleve teksten bokstaveleg. I den grad ein les allegorisk er det noko ein gjer i tillegg til, og ikkje i staden for, ei direkte erfaring av teksten.

## Ironi

Ordet ironi kjem frå det greske ordet ‘eironeia’, først brukt for å skildre sokratiske ironi, “artful double meaning in the Socratic dialogues of Plato, where the word is used both as pejorative – in the sense of lying – and affirmatively, to refer to Socrates’ capacity to conceal what he really means” skriv Claire Colebrook i boka *Irony*, som er ei av bøkene eg tek utgangspunkt i for å få eit historisk overblikk over ironi som litterær trope (Colebrook, 2004, s. 2). Eg les også *Irony and the Ironic* av D. C. Muecke (2018).

Fram til romantikken var ironi oftast sett på som eit retorisk verkemiddel brukt for å uttrykke seg effektivt gjennom å seie noko, men meine noko anna, ikkje ulikt vår tids daglegdagse tyding av ordet, og heller ikkje langt frå den etymologiske: “eironeia” tyder i følge bokmålsordboka “forstillelse”. Å forstille seg er å gjere seg annleis enn ein verkeleg er, eller seie det motsette av det ein meiner. Ut over denne grunntydinga finst dei ei rekke ulike typar ironi, og i den litterære verktøykassa til Øyehaug finn ein nærast heile spekteret av kva ironi kan vere – brukt i fleire lag, på ulike måtar – ho er ein breiddeironikar.

Litterær ironi kan vanskeleg definerast, nettopp fordi noko kan vere ironisk på så mange forskjellige vis. Eg vil likevel freiste å vise noko av dette mangfaldet med utgangspunkt i Colebrook (2004) og ei liste med femten typar ironi sett opp av Muecke (2018, s. 8-13)<sup>5</sup>. Eg nyttar novella “Mold” (Øyehaug, 2016) for å illustrere korleis dei ulike ironiane kan fungere. “Mold” er eit godt døme på at novellene til Øyehaug ofte er ironiske i fleire lag, og at dei ulike typane ironi spelar saman eller mot kvarandre i teksten.

### Sokratiske ironi

Den *sokratiske ironien* starta som “both a complex figure of speech and the creation of an enigmatic personality” (Colebrook, 2004, s. 6), då Sokrates i dialogane underspelte eige vidd, og fekk i staden kasta lys over ei sak frå ulike sider gjennom å stille spørsmål og opne for refleksjon. Den sokratiske ironien er eit berande verkemiddel i novella “Mold” (Øyehaug, 2016), kor han også fungerer *satirisk* – ei anna form for ironi. I denne novella er det til å begynne med openbert at ironien er brukt i klassisk forstand, slik at ein må lese meininga som motsett av det som står.

---

<sup>5</sup> Eg har omsett dei ulike typane ironi frå lista til Muecke til norsk, og dei er utheva med kursiv i teksten.

Novella skildrar sjåvinisme i litteraturdebatten, men sarkasmen kjem indirekte då eg-forteljaren er ein mannleg litteraturkritikar som skriv i dagboka si om at han ikkje orkar å lese kvinnelege forfattarar. “Eg har begynt å føle at bøker av kvinner ikkje er ekte bøker”, skriv han (Øyehaug, 2016, s. 44).<sup>6</sup> Den siste boka han las var bra, men han føler seg “lurt til å tru at det var betre enn det var” (s. 43), noko det vennlege forfattarportrettet understrekar: “eg kan ikkje sette dette, *vennlegheit*, i samband med genialitet” (s. 43). Det naive ved kritikaren og den urimelege argumentasjonen hans løftar fram ein feministisk budskap, men utan å måtte argumentere for han. Kritikaren raljerer i dagboka: “NOK EI KVINNELEG HERMEGÅS. NOK EI PATETISK GEIT SOM TRUR HO HAR FORSTÅTT NOKO HER I LIVET, OG SOM TRUR HO MÅ SKRIVE OM DET MIKROSKOPISKE HO HAR FORSTÅTT.” (s. 44).

Dette er eit kjenneteikn ved sokratiske ironi, at tilhøyraren sjølv blir utfordra til å reflektere over kor vidt dette kan vere ein kritikk som treffer gjeldande haldningar – til dømes om humoren i desse utsegnene blir forsterka av ei viss grad av gjenkjenning. Sokrates brukte ironi dialektisk for å få fram sanningar som gjerne kunne vere gåtefulle, for å få samtalepartnaren til å skjønne at det dei trudde dei visste, kanskje ikkje var så sikkert likevel. Meiningsom oppstår kan vere latent, gøymt eller vag, og fører til vidare refleksjon framfor endeleg konklusjon (Colebrook, 2004, s. 23). Den implisitte forfattaren i novella tar sokratesrolla og underspeler meininga – som ein her altså kan lese som ironi i den grunnleggjande tydinga, det motsette av det kritikaren seier; at han tek feil, at ein forfattar ikkje blir dårlegare av å vere kvinne.

#### Ironisk mangfald

Total mangel på sjølvinnstikt hos eg-forteljaren gjer han ufrivillig morosam, han blir altså ramma av ein *umedviten ironi*, og også av ein *ironisk naivitet*. Samstundes har han ein merkeleg *sjølvironi*, då han verkar vite at dette er noko som skjer i kjenslene hans, og han reflekterer på freudiansk vis om problemet kan ha sprunge ut frå eit minne frå barndomen om då mora klipte tåneglene hans: “Eg trur det var der og då at noko av denne avskyen for det kvinnelege starta” (s. 46). Dette kan lesast som ein ironisk leik med psykoanalyse og det abjekte. Dagboksjangeren som ein stad for erkjenning forsterkar det undrande og kjenslemessig medvitne som ein mogleg sjølvironi. Etter å ha gripe fatt i ei kvinne på gata og

---

<sup>6</sup> I lesinga av “Mold” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgjie sidetal i parentes.

brølt til henne, skriv han til dømes analytisk at “det var herleg å gjere det, det var som om eg fekk utløp for all denne innestengde aggresjonen mot kvinner som har tårna seg opp inne i meg” (s. 46). Eskalerande avsky mot kvinner er skildra i dagboksnotata på ein overdriven og klisjéfull måte: “Eg gremmar meg berre eg ser ei kvinne. Eg føler ho er falsk og upåliteleg, eg snur meg vekk i hån og avsky” (s. 45), i ein ironisk kontrast til den parallellt stigande fascinasjonen for det kvinnelege, då eg-personen byrjar fotfølge kvinner: “Eg veit ikkje kva det er, det verkar som om avskyen min for kvinner har snudd seg om og heller blitt til ei slags fanatisk dyrking av dei” (s. 47).

Eg-personen fortel i eitt dagboksinnlegg at han har drøymt om ein kanin som hadde “mørke, skrå, kvinneauge som blunka flørtande og skummelt til meg” (s. 48), medan han i neste dagboksinnlegg har sett at ekspeditrisa på butikken “hadde dei same skrå auga som kaninen i draumen” (s. 48). Fordoblinga skapar eit *ironisk mangel på samsvar*, det skjer noko uheimleg med desse auga og dei verkar ikkje passe inn verken hos kaninen eller ekspeditrisa, dei er “nesten ikkje-verkelege” (s. 48).

I tillegg har novella ein *skjebnens ironi*, også kalla *kosmisk ironi*<sup>7</sup>, som dreier seg om merkelege eller usannsynlege samantreff (Colebrook, 2004, s. 179)<sup>8</sup>, då eg-forteljaren trass i avskya for kvinner endar opp med å lure på om han faktisk er kvinne sjølv, etter å ha funne hjernen sin “inne i ein vagina av jord” (s. 48) ute i skogen. Dette kan også vere ein slags *dramatisk ironi*, som fører med seg eit vendepunkt i handlinga. Den moglege sjølvironien slår over i sjølvfornekting, og ei ekstrem usikkerheit knytt til eigen identitet. Oppførselen hans er så karikert at han liknar klovnen, og det oppstår ein komikk som er ironisk på grunn av grotesk overdriving når han lurar på om hjernen i skogbotnen er hans eigen: “Eg famla med den andre handa opp i hovudskallen nesten som i sakte film liksom berre for å sjekke, og heilt korrekt: Hjernen min var der ikkje, det var skåltomt der oppe.” (s. 49).

Når eg-personen hamnar i skogen, er det gjennom ein allusjon: “Eg sprang etter kaninen i ein skog (eg tenkte det var ekspeditrisa frå butikken), men han forsvann for meg, og eg snubla og

---

<sup>7</sup> Det Colebrook skildrar som skjebnens ironi / kosmisk ironi dekkar også det Muecke kallar for “ironi of events”, medan han med kosmisk ironi meiner kjensla av at verda er ei stor teaterscene og menneska skodespelarar. (Muecke, 2018, s. 19)

<sup>8</sup> Det er skjebnens ironi / kosmisk ironi Alanis Morissette syng om i songen “Ironic” frå albumet *Jagged Little Pill* (1995).

fall.” (s. 48). Dette er ein *ironisk analogi* til *Alice i eventyrland*: Alice spring etter ein kanin og ramlar ned i eit kaninhøl, kor ho hamnar i ei verd der alt er underleg og snudd om på.

### Metaspråkleg ironi

Parodi og humor er vanlege former for ironi i postmodernismen – det er også metaspråkleg ironi. Kritikaren i novella får ei kjensle av at den gode boka han har lese “berre var eit blendverk, at setningane *framstod* som fantastiske, men at dei altså ikkje *var* fantastiske” (s. 43), og han meiner dette er “eit interessant paradoks: Korleis kan noko *framstå* som fantastisk, men ikkje vere det? Det må jo vere topp-punktet på alt falskneri” (s. 43).

Refleksjonen hans stiller spørsmål nettopp ved om det er mogleg å stole på at det vi les representerer noko forut for det som står i teksten, eller om vi kan vurdere teksten ut frå noko anna enn seg sjølv. Ironien blir poststrukturalistisk når kritikaren oppdagar det ironiske i sjølve språket. Ei dekonstruktiv lesing ville vise at orda har kraft ut over det ein ønsker å seie, og ville vise korleis “this difference, between what is said and what is posited as present, is created in each text” (Colebrook, 2004, s. 175). Eg personen i “Mold” oppdagar at språket er ei avleiing, at det ikkje er ein direkte korrespondanse mellom eiga lesing og det som er i teksten, og blir usikker (så usikker at han altså til slutt finn sin eigen hjerne i ein “*jordvagina*” (s. 49) og dreg den konklusjonen at han sjølv truleg er kvinne). Mistilliten sender han på eit spor der han først prøver å gjere opprør og oppfører seg aggressivt mot kvinner, men blir sjølv slukt av det han gjer opprør mot – han mistar tillit til si eiga verkelegheit. “Og no ventar eg på å vakne”, skriv han i siste dagboksinnlegg, “Eg veit ikkje lenger kva som er verkeleg” (s. 49). Den avsluttande ironien harselerer humoristisk med eg-personen som offer for eigen dumskap, men er også ladd med fleire lag ironi, både språkleg og eksistensiell.

### Schlegel og romantisk ironi

Omgrepet “romantisk ironi” kjem frå den tidlege romantiske perioden i tysk litteratur, særleg uttrykt i tidsskriftet *Athenäum* i 1798-1800. Perioden blir gjerne kalla Jena-romantikken, på grunn av ei gruppe forfattarar og filosofar med base i Jena. Sentrale i gruppa var Ludwig Tieck, Novalis (pseudonym for Friedrich von Hardenberg), Karl Wilhelm Ferdinand Solger og brørne August Wilhelm Schlegel og Friedrich Schlegel. Det er særleg Friedrich Schlegel sine filosofiske fragment eg tek utgangspunkt i for å gjere greie for romantisk ironi. Desse er ofte gåtefulle og fleirtydige, men kan likevel fungere som eit teoretisk fundament for arbeidet med Øyehaug sine tekstar. For Schlegel var det viktig å blande kunst, kritikk og filosofi, og

eg vil difor skissere kva han meiner med dette. Eg vil også kort definere det romantiske, då romantisk ironi ikkje nødvendigvis samanfell med forestillinga om romantikken som periode.

Ut over tekstar av Jena-romantikarane sjølve, baserer eg forståinga på omsetjar Jesper Gulddal si innleiing til ei dansk utgåve av eit utval skrifter av Schlegel frå 2000, redaktør Kathleen M. Wheeler sin introduksjon til antologien *The Romantic Ironists and Goethe* frå 1984 og Claire Colebrook si bok *Irony* frå 2004.

Ein “progressiv universalpoesi”

Romantikkomgrepet hadde ei breiare tyding utover på 1800-talet enn i dag. Opprinneleg var omgrepet knytt til romanske språk og romanskspråkleg litteratur, nytta som generell term for litteratur skriven på folkespråket, og ikkje latin. I dette ligg det eit opprør mot det etablerte, det er ein litteratur som bryt med tradisjonen. Som periode gjeld dette litteratur skriven etter romarrikets fall: moderne litteratur, i motsetnad til den klassiske litteraturen frå antikken. Samstundes var omgrepet brukt tematisk – ofte var det visse trekk som gjekk att i litteraturen på folkespråket. Denne tydinga gjeld det romantiske som “dels det fantasifulde, ekstravagante, mystiske, eventyrlige og lidenskabelige, dels de former og stiltræk, som falder uden for den klassiske poetiks rammer” (Gulddal, 2000, s. 15). – Den romantiske litteraturen markerer eit brot.

“Den romantiske poesi er en progressiv universalpoesi” (Schlegel, 2000, s. 106), skriv Schlegel i starten av det kjende fragment 116, som liknar ein manifest for den romantiske litteraturen. Schlegel kallar litteratur for “poesi” og har ein brei litteraturdefinisjon, omgrepet “dækker litteraturen i alle dens former og afskygninger; filosofiske, retoriske og historiske værker kan udmærket være poetiske i Schlegels forstand” (Gulddal, 2000, s. 10). Denne poesien vil aldri stivne, i motsetnad til den klassiske, han vil vere i stadig utvikling og kan ikkje definerast, han er “progressiv”. Omgrepet vart først brukt i eit forsøk på å definere det moderne i kontrast til det klassiske, der Schlegel meinte det klassiske var vakkert og perfekt, medan det moderne var uferdig, i ein progressiv prosess av evig verting. Han landa på omgrepet “romantisk” på grunn av romanen som sjanger, som han såg på som den forma som kunne uttrykke den romantiske poesien best, fordi romanen hadde rom til å vere sjangeroverskridande og eksperimentell (Gulddal, 2000, s. 15). Å freiste å kopiere antikkens meisterverk i klassisistisk form, høvde ikkje for den moderne diktinga: “Alle klassiske digtarter i deres strenge renhed er i dag latterlige” (Schlegel, 2000, s. 77).

Etter kvart kom Schlegel fram til at dei to kunstformene (klassisk og romantisk) var sidestille, og at dei klassiske verka hadde noko romantisk over seg. “Jo mere populær en antik forfatter er, jo mere romantisk er han”, skriv han om eit nytt utval av gamle klassikarar (Schlegel, 2000, s. 112). Også dei klassiske tekstane kan vere ironiske: “Ironi er det paradoksales form. Paradoksalt er alt det, som på én gang er godt og stort” (Schlegel, 2000, s. 75). Det som er uutgrunneleg og god litteratur er for Schlegel romantisk og ironisk, og det er slik han les både Shakespeare og Dante. Schlegel løfta fram kunst som var “at once representative of the universal and of the particular, of objective and subjective, of unified form and multifarious content, of objective nature and subjective consciousness, of detachment and of passion” (Wheeler, 1984, s. 7). Det romantiske handla etter kvart om ein syntese mellom motsetnader, som Schlegel meiner ein vil finne i all stor kunst, i staden for å vere eit historisk omgrep for å skildre moderne litteratur i kontrast til klassisk. “Et klassisk skrift må aldrig kunne forstås til bunds. De, som er dannede og danner sig, skal altid ønske at lære mere af det”, skriv Schlegel (2000, s. 70), ei tilnærming han meiner ein bør ha til all god litteratur.

Enkelte kritikarar meiner dagens syn på romantikken er for opphengt i eit tenkt krav om perfeksjon, og at det opne og prosessuelle blir oversett: “the ‘Romantic’ concept of organic unity has been misunderstood as suggesting an absolute unity, rather than being an indication of how relative parts can be said to be related to a relative and open-ended concept of a whole” (Wheeler, 1984, s. viii). Romantisk ironi handlar ikkje om ei higing etter perfeksjon som er dømt til å mislykkast, men om korleis teksten er opprørsk, sjølvrefleksiv og sjølvkritisk, og hindrar dermed ei endeleg tolkning. Han er kreativt destruktiv, han vil bryte med forventingane til lesaren eller med ein gitt kontekst, både eigen kontekst og andre kontekstar. Mennesket er heller ikkje ferdig og perfekt, men i stadig utvikling, i stand til danning. Det lesaren kan få ut av teksten er “the opportunity to exercise, sharpen and cultivate their intuition, wit, and imagination; but to the Romantics this was the greatest gift possible” (Wheeler, 1984, s. 11). At ein skal kunne kome til sanning og absolutt forståing er ei vrangforestilling. Av både forfattaren og av lesaren krevst det “wit”, altså vidd, eller tvisyn, og dette knyter Schlegel i fleire fragment til det overskridande ved både humor og fantasi: “Vid er en eksplosion af bunden ånd” (Schlegel, 2000, s. 81).



## Humor

Humoren er for Schlegel grunnleggande i god litteratur, ikkje berre for å underhalde, men også for å skjerpe tanke- og forestillingsevna gjennom dei overraskande brota vitsen skapar. “Humor har at gøre med væren og ikke-væren, og dens egentlige væsen er refleksion”, skriv Schlegel (2000, s. 132). Når ein omset “wit” til “tvisyn”, viser ordet også til det doble i humoren. Latter spring ut av overdriving, underdriving og forskyvingar som viser fram noko i eit anna lys, og har dermed også ein ironi over seg – latteren kjem frå det doble og er sjølv dobbel av natur. Den som ler, må le av nokon eller noko, eller av seg sjølv. Latteren har mange ansikt, han kan vere venleg eller spottande, ekte eller falsk, ekstatisk eller tørr, han kan vere overberande eller skadefro, men også ta brodden av noko negativt og skape sosial glede og fryd. Schlegel peikar på meiningsforskyvinga som skjer i det vittige: “Et vittigt indfald er en spaltning af åndelige stoffer, som altså må have været dybt sammenblandet før den pludselige adskillelse.” Han held fram med at humor krev fantasi, “fylt til mætningspunktet af liv”, som så blir elektrifisert så det gneistrar (Schlegel, 2000, s. 71-72). Denne skapande fridomen er viktig for danning. “Vittige indfald er de dannede menneskers ordsprog” (Schlegel, 2000, s. 94). Slike innfall kan føre med seg både innsikt og meining, innsikter ein vanskeleg ville kunne kome fram til om ein ikkje tillet det spontane og fri: “Mange vittige indfald er som to fortrolige tankers overraskende gensyn efter en lang tids adskillelse” (Schlegel, 2000, s. 96). Noko av det som gjer også klassisk litteratur til ein “universalpoesi”, meiner Schlegel, er humoren i det satiriske, som fargar “hele den romerske poesi, ja, hele den romerske litteratur, og angiver så at sige tonen i den” (Schlegel, 2000, s. 111).

Jena-romantikarane oppfordrar altså til sjangerblanding, til å blande høgt og lågt, humor og alvor, og ikkje følge reglar for kva tema det sømmer seg å ta opp i kunsten. “I romantisk perspektiv har også poesien afarter – selv de excentriske og monstrøse – deres værdi som materialer og forøvelser for universaliteten, hvis blot der er et eller andet i dem, hvis blot de er originale” (Schlegel, 2000, s. 111). Det romantiske konseptet er “the necessity for seriousness and play, tragedy and comedy, positive and negative to be united in art” (Wheeler, 1984, s. 4). Den romantiske poesien skal “fylde og mætte kunstformerne med al slags gedigent dannelsesstof og besjæle dem med humorens svingninger” (Schlegel, 2000, s. 106).

## Den ironiske tilstanden

“Filosofien er det egentlige hjemsted for ironien”, skriv Schlegel (2000, s. 74). Der retorikken er “basert på ironiske passager”, kan poesien “hæve sig til filosofiens højde”, og slik litteratur blir i heilskap ironisk, så han “i alle detaljer ånder ironiens guddommelige åndepust” (Schlegel, 2000, s. 74). Som retorisk grep er altså ironien eit *verkemiddel* ein kan nytte for å få fram eit poeng, og så legge frå seg, men i ironisk poesi (litteratur) er ironien gjennomgripande og overskridande, “et virkeligt transcendentalt buffoneri”:

I det indre: den stemning, som overskuer alt og hæver sig uendeligt over alt betinget, også over forfatterens egen kunst, dyd eller genialitet. I det ydre, i udførelsen: en almindelig, god italiensk buffos mimiske stil (Schlegel, 2000, s. 74).

Ironien er ei indre “stemning” i teksten som stig ut over forfattarintensjonen og gjer det vanskeleg for både forfattar og lesar å vite om og når teksten er ironisk, og som krev ei dialektisk og uendeleg lesing. I “det ytre” kan teksthandverket gjere teksten underhaldande og tilgjengeleg med det same. Ein “buffo” er ein klovnefigur, ein komisk karakter med karikert oppførsel frå italiensk teatertradisjon som *commedia dell’ arte* og opera. Litterære verkemiddel og stilar som karikatur, parodi og klisjé vil både underhalde, men også kunne skape ein romantisk ironi som unndreg seg ei endeleg tolking, som svevar i det paradoksale. “Intet er mere pikant end når en genial mand har manierismer. Nærmere bestemt kun når han har dem, men slet ikke når de har ham; det fører til åndelig forstening” (Schlegel, 2000, s. 81). Her understrekar Schlegel at det er viktig at kunstnaren meistrar handverket og brukar desse verkemidla medvite. Samstundes hevar ironien seg “over forfatterens egen kunst” og kan i det opprørske også ramme forfattaren sjølv. Ein kan ikkje berre le av det som blir herma i klovnenens “mimiske stil” – ein må med ei ironisk haldning også forstå at komikken og harselaset er noko ein ikkje kan heve seg over. Det ironiske blikket gjer at ein kan både uttrykke noko oppriktig, noko som strekker seg etter alvor og sanning, men som samstundes spøkar og kritiserer seg sjølv, i ein sjølvrefleksiv sokratisk dialektikk:

I den sokratiske ironi skal alt være spøg og alt alvor, alt troskyldigt åbent og alt dybt forstillet. Den udspringer af foreningen af videnskabelig ånd og sans for livskunst, af mødet mellem fuldendt naturfilosofi og fuldendt kunstfilosofi. Den indeholder og vækker en følelse af den uløselige modstrid mellem det ubetingede og det betingede, af umuligheden og nødvendigheden af en fuldstændig meddelelse (Schlegel, 2000, s. 84-85).

I den sokratiske ironien durrar begge sider av ei spenning utan å bli forløyste, ein blir ikkje servert eit standpunkt, men møtt med maskespel. “And any reader who feels that ‘behind’ the irony there is *a* hidden sense has fallen into the very simplicity and singleness of viewpoint

that irony sets out to destroy” (Colebrook, 2004, s. 54). Ironien gjer det mogleg å sjå ei forsoning mellom motsetnader, utan at det motsetnadsfulle er løyst eller oppløyst. Dette er det paradoksale ved ironien. Det er alltid noko meir ved det vi seier enn den direkte tydinga og den motsette tydinga. Utsegner er meir samansette enn det, og det ligg ein visdom i å forstå det, meiner Schlegel.

#### Permanent parabase

Jena-romantikarane var blant dei første til å reflektere metalitterært over dikting, og teoritisere teksten som prosess. “Parabase” er eit omgrep frå komedieteateret i antikken, “et punkt i dramaet der koret bryter av dramaets handling, tar av seg maskene og henvender seg direkte til publikum”, i seinare tyding “et hvert illusjonsbrudd i dramaet” (Lothe, Refsum & Solberg s. 187-188). Schlegel brukar omgrepet om metafiksjonelle illusjonsbrot i teksten, men også metaforisk for den indre, ironiske stemninga eit illusjonsbrot skapar, og som er altomfattande i verket: “Die Ironie ist eine permanente Parabase” (Schlegel, 1963, s. 85). At parabasen er “permanent” kan framstå paradoksalt, då eit brot vel må oppfattast som noko momentant. Eitt illusjonsbrot åleine kan likevel skape eit vedvarande brot, sidan verket, når det først har røpt at det er medvite om seg sjølv, ikkje kan gå tilbake til den opprinnelege illusjonen. Det paradoksale hos Schlegel er at illusjonen likevel kan halde fram som om ingenting hadde skjedd. Det kontinuerlege brotet på illusjonen inneber samstundes ei kontinuerleg skaping av illusjonen. Parabasen får ikkje ein slags autoritet eller kraft frå noko utanfor teksten (som i fiksjonsbrota i framandgjeringsteknikken hos Brecht), men fungerer hos Schlegel som ein rein språkleg sjølvrefleksjon.

I boka *Det kritiska ögonblicket* (Fioretos, 1991) skriv Aris Fioretos om slike parabasar hos Hölderlin, Benjamin og Celan. Han interesserer seg for det han kallar *kritiske augneblinkar* i tekstane: Augneblinkar der teksten reflekterer over språket, og dermed blir kritisk. “Dessa moment behöver inte innehålla direkta utsagor av texten om sig själv; de behöver inte anta en metapoetisk prägel” (Fioretos, 1991, s. ix). I staden kan det vere openberrande glimt i tekstane, “ett moment av svävande då deras syftning står och väger. Det rör sig om ett ögonblick då de kommenterar språkliga operationer och även försöker läsa sin egen belägenhet” (Fioretos, 1991, s. xii). Hos Øyehaug kan dette til dømes vere allusjonar, subtile stilbrot eller ein underleggjerande bruk av faste uttrykk, noko som peikar på det konstruerte. Slike brot er altså både flyktige og permanente, fordi dei rører ved det som gjer teksten til det

han er. Fioretos forklarer *den kritiske augneblinken* med utgangspunkt i Schlegel og parabasen:

Friedrich Schlegel kallade ett sådant moment för en “parabas”, det vill säga ett ögonblick då texten trasar illusionen om att den bara är det medium genom vilket en författare sänder en tanke, avsikt eller innebörd til läsaren. Vad hans och andra romantikers verk uppfordrar oss till är främst en förhöjd vaksamhet på texters benägenhet till illusionsbrott. Deras arbeten är de första att i större skala teoretisera över sig själva och sitt eget ‘händande’. Men Schlegel visste bättre än att sätta tro till ren metalitteratur. Istället utnämnde han på ett ställe illusionsbrottet ironiskt till en “permanent parabasa”. Detta är en paradox eftersom ett konstant illusionsbrytande inte skulle bryta mot något alls. Såsom fullständigt genomförd illusion skulle texten till sin karaktär inte gå att skilja från de bokstavstrognas bibel. (Fioretos, 1991, s. xii)

Parabasen, skriv Fioretos, “gör det ironiska jagets väg tillbaka till en utomspråklig verklighet problematisk” (Fioretos, 1991, s. xii). Parabasen er ei avfiksjonisering – men samstundes eit tekstleg moment og dermed ikkje forankra i ei verkelegheit utanfor teksten. Han er snarare forankra i ein språkleg refleksjon, “ett språklig som aldrig kan vara säkert på sin empiriska realitet utan förblir skilt från sig självt” (Fioretos, 1991, s. xii).

Kunstverket er i ein stadig skapingsprosess, men må samstundes vere sjølvkritisk og også sjølvøydeleggande. I det skapande ligg det ein fridom, men evna til å skape er paradoksal, ho er både uendeleg og avgrensa. “Om tekster är oändliga kan deras sanning aldrig vara definitiv, och därmed blir en förståelse av dem alltid oavslutad” (Fioretos, 1991, s. xix). Det vil vere noko avgrensa i måten ein kan forstå verket, fordi tolkinga blir avbroten. Fioretos si litteraturforståing liknar Schlegel si: når han gjennomfører lesingane sine meiner han at ein må sjå slutten av ei undersøking også som ei byrjing, og “varje gräns även som en öppning. Jag menar i korthet att en text aldrig slutar; den avbryts” (Fioretos, 1991, s. xiii).

Eit avslutta og ferdig verk er eit objekt som i seg sjølv ikkje endrar seg, det er endeleg – men måten det blir lese kan likevel vere skapande og uendeleg, fordi verket ikkje kan vere ei nøyaktig gjengiving av noko verkeleg, men er noko anna, noko som kan utforskast fordi det står i ein dynamisk relasjon til det verkelege. “Art, Friedrich Schlegel argued, is not the accurate presentation of the world, nor the natural expression of human life; art is essentially other than life” (Colebrook, 2005, s. 48). Naturen skapar kreativt, skapar seg sjølv, men utan å reflektere over skapinga. Menneskeleg skaping kan derimot vere sjølvrefleksiv og ironisk – mennesket kan og må skildre seg sjølv “as other than what it is” (Colebrook, 2005, s. 48). Vi

kan ikkje kopiere verda, men må skape henne i kunsten, og det er sjølve denne skapinga, *vertinga*, kunsten uttrykker. Den romantiske litteraturen, i følge Schlegel,

er endnu under tilblivelse; ja, det er dens egentlige væsen, at den er evigt tilblivende og aldrig kan fuldendes. Den kan ikke udtømmes af nogen teori [...] Den alene er uendelig, ligesom den alene er fri (Schlegel, 2000, s. 106-107).

Fiksjonsbrota i novellene til Øyehaug tek ulike former, nokre er eksplisitte, medan andre kan vere subtile brot med stilen i teksten, dei er påminningar om det ironiske – om at levande erfaringar både kan uttrykkast og opplevast gjennom språklege konstruksjonar, og slik blir til i møtet med lesaren. Eg kjem i hovudsak til å kalle slike subtile brot for kritiske augneblinkar, med Fioretos si formulering, medan eg omtalar meir eksplisitte brot som metapoesei eller metafiksjon – men bruken av omgrepa vil dels vere overlappande. Som eit generelt omgrep brukar eg også parabase om illusjonsbrota. Den ironiske tilstanden i tekstane til Øyehaug meiner eg kan kallast ein *permanent parabase* slik Schlegel brukar omgrepet – ein skapande ironi.

#### Fragmentet

Jena-romantikarane og Schlegel gjer opprør mot tidas kunstsyn, noko som til dømes blir uttrykt gjennom fragmentet som form. “The fragments were designed not to determine solutions or to give final results, even indirectly as the allegory does” (Wheeler, 1984, s. 10). Det fragmentariske rører lesaren til aktiv tenking, og tolkingsarbeidet kan ikkje lande på endelege konklusjonar, men må heller skape ei evne til å akseptere det uavslutta og paradoksale. Fordi fragmentet erkjenner at det ikkje er heilt, gir det seg heller ikkje ut for å vere noko det aldri ville kunne leve opp til, og oppnår slik sett ein ironisk eller paradoksal heilskap likevel: “Et fragment skal, ligesom et lille kunstværk, være helt afsondret fra den omgivende verden og fuldendt i sig selv som et pindsvin”, skriv Schlegel (2000, s. 115) i eitt av fragmenta.

Novella som sjanger har også noko av fragmentet ved seg, då noveller inngår som deler av ein større heilskap, men også kan lesast kvar for seg, utanfor heilskapen og utan den raude tråden ein kan sjå i mange novellesamlingar. Hendinga som utgangspunkt for novella er også fragmentarisk, novella gjer nedslag i augneblinkar framfor å trekke dei lange episke linjene. “Short stories often do not ‘tell’ us things, [...] they ‘are’ things” (Hanson, 1989, s. 28) – slik Schlegel skriv om fragmentet; “fuldendt i sig selv som et pindsvin” (Schlegel, 2000, s. 115).

For Schlegel var fragmentet tenkt som “et modbillede til den systemtanke, der beherskede samtidens filosofi” (Gulddal, 2000, s. 15). Han er klar over “at systemet i sin ekstreme form er en totalitær konstruktion, der risikerer at undertrykke det individuelle og særegne” (Gulddal, 2000, s. 15), men avviser ikkje at ulike element likevel må støtte kvarandre i eit større filosofisk system: “Det er lige så dødbringende for ånden at have et system og intet at have. Derfor bliver den vel nødt til at beslutte sig for at forbinde begge dele” (Schlegel, 2000, s. 98). Å skulle utfordre måten fornuft både var kravd og definert av opplysningstida, kunne ikkje gjerast i ein direkte konfrontasjon, men måtte skje gjennom ironi: “a speech which at once made a claim to be heard, but which also signalled or gestured to its own limits and incomprehension” (Colebrook, 2004, s. 47). I nokre av fragmenta gjer Schlegel likevel ein meir eller mindre direkte kritikk av ein type fornuft som manglar tvisyn:

Det, man sædvanligvis kalder fornuft, er blot en af dens arter, nærmere bestemt den tynde og udvandede. Der findes også en tyk og fyrig fornuft, som egentlig gør viddet til vid og forlener den gedigne stil med elasticitet og elektricitet. (Schlegel, 2000, s. 84).

#### Symfilosofi og symposesi

“Al poesi, som forsøger at frembringe en effekt, [...] er retorisk” (Schlegel, 2000, s. 126) – og dermed ikkje eit godt kunstverk. For Schlegel bør ikkje forfattaren freiste å gjere eit bestemt inntrykk på lesaren: “men træder tvertmod med ham ind i det hellige forhold af tæt symfilosofi eller symposesi” (Schlegel, 2000, s. 86). Også Novalis meinte at “the true reader must be an expanded author” (Wheeler, 1984, s. 12). I følge Novalis er teksten

more like an onion than a fruit with a pit of meaning at its centre. The unfolding and discovery of the layers and their inexhaustible and complex interrelationships *is* the meaning, and the ‘poetic critic’ seeks rather to elucidate some of these possibilities and these symbolic interconnections in order not to bring into view determinative meanings, but to help the reader to cultivate his response and elucidate his aesthetic experience (Wheeler, 1984, s. 26).

Kritikaren har altså eit ansvar for danninga av lesaren – skal han presentere tolkingar, må dei ikkje vere styrande. Schlegel er endå meir direkte når han avgrensar kritikaren si rolle: “Kritikkens formål, siger man, er at danne læserne! – Hvis man ønsker at være dannet, så kan man danne sig selv. Dette er uhøfligt, men det står ikke til at ændre” (Schlegel, 2000, s. 81). Kritikaren kan filosofere over kunstverket slik også diktaren *skal* “filosofere over sin kunst” (Schlegel, 2000, s. 126), men utan å hindre eller uroe kvar enkelt sine egne estetiske opplevingar i møte med teksten. Kvar og ein må tenke sjølv – og i staden for lesingar som heilskapelege tolkingar, skal lesinga skape “a clear consciousness of eternal agility, of an infinite teeming chaos” (Schlegel sitert av Wheeler, 1984, s. 14).

I symfilosofen skulle ein kunne inkludere liv og erfaring, ikkje berre akademisk tenking, og det var viktig at språket skulle kommunisere og vere forståeleg, i kontrast til eit stivt og vanskeleg tilgjengeleg språk. Symfilosofi og sympoesi er Jena-romantikarane sine omgrep for å skildre korleis blandinga av filosofi, kritikk og litteratur berre kan iverksetjast gjennom eit tenkande fellesskap. Kritikken må også bli kunst: “Poesi kan kun kritiseres af poesi” (Schlegel, 2000, s. 86). Dei ville gjerne sjå ulike forfattarar skrive saman for å utveksle idear og styrke kvarandre, og Schlegel og Novalis inkluderte eit utval av den andre sine fragment i egne utgivingar.<sup>9</sup>

### Lesaren som medskapar: underleggjering og det uheimlege

Som i symfilosofien til Jena-romantikarane framhevar som vi har sett både Clare Hanson og Tzvetan Todorov det skapande som skjer i lesaren. Også i møtet med underleggjering som grep, og med det uheimlege, spelar lesaren ei viktig rolle. Desse omgrepa brukar eg i lesinga av novellene, og eg vil her gjere greie for kva eg legg i dei.

#### Underleggjering

Gjennom underleggjering kan litteraturen gjere verda meir verkeleg for oss, i følge den russiske formalisten Viktor Sjklovskij. Underleggjeringa er eit grunnleggjande grep hos Øyehaug.

“Kunstens virkemiddel er ‘underliggjørelsens’ virkemiddel” (Sjklovskij, 1991, s. 16), eit litterært grep kor noko kvardagsleg og kjend er skildra på ein underleg måte. Vanlegvis er sansinga vår så automatisert at vi sansar generelt, vi får ikkje med oss detaljar, vi reknar med at verda er slik vi meiner vi kjenner henne og sansar deretter. “Slik går livet tapt og blir til intet. Automatiseringen fortærer tingene”, skriv Sjklovskij. “Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst” (Sjklovskij, 1991, s. 16). Underleggjeringa i litteraturen skapar altså ein kontakt med livet og verda, ikkje ein avstand. Grepet krev at lesaren er ein aktiv medskapar i teksten, då effekten av underleggjeringa skjer nettopp i lesaren si oppleving: “Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig”

---

<sup>9</sup> Øyehaug sine referansar til andre forfattarar og verk, og måten ho brukar allusjonar og bygger vidare på dei, er uttrykk for symfilosofi i Schlegel si ånd. Også tidsskriftet Kraftsentrum som ho redigerte saman med Olaug Nilssen uttrykker eit fellesskap ikkje ulikt det Jena-romantikarane hadde med tidsskriftet Athenäum.

(Sjklowski, 1991, s. 16). Det er eit grep som utvidar persepsjonen og gjer sanseprosessen viktig i seg sjølv. Det er også eit grep som kan skape romantisk ironi, som gjer det mogleg for kunsten å uttrykke si eiga verting, “tingenes tilblivelse”. Ein kan gjennom kunsten sanse tinga slik dei verkeleg er, fordi ein opplever og erfarer på ein måte i kunsten som ikkje er underordna erfaringar i livet.

### Det uheimlege

Erfaringa av det uheimlege spelar ei viktig rolle i Øyehaug sine noveller, ei erfaring som kan verke på liknande vis som underleggjeringa – den involverer lesaren. Omgrepet er særleg kjend gjennom Sigmund Freud sitt essay frå 1919, “Das Unheimliche”. Eg gjer i det følgande greie for det uheimlege basert på dette essayet (Freud, 1998), og eit kapittel om omgrepet i *Introduction to Literature, Criticism and Theory* av Bennet og Royle (1999).

Det uheimlege kan oppstå når noko som er nært og kjend brått framstår på ein ukjend og forskuva måte, eller omvendt, når noko ukjend brått verkar urovekkande kjend. Freud er oppteken av etymologien til ordet – at det kan ha mange tydingar,

[...] at det lille ord “heimlich” (hemmelig, hjemlig) blandt sine mange betydningsnuancer også kan have én, der falder sammen med sin modsætning: uhyggelig. Så bliver det hjemlige uhyggeligt [...]. Vi bliver i det hele taget mindet om, at ordet hjemlig ikke er entydigt, men tilhører to forestillingskredse, der uden at stå i modsætning til hinanden alligevel er ret fremmede for hinanden, det velkende og hyggeliges sfære og det skjultes og hemmelighodtes sfære. (Freud, 1998, s. 23)

Litteraturen kan uttrykke det ambivalente i det heimlege, og viser at motsetnaden, det uhyggelege, “er på en eller anden måde en art af det hemmelige / hjemlige” (Freud, 1998, s. 25). Det å få ei brå usikkerheit knytt til noko ein har teke for gitt, eller til noko ein har sansa rundt seg, er ei oppleving som kan oppstå både gjennom litteraturen og i livet. Bennett og Royle skildrar korleis erfaringa av det uheimlege kan knyttast til ei kjensle av at noko verkeleg blir litterært, og omvendt:

On the one hand, uncanniness could be defined as occurring when ‘real’, everyday life suddenly takes on a disturbingly ‘literary’ or ‘fictional’ quality. On the other hand, literature itself could be defined as the discourse of the uncanny: literature is the kind of writing which most persistently and most provocatively engages with the uncanny aspects of experience, thought and feeling. (Bennett & Royle, 1999, s. 37)

Det verkelege er ikkje gitt, det er ikkje noko endeleg og definerbart, men blir heile tida konstruert gjennom måten eit menneske oppfattar verda, gjennom språk, tru og det ein reknar med er slik eller slik. Det verkelege er dermed også noko som kan endrast, eit syn novellene i



*Draumeskrivar* tematiserer. “Where does reason become imagination and imagination reason? Where does science become fiction and fiction science? Where does literature end and literary criticism or literary theory begin?” (Bennett & Royle, 1999, s. 37). Desse spørsmåla er det relevant å stille også knytt til romantisk ironi og symfilosofi.

Bennett og Royle (1999, s. 37-38) foreslår nokre former det uheimlege kan ta: det inneber ofte underlege former for gjentakning. Ei kjensle, ein situasjon, ei hending eller ein karakter oppstår igjen, kanskje i ei noko anna form, men likevel som ein repetisjon eller ei fordobling, til dømes som kjensla av *déjà vu*, eller strukturar av *mise en abyme*. Fordoblingane kan vere paradoksale og dei kan føre med seg ein ironisk tilstand. Det uheimlege kan også ta form av merkelege samantreff eller ei kjensle av at hendingar er lagnadstyrte, som med kosmisk ironi. Ulike former for besjeling og personifikasjonar kan også skape ein uheimleg verknad, eller når det menneskelege framstår mekanisk, automatisert eller i transe, eller om handlingar blir utførte som i ein draum. Det kan også vere omvend, at noko som eigentleg er mekanisk blir oppfatta som menneskeleg. Bennett og Royle nemner til slutt uvisse knytt til kjønn eller seksuell identitet, kjensle av klaustrofobi, stille, telepati og død.

Det uheimlege er ei erfaring – “even thought this may have to do with the unthinkable or unimaginable. It is not a theme which a writer uses or which a text possesses” (Bennett & Royle, 1999, s. 42) – det er ein effekt. Slik sett har det uheimlege med korleis vi les eller tolkar å gjere, og vi kan erfare det uheimlege både i litteraturen og i verda elles. “The uncanny is not so much *in* the text we are reading: rather, it is like a foreign body within *ourselves*.” (Bennett & Royle, 1999, s. 43). Det underlege og uheimlege er ikkje grep som først og fremst verkar i teksten som lukka system, men er kjensler og opplevingar skapte i lesaren.

### “Inni djupet”: *Mise en abyme*

Novella “Inni djupet” (Øyehaug, 2016) definerer og utforskar omgrepet *mise en abyme*. Rørsla *mise en abyme* skapar er ugripeleg og kan som vi har sett skape ein uheimleg verknad. Eg oppfattar henne som i nær slekt med romantisk ironi. Schlegel skriv om romantisk litteratur at han kan

svæve på den poetiske refleksions vinger, fri for enhver real og ideal interesse, midt mellem det fremstillede og den fremstillende, og potensere denne refleksion igen og igen og mangfoldiggøre den som i en endeløs række af spejle. [...] Den romantiske

digart er endnu under tilblivelse; ja, det er dens egentlige væsen, at den er evigt tilblivende og aldrig kan fuldendes. Den kan ikke udtømmes af nogen teori [...] Den alene er uendelig, ligesom den alene er fri (Schlegel, 2000, s. 106-107).

Refleksjonen som blir skapt av romantisk ironi liknar ein struktur av *mise en abyme*. Motsett kan det tenkast at slike strukturar i teksten nettopp kan vere med å skape romantisk ironi, fordi det genererer variasjonar av motiv som potensielt kan fleirdoble seg i det uendelege, ei rørsle som også krev refleksjon.

Eg-personen i “Inni djupet” er ein høg mann som sit på eit fly og reflekterer over språket og omgrepet *mise en abyme*. Han reiser ofte, og alltid med lett bagasje, og tenkjer på flip-floppane han har med seg “som sjølv denne bagasjen sin *mise en abyme*” (Øyehaug, 2016, s. 64)<sup>10</sup>. Bagasjen er lett, sandalane inni bagasjen er lette, og nemninga deira er “nesten like lett, i og med at det er eit onomatopoetikon, hermande lyden flip-floppen lagar mellom fotbladet og underlaget” (s. 64). Omgrepet *mise en abyme* lærte eg-personen då han studerte litteraturvitskap, og han forklarar det slik: Den leksikalske tydinga kjem frå

eit fransk uttrykk, [...] eg tenker berre på “placed in an abyss”, som er den engelske omsetjinga som eg har lese, kva med “plassert inni djupet”? Om ein tenker på den som står der, mellom to speglar og ser seg sjølv reproduert i det uendelege, er han plassert inni djupet av seg sjølv, på sett og vis. [...] det er eit uttrykk med sterk sjølvrefererande tyding [...], ei referanse til noko særlege ved ein sjølv, sjølv sjølvet ved sjølvet (s. 66).

Samstundes som uttrykket peikar innover, strekker djupet seg også utover, det uendelege strekker seg både mot det inste og det ytste, og ein befinn seg altså inni dette djupet.

Den sveitsiske litteraturprofessoren Lucien Dällenbach definerer *mise en abyme* ut frå ei hermeneutisk forståing, slik at dei ulike delene av eit kunstverk kan seie noko om verket som heilskap gjennom å spegle det. Han deler forståinga av omgrepet i tre (Dällenbach, 1989, s. 35-36): “simple duplication” er når ein enkelt sekvens i verket gjennom likskap reflekterer verket som heilskap, “infinite duplication” er når ein slik sekvens blir fordobla i det uendelege, og “aporetic duplication” er når ein sekvens grip tilbake til verket slik at sekvensen både omsluttar verket og sjølv blir omslutta av det. Fleire teoretikarar har ei vidare forståing av omgrepet, slik at det dreier seg om fleire slags repetisjonar og speglingar i ein tekst, noko dobbelt og parallelt, slik vi ser i *Litteraturvitskapeleg leksikon* sin definisjon: I

---

<sup>10</sup> I lesinga av “Inni djupet” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.

tillegg til å vere ein “miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst”, kan det også vere “en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten” (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 161). Ei slik open forståing av omgrepet er meir fruktbar i møtet med Øyehaug sine tekstar, då verknaden kan vere liknande anten ein har med eit verk i verket å gjere, eller det dreier seg om parallellar, fordoblingar, gjentakingar som til dømes gjennom tretalslova, variasjonar over same tema eller i tekststruktur. *Mise en abyme* er gjennom det doble i slekt med ironien, og kan skape ein uheimleg verknad: Ekkoet strekker seg ut mot lesaren og plasserer også den som les ein stad i djupet av det som er uttrykt og det som uttrykker, uendeleg reflektert som i speglar.

Eg-personen i novella “Inni djupet” gjer merksam på korleis *mise en abyme* kan nyttast om kommunevåpena i Noreg, då uttrykket opprinneleg er

frå den tida i Frankrike då dei rike familiane hadde sine familievåpen, der ein gjerne fann familien sitt emblem, familien sitt grafiske sjølvbilete, i midten. Vi kan kanskje tenke på kommunevåpena i Noreg. Vi ser, i ikons form, denne kommunen sitt sjølvbilete idet vi passerer kommunegrensa i bil. (s. 65).

Eg-personen er sterkt fascinert av kommunevåpenet til Røst, som syner tre stiliserte skarvar, frå huldrelandet i “segna om dei tre skarvane på Utrøst” (s. 67) – eit mytologisk “parallellsamfunn til det verkelege samfunnet, der alt var så mykje betre og vakrare” (s. 67). Eg-personen tenker på at det berre er prefikset “ut” som skil fantasilandet frå det verkelege landet:

Røst. Utrøst. Skiljet mellom verkelegheit og fantasi har altså ordet “ut” som markør. Mange gonger tenker eg: Det kunne ikkje ha vore vakrare! Og i kommunevåpenet, inst i Røst sitt sjølvbilete, sitt *mise en abyme*, sit desse tre segnskarvane frå Utrøst. Eg fell i stavar når eg tenker på det (s. 67).

Det er det Dällenbach ville kalle ei aporetisk men også uendeleg fordobling vi er vitne til her, der eit element frå fantasilandet utanfor Røst går igjen i Røst sitt sjølvbilete, og som gjer verkelegheita innramma av fantasi – både utanfor og inni, og som gjer verkelegheit og fantasi uløseleg samanknytt.

På essayistisk assosierende vis går eg-personen over til ein ny refleksjon relatert til *mise en abyme*, denne gongen språkleg: “Å falle i stavar er eit uttrykk som stammar frå bokkarfaget” (s. 67). I si tid handla det om at “tønna fell saman før ho er ferdig montert” (s. 67), medan det i dag blir brukt “om å vere umerksam, falle i eigne tankar. Slik er det med ord, dei kjem med

bagasje!” (s. 67). Bagasjen er resultat av både fantasi og verkelegheit: Orda er i ein prosess av verting, dei har ei opprinneleg tyding som kan endre seg i fleire ledd, og som etter kvart kan bli ei rekke tydingar innover i ordet sjølv. Også dette skjer i eit tett samband mellom fantasi og verkelegheit – språk endrar seg gjennom kreativ bruk og er såleis organisk og levande – dei språka som ikkje lenger blir utsett for skapande og fantasifull bruk, som til dømes latin, kallar vi døde. Levande språk er altså i ein kontinuerleg prosess der orda utviklar seg på ein måte som kan bygge *mise en abyme*-strukturar av meining.<sup>11</sup>

Tankane om ord med bagasje og *mise en abyme* får eg-personen til å sjå for seg at han fell innover i seg sjølv:

Eg ser for meg eit blad, eit bjørkeblad eller noko, når eg tenker på kor eg fell i stavar når eg tenker på kommunevåpenet til Røst, og Utrøst, og placed in an abyss og mangedoblinga og fantasi og verkelegheit og alt det der. Bladet, som er meg, siglar rundt og rundt nedover ei slags mørk trakt, heilt til eg ikkje kan sjå det meir (s. 68).

Om vi ser for oss at eg-personen i den ytre handlinga i novella sit på eit fly, svevande over jorda, på den måten menneska i verkelegheita kan reise gjennom tid (i alle fall tidssoner) og rom, og samstundes svevar og siglar som eit blad innover i seg sjølv, i fantasien, dannar også dette motivet ein *mise en abyme* over sveving, fantasi og verkelegheit i teksten.

*Mise en abyme*-strukturar og paradoksale fordoblingar er noko som gjentek seg på ulike måtar i novellene i *Draumeskrivar*, som vi skal sjå i dei følgjande lesingane. Fordoblingane fører med seg ei uheimleg erfaring for lesaren og oppfordrar til refleksjonar som skapar nettopp ei slik svevande rørsle i djupet, ein romantisk ironi. Rørsla går gjennom variasjonar

---

<sup>11</sup> I fleire av tekstane til Øyehaug blir faste uttrykk og metaforiske talemåtar utgangspunkt for hendingar der metaforane verkar bokstaveleg, eller uttrykka på andre måtar får ei direkte og dobbel/ironisk tyding. Det blir lese som oppsiktsvekkande når mor og dotter hamnar i parallelle univers i romanen *Presens maskin* (2018). Samstundes ville truleg ingen tenkt over det om nokon hadde ytra om ei mor og ei dotter dei kjende at “dei to lever i parallelle univers”. I novella “Liten knute” (2005) blir Kåre fødd med ein ubryteleg navlestreng, og han lever heile livet fysisk bunden til mora. “No er det kanskje på tide å kutte navlestrengen”, vil ein kunne seie om forholdet mellom ei mor og ein son som er sein med å flytte heimefrå. I “Lyse” (2013) har eg-personen ei “ut av kroppen-oppleving”, der ho brått kan skli gjennom veggen som om han var flytande, og bli til lyset i ein lykestolpe. Dette er også eksempel på at ord “kjem med bagasje”, slik hovudpersonen i “Inni djupet” seier, når han “fell i stavar”. Språket og klisjeane er ikkje meiningslause, ikkje nøytrale, men dei går inn og ut av tydingar, dei forandrar seg. Språket blir brukt poetisk, språket går nye vegar – klisjeane og faste uttrykk viser det.

over tema eller motiv som i tillegg til å dreie seg om sider ved livet, peikar tilbake til si eiga tilbliving – både som erfaring og som kunst.

## DEL 2: LESINGAR

(...) høyrer vatn, å ser de inkje,  
unde jori so mune de fara

Draumkvedet

Sitatet er motto i novellesamlinga *Draumeskrivar* (2016). Draumkvedet er ein sentral tekst i norsk folkedikting, eit visjonsdikt frå slutten av middelalderen. Diktet skildrar ein visjon av livet etter døden, det som er bortanom tid og stad. Referansen til Draumkvedet minner om at også litteraturen går bortanom tid og stad, at litteraturen har ei overskridande kraft. Sitatet inneheld noko dobbelt og gåtefullt – det er eit paradoksalt både/og med det underjordiske vatnet: ei strøymande kjelde som både er der og ikkje er der, noko ein kan sanse, men likevel ikkje sanse, eller om ein snur på det, sansane fangar opp både det synlege og det skjulte. Måten vi oppfattar verda er gjennom sansane fleirdobbel, men også fragmentert. Slik oppstår den ironiske tilstanden allereie i mottoet. Det doble er ironien si form, eit tvisyn. Med Friedrich Schlegel sitt omgrep, ein dialektikk som skapar det uendelege, ein prosess som let verda kome til syne på stadig nye måtar.

Ut frå tittelen er det nærliggande å tenke at novellene i boka er nedskrivne draumar. Tittelen peikar likevel ikkje på verken draumane eller novellene, han freistar dermed ikkje å gjere tekstane til avgrensa objekt ved å definere dei som draumar. Tittelen peikar på skrivaren. Kva er no dette? Ein maskin, ein automatisk tekstproduksjon? Den implisitte forfattaren, eller drøymaren? Tittelen er allereie ein parabase, eit fiksjonsbrot kor vi blir minna om at boka vi har framfor oss er skriven av noko eller nokon. At den som skriv er ein “draumeskrivar” kan sjølvstyk tyde at vedkomande har vakna og skrive ned draumar, men det kan også seie noko om sjølv skriveprosessen, og vise til slektskapen mellom å skrive og å drøyme. Å drøyme er ein ukontrollerbar skapande prosess der drøymaren både skapar og opplever draumen på same tida, noko som gjer draumen både fiktiv og verkeleg. Er det boka i seg sjølv som er ein draumeskrivar, kan det også seie noko om leseprosessen som ein skapande prosess: Tekstane vil skrive seg inn i lesaren som draumar, slik at også lesing av litteratur er ein skapande prosess der lesaren erfarer litteraturen. Draumen som motiv verkar på fleire nivå i tekstane. Draumen skapar ein ironi ved å få tekstane til å peike tilbake mot seg sjølv og si eiga

tilbliving, at dei skapar seg sjølve, at dei har kome frå ei kjelde som er dels skjult og uforklarleg – som det underjordiske vatnet, og at dei må erfarast, ikkje berre lesast.

Nokre noveller i *Draumeskrivar* handlar eksplisitt om draumar, ved at karakterane vaknar frå ein draum som er del av handlinga. Det skapar ei fordobling av fiksjonen, ein strukturell *mise en abyme*: noko oppdikta inni noko oppdikta. Andre noveller nemner ikkje draumen, men følger likevel ein draumelogikk. Draumen blir ein parabase som peikar på det oppdikta, og samstundes minner om at litteraturen ikkje hierarkisk kan underleggast verkelegheita då drøyming også skjer utanfor litteraturen, og det blir uklart om det som skjer i teksten er “ekte drøymt eller litterært drøymt” (Øyehaug, 2016, s. 113).

## “Kroppen vs. Amfi”

I den første novella vi skal sjå på, “Kroppen vs. Amfi”, er draumen ein eksplisitt del av handlinga. Draumen spelar ei klassisk rolle som uttrykk for bearbeiding av erfaring, men ikkje berre det. Kjensla av det uheimlege er også sentral.

Vi møter ei nybakt mor som først ikkje får sove på det opplyste sjukehusrommet, som deretter sovnar og drøymar, og til slutt “vaknar med eit rykk” (Øyehaug, 2016, s. 55)<sup>12</sup> og innser at det ubehagelege ho drøymte heldigvis berre var ein draum. Ei slik avslutning har låg litterær status, men det er ikkje ei undergraving av draumen vi er vitne til her. Tvert imot er draumen sentral både for fødsels erfaringa som tema, og for det poetiske og metapoetiske: Draumen er full av underleggjerande grep, og skapar ei erfaring av det uheimlege. Han kan også tematisere korleis fantasien som skapande kraft i kunsten er knytt til det umedvitne. Forestillingsevna verkar i ein kombinasjon av målretta handverk og ei bearbeiding av sanseintrykk som dels er kroppsleg og ukontrollerbar.

### Draum som bearbeiding

Novella er fortald i notid, med ein tredjepersons forteljar. Den unge mora er kanskje singel, ho hadde i alle fall håpa å føde i god tid før opninga av kjøpesenteret Amfi, kor alle i bygda skulle vere til stades og legge merke til henne med babyen. “Ho håpte babyen skulle kome på termin og ikkje to veker på overtid, så ho skulle rekke å bli tynn igjen (ho har sett at det går an) og vere med på opninga av Amfi” (s. 53). Alt før fødselen tenker altså hovudpersonen på det å *få kroppen sin tilbake*, noko ho innser at ikkje går innan opninga av Amfi, “men ho har babyen” (s. 53), i alle fall.

No ligg ho i ei sjukehusseng på eit rom med tre andre mødre med nyfødde babyar, skaka av den enorme påkjenninga og omveltinga ho har vore gjennom. Ho klarar ikkje sove, “hjernen hennar duvar fram og tilbake i inntrykk” (s. 53), mellom notida og glimt frå fødselen, med ei kjensle “av å stå på grensa mellom liv og død, ei tynn linje i sanden der havet kom i slake, lokkande bølger, havet var døden” (s. 54). At ein fødsel kan vere ei nær døden-oppleving er ikkje uvanleg, og novella skildrar dette realistisk og gripande. Hovudpersonen er vaken, men i ein drøymande, nærast delirisk tilstand, kor ho framleis dels er i fødselen og det å “trakke over” og døy “ville vere så lett” (s. 54).

---

<sup>12</sup> I lesinga av “Kroppen vs. Amfi” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.



Brått er det tydeleg at ho har sovna likevel: “Ho er på Amfi. Det er veldig vått her. Det slår henne som underleg at det er vått *inne* på Amfi” (s. 54). Medan ho blør frå underlivet set ho seg for å ete svinekjøt i restauranten. Ho registrerer omgivnader og det som skjer med ei aksepterende, viljelaus undring, slik det kan vere i draumar: “Hendene hennar blir liksom berre bleikare og bleikare mens dei skjer i svinekjøttet, fingrane er nesten gjennomsiktige, mens blodet renn nedover låra og ut på golvet, aha, det er difor.” (s. 54). I draumen er dette eit logisk resonnement. Medan ho er oppteken av eting og av å finne ei forklaring på dei kraftlause, bleike hendene sine, ligg det nyfødde barnet og kavar hjelpelaust nede på golvet. “Ho *forstår* at dette er egoistisk, [...] men det er som om kroppen hennar handlar mot betre vitande” (s. 54). Ho klarar ikkje knyte medvitnet og viljen til kroppen, ho er framleis i ein tilstand utan kontroll, som under fødselen.

Før ho sovnar, er dei indre bileta ho halvt drøymande ser for seg sentrallyriske – havet og døden. Dei indre bileta blandar seg med realistiske minne knytt til både det fysiske og det visuelle under sjølve fødselen. Nokre minne er kroppslege og viser at ho har vore dobbelt framandgjort frå kroppen, invadert frå både innsida og utsida: “Ho kan for eksempel framleis kjenne hendene grave og drage oppe i henne, dette var ho ikkje innstilt på, ho var innstilt på at noko skulle ut, ikkje at store hender skulle inn.” (s. 53). Andre minne er visuelle: “Ho har sterke glimtaktige inntrykk av utsikta utanfor vindauget (grøn ås med blå himmel)” (s. 53).

I draumen derimot, bortanfor medvitnet, er erfaringa uttrykt absurd og uheimleg, gjennom fleire tabu. Her blir ho konfrontert med kroppsvæsker, skam og begjær – blodet sildrar, det står øl på bordet og ho fekk det som ho ville, ho rakk opninga av Amfi. Ingen synest ho er “ekstra interessant pga. babyen” (s. 53) slik ho hadde håpa, menneska verkar tvert imot “ikkje å vere til stades, dei er som grå skuggar som sit og et” (s. 54), og ho tenkjer berre på å få i seg mat sjølv, endå ho veit at ho burde ta seg av babyen. Kjenslene har si naturlege forklaring, “ho er så kraftlaus, det har kosta alt å få dette barnet ut” (s. 54), og ho kjenner seg truleg einsam, for ho hadde håpa opninga av Amfi skulle vere eit sosialt høgdepunkt: “Alle kjem til å vere der, *alle*.” (s. 53).

Kanskje uttrykker draumen ei frykt for ikkje å strekke til som mor – men han er likevel ikkje akseptabel i dagens lys, han står i kontrast til ei forventning om morsinstinktet som noko sjølvvutslettande. Her borar draumen djupare inn i det menneskelege, og Øyehaug viser

slektskap til surrealismen, som dyrka draumemotiv som kunne vere sjokkerande, provoserande og irrasjonelle: “Surrealismen baserer seg på troen på visse, lite påaktede assosiasjonsformers høyere virkelighet, på drømmens absolutte makt og på tankens fordomsfrie spill”. (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 243) Om ein i vaken tilstand kan sensurere tankar som ikkje sømmer seg, er ein sjanselaus i draumen – frykt, lengslar og behov viser seg ærleg fram, og ein kan møte sider ved det menneskelege som ein helst ikkje vil vedkjenne seg. Ein kan også kome nærare inn på det som er både fysisk og psykisk smertefullt. Draumen kan altså uttrykke noko ein som vaken freistar skjule, dempe eller lyge om.

Ubehaget i draumen lettar gjennom ein forløysande komikk når kvinna vaknar, og alt er som det skal vere: “Takk og lov, tenker ho, skottar ned på babyhovudet som ligg rett under haka hennar. Ho ser ikring seg, som for å sjekke om nokon såg at ho drøymde dette.” (s. 55) Draumen har rørt ved noko som kjennest skamfullt, og kvinna er med det same ho vaknar redd for å vere gjennomskoda. Draumen er privat, og så lenge drøymaren har kontroll på forteljinga om draumen, kan ein også legge skamma frå seg der, i det drøymde. Men hovudpersonen i novella har ikkje regien, det er ikkje ho som fortel om draumen i etterkant, det er ein tredjepersons forteljar. Det blir difor komisk når ho ser rundt seg som for å finne ut om tankane hennar er avslørte – noko dei jo er, for den som såg lengselen og det groteske i draumen var nettopp lesaren. Slik fungerer avslutninga som ein parabase, og draum, litteratur og verkelegheit kryssar kvarandre.

#### Ei uheimleg erfaring

Det kan ved første lesing sjå ut som draumen er med i novella som *berre ein draum* – ein stad der erfaringane heldigvis ikkje var verkelege likevel, men har ein sunn funksjon kor det ikkje handlar om verken egoisme eller omsorgssvikt. Draumen er heller ein normal reaksjon for å bearbeide fødselserfaringa og forventingane før fødselen i kontrast til realiteten etterpå. Likevel kan både hovudpersonen og lesaren oppleve draumen som ei erfaring i seg sjølv, ei erfaring av det uheimlege.

Amfi er ein kjend kjøpesenterkjede, men framand i draumen, invadert av naturen (slik kroppen til hovudpersonen også har blitt invadert av natur): “Det ligg dammar av regn på golvet, med haustlauv i.” (s. 54) Sjølv om senteret er nyopna, verkar det i ferd med å bli brote ned av hausten. Menneska er som spøkelse, dei er i same rom men grå skuggar, og det er

noko merkeleg over at dei sit og et når det er uklart om dei i det heile er verkelege. Amfi ligg “på den vakraste staden i heile bygda, fjordmunningen” (s. 53). Restauranten har fjordutsikt, men svarar ikkje til dei staselege forventingane – også med maten er det noko som skurrar, “vått svinekjøtt og surkål og høge seidlar med øl” (s. 54). Svin, surkål og seidel er eit bokstavrim som formidlar ein klassisk kombinasjon av tradisjonsmat, men som her er blir ein litterær og kritisk augneblink, ein mogleg parabase: Kva er det med bokstavrimet, kvifor er ølglasa akkurat “høge seidlar”, med den tyske nemninga? Det folkelege og vanlege med tradisjonsmat på eit kjøpesenter blir absurd: Maten berre står der, som om han hamna der av seg sjølv, og kjøtet er *vått*. “Det var ikkje slik det skulle vere å gå på Amfi, men no er det slik, og ho berre et og et svinekjøtt og surkål mens fingrane hennar blir slappare og slappare og blodet sildrar og renn” (s. 54). I eit slags omvend *deja vû* kjenner ho at ho hadde sett for seg dette som noko anna, og ho er heilt utan kontroll i situasjonen – som om ho er styrt av eit ekko av sin eigen vilje, som om ho også er ein av dei grå skuggane, ein spøkelsesaktig marionette. Sjølve etinga er også uheimleg: Det kroppslege i skildringa av eg-personen minner om at svinekjøtet også er *kropp*, som ho “et og et” medan hennar eigen kropp veiknar.

Det å vere både i kroppens vald og utanfor kroppen dannar her ein paradoksal *mise en abyme*: Ein fødsel kan vere ei *ut av kroppen*-erfaring i dobbel forstand fordi det kan opplevast slik, samstundes som det heilt fysisk kjem eit menneske ut av kroppen til eit anna menneske. Etter å ha kjend på dette sovnar kvinna og går frå det kroppslege medvitet ut av kroppen og over i draumen, kor ho igjen kjenner det som om ho er utanfor kroppen, ho ser seg sjølv frå ein stad “oppe frå taket, kroppen hennar sit og er ein kropp på Amfi og et svinekjøtt og surkål” (s. 54). I denne rørsla er det som om novella strekker seg mot det umoglege og kryssar “grensa mellom liv og død” (s. 54). Som Olav Åsteson i Draumkvedet har hovudpersonen i “Kroppen vs. Amfi” drøymt om noko bortanom tid og stad, ho har vore i eit dødsrike der menneska er “grå skuggar” (s. 54). Ånda hennar har forlate kroppen og sett han frå utsida, “oppe frå taket” (s. 54).

Lesaren snik seg inn i eit eksistensielt grenseland

At novella har ein tredjepersons forteljar skapar ein avstand til hovudpersonen som fiktiv karakter, sjølv om synsvinkelen er personal. Det blir ei tradisjonell realistisk forteljing kor lesaren lever seg inn i fiksjonen – eit rørende portrett av ei ung kvinne i ein kjenslemessig overveldande og uverkeleg tilstand. Det er også ei skildring av den grenseoverskridande erfaringa ein fødsel er: starten på livet for barnet, men ei nær døden-oppleving for mora, ei

oppleving ho har vore åleine i. Fødsjar er grunnleggande og universelle, men erfaringa individuell, og for kvinna i novella ei erfaring av einsemd. Ho ville vere eit sosialt midtpunkt på opninga av Amfi, men ligg i staden avskoren frå verda si med framande kvinner i sengene attmed, og eit nytt og framleis ukjend barn på brystet. Draumen røper det absurde og ekstreme i fødsjarerfaringa og korleis livet før og etter enno ikkje passar saman, kvinna er framleis i eit slags eksistensielt grenseland.

Som tittelen “Kroppen vs. Amfi” seier er det ein motsetnad mellom kroppen, det faktiske og fysiske, og Amfi, draumen, som for hovudpersonen har gått frå å vere ein lengtande dagdraum til ein marerittliknande draum i søvnen. Det er draumen, Amfi, som bind lesaren og hovudpersonen saman: Samstundes som novella har ein tradisjonell forteljarinstans, er ho også fortald i notid. Handlinga skjer her og no når vi les, draumen om Amfi blir drøymt medan vi les. Når kvinna vaknar og ser rundt seg som for å forsikre seg om at ingen såg kva ho drøymde, har lesaren blitt ein kikkar, ein som har sneke seg inn i eit anna menneske sitt hemmelege indre. Lesaren har ikkje berre lese om ein draum, men har gjennom det uheimlege og underlege teke del i draumen. Der den fysiske kroppen både hos hovudpersonen i novella og hos lesaren er avskoren, einsam og bunden til tid og rom, ligg det ein romantisk ironi i at draumen, forestillingsevna og erfaringa av det uheimlege er open for eit overskridande fellesskap – det uheimlege grip etter lesaren.

## “Naglelakk”

Vi skal gå vidare til opningsnovella i *Draumeskrivar*, “Naglelakk” (Øyehaug, 2016). Her er ikkje draumen eit motiv, men handlinga minner om noko som kunne hendt i ein underleg draum: Eg-personen opplever at det ikkje går an å fjerne naglelakken frå fingerneglene, og når ho til slutt lykkast, forsvinn ikkje berre naglelakken, men også neglene, fingrane og hendene.

Novella er ein leik med skrivehandverket, med klisjear og forteljargrep som snur om på teksten på metafiktivt og ertande vis. Samstundes strekker novella seg mot noko fysisk og språkleg umogleg, ho avdekkar eit taust eller ikkje-verande punkt kor handverket ikkje kan brukast. Når det som skulle vore utilgjengeleg blir avdekt, blir det også øydelagt, det forsvinn. Likevel har det skjedd eit paradoksalt møte mellom dei avgrensa moglegheitene som ligg i handverket, og noko overskridande som ikkje er skapt gjennom handverk, men som likevel har blitt til. Gjennom lesinga freistar eg å vise korleis novella både nærmar seg ei fortetta meining, og samstundes hamnar i eit vakuum.

Ved første gjennomlesing er teksten overraskande og underhaldande, og liknar komedien både i komposisjon og språk. Samstundes opnar naglelakken for ei allegorisk lesing av kontrasten mellom det kunstige og det konstruerte på den eine sida, og det ekte og naturlege på den andre sida. Lakken er kunstig, og dannar ei tett, hard overflate som dekker over og skjuler det verkelege. Eg-personen si utfordring er å bli kvitt lakken og dermed avdekke noko ekte, og når ho oppnår det, ser ho neglene sine “som eit nake glimt av livet sjølv” (Øyehaug, 2016, s. 13)<sup>13</sup> før hendene forsvinn. Glimtet er “nake”, som om eg-personen har sett eit glimt av noko sant – men berre i eit glimt. Dette fenomenet kjem eg tilbake til i avslutninga, når eg les “Orfeus’ blikk”.

### Ein komedie

Å lese novella kan opplevast som hektisk underhaldande. Vi er i Oslo sentrum. Eg-personen er ein komisk karakter i eit upersonleg miljø. Ho arbeider i eit kontorlandskap kor “alle sat bøygde mot dataskjermene” (s. 11), og ho har knallrosa naglelakk. Først har ho vore svært nøgd med at “naglelakken har halde seg glatt og perfekt i over ei veke”, og fortel energisk at ho “skrytte av naglelakkprodusenten til alle eg kjende” og påstår at ho har “klatra i fjellet,

---

<sup>13</sup> I lesinga av “Naglelakk” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.

luka ugras, klødd meg i håret” (s.11) utan at naglelakken har blitt stygg. Eg-personen kan representere ein type, ein pratsam og sjarmerande kollega eller ven, som med innleving og overdriving fortel om ei dramatisk, men likevel kvardagsleg oppleving. Dei urbane omgivnadene, kontorlandskapet og den ivrige eg-personen liknar noko ein kan ha sett i ein populærkulturell tv-serie. Når eg-personen blir gripen av uro fordi ho innser at naglelakken er unormalt god, kjenner ho “trong til å rope: Han vil ikkje late seg pirke på!” (s.11), eit brått skifte av poetisk og komisk impulsivitet. I staden for å rope ut over kontorlandskapet går ho inn på do og pirkar vidare på neglene, og ein pinleg situasjon oppstår når James, truleg ein kollega, kjem inn og kremtar “idet han gjekk inn på eit avlukke” (s.11). Det ligg ein banal komikk i kremtet for å få fred på do, og det internasjonalt svært vanlege namnet på denne mannen (som elles ikkje blir nemnt fleire gonger) kan understreke det upersonlege og urbane. Kremtet vekker eg-personen frå neglepirkinga ho er oppslukt av, avbryt scenen og er på den måten med å halde eit høgt tempo i teksten.

Når eg-personen i lunsjen skal fjerne naglelakken, er det på Aker Brygge ho set seg, ein stad som gir assosiasjonar til det moderne, urbane og folkelege. I tillegg til rosa naglelakk, har eg-personen på seg upraktiske klede. Ho spring “så fort blyantskjørtet mitt og dei høge hælane mine lét meg springe” (s. 12) når naglelakkfjernaren ikkje verkar og ho treng ein ny. Ho framstiller seg sjølv som stereotypien av ei smått hysterisk kvinne, som er oppteken av utsjånad og kavar seg opp over ei kosmetisk utfordring – ei framstilling ein kan lese som sjølvvironisk.

Det er komisk når eg-personen i panikk utløyst av ein standhaftig naglelakk spring “i vilske” (s.12) gjennom byen. Reaksjonen verkar overdriven fordi problemet er så trivielt. Når ho går tilbake til H&M med den ubrukelege naglelakkfjernaren snakkar ho med “ei forunderleg lys stemme” (s. 12), liksom stemma ikkje er hennar eiga, ho manglar kontakt med seg sjølv, og gjentek “med stigande panikk” (s. 12) at naglelakkfjernaren ikkje verkar. Problemet med naglelakken er bokstaveleg talt overflåtisk. Panikken skapar latter framfor medkjensle hos lesaren, fortvilninga er trass alt utløyst av noko så banalt som eit standhaftig kosmetisk produkt.

Når panikken endeleg vert forløyst av lette over at den siste naglelakkfjernaren verkar, går det ikkje lang tid før også fingrane til eg-personen forsvinn. I staden for å uroe seg over det som verkeleg er ille, tapet av hendene, godtek ho dette i fryda over å endeleg få vekk

naglelakken: “slik heldt det fram ei lita stund” (s. 14) kommenterer ho tørt når fingrane byrjar forsvinne. Det absurde i situasjonen hindrar lesaren i å ta det alvorleg, denne overdrivne eskaleringa er enkel, ein naglelakkfjernar så god at også fingrane forsvinn! Overdrivinga og banalitetane skapar humor framfor alvor. Når vi til slutt kjem til notidsplanet, røper eg-personen i ein metakommentar at ho sit og skriv “utan hender” (s. 14). Ho verkar vere medviten om at det er surrealistisk, men insisterer på at det går bra, og novella sluttar med at kollegaene også har akseptert at dette har skjedd:

Det er eit stort og alvorleg paradoks, men alle på kontoret er kjempehyggelege og forståingsfulle mot meg, dei meiner eg er ramma av noko stort og uforståeleg som gjer livet meir uthaldeleg for dei, når dei veit at noko slikt kan skje heilt ut av det blå, og når dei ser at eg trass alt får det til. (s. 14)

Konflikten er løyst og harmonien gjenoppretta. Lesaren blir invitert til å legge all uro til side og dele lettinga som “alle på kontoret” kjenner, som i ein klassisk komedie. Som i komedien blir også menneskelege lyte kritisert. Lettinga kollegaene kjenner er egoistisk, gjennom fleire språklege klisjear får vi vite at dei føler at livet blir lettare å halde ut etter å ha vore vitne til ein slik lagnad. Dette kan lesast som eit humoristisk spark mot menneskeleg hang til å nærme seg på andre sine vanskar og sorger, og behovet for å samanlikne seg med dei som har hatt det verre for å takle egne problem.

#### Det konstruerte

Novella er bygd på velbrukte formlar. Hovudpersonen sitt komiske problem blir altså løyst til slutt, etter at ho har fått hjelp undervegs: Her låner novella element frå eventyret. Tre gonger må ho kjøpe naglelakkfjernar, tre gonger set ho seg på ein benk på Aker Brygge, med utsikt mot Oslofjorden. Den første gongen skildrar ho at “måsane skreik og duppa etter eit eller anna denne varme vårdagen” (s. 12). Den andre og tredje gongen innleier ho scenen med nøyaktig same formulering: “Eg gjentok prosedyren.” (s. 12 og 13) Det tekstlege og konstruerte i skildringa blir understreka ved at eg-personen gjentek at ho sit på ein benk på Aker Brygge og at måsane er der, men legg til “etc” som metakommentar begge gongene situasjonen gjentek seg, som viser at ho er pliktoppfyllande til eventyret sine strukturelle krav: “Sat på ein benk ved Aker brygge, etc. Måsane etc.” (s. 12). Dette blir ei scenetilvising, ein instruksjon til lesaren, om å sjå for seg den same scena, dei same omgjevnadene som før. Det er også ei påminning om at teksten er fortalt og konstruert. Utfordringa blir til slutt løyst av ein *deus ex machina*-situasjon: Eg-personen møter ein mystisk hjelpar, og på tredje forsøk verkar naglelakkfjernaren. Det dukkar nemleg brått opp “ein liten, bitte liten, heilt utruleg

knøttliten butikk der det stod “verdas aller beste naglelakkfjerner” i blinkande neonskilt over heile inngangen” (s.12), og før eg-personen har klart å få fram kva ho treng, har mannen i butikken sett fram “ei lita, blank flaske på bordet” (s. 12).

Bruken av *deux ex machina* er eit grep som bryt med konvensjonar for kvalitet, då det har blitt sett som ei enkel løysing som hindrar fiksjonsuniverset å bli truverdig og heilskapeleg. Måten den vesle butikken dukkar opp er eit humoristisk innslag av kosmisk ironi. I dette tilfellet er det sjølv sagt altfor utruleg og for godt til å vere sant at det skal dukke opp ein butikk som sel akkurat det eg-personen treng. Eg-personen skjønar at det er utruleg, men tek likevel naivt imot samantreffet med ein refleksjon ho formulerer i overdriven dramatisk undring, slik typen ho representerer ville kunne gjenfortelje ei overraskande hending i etterkant. Det uformelle og munnleg energiske inviterer lesaren inn som lyttande ven, og når eg-forteljaren sjølv innrømmer at samantreffet nærast er umogleg, kjem ho lesaren sin protest i forkjøpet.

er det mogleg, sa det inni hovudet mitt i gigantiske bokstavar, ER DET MOGLEG, er det verkeleg mogleg, at redninga finst, når alt verkar over, når alt verkar slutt og ferdig, så skal det berre frå ingenting dukke opp ein slik liten butikk? (s. 12)

Klisjeb Bruken held fram når eg-personen kjem inn i butikken og ser den vesle mannen bak disken, som “såg på meg med ei utruleg ro, som om han hadde funne den indre roa som alle snakkar om, som er så imponerende når ho breier seg ut i alle kroppens fibrar”. (s. 13) Denne mannen ser ut som han har “indre ro”, og forteljaren er medviten om at det er ein klisje, for ho seier det er den indre roa “alle snakkar om”. Vår tids lengt etter ein viss type “indre ro” blir gjort til latter, samstundes som den for eg-personen blir mogeleg og verkeleg når ho ser den i denne mannen som ho verkar stole heilt og fullt på – trass det ironiske i måten ho legg det fram.

Kontrasten mellom eg-personen si uro og mannen si ro, viser i første omgang noko potensielt samfunnskritisk ved teksten: vi spring alle rundt og lengtar etter indre ro, noko ekte og sant, medan vi bruker krefter på ytre og kunstige ting som naglelakk og høge hælar. Etter ei rask gjennomlesing kan det altså verke som novella er ein satire. Ho peikar nase og harselerer både med tradisjonell historieforteljing som noko skjematisk og føreseieleg, med menneskelege lyte og med vår tids materialisme. Den overdrivne bruken av faste seiemåtar blir både komisk og sjarmerande gjenkjenneleg, og den munnlege tonen involverer lesaren som ein av venene eller kollegaane som har fått høyre denne utrulege hendinga gjenfortald til



dømes gjennom ein uformell samtale i lunsjen. Den tydelege draumelogikken i dei fantastiske elementa gjer også at lesaren kan kategorisere historia som ein draum, og la seg underhalde av det absurde og det litterært vellykka i komposisjonen og formuleringane som skapar rom for dramatisk litterær innleving i draumen. Nettopp forteljaren sin bruk av daglegspråklege formuleringar som “er det verkeleg mogleg” (s. 12) gjer sjølv dei mest utrulege hendingane truverdige, fordi ein kan tenkje seg ein type person som ville formulert seg akkurat slik i gjenforteljinga av ei oppsiktsvekkande historie. Komedien er vellykka nettopp fordi forteljaren meistrar handverket, og fordi så mykje ved forteljinga er gjenkjenneleg. Dårleg og god naglelakk er eit kjend fenomen for dei som brukar det, og omgivnadene i Oslo sentrum er også kjende. Det kjende ved stresset og panikken til hovudpersonen når ho møter utfordringar er også underhaldande, slik ein i komedien ler av hovudpersonen sine overdrivne menneskelege trekk. Klisjear og absurd komikk gjer novella gjennomgåande ironisk, som når flosklane står i kø i avslutninga: “at noko slikt kan skje heilt ut av det blå”, at ho “trass alt får det til”, og at kollegane er “kjempehyggelege” (s. 14).

At novella er fortald i retrospekt gir inntrykk av at hendinga for eg-personen er ein anekdote om eit problem som vart løyst til slutt, noko ein kan le av i ettertid. Det understrekar også det konstruerte ved teksten. Frå eit perspektiv i etterkant har forteljaren kontroll over historia og kan gjere bevisste val om kva som skal med, og korleis det skal forteljast for å fenge lesaren.

Novella startar altså realistisk med ein heilt vanleg person, ei kvinne med naglelakk i eit kontorfellesskap. Deretter blir situasjonen noko uvanleg ved at naglelakken ikkje kan fjernast, for så å bli høgst uvanleg, når vi til slutt får vite at den som fortel er ein person utan hender, men som likevel kan skrive. Forteljaren har i løpet av teksten blitt stadig meir fiktiv, og det er den minst verkelege versjonen av forteljaren, ein forteljar utan hender, som har skrive heile greia og som dermed har kontrollen over narrativet. Når vi til slutt får vite dette kastar det nytt lys over novella, og lesaren blir kvervla gjennom teksten igjen. Før vendepunktet i slutten har det allereie vore fleire urovekkande detaljar ved forteljinga som no verkar tre fram, stadig meir underlege:

Ei gåte: den vesle mannen

Hendinga som set i gang novella, er ei fantastisk hending: ein naglelakk som ikkje kan fjernast. Likevel blir det fantastiske tydeleg først når “ein heilt utruleg knøttliten butikk” (s. 13) dukkar opp og eg-personen godtek samantreffet sjølv om ho innser at det er rart, og vi

møter “den vesle mannen bak disken” (s. 13). Det uavklarte skapar ei undring i teksten og introduserer ei kjensle av uro som ikkje har vore der før, trass i at eg-personen svært insisterande har fortalt kor uroleg ho var. Er skildringa av butikken og mannen berre er ei forteljarteknisk overdriving frå eg-personen si side, sidan ho ordlegg seg med så mange forsterkande uttrykk, eller er butikken og mannen så små at det må vere snakk om noko overnaturlig? At denne butikken dukkar opp er ei hending bygd av klisjear: “er det verkeleg mogleg, at redninga finst, når alt verkar over, når alt verkar slutt og ferdig, så skal det berre frå ingenting dukke opp ein slik liten butikk?” (s. 12), men hendinga sprenger også formatet vi har lese i så langt, og bryt med miljøskildringa. Kven er “den vesle mannen”? Det absurde i at hjelpa dukkar opp på ein slik lettvent og merkeleg måte er framleis komisk, men det oppstår òg eit ubehag i teksten. “Den vesle mannen” er ei gåte som står i kontrast til det urbane og det trygge og kjende ved Oslo sentrum. På den eine sida er han ein klassisk hjelpar som i eventyra, ein trollmann som løyser problemet med ein magisk naglelakkfjerner. Samstundes er han ein klassisk seljar, eg-personen rekk ikkje eingong seie kva ho skal ha, før seljaren set den vesle flaska på disken. Desse to rollene er motstridande, og den indre roa han utstråler er mistenkeleg. Ansiktsuttrykket “med munnen liksom flatt ut i eit Mona Lisa-smil, og auge som ein berre måtte tippe om faktisk såg ein, bak dei nesten nedsøkkte augneloka” (s. 13) kan indikere at han ikkje er til å stole på. Når ein ikkje ser auga hans, og når han smiler tvitydig som Mona Lisa, korleis skal ein vite kva han eigentleg uttrykker? Det er noko uheimleg over han, noko som får den gjennomgåande sjølvsikre kontrollen eg-personen har over narrativet til å vakle. Ho har ikkje innverknad på eige liv, men må vere avhengig av denne mannen som attpåtil gir bomullsdottane med på kjøpet, gratis, eit klassisk seljartriks som ikkje handlar om omtanke, men som skal lokke kundar tilbake. Han er ein av desse kremmarane som tener godt på folk sine vanskar. Også som hjelpar er “den vesle mannen” tvilsam. Han løyser problemet til eg-personen, men til ein høg pris. Ho mistar hendene sine, ein svært sentral del av kroppen for mennesket. Har “den vesle mannen” fått ei slags makt over ho? Kva tyder det at ho mistar hendene, og godtek det?

Fram til hendene forsvinn, er dei forbundne med uro. Når eg-personen går ut att frå do på jobb, går ho “med knytte fingrar” (s. 11), eit uttrykk for nervøsitet eller frustrasjon, og når ho skal ta imot naglelakkfjerner i den vesle butikken, skjelv hendene “på ein ukontrollert måte” (s.13), dei skjelv “slik at eg trudde eg ikkje ville kunne bruke dei igjen, nokon gong” (s. 13). Seljaren på si side set den blanke flaska fram med ei umerkeleg rørsle, “som om indre ro er det som skal til for å sette objekt på bordet på ein måte som om ein ikkje hadde hender”

(s.13). Eg-personen sine ubrukelege hender og seljaren som bruker hendene som om dei ikkje var der, fungerer som frampeik til den komande forsvinninga av hendene til eg-personen. Det å ikkje ha hender verkar rolegare og meir beherska enn å ha hender, noko eg-personen bekreftar når ho med underdriving fortel korleis hendene forsvinn:

Deretter byrja også fingertuppane å forsvinne. Det såg litt ut som ein slik film som er laga ved at ein tek eitt bilete på same tidspunkt kvar dag i ei lang tid, spelt i superfast forward, fingertuppane berre drog seg innover mot andre ledd av fingeren, som så forsvann, og deretter tredje leddet, og slik heldt det fram ei lita stund. (s.13-14)

Eg-forteljaren kommenterer lakonisk korleis forsvinninga pågår “ei lita stund”. Då naglelakken ikkje kunne fjernast, var ho panisk, medan ho no skildrar det å miste hendene med beherska ro, ja, endåtil med med fascinasjon for den visuelle opplevinga som ein biletserie “spelt i superfast forward”. Den underdrivne reaksjonen til eg-personen når hendene forsvinn, i kontrast til den tidlegare panikken, er merkeleg og urovekkande. Kvifor bagatellisere at hendene forsvinn?

#### Blindvegar i tolkinga

Novella verkar nærast freiste å lokke fram tematiske tolkingar, å lure lesaren til å stille seg spørsmål som deretter framstår som blindvegar: Representerer eg-personen ein tilstand av ånd, kor det fysiske og manuelle er nedgradert? Er det er ei satirisk skildring av vår tids digitaliserte samfunn kor vi kjem stadig nærare det å leve virtuelle liv? Kan dette lesast i forlenging av det samfunnskritiske ved teksten, som ein protest mot hendene sin låge status gjennom tidene, som kulminerer i vår overlegne distanse frå det kroppslege? Hendene er våre viktigaste reiskapar, dei kan skape, vise omsorg og kjærleik, og dei kan vere våpen. Vi kommuniserer med hendene. Vi føler med dei, sansar verda med dei. Vil vi verkeleg sitje framfor ein skjerm og klare oss utan? Er det ikkje nettopp hendene vi kan takke for at menneska utvikla ein avansert intelligens?

Sjølv om novella moglegvis kan stille slike spørsmål, er dei ikkje sentrale, heller reduserande. Det potensielt samfunnskritiske og satiriske held heller ikkje som berande tolking fordi det underlege og uheimlege breier seg som ei stemning gjennom heile teksten. Det ironiske preget gjer at novella verkar le av seg sjølv, og snike seg unna moglege tolkingar ut over det komiske – novella har det Schlegel ville kalla buffoneri. Ironien får teksten til å peike på seg sjølv slik at lesaren også må vende blikket frå det samfunnskritiske og tilbake til teksten, lesinga ein har gjort glepp taket, men kjensla av det uheimlege sit i. Den magiske naglelakkfjernaren og slutten kor eg-personen røper at ho skriv utan hender oppfordrar igjen

til å kaste eit nytt blikk på det fantastiske og metalitterære, lesinga blir trekt innover der det komiske blandar seg saman med det gåtefulle med “den vesle mannen” og eg-personen som skriv utan hender. “Naglelakk” vrir seg unna når vi les, underleg som ein draum, underhaldande, men også unnvikande, og skapar ei veksling mellom det satiriske og komiske på den eine sida, og det underlege og metalitterært overskridande på den andre.

#### Det metalitterære

Tittelen på novellesamlinga, *Draumeskrivar*, kan som nemnt tolkast slik at novellene tek utgangspunkt i draumar, og at forfattaren eller forteljaren er ein “draumeskrivar” som bokstaveleg talt skriv draumane ned. Det er ikkje noko i “Naglelakk” som reduserer handlinga i novella til å vere berre ein draum. Tvert imot held eg-personen heile tida fast ved at det ho har opplevd er verkeleg. Ho insisterer på at ho “får det til” (s. 14), ho klarar seg utan hender, og ho skriv. Her opnar det seg eit nytt metalitterært plan, som tematiserer korleis teksten har blitt til. Det konstruerte i korleis teksten er bygd på formlar, og eg-personen som seier ho skriv, skapar altså fleire lag av metafiksjon. Det leikne og underhaldande i dette kan ikkje skiljast frå det allegoriske planet i teksten. Dei metafiksjonelle grepa blir snarare ei bru mellom komedien og allegorien. Sjølvmedvitet i den postmoderne litteraturen handlar ofte om arbeidet med teksten, om å klare å skrive og skape litteratur. Kva kan “Naglelakk” seie om litteraturen og livet?

#### Det tildekte

Når naglelakken først ikkje kan fjernast, kjenner eg-personen eit fysisk ubehag og føler seg sviken av sin eigen kropp: “det krumme ved dei glatte, skinande naglene gjorde meg kvalm, som om mine eigne naglar vende meg ryggen, som om dei dreiv og lo ein sjokkrosa latter inni der” (s. 12). Fargen *sjokkrosa* krev merksemd på ein forstyrrende måte, det ligg i sjølve ordet at han skal sjokkere. No har ein naturleg del av kroppen blitt kunstig og hånande, som om naglelakken er i ferd med å ta kontroll over eg-personen.

Trass den vittige besjelinga av neglene som ler, ligg det eit større alvor i behovet for å bli kvitt den lakkerte overflata. Det tydeleg konstruerte ved teksten uttrykker også noko kunstig i eg-personen sitt tilvære. Bruken av “etc” i skildringa av omgivnadene (“Måsane, etc”) er ein parabase som viser at dette berre er ei forteljing og ikkje verkeleg sansing av omverda, men det kan også peike på at eg-personen ser alt som gjentakande, generelt og overflatisk.

Dessutan verkar det som sjølv måsane er meir til stades i tilværet enn eg-personen, slik dei “skreik og duppa etter eit eller anna denne varme vårdagen” (s. 12), og dei driv på med sitt

kvar gong eg-personen er tilbake med ny naglelakkfjerner. Det herlege med varme vårdagar er noko naglelakk hindrar eg-personen i å setje pris på, sjølv om ho sit på ein benk på Aker Brygge – ein typisk stad å setje seg for å nyte vårleg idyll.

I staden opplever ho brått ein eksistensiell augneblink med total mangel på meining. Ho ser på omgivnadene rundt seg, og ønsker å skrike: “Det var som om alt, heile denne situasjonen, benken og båten frå Nesodden og himmelen og måsane trykte seg inn mot meg og naglane mine, dette var livet, det var uuthaldeleg” (s. 12). Scenen kan lesast som ein allusjon til “Skrik” av Edvard Munch, og manar fram ei liknande framandgjort stemning. Skildringa av at landskapet trykker seg inn mot henne, gir også ein visuell assosiasjon til måleriet. At båten frå Nesodden legg til akkurat når eg-personen føler det slik, kan jo også lesast som ein dramatisk allusjon til Kharon og ferja over Styx. Når livet kjennest absurd heng det gjerne saman med spørsmålet om kvifor ein skal leve og så døy, om livet ikkje er meir enn “dette” som eg-personen ser rundt seg. Måten himmelen og omgivnadene trykker seg på gjer henne innestengt, som om ho ikkje har tilgang til sitt eige liv. Situasjonen er klaustrofobisk, og ho har ingen kontroll, både livet og neglene er tildekte av ei ugjennomtrengeleg overflate.

Eit glimt av livet sjølv

Når den siste naglelakkfjerner til slutt verkar skjer det ei dobbel avdekking, og lengten etter noko ekte ved livet blir innfridd:

Kor nakne og reine naglane mine verka, brått, ikkje som gulbrunt vintergras som har lege under for mykje snø, for lenge, slik dei vanlegvis ser ut når eg har brukt vanleg naglelakk og vanleg naglelakkfjerner, no fortonte dei seg som eit nake glimt av livet sjølv. (s. 13)

Allereie før fingrane byrjar å forsvinne, er det altså som om naglelakkfjerner har tatt vekk meir enn ein kan forvente, og på merkeleg vis gjort neglene meir levande enn dei nokon gong har vore. Neglene er abjekte. Dei er i seg sjølve i eit kroppsleg grenseland, i overgangen mellom det levande og det daude, og dette er synleg når dei vanlegvis blir misfarga som “gulbrunt vintergras”. Dei er utan kjensle og kan klippast bort som avfall, men det seiast også at dei kan vekse etter døden, som om dei levde sitt eige liv. Denne gongen er det nettopp neglene, grensa mellom kroppen og det som ikkje lenger høyrer til kroppen, som er “nakne og reine” og gir “eit nake glimt av livet sjølv”, eit glimt av sanning. Men berre eit glimt. Ikkje før dette sanningsglimtet har vist seg, før neglene og deretter fingrane og hendene forsvinn. Det glimtet eg-personen har sett, skulle det eigentleg ha vore umogleg?

Tapet til eg-personen er enormt. Ho mistar hendene som er både praktisk og symbolsk sentrale for mennesket. Det er med hendene vi har kontakt med verda, men ironisk nok er det først etter at eg-personen har mista hendene at ho verkar vere i kontakt med verda: Når ho så sjølvikkert sit og skriv utan hender, er det som om ho har overskride grensa mellom det fysiske og det åndelege. No har også ho denne roa som mannen i butikken hadde. Ho er medviten om at det er eit “alvorleg paradoks” (s. 14), det er ironisk, det legg eit nytt lag av ironi over heile teksten. Eg-personen manglar først kontakt med “livet sjølv”, ho ser det i eit glimt når ho lykkast med å fjerne naglelakken, og deretter har ho teke kontroll over tilværet, ho meistrar det, men ho er ikkje lenger eit heilt menneske.

At dette nye metalitterære planet kjem til slutt i novella, som eit tydeleg vendepunkt, verkar som ein intendert og konkluderande tolkingsnøkkel: Ho har skrive alt saman utan hender. Enno finst det ikkje noko maskin ein kan kople til hjernen i inspirerte augneblinkar, og la tankane strøyme over i tekst utan å måtte gå omvegen via hendene (eller stemma) – reiskapar å uttrykke og formulere seg med. All kunst er bearbeida uttrykk, all litteratur må omsetjast frå sanseintrykk, kjensler, visjonar og tankar til formulert språk, det må via skrivehandverket for å få uttrykket sitt. Vi har lese denne teksten som høgst medviten om ulike litterære konvensjonar og bruken av dei, og no vil forteljaren fråskrive seg handverket. Kva slags skrivekunst kan vere så direkte at han ikkje går vegen om handverket? “Det er eit stort og alvorleg paradoks” (s. 14) at ho får dette til, men ho får det “trass alt” til. Skal ein som lesar seie seg nøgd med det?

Litteraturen vender seg mot det som er utanfor vår erkjening, men det går ikkje an å gjere om *det andre* til nærvær. Språket kjem til eit punkt kor det slepper taket i verda. Denne overskridande augneblinken kan ikkje fangast, men ein implisert poetikk verkar uttrykke at litteraturen kan nærme seg umoglege augneblinkar. Her møtest det komiske og det allegoriske i teksten. Teksten har inga plikt til å vere realistisk. Ein lesar kan glede seg over at litteraturen utvidar grensene for det moglege, og her er det som om eg-forteljaren i novella også deler denne gleda, som om ho veit at hendene forsvinn litterært, at det har ein funksjon større enn den fysiske hendinga.

Novella er full av motiv, symbol, faste seiemåtar og hendingar som verkar be om ei heilskepeleg tolking, eit svar på ei gåte. Det er freistande å lage ein høgstemt konklusjon: Ikkje berre blir det umoglege mogleg i litteraturen, novella viser også at det vanebrytande,

ufattelege og surrealistiske er noko vi treng, når livet blir “meir uthaldeleg” for kollegaene til eg-personen når ho er utsett for dette uforståelege, men likevel “trass alt får det til”. Vi lever i ei tid kor folk har store problem med å finne lykke og meining med livet, men meininga finst, ikkje i det kunstige, men i kunsten.

#### Når novella protesterer og skurrar

Det er noko som skurrar med ei slik avrunding, stader i teksten som protesterer mot behovet for å lese i ein lukka og tradisjonell fiksjonskontrakt kor lesaren lever seg inn i den ville historia om ein naglelakkfjerner så god at også hendene forsvann – kritiske augneblinkar som opnar for fleire spørsmål enn dei ein rakk å tenke over i første omgang. Kontrakten mellom eg-forteljaren og lesaren må også etablerast på nytt når vi får vite at alt er skriva utan hender. Fram til dette vendepunktet krev teksten ein tillit til eg-forteljaren og ei innleving i erfaringa ho deler, ein tillit som blir usikker når fiksjonen blir broten.

Det som skurrar kan til dømes vere i det sjølvvironiske i skildringa når eg-personen seier ho sprang “så fort blyantskjørtet mitt og dei høge hælane mine lét meg springe”. Kvifor tek ho seg tid til å latterleggjere sin eigen panikk, gjere seg hjelpelaust kvinneleg ved å ironisere over sitt eige antrekk på denne måten? Kva er det ho vil med denne skildrande sjølvframstillinga? Ho gjer seg til marionette i si eiga forteljing. Liknar ikkje dette meir slik ein tredjepersons forteljar ville ha skriva, ein forteljar med avstand til karakterane, som tok ansvar for å skildre hovudpersonen for ein implisert lesar? “Ho sprang så fort blyantskjørtet og dei høge hælane lét henne springe” ville vore ei informativ person- og miljøskildring i klassisk forteljartradisjon, med innleving – eller i dette tilfellet ironisering – og forestillingsevne som lesarkontrakt – men dette er ikkje nokon tradisjonell tredjepersons forteljar, det er ein eg-forteljar som stolt sit og “skriv utan hender”.

#### Den ironiske tilstanden

Den fysiske forteljaren forsvinn, og ein kan undre seg om det er draumen som spontan og ubevisst kraft som no fortel. Novella er utprega litterært konstruert, full av referansar til sjølv handverket. Men det er samstundes den spontane logikken til ein uheimleg draum som styrer alt. Sjølv vertinga av teksten er dermed paradoksal. Vekslinga mellom det kunstige og det ekte, det erfarte og det konstruerte skapar ein ironisk tilstand og blir ei rørsle som påverkar lese måten. Den kjensla av uro som eg-personen – og kanskje lesaren – kjenner, er ein psykologisk manifestasjon av denne ironiske tilstanden.

Ein annan måte å seie dette på er at novella står i eit spenn mellom eit språkleg, handverksmessig spel og ein taus og ugripeleg kjerne, noko som både er der og ikkje er der. Teksten søker ei overskriding og strekker seg mot eit språklaus, men likevel verkeleg punkt, "eit nake glimt av livet sjølv" som ikkje let seg fange av handverk, og som forsvinn med det same det kjem til syne. Der det handverksmessige ved teksten gjer han underhaldande, krev det overskridande refleksjon og forestillingsevne, og lesaren blir dregen inn i ei gåte som spør kva det er å skrive, kva litteraturen kan skape av kunst og erfaring, og om det at noko blir skapt også fører til at noko forsvinn.



## “Skrive eller ikkje skrive”

Der “Naglelakk” nærmar seg eit språklaust punkt og trekker seg unna når lesaren skal til å gripe tak i ei meining, skapar “Skrive eller ikkje skrive” ei uheimleg erfaring av å oppleve eit no-punkt i uendeleg med versjonar. Det skjer ei fordobling av meining i denne novella.

Namnet på hovudpersonen, Victoria, er til dømes både ein plommesort og ein allusjon til Knut Hamsun sin kjærleiksroman *Victoria*. Tittelen “Skrive eller ikkje skrive” er ein parabase som peikar mot skrivekunsten og eit metalitterært nivå i teksten. Han reflekterer også dilemmaet til Victoria, som brått har forelska seg i Njål og ikkje klarar å bestemme seg for om, og korleis, ho skal skrive til han. I tillegg er han ein allusjon til den berømte monologen frå *Hamlet*: “Å vera eller ikkje vera – dét er spørsmålet” (Shakespeare, 2013, s. 102). I denne lesinga vil eg sjå på korleis ironien dannar ein *mise en abyme* over både tilværet og skrivinga – korleis både livet og litteraturen i novella utspeler seg i ein eller fleire av uendeleg mange moglege versjonar, og at den versjonen ein hamnar i er resultat både av medvitne val og av det tilfeldige.

### Handling og forteljarposisjon

I den ytre handlinga har Victoria etter berre eit par korte samtalar forelska seg i Njål, som ho har møtt på ei interiørmesse. “Ho stilte ut møblar, han var lydmann.” (Øyehaug 2016, s. 69)<sup>14</sup> Vel heime lurar ho på om ho skal skrive ein epost til han. Ho slettar alle forsøka på å formulere noko så snart det er skrive, det siste i full fart fordi mannen hennar, Ottar, kjem heim. Då ho går ned trappa for å møte han, er det brått Njål som står der, ikkje Ottar – og Victoria får panikk, men lét som ingen ting.

Novella er fortald i tredje person presens. Vi møter Victoria når ho nett har fått ein epost frå interiørmessa “der alle epostadressene til alle utstillarane og alle teknikarane og alle produsentane ligg i adressefeltet” (s. 69), og det går opp for henne at ho no har adressa til Njål og kan kome i kontakt med han. Ho tenker tilbake på festen den siste kvelden då ho ikkje fekk snakka med han, “ho sa ho måtte heim, og han sa: Eg håpte du skulle bli, og ho sa: Eg også, men eg kan ikkje.” (s. 69). Den realistiske skildringa skapar innleving og medkjensle, parallellt med ein mogleg harselerande tone som kan sette Victoria i eit ironisk lys – ho er ein romantikar: “Viss love at first sight finst, var det dette, tenker ho” (s. 69). Novella stiller også spørsmål ved korleis livet endar opp med å bli akkurat slik det blir, ved

---

<sup>14</sup> I lesinga av “Skrive eller ikkje skrive” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.

forholdet mellom fornuft og kjensler, og ved kva som er etisk rett å gjere i Victoria sin situasjon.

Må lesast som fantastisk

Novella kan lesast som om panikken Victoria føler spring ut av forestillingsevna hennar, at ho ser for seg at Ottar er bytt ut med Njål – men det står ingen stad i novella at dette er noko ho ser for seg. Draumen hennar om å vere med Njål har blitt verkeleg. Victoria kjem ned trappa, der er Njål, og dei snakkar saman. Victoria “prøver å skjule overraskinga” (s. 72) når Njål spør om ho ikkje har lagt seg, ho “prøver å late som om dette er heilt vanleg” og svarar at “eg ville vente [...] på deg, eg.” (s. 72) For å utforske moglege lesemåtar av novella meiner eg det er naudsynt å lese det fantastiske slik Todorov krev, å halde på nølinga, utan å definere det som anten uheimleg fantasi, eller som ei hending i eit overnaturleg univers.

Samstundes ironisk leik og djup sympati

Trass i den fantastiske hendinga som gjer slutten til eit overraskande og uhyggeleg vendepunkt, er problemet til Victoria ein klisjé. Lengten ho kjenner og valet ho må gjere kan skildrast med fleire faste uttrykk, eitt av dei er også brukt i novella: Ho har fått det for seg at Njål er “lyset i den andre enden av ein tunell” (s. 69). Ein skal vere varsam med kva ein ønsker seg. Graset er ikkje alltid grønare på den andre sida av gjerdet, verkar novella sin moralske peikefinger seie (om ein skulle legge klisjé til klisjé). Ein tabbe, og livet slik du kjenner det kan vere over. I første gjennomlesing av novella er denne tolkinga nesten påtrengande. Situasjonen er klassisk: Kor mange ekteskap har vel ikkje rakna fordi nokon forelska seg på jobbreise? Victoria har hatt ei allmenn og vanleg oppleving av å bli tiltrekt av ein annan enn den ho er saman med. Ein kan vanskeleg påstå ho har vore utru når det berre er i tankar og kjensler, men ein kan le av ho der ho har gått i denne typiske fella og er så oppslukt av lengt, så totalt og usakleg riven med av det tilfeldige møtet med ein framand og krumspringa kjenslene tek, som kan verke overdrivne når ein ikkje sjølv er den som er utsett for dei. Til slutt går det altså troll i ord for Victoria, bokstaveleg tala. Brått er Njål der, Ottar er borte.

Sympatien ligg hos Victoria sjølv om teksten ironiserer over dilemmaet hennar. Ho gjer så godt ho kan. Skildringa av korleis ho er betatt men prøver å la vere, verkar ekte. Epostane ho skriv er inderlege, men ho sender dei ikkje – ho kryssar ikkje samfunnet sine aksepterte grenser for kva som er moralsk forsvarleg – dermed skriv ho for seg sjølv, som for å bearbeide kjenslene sine. Slik blir den tilsynelatande moralen mindre viktig enn valet

Victoria må ta, og som tittelen skildrar: Skal ho skrive til Njål og setje livet, slik ho kjenner det, på spel? Må ho skrive for å kome seg ut av denne innstendige “tilstanden av uro” (s. 70) som ho brått har hamna i? Eller skal ho la vere å skrive, feie alt til side som irrasjonelle kjensler sidan ho fram til Njål dukka opp “trudde ho hadde det bra”? (s. 69). Slike val gjer menneska rundt oss heile tida. Dei er tru eller utru, dei bryt opp eller dei blir verande, og dei veksar alle mellom lykke og uro, i større eller mindre grad. Nokon er glade for vala sine, andre angrar. Det at Njål til slutt har teke rolla til Ottar og erstatta plassen hans, han køyrer bilen hans og kjem inn i huset som om han budde der, som om det var han som var far til dei sovande barna, kan lesast som ein frampeik til kva som ville skjedd om ho skreiv til Njål – kanskje ville ho berre glidd inn i eit liknande liv, ein ny versjon av livet ho allereie har. Kvifor skrive då? Kvifor tek vi desse vala som fører med seg enorme omveltingar og smerte, for så å gå inn i noko som liknar? Det er sjølv sagt eit stort og eksistensielt spørsmål som novella både ironiserer over, men samstundes tek på fullt alvor – dette er noko av det kompliserte med menneskelege relasjonar og det absurde ved livet.

#### Uro og lengt

Den implisitte vi-forteljaren orsakar Victoria med at “ho har ikkje bedt om noko av dette” (s. 70), det er ikkje hennar feil. Samstundes seier forteljaren at Ottar “er ein god mann, han har planta eit plommetre i hagen med yndlingsplommene hennar frå barndomen” (s. 70). Her kan ein ane ein mogleg ironi: er det eit stikk til Victoria, at ho ikkje bør gjere noko impulsivt som svik denne gode mannen, men heller vente og sjå om kjensla går over? Eller refererer forteljaren tankane til Victoria – ho prøver å kome seg ut av uroa ved å tenkje på kjærleiken frå Ottar. Han har planta treet for at ho skal kunne “lukte på plommene om hausten og alltid hugse heime” (s. 70), som er omsorgsfullt, men det kan samstundes tyde på at uroa har vore der heile tida, trass i at Victoria sjølv meiner det oppstod etter ho møtte Njål – i alle fall får ein inntrykk av at det alltid kan ha vore noko melankolsk og lengtande over henne. Kvifor må ho “ha noko som minner henne om heime” (s. 70)? Er ikkje heimen med Ottar og ungane ein verkeleg heim? Når ho ser dei sovande ungane sine, “dei nakne føtene stikk ut under dynene” (s. 70), kjenner ho at “ho vil alltid vere i denne tilstanden av uro” (s. 70). Det er paradoksalt at ho kjenner det slik når ho står ved dei sovande ungane, eit syn ein kanskje (i klisjeen) ville forvente skulle gjere ei mor overvelda av kjærleik – men det er noko uheimleg med desse nakne føtene som stikk ut, dei er ikkje heile kroppar, dei framstår som abjekte.

Det er nettopp i det kjende og heimlege at det uheimlege oppstår. Underleggjeringa i skildringa av dei sovande ungane får fram kjensla av det ufattelege med å få barn, at dei kjem frå ein sjølv, men er noko heilt anna. Når dei søv, er det som tida er frosen og det nære blir fjernt, dei er ikkje til stades med alt sitt liv og leven, og at dei finst kan verke absurd – noko som forsterkar uroa Victoria kjenner. Tilstanden av uro “vil aldri forlate henne, det er faktisk dette som er henne, kjenner ho, der ho står og ser på desse ungane, som er hennar” (s. 70). Når forteljaren kommenterer at Victoria ikkje har bedt om noko av dette, viser det til forelskinga i Njål og “denne plutselege tunellen i tilværet” (s. 70) – men kan det også peike på heile livet hennar? I uroa Victoria kjenner på verkar det som om også livet ho til no har levd berre brått har skjedd. For å forklare korleis Victoria har det siterer forteljaren “don juanen Juan Antonio” i filmen *Vicky Cristina Barcelona*: “Vi er både skapte for kvarandre og ikkje skapte for kvarandre, det er eit paradoks” (s. 70) – eit paradoks som kan gjelde for Victoria sitt forhold til både Ottar og Njål.

#### Metafiksjon

“Skrive eller ikkje skrive”: Tittelen peikar på det tydelege metafiktive nivået i teksten, som viser nokre av vala ein forfattar gjer når det gjeld skrivemåte, stil og sjanger, og korleis skrivninga kan vere noko som trenger seg på: “ho *må* skrive” (s. 70). Men å få teksten til å bli slik ein vil, er vanskeleg. Skrivning er krevjande. Victoria forsøker tre gonger å skrive til Njål. Dei tre forsøka uttrykker tre forskjellige metalitterære poeng.

Første forsøk skriv ho som eit dikt om det å skulle skrive, men blir straks kritisk: Eit (Emily) Dickinson-sitat “er for openbert”, det er fleire år sidan sist ho har skrive dikt, og “Ho byrja brått å stille spørsmål ved linjedelinga, og dermed var det gjort. Aldri meir dikt.” (s. 71) Her er ho oppteken av litterære konvensjonar, og skriv seg eksplisitt inn i ein tradisjon ved å alludere til ein annan forfattar – samstundes som ho erkjenner at forsøket er mislykka og at poesien kjem til kort for henne.

Forsøk nummer to er skrive i ærleg, kvardagsleg prosa kor ho innrømmer at ho “har klart å late vere å skrive” (s. 71) i seks dagar. Ho skildrar situasjonen på ein realistisk måte, visuell, impresjonistisk – at ho ser ein hjort på vegen utanfor og at mannen hennar “kjem køyrande oppover den same vegen” (s. 71) – noko som avbryt skrivninga og får henne til å konkludere med at ho “held opp med å skrive” (s. 71), før ho slettar også denne prosaiske e-posten.

Det tredje forsøket verkar presse seg på av seg sjølv, frå hennar indre, “som om språket vil forlate henne for alltid om ho ikkje skriv akkurat no” (s. 71). Det er romantisk, ekspresjonistisk og symbolsk, og uttrykker kor intens lengten er: “Men kjære N, / å, kjære, kjære N” (s. 71). Det korte møtet deira og den umoglege forelskinga blir skildra “som om eit lys flerra umåteleg mørker i eitt sekund” (s. 71). Det kan verke overdrive poetisk, men skildrar like fullt korleis ei intens forelsking gjer ein ute av stand til å oppfatte verda slik ein elles ville gjort, ho kan mørklegge alt anna og sluke det.

Dette viser korleis novella handlar om det å skrive, både forteljarteknisk om val av sjanger og stil, og korleis kjensler og inspirasjon kan drive skrivinga slik at det å uttrykke seg gjennom skrift blir noko ein *må*. At det er Njål som dukkar opp, ikkje Ottar, framstår som verkeleggjort gjennom skrivinga til Victoria.

Å skrive: eit eksistensielt spørsmål

Gjennom allusjonen til *Hamlet* i tittelen blir dette eksistensielle poenget understreka – litteraturen verkeleggjer Njål, og det å skrive blir sidestilt med å vere: i litteraturen kan ein skrive fram liv. Når Hamlet spør seg om “Å vera eller ikkje vera” (Shakespeare, 2013, s. 102), utforskar han kva som er etisk og rett, “om det er edlare at sinnet tåler / dei piler som ein opprørt lagnad slyngar” (Shakespeare, 2013, s. 102) enn å gjere opprør mot lidinga og døy for å sleppe unna livets sorger. Victoria sitt dilemma handlar også om kva som er det rette å gjere. Impulsen driv henne til å skrive til Njål, medan refleksjonen hindrar henne i å sende av garde epostane. Det er “angst for noko *etter* døden” som gjer at vi blir i livet og held ut livets smerte, seier Hamlet, og når vi reflekterer over dette “gjer vår tanke oss til feingingar” (Shakespeare, 2013, s. 103). Refleksjonen gjer at vi ikkje klarar å ta avgjerder, vi klarar ikkje vere handlekraftige. Vi blir i smerta fordi vi ikkje veit kva nye pinsler som kanskje ventar oss. Hamlet samanliknar døden med søvn, og det ukjende ved døden med draumen: “å sova, kanskje drøyme – der er hinderet, / for der, i dødens søvn, kva draumar kjem”, spør han seg (Shakespeare, 2013, s. 103). Ei liknande uvisse er det som hindrar Victoria i å sende epostane, men likevel har ho skrive dei. Ho har både skrive og ikkje skrive, og dette paradokset endar med eit sprang over i noko anna: ho mistar livet sitt slik ho kjende det, ho har hamna i det ukjende, døden, draumen, eit parallellt liv.

Hjorten som underleggjerar

Tre gonger skriv Victoria. Tretalslova er vanleg i eventyra, og i eventyra kan det skje overnaturlige ting. Dyr spelar ei viktig rolle. I “Skrive eller ikkje skrive” blir hjorten ein

eventyrskapnad som nærast lokkar oss til å lese han symbolsk, som om han vil at vi skal lese oss opp på kva ein hjort kan representere i mytar, folkedikting eller draumetyding. Likevel verkar han ikkje vere metafor for noko anna i klassisk litterær forstand, han har ei meir paradoksal rolle – som om han var ein magisk katalysator, ein overgangsfigur, samstundes som han berre er ein vanleg hjort.

Hjorten dukkar nemleg opp akkurat ved midnatt, og måten han snur seg mot bilen når mannen hennar kjem heim, kan tolkast som om denne rørsla er knytt til at Ottar forsvinn og Njål dukkar opp: “Horna vender seg mot venstre når hovudet vender seg mot venstre for å sjå at det kjem ein bil opp bakken” (s. 71). Hjorten og oppførselen hans er uheimleg. Slik Victoria ser hjorten får han noko menneskeleg over seg, han går forbi på vegen “som om han er på veg til byen, mens mannen min kjem køyrande oppover den same vegen” (s. 71), skriv ho. Er hjorten skuld i at Victoria brått har hamna på andre sida av denne tunnelen ut av tilværet, der det er eit nytt tilvære, kor Njål har teke mannen hennar sin plass?<sup>15</sup> Der det i eventyra kan dukke opp hjelparar, har hjorten i novella ei anna rolle, han er ein underleggjerar. Det er ikkje noko overnaturlig ved å sjå ein hjort utanfor vindauget, likevel er det som hjorten er uverkeleg, drøymt.

#### Fleire allusjonar

Novella handlar altså om ein klassisk situasjon som viser noko universelt menneskeleg – det vanskelege med kjærleiken og lykka, det absurde ved livet, korleis ein prøver å vere til stades, men harmoni blir truga av uro, av lengten etter noko anna, noko meir. Det handlar om korleis små hendingar og val kan få enorme konsekvensar. Novella er ironisk ved å dels moralisere over eller harselere med Victoria sitt dilemma, dels skildre det med varme. Ironien

---

<sup>15</sup> I den vesle novella “Hjorten i skogbrynet” (Øyehaug, 2005) møter vi ein ulykkeleg hjort som trugar med å gjere noko drastisk for å få merksemd. Gjennom hjorten sin indre monolog får vi vite at han har stilt seg opp eit skogbryn fordi han vil bli sett. “Her går eg og kunne endre menneskelagnader om nokon såg meg, men så er det ingen som ser meg”, tenker han (Øyehaug, 2005, s. 75). Ønsket hans forblir uforløyst, som ein metalitterær kommentar om potensialet i teksten: Litteratur kan vere livsendrande, om han blir sett. Då er det ein morosam transtekstuell parallell at det i “Skrive eller ikkje skrive” heilt bokstaveleg er ein hjort som blir sett, og ein lagnad som blir endra – til eit heilt anna liv, men samstundes berre ein liknande versjon av livet. Det er ikkje ulikt “Hjorten i skogbrynet” si eiga ønsketenking. Han føler seg “stengt inne i eit hjortemønster” (Øyehaug, 2005, s. 75) og skulle ønske han kunne vere noko anna. Det paradoksale for hjorten er at han er ulykkeleg på grunn av det som er heilt naturleg for ein hjort: “Det er *meininga* at eg skal vere vanskeleg å sjå, eg veit det” (Øyehaug, 2005, s. 75), innrømmer han. “Det er desse livsgrunnlaga eg no er ulykkeleg for. Eg vil bli sett” (Øyehaug, 2005, s. 75). Likevel er det ikkje store endringar han ønsker seg, skjønar vi til slutt: “Å, eg skulle gjerne ha endra på alt, blitt ein annan, noko heilt anna. Å, tenk om eg kunne ha vore eit rådyr, ein elg.” (Øyehaug, 2005, s. 75) Slutten overraskar, for å vere eit rådyr eller ein elg verkar ikkje leve opp til draumane hjorten først skisserer; det vil i alle fall ikkje endre livsvilkåra hans i særleg grad. Det ville vere ein ny versjon av eit liv som hjortedyr, ikkje ulikt den nye versjonen av livet Victoria har hamna i. Samstundes ville ei lita endring for hjorten vere uendeleg stor, slik det er for Victoria som undrar kvar livet hennar har blitt av.

kan fungere som ein avvæpnande sjølvironi, når novella verkar vere medviten om sine egne klisjear, kan ho kanskje lettare be om at lesaren også skal leve seg inn i Victoria sin situasjon og ta henne på alvor.

Det klassiske dilemmaet til Victoria er eit universelt litterært motiv som utfordrar forholdet mellom fornuft og kjensler. Det kan vere freistande å trekke ein parallell til Jane Austen sin roman *Sense and Sensibility* frå 1811. Austen skreiv realistiske og ironiske romanar midt i ei tid der romantisk lyrikk var det store, og ironien gjer det også uklart i kva grad den impliserte forfattaren meiner fornuft eller kjensle er det viktigaste, eller korleis balansen mellom dei burde vere, til dømes i spørsmålet om kjærleik og ekteskap. Ironien til Austen er overraskande, samansett og sofistikert, og som Øyehaug skildrar ho karakterane sine med ei blanding av ironi og empati.

Ei namnesøster til Victoria finn vi i Knut Hamsun sin kjærleiksroman *Victoria* frå 1898. Romanen skildrar kjenslevart og poetisk både natur, lengsel og sterk, umogleg kjærleik. Godseigardottera Victoria er etter familien sitt ønske trulova med Otto (nesten namnebror med Ottar!), og ikkje han ho elsker, møllarsonen Johannes. Møta mellom dei to er ofte korte og flyktige, classeskiljet gjer at forelskinga blir ei avstandsforelsking, noko som gjer kjenslene endå sterkare – slik det ofte er med den romantiske, umoglege kjærleiken. Også Hamsun si Victoria ber på det vanskelege valet om ho skal uttrykke kjærleiken sin eller ikkje. Ho skriv til slutt eit brev til Johannes, men då er det for seint, romanen endar tragisk med at ho døyr av tuberkulose. Allusjonen gjer at Victoria og lagnaden hennar blir dobbelt litterær, samstundes som kjærleikstemaet blir understreka: “Viss love at first sight finst, var det dette” (s. 69), tenker Victoria i “Å skrive eller ikkje skrive” om blikkontakten med Njål. For romantikaren finst kjærleik ved første blick, og den umoglege kjærleiken er ofte kjenslemessig intens, og slik kan novella tematisere det paradoksale, lengtande og drøymande med romantisk kjærleik – og det ironiske i korleis romantisk kjærleik dreg Victoria innover i henne sjølv, inn i eit dragsug, gjennom ein portal, lagar ein *mise en abyme* over tilværet hennar. Det veldig menneskelege og universelle, nær sagt ordinære i kjenslene hennar og det ufattelege, kraftige, livsendrande i dei.

### Det doble og ulike versjonar

Forsøka på å skrive til Njål kjem som nemnt i versjonar. Epostane er variasjonar over det same, behovet for å uttrykke noko opplevd, følt og tenkt, ein tilstand, ein lengsel. Sjølv om Victoria skriv svært ulikt frå gong til gong, gjentek og fordoblar ho rørsla ut mot Njål.

Paradokset forteljarstemma siterer, “vi er både skapte for kvarandre og ikkje skapte for kvarandre”, er poetisk: “ein må vere poet som får min for å forstå det” (s. 70), seier Juan Antonio. Det poetiske doble, ironisk skapande og gjentakande dirrar gjennom heile novella. Forteljaren seier at det er “denne plutselige tunnelen i tilværet for Victoria” (s. 70) vi kan forstå gjennom det paradoksale i å vere “skapte og ikkje skapte for kvarandre” (s. 70).

Victoria verkar ha hamna i eit parallelt univers der alt er likt, men Ottar er bytta ut med Njål. Tunellen blir symbol for portalen mellom dei to universa: “og ho har funne tunellen, ut av dette tilværet, der ho er gift og sel møblar og bur i eit hus, ho visste ikkje at ho leita etter denne tunnelen” (s. 69). På den eine sida, livet til Victoria med Ottar, og på den andre sida, det same livet, huset, bilen, ungane, Victoria sjølv er den same, men Ottar er blitt til Njål, og livet hennar er borte. Victoria “kjenner ein stigande panikk, kvar er mannen hennar, kvar er Ottar, kvar er livet hennar” (s. 72). Ho er i ei spegling av livet sitt, som om det på kvar side av denne tunnelen er to liv som speglar seg, like, men likevel ikkje like – to versjonar av det same livet, ei fordobling.

### Sansing og det doble

At fordoblinga finn stad er i novella knytt til sansing. Sansane har ei evne til å kunne sende oss ein annan stad, og aktivere minne som elles er skjulte. Når Victoria luktar på plommene om hausten, hugsar ho heime. Gjennom luktesansen får ho kontakt med noko som ikkje eigentleg er der. Sansing aktiverer forestillingsevna.

Då Victoria fall for Njål på interiørmessa var det gjennom blikket: dei få gongene dei snakka saman “merka dei begge at noko skjedde. Det var noko som skjedde inni auga.” (s. 69). Dette er ei presis skildring av korleis to personar blir tiltrekte av kvarandre, som også legg vekt på det underlege, at det er noko som berre skjer, uforklarleg. At noko “skjedde inni auga” er like fantastisk som det er realistisk, og det seier noko om kor lunefulle sansane kan vere, ein sansar ikkje likt frå gong til gong, frå ein person til ein annan. Det er sansane vi må forhalde oss til når vi skal ha eit objektivt inntrykk av verda, men vi kan ikkje likevel vite at dei ikkje



lurer oss, at ikkje sansinga vår er i slekt med draum og diktning, eller at det er kjensler som påverkar korleis vi sansar, som mellom Victoria og Njål på interiørmessa.

Når Victoria går ned trappa for å møte Ottar som har kome heim, kjenner ho “nattkjolen kring leggane, det strøymer kald luft opp trappa, eit gufs frå natta der ute” (s. 72), ho sansar eit kaldt gufs som i ei spøkeshistorie. Kva er det i dette uheimlege gufset? “Ho høyrer bilnøklane bli lagde på kommoden, Ottar tek av seg skorne, han går inn og tappar seg eit glas vatn.” (s. 72). Her skjer det som er mottoet for boka, heilt bokstaveleg: *Ho høyrer vatn, men ser det ikkje*. “Ho kjem heilt ned, der står ikkje Ottar, men Njål, og drikk siste slurken av vatnet.” (s. 73). Når har denne forvekslinga skjedd? Har det med sansane å gjere? Skjedde det gjennom blikka, først “inni auga” når Victoria og Njål såg på kvarandre, og så gjennom Victoria sitt blikk ut mot hjorten på vegen, og hjorten sitt blikk mot bilen Ottar kom køyrande i?

Victoriaplomma som *mise en abyme*

Victoria deler namn med ein svært vanleg plommesort, så det kan passe med ein spekulasjon som avrunding: Er det faktisk eit *victoriaplomme* Ottar har planta “så ho kan lukte på plommene om hausten og alltid hugse heime”? (s. 70) Har Victoria fått namnet sitt etter ei plomme? Det er ikkje ei urimeleg lesing, særleg sidan Sonja i novella “Eple” (Øyehaug, 2016) er oppattkalla etter ein eplesort, og Aksel i same novella etter ein potetsort. Plommetreet i “Skrive eller ikkje skrive” blir i så fall ein mogleg parabase, eit tekstleg midpunkt og ei uheimleg spegling av Victoria sjølv. Plommene er “yndlingsplommene hennar frå barndomen” (s. 70), dei er noko opprinneleg for henne, “noko som minner henne om heime” (s. 70), treet representerer ein heim i heimen. Når livet hennar no har forsvunne med at Ottar er borte og Njål er der, blir plommetreet ein *mise en abyme* – Victoria kan lukte på plommene og hugse heimen med Ottar, kor ho kunne lukte på plommene og hugse barndomsheimen.

Den skapande ironien i “Skrive eller ikkje skrive” oppstår i rørlene av fordoblingar. Tilværet til Victoria fordoblar seg då Njål har teke Ottar sin plass. I tillegg til å bli utsett for eit skremmande sprang over i det som kan vere eit parallellt univers, er det også ei fordobling i Victoria sjølv – namnet hennar er både noko så konkret som ein plommesort og ein allusjon til ei kvinne i ein klassisk kjærleiksroman. Liv, kommunikasjon, kjærleik, det gjentek seg. Hendingar og handlingar gjer at lagnaden går ein veg, men kunne like godt ha enda ein annan

stad, i ein annan versjon, hadde det blitt teke andre val, og hadde det inntruffe andre hendingar. Victoria sende ikkje epostane, ho sletta dei. Like fullt skreiv ho dei. Ho både skreiv og ikkje skreiv. Ho både tok eit val i å halde blikket til Njål, og ho tok ikkje eit val når ho kjende det som han var eit lys, det berre skjedde. Ho kunne ikkje kontrollere hjorten, eller at Ottar ikkje kom, men Njål. Lagnaden blir styrt av val og av hendingar, og slik blir ein ført inn i ein versjon av framtida, av livet, som verkar vere ein av uendeleg mange i denne novella. Ei uendeleg skapande rørsle av gjentakingar og nye variasjonar, moglegheiter. Det same, men heilt ulikt.

“Lyse”

Novella “Lyse” (Øyehaug, 2016) har ei rørsle skapt i ein serie motiv som utviklar seg gjennom små forskyvingar. Motiva liknar kvarandre ved at dei alle vekslar mellom motsetnader som innside og utside, kjend og ukjend, synleg og skjult, samantrekt og ekspanderande, stillstand og rørsle, open og lukka. Det paradoksale i motsetnadene skapar med Schlegel ein romantisk ironi. Etter *Litteraturvitenskapelig leksikon* sin definisjon av *mise en abyme* skapar denne knoppskytande rørsla også ein slik struktur, fordi det stadig er ein ny “tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten” (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 161).

Å sanse det utilgjengelege

Handlinga i novella pågår over ein ettermiddag og kveld, fortalt av ein eg-person, ei kvinne som lever i ein kjernefamilie med mann og to ungar i barneskulealder. Denne dagen verkar ho vere uvanleg open for transcens, for det som er vrent. Ho verkar ville overskride grensene kroppen set for eit menneske. Alt “som det eigentleg ikkje er meininga at ein skal kjenne” (Øyehaug, 2016, s. 34)<sup>16</sup>, som er utilgjengeleg for oss, sansar ho. Dette kan lesast som ein allusjon til filosofen F.W.J. Schelling sin definisjon av det uheimlege som Freud siterer i essayet “Das Unheimliche” frå 1919: Det uheimlege er det som “som burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt frem” (Freud, 1998, s. 23).

Novella er på den eine sida ei skildring av kvardagshendingar: Kvinna tek bussen heim frå jobb ein regntung dag i desember, familien kjem heim. Ho og mannen lagar middag saman. Om kvelden når ungane har lagt seg, ryddar ho i stova og planlegg å setje seg med ei bok. Samstundes skildrar novella ei rekke absurde moment og overskridande, fantastiske hendingar. Kvinna opplever at grensene for tilværet stadig utvidar seg denne ettermiddagen, som om det skjer ei forskyving i rammene for kva som er mogleg, verkeleg og sansbart. (På veg heim frå jobb ser ho ein medpassasjer på bussen forsvinne ut gjennom bussveggen. Deretter lurar ho på korleis endene opplever at dammen deira har fløynt over i regnet, og spør seg sjølv korleis ho ville oppleve det om hennar eigen heim brått utvida seg. Ho verkar oppsøke det overskridande i tankane. Lukta av rått kjøtt minner henne om korleis kroppen vrenger seg under ein fødsel. Om kvelden får ho besøk av eit spøkelse som konfronterer henne med tidlegare synder. Ho opplever at ho kan gå gjennom veggen i stova som om han

---

<sup>16</sup> I lesinga av “Lyse” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.

var flytande. Ute legg ho seg inni lyset i ein lyktestolpe og lyser ei stund, før ho finn ut at ho må inn att til ungane som ligg og søv i huset.)

#### Overskridande hendingar

Gjennom den første lesinga er ein tett på eg-personen. Opplevingane hennar er på fleire vis gjenkjennelege, sjølv om det som skjer følger draumelogikk. Lik tankane sin underlege straum av assosiasjonar, flyt ein med gjennom det kjende og det underlege ein kvardagsettermiddag. Novella er fortalt i preteritum, som eit tilbakeblikk til akkurat denne dagen. (Som vi hugsar er dette i følge Klugeff typisk for novella: ho er ofte er ei fortidig avslutta hending. Forteljaren lovar dermed å ha noko viktig på hjartet og garanterer at historia er verd å fortelje, fordi ein har fått hendingane på avstand). Synsvinkelen er den same gjennom heile novella, med ein eg-forteljar som har teke fram eit minne og fortel det vidare som ei historie. Forteljaren går gjennom hendingane kronologisk og skildrar tankane ho gjorde seg undervegs, og korleis ho opplevde det som skjedde. Til slutt konkluderer ho med at ho har drege ein slags lærdom av dette, at ho har innsett “noko viktig om livet” (s. 36), og slik kan det verke som novella har ein (ironisk?) bodskap om kor viktig det er å legge merke til det underlege i måten vi tenker og oppfattar verda rundt oss, og ikkje oversjå eller skyve til sides det som kan verke irrasjonelt.

Dei overskridande hendingane driv teksten framover, den eine opnar for den neste, og teksten får ei rørsle liksom av bølgerande utvidingar, versjonar av liknande motiv. Tilværet utvidar seg, går tilbake til det vanlege, utvidar seg igjen og kulminerer i ein slags ekstase med at eg-personen får ei ekspanderande evne, transcenderer stoveveggen og lyser i ein lyktestolpe ute på vegen. Novella har dermed også ein sirkelkomposisjon: eg-personen ser først eit menneske gli gjennom bussveggen, og til slutt er det ho sjølv som kan gli gjennom ein vegg. Den knoppskytande rørsle i strukturen blir som ei rekke argument for å overtyde lesaren om at slike grenseerfaringar er moglege. Rørsle kan også lesast som ein poetisk refleksjon av romantisk ironi, slik Schlegel såg det når han til dømes las *Wilhelm Meisters læreår* av Goethe for å “påvise gentagelser, symmetrier og spejlingsrelationer” gjennom verket, og at teksten dermed gjer “en ironisk-refleksiv læsning af sig selv” (Gulddal, 2000, s. 24).

#### Innleiande hending

Novella opnar med ei overskriding observert på avstand, som i ein dis på grunn av at alt “flaut saman” i regnet: “Den dagen eg såg eit menneske forsvinne ut av vegg på bussen i fart, liksom berre skli mjukt ut gjennom bussveggen, blei eg veldig overraska.” (s. 32).

Hendinga inntreff og set i gang novella slik Klujeff meiner er typisk, og utløyser vidare hendingar, handlingar og tankar. Eg-personen er klar over at det ho har sett er umogleg, men godtek det likevel. Når ho spesifiserer at ho vart overraska, verkar ho medvite kome lesaren sin protest mot hendinga i forkjøpet, og det overskridande og fantastiske som noko mogleg og verkeleg blir premiss for teksten. Både eg-forteljar og lesar har ei felles forståing av at dette er både uvanleg og uforklarleg, jamfør Todorov sin definisjon av det fantastiske.

I opningsscena er det eit veldig regnvêr som både skapar ei rørsle i landskapet, og som viskar ut konturane av ting. Stemninga som følger med dette vêret er draumeaktig, og gjer verda og omgivnadene endra på ein måte som verkar legge til rette for det fantastiske synet på bussen. Regnet renn ned bussvindauget “som om nokon lét gjennomsiktig måling renne ned frå busstaket, og gjorde det vanskeleg å sjå tydeleg kva vi passerte, granitt, bleikt desembergras, ein tunnelmunning, lyktestolpar, det flaut saman.” (s. 32). Eg-personen verkar ikkje vere oppteken av det som skjer inne på bussen, kven dei andre passasjerane er eller kva dei eventuelt snakkar om, merksemda hennar vender seg ut mot landskapet, transformert av naturkreftene, nærast sublimt. Ho observerer at regnvatnet har laga ei elv ved vegen, “som om alt vatnet hadde fått ei form for panikk og berre rusa ut med all si paniske vasskraft” (s. 32). At vatnet blir besjela og har fått “panikk” viser at det oppfører seg annleis enn vanleg, når vasskrafta er panisk kan ein tenkje seg at også vatnet opplever ei overskriding. Vatnet har blitt levande og reagerer kjenslemessig på det å gå ut av si vante form, og er dermed både ein del av det absurde og del av utvidinga av kva den sansbare verda og verkelegheita rommar. Det er ein kontrast i det akutte ved alt vatnet, og det døsigte grå i omgivnadene. Kontrasten mellom ro og dramatik er til stades også i bussen og vindaugsviskarane: “Bussen køyrde ikkje spesielt fort, vindaugsviskarane, derimot, rasa fram og tilbake” (s. 32). Etter at eg-personen har skildra omgivnadene nøye gjentek ho hendinga med mennesket som gjekk gjennom bussveggen, som om kontrasten mellom det rolege og det intense, det samanflytande og stemninga regnvêret skapar kan gi ei rasjonell forklaring på det fantastiske som skjer:

[...] det var då eg flytta blikket frå den samanflytande verda utanfor bussvindauget og tilbake inn i bussen eg såg dette mennesket reise seg frå setet sitt slik menneske skal gå av bussen reiser seg, og deretter ta nokre steg fram og forsvinne ut gjennom bussveggen. (s. 32)

Mennesket blir ikkje skildra, det blir heller ein del av alt det grå, det som sklir utover. Når eg-personen flyttar blikket frå den samanflytande verda ute, og inn, oppstår det ein fysisk

samanheng mellom det ute og inne, det samanflytande held fram i denne passasjeren som forsvinn gjennom ein vegg. Fire stopp seinare har eg-personen gått av bussen, og den underlege stemninga heng framleis fast i henne: ho snur seg for å sjå “som om dette mennesket skulle kunne kome mjukt av lufta kvar som helst og halde fram med å gå” (s. 32). Det er ingen andre der, berre ho sjølv og medpassasjerane som skulle av på same stopp, og trass den uheimlege kjensla er realistisk og kvardagsleg orden enn så lenge gjenoppretta.

Alt opnar og lukkar seg

Eg-personen møter snart ei ny og heilt konkret utviding, ho ser andedammen er fløymt over. “Det skjedde av og til når det regna slik som dette, av og til kunne vatnet svelgje heile fortauet, og alle skuleborna som gjekk til og frå skulen forbi denne dammen måtte ut i vegbana i tjue meter for å kome seg forbi.” (s. 33). Først konstaterer ho dette som eit vanleg fenomen med praktiske utfordringar, det skjer i blant og kan vere potensielt farleg for skuleborn. Deretter går ho tilbake til refleksjonar knytt til det utflytande, når ho ser endene som sym i dammen. Dei har fått meir plass enn dei brukar ha, og eg-personen undrar seg over korleis dei opplever det:

Eg lurte på korleis det måtte vere, når dei rammene ein er vande å leve med, plutsleg forandrar seg på ein slik måte, ekspanderer, tenk om huset mitt brått fekk ein etasje til, for eksempel, tenkte eg, eller om stova ekspanderte tre meter, før det gjekk tilbake igjen, ville eg synast det var fint, å kunne prøve ut dei nye tre metrane mine, eller ville det gjere meg uroleg? (s. 33).

Potensielle praktiske bekymringar blir lagt til side. Eg-personen tek heller endene sin synsvinkel. Ho vel å forlate ståstaden som mor med uro for den utrygge skulevegen, og forestillar seg dammen frå endene sitt perspektiv, før ho overfører andeperspektivet til sitt eige liv og lurar på kva ho sjølv ville tenkt om ho opplevde at heimen ekspanderte. Ho verkar søke etter det ekspanderande, det er overskridinga ho legg merke til.

Når eg-personen kjem heim er denne observerande, draumeaktige og fantasifulle tilstanden broten, heime er ho i rolla som mor, ho angrar på at ho ikkje henta med seg ungane frå skulen. Ho gjekk heim utan ungane fordi ho hadde tenkt å arbeide, i staden går ho fram og tilbake med “sterk uro” (s. 33) – kanskje opplevinga av det umoglege, både synet av mennesket som forsvann gjennom bussveggen, og tanken på at endene brått opplever at dei vande rammene ekspanderer, kanskje denne tanken og opplevinga forsterkar uroa: Om det kan skje tilsynelatande umoglege og ekspanderande ting på andre frontar, kan det skje noko med ungane òg, og det ein tar for gitt, kan forandre seg. Ho fryktar at ungane skal ramle uti

dammen, og når ho endeleg ser “to våte regnkroppar” (s. 33) er ho letta: “ingenting hadde ekspandert inn i noko ukjend, bortsett frå det at eg var mor til dei begge, kanskje.”(s. 33). Biletet av “regnkroppar” underleggjer ungane: Som individ kjenner ho dei, men desse ho ser på avstand har noko framand over seg, dei er del av regnet, som mennesket som glei gjennom bussveggen. Det er på same tid eit nærvær og ein avstand i denne scena, ei tilstadevering fordi uroa landar i ro og tryggleik når ungane kjem inn døra, men samstundes opnar letta altså for det ufattelege ved å vere mor, at det kan likne erfaringa av å ha ekspandert inn i noko ukjend. Det som vanlegvis vil vere kvardagsleg og sjølv sagt, som at ein er mor til barna sine, verkar no absurd for eg-personen.

Også ei vanleg erfaring som det å steike kjøt og det å føde eit barn, blir absurd, men også nært. Det vrenge og det vanlege blir på same tid nært og fjernt. Under middagsførebuingane tenker eg-personen igjen på det å bli mor som å ekspandere inn i noko ukjend, denne gongen heilt fysisk: Ho toler dårleg lukta av rått kjøt, det får henne til å tenke på “lukta av kroppen som vrenge seg under ein fødsel” (s. 34). Gjennom luktesansen får ein kontakt med innsida av kroppen, ei lukt “som det ikkje er meininga at ein skal kjenne” (s. 34), seier ho til mannen sin som kuttar gulrøter. “Det luktar kroppshemmeleg, emment. Ein har ei innsida, men det vil ein helst ikkje vite noko om” (s. 34). Ho hugsar kjensla av å ikkje ha kontroll på kroppen under fødslane og bli vrenge, og at det som er på innsida kjem ut på utsida – at det ikkje er “meininga” at ein skal sanse det, men sansane kan ikkje stengast av. “Det lukta, ein rann over grensene sine som menneske, og kva gjorde det? Det lukta” (s 34). Som i mottoet for boka, kor Øyehaug siterer at Olav Åsteson “høyrer vatn, å ser de inkje”, kan ein sanse det skjulte sjølv om ein ikkje ser det. Ein kan vere innanfor grensene sine som menneske, eller vrenge og fylle eit heilt rom: “Alle som var i det rommet, var innhylla i lukta frå innsida av kroppen min, det var skrekkeleg, og konsist” (s. 34). Det ein sansar, blir verkeleg – også når det ikkje er samsvar mellom ulike sanseintrykk.

Dette ubehaget normaliserer eg-forteljaren når kjøtet får steikeskorpa si: “slik er det, tenkte eg, med alt. Ein opnar seg, og så lukkar ein seg igjen” (s. 34). Ho blir letta når kjøtet får skorpe, kanskje også når ho slår fast at slik er det – at alt opnar og lukkar seg, og at det dermed er ein faktisk kontakt mellom det som elles skulle vere skilt med grenser.

Bussveggar, grenser rundt dammar, kroppen, rammene for tilværet – det opnar seg og lukkar seg. Det kan vere ubehageleg eller skremmande, men trøysta er at det ekspanderande går over. Eg-personen ser blodet som “byrja piple opp gjennom kjøtet som steikte, eg snudde

kjøtstykket, med ei kjensle av lette” (s. 34). Her har ho kontrollen, forseglar kjøtet, lukkar innsida inne bak skorpa, og alt er kvardagsleg, eit foreldrepar som lagar middag til familien.

#### Eit litterært spøkelse

“Det var tolv dagar før jul” (s. 34). Det vil seie at det er tolvte desember, i eventyra eit magisk tal og etter gamal folketru Lussi langnatt, ei natt då dyr kunne snakke, den lengste og farlegaste natta i året. Då heldt folk seg inne og tende lys for å beskytte seg. Om ein gjekk ut, ville ein kunne bli teken med av trollkjerringa Lussi og følget hennar. Ein skulle helst ha alt klart til jul denne dagen, elles ville Lussi bli rasande, og kunne vise ansiktet sitt i vindaug et eller endåtil kome inn i huset. Som om eg-personen var klar over dette, går ho rundt i stova og ryddar, “mens eg høyrde eit gregoriansk kor synge julesongar” (s. 34). Ungane søv, mannen er på jobb igjen, ho tenner eit “telys på stovebordet, i vindaug hang ei julestjerne” (s. 34). Ho set gyngestolen til rette ved vindaug, under den lysande julestjerna: “der skulle eg sette meg ned om litt, og lese, kanskje” (s. 34) – som om ho ikkje heilt har funne roa enno. Når ho ryddar med ryggen mot vindaug, høyrer ho brått eit lite host. “Det kom frå gyngestolen” (s. 34). Denne gongen blir ho ikkje overraska over det som burde vere umogleg, slik som på bussen, noko lesaren kan stusse over. Likevel har den fantastiske hendinga på bussen vore med å legge til rette for eit syn på tilværet som ope, at alt opnar og lukkar seg igjen. Eg-personen snur seg mot lyden, og sjølv før ho har sett om nokon faktisk kan ha hosta, er ho sikker i si sak: “det var klart og tydeleg at nokon hadde teleportert seg inn i gyngestolen, frå utsida, eller frå ein annan dimensjon, kva visste eg” (s. 34). Den naive og bastante overtydinga hennar er humoristisk, det same er spøkelset, som verkar erte ved å hoste i stolen eg-personen skal til å setje seg i, men ikkje kome til synes med det same. Trass hostet sit det ingen der som ho kan sjå – *ho høyrer, men ser ikkje*, som Olav Åsteson. Det komiske held fram når eg-personen “skotta mistenksamt opp på julestjerna i vindaug” (s. 35) som om den skulle vore involvert, men den “heldt berre uforstyrta fram med å lage eit prikkete mønster i taket” (s. 35), og ho set seg då i sofaen. Der greier ho ikkje falle til ro, og når ho snur seg mot venstre (etter folketrua kjem trollpakk frå venstre, difor skal ein kaste salt over venstre skulder for å blende dei), ser ho at det sit nokon der: “Det var Alice” (s. 35).

Alice fortel at ho kjem “frå det hinsidige” (s. 35) og er den einaste namngitte personen i novella. Alice kan lesast som ein referanse til *Alice i eventyrland* (Lewis Carroll, 1865), som også rører seg mellom denne verda og det hinsidige, ho hamnar nemleg i ei anna verd då ho ramlar ned i eit kaninhøl. Der kan ein trygt seie at tilværet ekspanderer “inn i noko ukjend”.



Alice opplever ei rekke fantastiske ting, og blir også transformert sjølv, ho vekslar mellom å vere bitteliten, kjempestor og sin eigen storleik. Eventyrverda er gåtefull og spennande, men også uhyggeleg og skremmande. Boka er blitt lesen som ein hyllest til fantasien. Kanskje ligg det ikkje meir i denne referansen enn nettopp det, ein gest til fantasien? Det hinsidige kan vere litteraturen, fantasien og dimensjonar som opnar seg gjennom diktning.

Ut over dette har ikkje Alice i sofaen mykje meir til felles med ho i eventyrlandet – ho kjem nemleg med eit moralsk ærend: “for å fortelje meg at bror hennar hadde forlate dette livet og kome til henne. Og at han hadde fortalt henne kva eg hadde gjort mot han ein gong.” (s. 35). På handlingsplanet verkar det hinsidige altså å vere dødsriket. Som i ein skjærseld blir eg-personen konfrontert med syndene sine. Her kan ein tenke på eit anna litterært spøkelse som også dukkar opp rundt juletider, nemleg “The Ghost of Christmas Past” frå *A Christmas Carol* av Charles Dickens (1843). Dette spøkelset verkar vere både gamal og ung på same tid, hentar fram minne og konfronterer hovudpersonen Scrooge med fortidige synder – ikkje ulikt Alice, som er både streng og ertande, direkte og gåtefull, og som prøver å få eg-personen til å skamme seg over at ho eingong har forført og forlate bror hennar, som no er død.

Eg-personen forsvarar seg med at det var i kaosperioden då ho var tjudefem. Ho følte seg “låst inne i ein diger, helvetes klovn som var meg, eg ville bli elska og blei det ikkje” (s. 35), seier ho, og peikar med det på korleis ein gjennom livet speler ulike roller, meir eller mindre frivillig, og at også kontakten ein har med seg sjølv og eigen identitet kan vere noko som opnar og lukkar seg, og som kan bli særleg utfordrande om ein ikkje får tilfredsstilt grunnleggande menneskelege behov for kjærleik og fellesskap.

#### Transcendens

Når Alice er forsvunnen, merkar eg-personen at det regnar att: “Regnet, som hadde teke ein pause mens Alice var her, rasa plutselig ned att, frå himmelen, det rann ei elv ved sida av fortauet” (s. 35), og minner om korleis det tette regnet verka vere det som gjorde det mogleg for ein person å forsvinne ut gjennom bussveggen. Medan regnet tok pause kunne spøkelset kome – men når regnet er tilbake, kan levande menneske gå gjennom vegger! Som med mennesket som glei gjennom bussveggen, synest eg-personen vite at det eigentleg skal vere umogleg når ho sjølv gjer det same:

Det som deretter skjedde, var utruleg: Eg gjekk gjennom veggen, som om eg aldri hadde gjort noko anna, som om det å gå gjennom vegger var like enkelt som å

svømme, og det var det faktisk, veggen kjendest som eit anna, flytande element, slik eg var eit flytande element (s. 36).

Ho reagerer altså ikkje når Alice kjem frå det hinsidige, tvert om er ho straks sikker på at nokon har teleportert seg inn når ho høyrer hostet, men når ho sjølv går gjennom veggen, synest ho det er utruleg. Ho held fram over asfalten og bort til næraste lyktestolpe. Der klatrar ho opp og legg seg inni lysrommet, utan å forstå kvifor – “men det var noko med at eg hadde trong til å lyse, berre vere ein lyktestolpe, lyse opp vegen for andre, berre fyllast opp med lys, drive på med éin enkelt ting: lyse” (s. 36).

Sjølv om eg-personen meiner ho ikkje veit kvifor, verkar behovet hennar ha ei forklaring. Det høgstemte og poetiske ønsket om å lyse for andre kan vere ei slags botsøving for syndene ho blir konfrontert med, “eg hadde venta på at eg skulle måtte møte syndene mine på eitt eller anna tidspunkt” (s. 35), seier ho om besøket frå Alice. Den kvardagslege uroa knytt både til det å vere mor og til minna om fortidige tabbar, forsvinn på guddommeleg vis når ho let seg “fyllast opp med lys” (s. 36). Samstundes er det komisk trivielle ved den grå lyktestolpen og trongen til å “berre vere ein lyktestolpe” (s. 36) ein underleg kontrast til det reinsande, forsonande og poetiske i lyset.

Her kan ein undrast om det er ein ironisk allusjon til *Det annet kjønn* frå 1949, kor Simone de Beauvoir nyttar omgrepa *transcendens* og *immanens* for å skildre forholdet mellom kjønna. Mannen er transcendent, han er fri og kan utvikle seg. Kvinna er immanent, ho ofrar fridomen sin for å ta seg av ungane og for tryggleiken i heimen, og gjer seg dermed avhengig av mannen. Eg-personen i “Lyse” opplever bokstaveleg talt transcendens, som ein mann kan ho overskride heimens grenser og vere fri til å gjere kva ho vil utanfor – men ho vil ikkje likevel. Mannen hennar er jo ute på jobb, og ho skjønar etter “eit kvarters lysing” (s. 36) at dette ikkje går – ho må inn til ungane. Veggen ho kom ut gjennom er no stengt, ho konstaterer at den ekspanderande evna er over, og kjem seg inn på vanleg vis gjennom døra. “Ungane låg og sov trygt i sengene sine og hadde ikkje merka at mor deira nokre minutt hadde vore transformert til ein lyktestolpe” (s. 36), fortel ho lakonisk.

Novelle med ein bodskap?

At eg-personen meiner ho har vore transformert til heile den konkrete lyktestolpen og ikkje berre til lyset, skapar ein komisk slagferdig tone som kan forsterke truverdnet i forteljinga – ho skildrar ikkje lysinga høgstemt, men som noko kvardagsleg, og med ein viss sjølvironi. “Slik

må det berre vere” (s. 36), seier ho om dagens opplevingar då ho pussar tennene – eit ekko av konklusjonen under kjøtsteikinga, når ho tenkjer at det er slik med alt – at alt opnar og lukkar seg. Novella sluttar deretter med ein refleksjon over korleis opplevinga har gitt ho ei innsikt:

det kjendest som om eg med desse mursteinsaktige orda innsåg noko viktig om livet, noko som gjorde meg nedstemt på den eine sida, og opprømt på den andre, som om eg hadde funne det kortet som eg skulle legge når eg kjende meg trengt opp i eit hjørne, når livets merkelege evne til å vere både godt og vondt ville få meg til å velje side (s. 36).

Sterke kjensler og sentrale tankar er skildra med eit ras av flosklar. Den eine faste seiemåten grip den andre, og understrekar det almenne i livets utfordringar, og det klisjefylte i å skulle kome med livsvisdom og svar på korleis ein best kan takle utfordringane. “Slik må det berre vere” er mursteinsaktige ord sidan frasen kan seiast om alt som er naturgitt, og ligge til grunn for alt. Ein må bygge vidare på det fundamentet ein har. Mursteinen har vore den same i tusenvis av år, alle stader i verda, og legg likevel grunnen for heilt ulike slags byggverk, slik orda i språket også er materialet vi bygger mening med. Frasen styrkar insisteringa på at eg-personen sine opplevingar denne dagen er verkelege, at det fantastiske er naturleg. “Eg berre håpte komande dagar ikkje ville vere slik som denne, og at dette med å plutseleg ekspandere ikkje var noko eg hadde lagt meg til” (s. 36), konkluderer ho – som for å halde fast ved den realistiske verda, og overtyde om at ho er måtehalden når det kjem til omgangen med det fantastiske.

Men kva er visdomen? Korleis skal denne erfaringa la henne sleppe å “velje side” når ho blir “trengt opp i eit hjørne” av livet? Ho aksepterer det doble og samansette ved livet. Ein kan ikkje velje mellom det verkelege eller fantasien, innsida eller utsida, det på denne sida eller det hinsidige. Eg-personen har hatt ei verdfull erfaring av å ekspandere, men ønsker ikkje det skal bli normalen. Det som eigentleg ikkje skal kunne sansast bør halde seg litt på avstand – men det må og vil også opne seg, for så å lukke seg igjen. Kanskje seier novella at det å vere open for sansane, og fantasien si tolking av sansane, gjer livet lettare? Det hjelper ikkje å stritte imot, ein må akseptere det doble og paradoksale. At livet er både godt og vondt, at det er både kjend og underleg, at ein kan vere både nedstemt og opprømt, og at det uforklarlege og forbigåande ved eksistensen kanskje er den einaste sanninga ein har.

Likevel, ein kan ikkje lande på ein bestemt budskap i lesinga: Teksten dveler mellom motsetnadene i det opne og det lukka, og mellom motsetnadsfulle allusjonar. Gjennom

lesinga prøver ein ut ulike tolkingar, fordi teksten verkar be om det. Dei mange moglege litterære allusjonane fungerer som leietrådar, men utan å ende i ein heilskap – når ein freistar å oppsummere blir det heller fleire trådar:

Ein kan lese feministisk. Novella skildrar fødselserfaringar og tematiserer dei store omveltingane som kjem med foreldrerolla og den hektiske kvardagen med små barn, som grip inn i korleis ein erfarer både kroppen og tida – erfaringar som kan føre med seg eksistensiell uro, men også grenselaus kjærleik. Det feministiske perspektivet i novella er tydeleg: Eg-personen oppfører seg stereotypisk kvinneleg der ho går rundt i stova og tenner lys og rettar på sofaputene, og ute i lyktestolpen vil ho berre “lyse opp vegen for andre” (s. 36), som ein representasjon av kvinneleg omsorg og morsinstinkt. Eg-personen får skulda for å ha forført bror til Alice, som ei egoistisk *femme fatale*, medan den forlova mannen som let seg forføre ikkje kunne noko for det. “Han var ein sårbar fyr med eit komplisert indre” (s. 35), seier Alice, altså eit uskuldig offer for kvinneleg list, ironiserer novella. Såg vi ikkje også ein tydeleg referanse til *Det annet kjønn*?

Kanskje representerer den dømmande Alice (som Dickens sitt spøkelse) også samvitet, og hangen vår til å kverne på det vi angrar på i fortida. Forsonande då, at eg-personen får sjansen til å lyse, som ei botsøving – men også ionisk, for ut frå den feministiske lesinga er det openbert at eg-personen bør la skam og anger ligge, og ikkje bry seg om verken Alice eller fortida. Denne forlova, forførte og forsmådde broren burde ha teke ansvar for eigne handlingar, i staden for å sladre til søster si i dødsriket.

Som namnesøster til *Alice i eventyrland* må Alice også vere ein hyllest til fantasien. Er der ein bodskap om å la seg rive med, følge innfall, om å oppleve også det merkelege med eit ope sinn, ta seg tid til undring? Eg-personen er i alle fall verkeleg fantasifull og open for det underlege ved tilværet, ho let tankerekker utfalde seg spontant og sansar verda med ein naiv aksept for det som skulle vore umogleg, og ho opplever å ha funne viktig livsvisdom gjennom denne tilnærminga til omgivnadene.

Straks ein omset hendingar og motiv til allegoriar, verkar ironiseringa over den truskuldige eg-personen sterkare. Den allegoriske lese måten gjer henne til eit objekt for ein tekst som vil ha fram eitt eller anna poeng om livet, om menneska sitt strev etter å finne ut av ting. Med Novalis sitt bilete på tolkingsarbeid kor teksten er som ein lauk, og at lesaren skrellar av lag

for lag som provisoriske lesingar fordi tolkinga ikkje kan forvekslast med teksten sjølv, er det kanskje noko slikt som må skje her. Som Todorov krev må lesaren halde på tvilen og avvise poetiske og allegoriske lesingar som endelege. Det er heller ingen ting i novella som tyder på at dei fantastiske hendingane krev ei lesing i overført tyding medan det realistiske skal akseptertast som det er, noko som ville laga eit uheldig hierarkisk (og for teksten også kunstig) forhold mellom fantasi og verkelegheit. Å omsetje til allegori vil både undergrave handlinga i novella, og ta bort erfaringa av det uforståelege og det uheimlege, ei rørsle som skjer i lesaren så vel som i eg-personen.

### Gåtefulle Alice

Tittelen på novella, “Lyse”, er ikkje ulik klangen i namnet Alice. Apropos Lussi langnatt har namnet Alice også bokstavlikskap med lyshelgenen Lucia (og dermed både Lucifer og Lussi frå det underjordiske). I tysk namnetradisjon kjem Alice frå namnet Adelheid – men etter gresk etymologi har namnet same opphav som namnet Alethea. Det filosofiske omgrepet *aletheia* tyder sanning eller avdekking, og viser til at sanninga ikkje er det som er *korrekt*, men det som blir avdekt og kjem til syne etter å ha vore skjult – i novella eit overordna tema.

Gjennom den mystiske Alice brest heilskapen i eg-forteljaren si velkomponerte og sindige gjenforteljing av hendingane denne ettermiddagen. Eg-personen styrer forteljinga som ho vil når ho fortel i fortid frå perspektivet i etterkant av hendingane. Når Alice kjem inn, mistar ho likevel kontrollen. Ho forsvarar seg mot skuldingane om fortidige synder der ho skal ha svike Alice sin bror med overlegg, men Alice uttrykker seg som eit sanningsvitne ein ikkje kan skjule seg for, og aksepterer ikkje orsakinga. Eg-personen orsakar seg igjen med å seie at ho skulle ønske han ikkje var død. Alice svarar då metaforisk, og på ein måte som verkar som eit sitat, ein punchline, “Ønske er ballongar, sa Alice, døden sit og ventar med ei nål.” (s. 35). Ho talar litterært og gåtefullt: På den eine sida er det ein populærkulturell, barnleg klang over biletet – ein kan sjå det for seg som grafitti, måla over ein stor vegg – eit glisande, kvitt og svart skjelett som peikar ei nål mot ein fargesterk ballong. Samstundes uttrykker ho seg som ein dømmande gud, ho har møtt bror sin i det hinsidige og fått vite sanninga. Det hinsidige påstår dermed å vite sanninga om denne verda, ingen ting kan skjulast der – medan denne verda er full av løgner og bortforklaringar, som eg-personen når ho seier ho var innestengt i ein klovn. Alice let seg ikkje lure. Eg-personen burde skjønt at bror hennar “ikkje var ein slik ein gjorde slikt mot” (s. 35), og eg-personen visste at “han var endåtil forlova” (s. 35). Sjølv om Alice hevdar å vite sanninga, er det vanskeleg å ta henne alvorleg – er det eg-personen

eller Alice som er klovnen? Først verkar Alice leike ein gøyemeleik når ho hostar i gyngestolen, og så dukkar ho opp rett attmed eg-personen. Ho uttrykker seg biletleg, halvt naivt, halvt som eit orakel og ein moralens voktar, men med utgangspunkt i velbrukte klisjear, som at broren var forlova, sårbar og “med eit komplisert indre” (s. 35). Er Alice ironisk? Heiter ho Alice berre for å gi teksten ein litterær eim, for å vere åte for lesarar som leitar etter tolkingsnøklar? Eller som det heiter i songen, *who the fuck is Alice?*

Det er openbert for lesaren at eg-personen ikkje burde bry seg om skuldingane frå Alice, men i staden tek ho imot kritikken som ein angrande syndar, og lesaren kan bli usikker på om teksten ironiserer over reaksjonen hennar og gjer henne patetisk: “Eg skjulte hendene i hovudet, eg hadde venta på denne augneblinken” (s. 35), fortel ho audmjukt og truskuldig. Her er eit fast uttrykk snudd om på, men det er ikkje sikkert lesaren legg merke til det underleggjerande grepet ved første blick. Ein kan lett ta det for gitt at eg-personen skjulte hovudet i hendene, ikkje omvendt, og ein har då feillese. At forteljaren byter om på eit fast uttrykk og gjer eit peik med lesaren, skapar ein kritisk augneblink, ein parabase.

Augneblinken eg-personen har venta på, er det den kritiske augneblinken då ho framfor eit spøkelse kan *skjule hendene i hovudet*, som om også ho var eit spøkelse? Om ein ikkje merkar det, ser det ut som eg-forteljaren let seg kue av Alice. Legg ein merke til detaljen med det vrenge uttrykket, verkar eg-personen sin reaksjon derimot ironisk, komikken dreier frå at vi ler av henne til at ho kanskje ler av oss.

Ein annan ironisk detalj er at eg-personen ikkje verkar heilt klar for å lutre sjela i skjærselden enno: “eg hadde venta på at eg skulle måtte møte syndene mine på eitt eller anna tidspunkt, eg hadde berre ikkje rekna med at det skulle bli akkurat i dag” (s. 35), seier ho, som om det å møte syndene kan utsetjast som var det ei keisam arbeidsoppgåve.

Gjennom ironien blir det uklart kva eg-personen meiner med floskelen ho lirer av seg, at ho “hadde venta på denne augneblinken” (s. 35) Ho blir i alle fall redda frå vidare konfrontasjon av at Alice er forsvunnen når ho ser opp. Julestjerna har vore der heile tida, uheimleg besjela, for eg-personen såg mistenksamt mot stjerna då ho først hørde hostet frå Alice, “som om denne skulle ha noko med dette hostet å gjere” (s. 35), (noko som igjen knyter Alice til lyset) – og no får vi vite at julestjerna “dreiv på med sitt; mønster i taket, etc” (s. 35). Dette er ein ny parabase, dette vesle “etc” som Øyehaug nyttar som ein gest til det konstruerte, ein

kommentar til at skildringa av omgivnader er ein del av det som skapar truverd i fiksjonen. At julestjerna si lysing er besjela, kan også vere eit frampeik til at eg-personen snart skal lyse sjølv.

Når eg-personen så ser ut glaset, oppstår det ein ny kritisk augneblink gjennom eit språkleg stilbrot. Det regnar, det er ingen der, “asfalten var våt og stille, lyktestolpane stod der og visste, men sa ingenting.” (s. 35). Brått er det noko poetisk i tonen som ikkje var der før. Lik Alice sin gåtefulle kommentar om døden verkar også dette som noko sitert, men vridd ut av ein opprinneleg høgstemt kontekst. Kva er det dei “stod der og visste”? Og kvifor er det akkurat lyktestolpane som får eit slikt høgare, mystisk medvit, dei som er så grå og trivielle – eller er dei lysande og symbolske? Parabasane, desse kritiske augneblinkane der teksten bryt med seg sjølv, fører med seg forskyvingar som påverkar teksten som heilskap – parabasen blir permanent. “Ironin finns i verkets bristande överensstämmelse med sig självt” (Engdahl, 1992, s. 35).

#### Knoppskytande rørsler

Knoppskytande rørsler i motiv og hendingar strekker seg også mot lesaren, som når eg-personen slår fast at det er slik med alt: “Ein opnar seg, og så lukkar ein seg igjen” (s. 34). Dette blir ei gjentakande rørsle, framstilt som ei sanning lesaren blir invitert inn i, ei rytmisk og overskridande rørsle mellom innsida og utsida, vrent og rett, open og lukka, ein refleksjon mangfaldiggjort “som i en endeløs række af spejle” (Schlegel, 2000, s. 107).

Vi er på innsida og utsida av bussen og dammen. Barna kjem heim og ingen ting har “ekspandert inn i noko ukjend” (s. 33), samstundes som eg-personen opplever det ukjende i å vere mor til dei. Via kjøtet som blir steikt er vi på innsida og utsida av kroppen, vi møter det hemmelege, det som “luktar kroppshemmeleg, emment” (s. 34) og det ikkje hemmelege, det tilgjengelege og ikkje tilgjengelege, det som det er meininga ein skal kunne sanse, og det det “eigentleg ikkje er meininga” (s. 34) ein skal kunne sanse. Dei fantastiske og dei realistiske hendingane er sidestilte, og viser korleis sider ved tilværet opnar og lukkar seg. Som Todorov seier om det fantastiske: ein skal ikkje avskrive det med ei forklaring på kor vidt det var draum eller overnaturlig, men vere i det usikre, det moglege og umoglege som fantastiske element kan skape. Også i møtet med det fantastiske er det slik at ein “opnar seg, og så lukkar ein seg igjen” (s. 34). Slik fungerer vel også hjernen, i ei veksling mellom det rasjonelle og det irrasjonelle, og slik oppfattar vi verda gjennom sansane: dels objektivt, dels prega av

fantasi. Det er ikkje alltid samsvar mellom det sansa, og korleis det blir oppfatta. At eg-  
personen møter eit spøkelse som har “teleportert seg inn” (s. 34) og at ho sjølv får ei  
“eksponderande evne” (s. 36) er i alle fall reelle hendingar i novella.



## “Eple”

“Eple” frå *Draumeskrivar* viser korleis litteratur kan vere medviten om eigen fiksjonalitet, og samstundes skape noko levande og ekte. Med det meiner eg at refleksjonar knytte til skrivehandverket og eksplisitte allusjonar til andre verk treng ikkje bryte med lesaren si innleving i teksten, men kan strekke seg ut mot ein større samanheng og skape ei ekte erfaring.

### Ei historie om livet og litteraturen

Novella fortel ein sentral del av livshistoria til hovudpersonen Signe. Som ung student ved ein “kreativ høgskule” i Oslo innleier ho eit forhold til Aksel, ein forfattar som ein dag er førelesar i klassen hennar i kreativ skriving. Etter nokre månader med “den slitsame ung kvinne / eldre mann-relasjonen” (Øyehaug, 2016, s. 82)<sup>17</sup> blir Signe gravid, men Aksel døyr i ei dykkeulykke og får aldri vite det. På notidsplanet møter vi Signe når ho er sekstiåtte år og i ferd med å gå av med pensjon frå jobben som litteraturprofessor ved Universitetet i Bergen. Yrkesvalet sprang ut frå ein litterær samtale ho hadde med Aksel den dagen dei først møttest, som var “eit intellektuelt vendepunkt for Signe” (s. 82). No bur Signe med den vaksne dottera si, Sonja, som har Downs syndrom. På veg heim frå jobb for siste gong, kjøper Signe med seg eit epletre, nettopp av sorten Sonja. Også namnet på dottera er knytt til dagen ho møtte Aksel: Kvinna i den litterære teksten han las opp for klassen heitte Sonja, “oppattkalla etter ein eplesort” (s. 78).

Øyehaug utforskar på ulike måtar korleis livet og litteraturen heng saman. I “Eple” er det heilt konkret slik at Signe sitt liv blir forma av litteraturen, både når det gjeld val ho tek, som yrkesval og namnet på dottera, og intellektuelt. Signe og Aksel diskuterer Inger Christensen si diktsamling *Alfabet*, som er viktig for Signe, og som ho vender tilbake til i tankane på ulike tidspunkt i teksten.

### Kinesisk øskje av stemmer

Teksten har ein *mise en abyme*-struktur, han er bygd som ei kinesisk øskje, med fleire lag av historier og forteljarar, delt inn i fire nummererte deler. I den første delen er det ein eg-forteljar, først med ein hund i eit snølandskap: Hunden kjem springande med ein pinne i munnen, “med pelsen flagrande” og “med snøen glitrande kvervla opp ikring seg i eit ivrig sprang” (s. 77), og deretter inne på ei hytte kor hundeeigaren Sonja kjem for å hente hunden,

---

<sup>17</sup> I lesinga av “Eple” vil eg ved sitat frå novella heretter berre oppgje sidetal i parentes.

og får kveldsmat. “Eg dekte på med rundstykkje og kokte te.” (s. 78) Eg-personen verkar vere einsam, han har hatt hunden hos seg utan å seie frå til eigaren. “Sonja såg på meg, med eit spørjande og litt forundra smil, som om ho sa, utan å seie det, du kunne jo berre ha ringt og sagt frå” (s. 77). Sonja forsikrar eg-personen om at det er berre å “komme og besøke” (s. 77) for å vere med hunden, og eg-personen betraktar gjestene sine med eit lengtande blikk:

Eg håpte eg ikkje drøymde alt dette, at eg ikkje ville vakne og alt dette berre var ein romantisk draum, at eg hadde eit menneske og ein hund på besøk, at eg laga mat til dei at eg sette brunost på bordet, at eg såg eit menneske stå og sjå på familiebileta som hang på veggen som om ho var oppriktig interessert, og at hunden låg og sov og kjende seg trygg og teken vare på der borte i sofaen. (s. 78)

Brått bryt teksten ut av fiksjonen og den skildrande, realistiske skrivemåten og skapar eit metatekstuelte perspektiv, ved å avslutte med “eg likte måten eg hadde skrive dette på, nært og sant, liksom” (s. 78).

Den andre delen startar hos ein klasse i kreativ skriving. “Klassen klappa.” (s. 78) Her er det ein aural forteljar, og vi skjønner at dette vi nett har lese er ein eksempeltekst for å demonstrere metatekstuelle brot, laga av Aksel, forfattar og dagens førelesar på “den kreative høgskulen” (s. 79). Forteljaren gjengir diskusjonen teksten skapar i klassen, og legg den refererande synsvinkelen hos Aksel og studenten Signe, med eit granskande blikk utanfrå. Resten av klassen er namnlause bipersonar.

Når Signe og Aksel etterpå møtest på gata utanfor skulen, er det den autorale forteljaren sin tur til å kome med ein parabase og bryte fiksjonen, nett slik Aksel gjorde i eksempelteksten: “Vi held fram i presens. Det er enklare, med omsyn til dramatisk innleving” (s. 80). At den som fortel er eit “vi”, inkluderer også lesaren i teksten, og lesaren blir invitert til nettopp det som ein del litteratur kan eller ønsker å få til, “dramatisk innleving”. Deretter følger replikkane til Signe og Aksel, før forteljaren oppsummerer korleis samtalen denne dagen leidde vidare til eit forhold mellom dei to, og brått er det Signe som er forteljaren, det må vere ho som har fortald ei stund, for ho “ser utover studentane sine ved Universitetet i Bergen, som sit her og høyrer på forteljinga hennar som ho heilt uventa har sklidd inn i” (s. 83). “Vi” i teksten kan dermed også gjelde Signe og studentane hennar, i tillegg til forteljaren og lesaren.

Det “uventat” viser til både korleis den autorale forteljaren veit at Signe ikkje hadde planlagt at ho skulle fortelje studentane denne historia frå livet sitt, og korleis ho har overteke som forteljar medan vi les. Teksten har gjennom brota gjort oss merksame på at dette er fiksjon, men viser samstundes korleis litterære karakterar likevel kan vekkast til live og bli verkelege for oss. Signe har gradvis “sklidd inn”, blitt levande og teke eigarskap til si eiga forteljing. Korleis litterære karakterar blir levande er også noko Signe sjølv skildrar i samtalen med Aksel. Ho er skeptisk til “metanivåsetninga” han har lagt inn på slutten av eksempelteksten sin, fordi den “berre øydela heile greia” (s. 80). Ho trur Aksel med metagrepet prøver å kamuflere noko ekte og inderleg i teksten,

eg trur du likte at det var noko med hunden som hovudpersonen lengta etter, og eg trur at du følte at viss du kalla opp ein person etter eit eple, ville metagrepet med at du gjekk ut av di eiga forteljing, bli mindre av det symbolske ved at hovudpersonen liksom vaks rett opp av jorda, noko vi jo alle gjer, på sett og vis (s. 81).

Signe sidestiller skapinga av litterære karakterar med levande, vi oppstår på ein naturleg og organisk, men også symbolsk måte ved å vekse “rett opp av jorda” og bli liv. Slik Signe oppdagar at ho har sklidd inn i forteljinga si, sklir menneska også inn i andre versjonar av forteljingane sine når dei fortel noko om seg sjølv til andre. Forteljinga vår vil oppstå hos andre, og slik bli dynamisk og open for å finnast i ulike versjonar. Også den autorale forteljaren har ein annan versjon av Signe si forteljing enn ho sjølv, fordi denne forteljaren kan betrakte henne utanfrå. Dette skjer både når vi først møter Signe som student i kreativ skriving, og i dei siste to delene av teksten.

#### Autoral forteljar / teksten sjølv

Det er først i den tredje delen av novella, når Signe kjem heim frå jobb med epletreet ho har kjøpt, vi får vite at ho har ei dotter. “Sonja? roper Signe. Det susar i denne teksten av forbausing” (s. 85). I metakommentaren ser vi ei besjeling av teksten som ein stad der lesaren / lesarane befinn seg: I teksten kan menneskelege kjensler oppstå, både gjennom “dramatisk innleving”, men også gjennom “forbausing” skapt av tekniske forteljargrep og overraskingar i handlinga. Forteljaren seier dette med glimt i auget, liksom stolt av sitt eige litterære grep, kor Sonja, som var ein fiktiv karakter i Aksel sin tekst, brått er blitt ein levande person i teksten om Signe. Sjølv om vi framleis er i ein fiksjon, verkar dette nivået verkelegare når det står i forhold til den heilt fiktive teksten til Aksel, som han sjølv understrekar var “berre ein eksempeltekst” (s. 81). Samstundes er eksempelteksten til Aksel som vi har sett meir enn eit eksempel for Signe fordi ho har lese han som ekte, både som *litteratur* og som ei spegling av

Aksel sjølv, og ho har også stadig med seg element frå denne teksten inn i livet. Den autorale forteljaren verkar vere einig med Signe i dette at Aksel sin tekst også kan uttrykke noko om Aksel sjølv. Når han første gong blir presentert, får vi vite at “Han heitte Aksel, etter ei potet som var favorittpoteta til far hans, han var bonde” (s. 79), noko som er ein tydeleg parallell til at han sjølv kallar opp ein karakter i teksten sin etter eit eple, og som kan fungere som et ironisk og komisk bevis for Signe si overtyding om at Aksel må ha meint noko ekte, og identifisert seg med lengten i teksten. Vi veit heller ikkje om det er Signe eller den autorale forteljaren som har ordet i teksten på det tidspunktet Aksel blir presentert, noko som skapar ein slektskap mellom dei, lik slektskapen mellom Aksel og dei litterære karakterane hans.

Også i den fjerde og siste delen av novella er det ei besjeling av teksten, denne gongen som produksjonsinstans: Teksten er sjølv aktiv som sin eigen forteljar, som om den autorale forteljaren berre fører ordet, medan teksten allereie finst, og har ein eigen vilje: “Teksten stussar på kvar han bør stanse” (s. 86). Forteljarstemma i teksten har altså gått frå Aksel til ei noko uklar veksling mellom Signe, den autorale forteljaren og teksten sjølv. Når teksten lurar på kvar han bør stanse, er han medviten om sitt eige potensiale, at han er i rørsle, at han blir til. Teksten erkjenner også at same korleis han blir og kvar han stansar, vil han vere ein mogleg versjon av seg sjølv, open for det at han kunne ha vore annleis.

#### Eit litteratursyn

Når Signe kritiserer Aksel sitt metalitterære brot for å øydelegge teksten, siterer ho eit dikt av Inger Christensen frå *Alfabet* som samanliknar det blømande aprikostreet med ein som drøymmer, og seier at “drømmere må drømme som trær drømmer, om frugt til sist” (s. 82). Signe vil ha fram at Aksel må våge å drøyme i teksten, og dei er begge einige om at det Signe siterer er både fint og sant – men Aksel forsvarar metagrepet sitt ved å gjere henne merksam på at det i diktet til Christensen også finst tydelege metagrep, fordi eit aprikostre inni ein draum “sende den som drøymmer, altså eg-et, eit granskande blikk” (s. 82). Den autorale forteljaren (eller er det Signe som fortel studentane?) seier at dette “er eit intellektuelt vendepunkt for Signe vi er vitne til her”, fordi ho har elska diktsamlinga til Christensen “for det konkrete livsinnhaldet sitt” (s. 82), og ikkje sett dei tydelege metagrepa. Likevel er det ikkje metagrep i seg sjølv Signe har noko i mot, sjølv om det er usikkert om ho er medviten om det. Det Signe kritiserer er metagrep som bryt ned teksten, som uttrykker ein feigskap der stemma i teksten ikkje verkar våge stå for det som er inderleg og ekte, det som er ladd med kjensler. Dette har Signe allereie vist tidlegare: Eg-personen til Aksel ønsker å fryse tida i

lukkelege augneblinkar og gjentek at han tenker “*frys tida*” både saman med hunden i snøen, og inne i den lune hytta etterpå, når eigaren Sonja har kome for å hente hunden og han dekker på til dei med rundstykke og te. Signe kommenterer i klassen etterpå at det er “openbert” kvifor eg-personen vil det,

han vil fryse tida fordi det er mykje enklare å leve i lukkelege sekund enn i alt det umoglege som går føre seg før og etter, og dessutan er det eit grep som viser til det å skrive, å skrive er eit forsøk på å stanse den flytande straumen av alt umogleg, halde det stille, sjå på det (s. 80).

Her kommenterer Signe det meir organiske metagrepet i teksten til Aksel, for dette bryt ikkje ned teksten, tvert i mot, det får teksten til å handle både om skrivning og om livet. Signe omtalar endåtil det som skjer i verkelegheita som “det umoglege”, ein flytande straum “av alt umogleg” som teksten kan klare å vise fram, at litteraturen gjer det mogleg, kanskje fordi litteraturen kan drøyme “om frugt til sist”. Når Aksel seier at epletreet i Christensen sitt dikt sender eg-et eit granskande blick, er det heller ikkje eit metagrep som freistar å bryte ned seg sjølv som tekst. Det er eit grep som opnar teksten for å bli meir, rette seg mot eg-et og lesaren, anerkjenne at det i teksten ligg eit potensiale for endring, for å finnast i ulike versjonar.

Den autorale forteljaren verkar dele det romantiske synet Signe har på litteraturen sitt potensiale. Når Signe på notidsplanet et middag saman med Sonja, blir ho overvelda av kjensler. Ho uroar seg for korleis dottera skal klare seg utan henne når ho blir eldre, ho vil helst seie kor høgt ho elsker henne, men dei småpratar om kvardagslege ting, og når dei saman vaskar opp etter middagen tenkjer Signe det same som Aksel sin eg-person gjorde: “*frys tida*” (s. 86). Signe har med seg teksten til Aksel inn i livet sitt, og den autorale forteljaren brukar Aksel sin tekst inn i teksten om Signe, men som ein allusjon til teksten i teksten, eit litterært verkemiddel som skapar ein sirkelkomposisjon i novella. Også dette er skrive med ein inderleg realisme slik Aksel skreiv: “nært og sant, liksom”. Både Signe og eg-personen til Aksel betraktar kvar sin Sonja med eit kjærleiksfullt og lengtande blick. “Signe ser på henne, ser på dotter si som står her og tørkar så samvitsfullt opp, tårene stig opp i auga hennar” (s. 86). Og når teksten “stussar på kvar han skal stanse” (s. 86) er det ikkje lenger for å demonstrere eit litterært grep, men fordi teksten sjølv har omsorg og kjærleik for karakterane sine, og vil fortelje historia deira i ein versjon som kan vere rettferdig mot det nære og sanne i liva til, eller forteljinga om, Signe, Aksel og Sonja. Teksten vurderer om han skal stanse der Signe og Sonja plantar epletreet, dei “sit på kne i hagen og klappar jorda rundt

stammen til det vesle treet” (s. 86). Det ville vere ein fin stad å avslutte, vakkert, symbolsk, fullt av håp. Likevel held teksten fram og skisserer moglege stader å stanse, hos den unge Signe som las Christensen sitt dikt “og kjende at dette var så sant at det ikkje kunne bli sannare” (s. 87), eller hos Aksel, som no er blitt eitt med eg-personen i teksten sin, der han står “på ei vid og kvit slette” (s. 87) og ser hunden som har henta pinnen “og kjem springande tilbake i eit sprang som ser så latterleg lukkeleg ut” (s. 87). Forteljaren gir så ordet til epletreet, Sonja, men treet “har ingen svar” (s. 87), og hos treet stansar også teksten, og teksten er kanskje ein drøymar som drøymmer lik eit tre.

Novella er ein demonstrasjon av litterært handverk og litterære moglegheiter, men aller mest ein demonstrasjon av korleis det inderlege kan vere, og korleis det metalitterære brotet må spele på lag med det inderlege i fiksjonen, ikkje rive det ned og seie at *det var berre fiksjon*, eller *det var berre ein draum*. Fiksjonar og draumar er ikkje “berre”. Det spelar saman med det verkelege, på sida av det verkelege. (*Unde jori so mune det fara.*) Det som er ekte og det som er konstruert kan og må spele saman, det kan vanskeleg skiljast, slik er det både i livet og i litteraturen.

#### Humor og symbol

Signe får altså viljen sin, ho ville at teksten til Aksel skulle ende med frukt, og det vart i novella ein draum om frukt til slutt, gjennom det vesle epletreet. Parallelt med novella sin inderlege draum om frukt, er det eit nivå av det Schelgel ville kalla buffoneri: Novella har ein ertande og leiken bruk av symbol, som både Signe og den autorale forteljaren deler.

Signe kommenterer humoristisk for studentane sine korleis det vart mellom ho og Aksel, “at det enda slik eg eigentleg hadde ønska at historia hans om hytta og hunden skulle ende, med frukt i det minste, min nakne bakende for å seie det sarkastisk” (s. 83). Også den autorale forteljaren fortel sarkastisk korleis forholdet utvikla seg mellom Signe og Aksel, dei er skildra detaljert realistisk, kombinert med ein stereotyp symbolikk. Aksel er “høg, hadde mørkt hår og ei spiss, lang nase som gav han ein karakteristisk profil, dei lange hendene hans heldt om ein penn mens han snakka” (s. 79). Signe

hadde eit lite overbit og ein svært søt munn, når ho var mistruisk, blei trutmunnmina endå tydlegare. Auga hennar var store og alvorsame, og det var tydeleg at ho tenkte på noko. Håret hennar var lysebrunt og klipt på ein veldig søt måte rundt ansiktet. (s. 79)

Dei representerer stereotype kjønnsroller, den søte, smarte og litt skeptiske unge jenta, og det spisse ved Aksel kan lesast som utspekulert og pågåande, og blyanten han held, som eit fallossymbol. Når Signe kjem ut på gata der Aksel står og røyker, kjem ho “med veska si ut av glasdørene og steig rett ut på fortauet der Aksel stod og tende ein røyk” (s. 80). Frå Freud si draumetyding symboliserer veska vagina<sup>18</sup>, glasdørene som opnar seg, kan tyde på at Signe er klar til å opne seg for Aksel og sigaretten er nok eit fallossymbol. Der Signe og Aksel står, er det “ganske kort veg ned til fjorden” (s. 80), og i denne samanhengen kan ein kanskje lese vatnet som ein erotisk referanse. Forteljaren nyttar seg brått av eit litt påtatt poetisk språk: gata dei står i “strekte seg som ei lang setning forbi den kreative høgskulen” (s. 80). Samanlikninga bryt med stilen elles i teksten, og verkar dermed som ein kritisk augneblink, ein ironisk parabase som peikar på det konstruerte ved teksten. Samstundes kan denne lange setninga symbolisere forholdet som skal til å utspele seg mellom Signe og Aksel, ei open gate, ei lang setning, både det fysiske livet og språket, litteraturen.

Schlegel skriv at buffoneriet er “transcendentalt” – i det ytre skapar det ein handverksmessig og mimisk stil, men i det indre, ei overgripande og uendeleg ironisk stemning. (Schlegel, 2000, s. 74). Harselaset er samstundes ei herming og ei skaping.

### Omsorg

Den ironiske leiken treng ikkje bryte ned det inderlege i teksten. Det er heller ikkje slik at lesaren kan heve seg over ironien og det stereotypisk banale i måten forholdet utspelar seg mellom Signe og Aksel – livet skjer på måtar som er menneskelege, og som også kan råke lesaren, om ein har sjølvironi til å sjå det. At ikkje den autorale forteljarstemma i teksten heller kan fri seg frå ironien, blir tydeleg når stemmene til Aksel, Signe, forteljaren og teksten glir over i kvarandre, slik at det blir uklart kven som eventuelt ironiserer over kven. Det er ein vilje til omsorg i teksten:

Heile bussturen heim er Signe i ei underleg stemning. Det er ei anna setning frå diktsamlinga til Inger Christensen som har dukka opp i henne, kanskje fordi ho ber på eit epletre: Heilt på slutten av diktsamlinga skildrar diktet nokre barn som etter ein krig sit ved ein veg, dei har mista alt. Og då seier diktsamlinga: “*der er ingen der bærer dem mere*” (s. 84).

---

<sup>18</sup>I novella “Draumeskrivar” siterer Øyehaug Dag Solstad som gjengir ein samtale med den middelaldrande husvertinna frå då han var ung student. Ho fortalde om ein draum der ho ikkje kunne finne veska si, og Solstad skriv at han “som det moderne unge mennesket jeg var” visste “utmerket godt at veska var symbol for hennes vagina, og at hun nå satt åpent og uhemmet og uttrykte bekymring for sitt eget kjønnsliv” (Øyehaug 2016 s 113).

Signe ber på eit epletre av kjærleik, det heiter Sonja, som dottera hennar, og dottera skal få det. Treet skal bere frukt. I diktsamlinga til Christensen sit nokre barn ved ein veg, og dei har mista alt, lik det i verda til Signe truleg er vegkantar kor det sit barn som har mista alt, lik det i vegkantar i vår eiga verd sit barn som har mista alt – “*der er ingen der bærer dem mere*”. Den omsorga teksten viser, gjennom å bere karakterane sine, strekker seg via Inger Christensen ut over teksten sine grenser, ut i verda, med eit ønske om å bere menneska. Teksten vågar å vere ein drøymar, slik Signe ville at teksten til Aksel skulle våge å drøyme, og “drømmere må drømme som trær drømmer, om frugt til sist”.

Teksten sluttar ikkje

Strukturen av kinesiske øskjer i “Eple” dannar ein *mise en abyme* av parabasar. Teksten til Aksel blir avbroten av Aksel og Signe si verkelegheit, som etter kvart blir utpeikt til fiksjon når ei forteljarstemme røper å ha kontrollen ved å legge om frå preteritum til presens “med omsyn til dramatisk innleving” (s. 80), som så blir overteken av at teksten sjølv “stussar på kvar han bør stanse” (s. 86). Heilt til slutt skriv teksten seg over i endå eit nytt nivå, for å gi døme på kvar han kan stanse: Aksel, som drukna i forteljinga om Signe, har fått kome inn i og bli levande i scenen på snøsletta frå teksten sin, ein tekst han sjølv insisterte på berre var ein eksempeltekst. No er han hovudpersonen som “kastar ein pinne, til ein hund som ikkje er hans, som han berre har lånt” (s. 87). Hunden kjem springande med pinnen “og den lange, kvite og svarte pelsen flagrar kring hundekroppen idet han hoppar gjennom sirkusdirektøren sin store rokkeringliknande ring, kledd i tynt matpapir” (s. 87). Her er brått ein sirkusdirektør i teksten. Det må vere sirkusdirektøren sin hund, ikkje Sonja sin, og sirkusdirektøren kan la hunden bykse gjennom snøen, og hoppe gjennom ringen, sirkusdirektøren verkar kunne la kva som helst skje. Teksten har altså skrive seg over i eit nytt nivå som igjen kommenterer fiksjonen, som verkar seie at det som skjer er spel i eit sirkus – skapt for å underhalde. Når Aksel kastar pinnen til hunden i snøen er det i sirkusdirektøren sin regi. Vi er i eit sirkus som på den eine sida kan gjere alt mogleg, sjølv det umoglege, som kan røre seg på kryss og tvers i tid og rom – men som på den andre sida har noko heimelaga, spontant og barnleg leikande over seg: Ringen hunden hoppar gjennom er provisorisk laga i stand, han er “rokkeringliknande” og ikkje brennande som ein kanskje skulle vente, men “kledd i tynt matpapir”. Matpapiret er eit overraskande element. Det blir ein kritisk augneblink – teksten røper at dette ikkje er forsøk på å skape eit ekte sirkus, men eit litterært – ein leiken sirkusimitasjon, eit dikta eksempel, slik Aksel hevda om teksten sin. Det er som om det er lagt inn eit ekstra fiksjonsnivå berre for moro skuld.



Den autorale forteljarstemma hevdar det er teksten sjølv som genererer ei rekke eksempel på kvar han kan stanse, og som freistar få eit svar frå epletreet. Treet har ikkje svar, men kan stanse teksten likevel ved at forteljaren insisterer på at treet eksisterer her og no, og dermed ikkje er ein del av det konstruerte:

Sonja, det vesle treet, har ingen svar, har berre ein tynn stamme og nokre greiner, og nokre byrjande blad. Det står her i dette sekundet i denne hagen og er eit tre i emning, er noko som vil vekse, bløme, få frukt, felle frukt, felle blad, bli kledd i snø, etc., med eit forbløffande tolmod og den heilt eigne roa som høyrer epletre til. (s. 87)

Sjølv om epletreet stansar teksten, er det ved å vise til framhaldet, eit dobbelt framhald:

Epletre finst. (Dette er også eit framhald av allusjonen til Inger Christensen si diktsamling *Alfabet*, som Signe siterer: “aprikostrærne finnes” (s. 82)). Det finst unge epletre i verda, “tre i emning”. Teksten insisterer på at han skapar verkelegheit: Epletreet er eit litterært tre som skapar eit verkeleg tre, og i framhaldet skal treet vekse, det vil gå gjennom årstidene og det vil kunne “drømme om frugt til sist” endå frukta heller ikkje er ein slutt, men ei byrjing – og slik held det fram, både i det verkelege og i teksten. Som Fioretos skriv: “Jag menar i korthet att en text aldrig slutar; den avbryts” (Fioretos, 1991, s. xiii).

“Orfeus’ blikk”

“For å skrive, må man allerede skrive” (Blanchot, 1996, s. 30).

Ei dobbel skriving

Kanskje kan vi seie at det i Øyehaug sine noveller skjer ei dobbel skriving: det handverksmessige arbeidet er avslutta, medan den indre ironiske tilstanden gjer at teksten framleis er i ein prosess, “evigt tilblivende” (Schlegel, 2000, s. 107). Øyehaug nyttar klisjear, allusjonar og metatekstuelle grep på måtar som understrekar skrivehandverket, og formar novellene ut frå ei variert litterær verktøykasse. Dette, saman med det fantasifulle, leikne og humoristiske, legg grunnlaget for det uavklarte som Schlegel kallar eit “transcendentalt buffoneri”: Stemninga som hevar seg “over forfatterens egen kunst” (Schlegel, 2000, s. 74) og blir ein romantisk ironi i slekt med sokratisk ironi der alt skal “være spøg og alt alvor, alt troskyldigt åbent og alt dybt forstillet” (Schlegel, 2000, s. 84).

Når kvardagslege og gjenkjennelege motiv hos Øyehaug blir avbrotne av det fantastiske, underlege eller av eksplisitte metafiktive kommentarar, eller når det oppstår subtile parabasar, kan det framstå som eit tekstinternt spel. I kritiske augneblinkar tek teksten eit steg til sides og ser på seg sjølv – men då avslører han gjerne også noko sårbart eller uforsonleg som kan synast ikkje høyre til i eit slikt handverksmessig spel. Teksten uttrykker ei begeistring for det underlege og ei omsorg for karakterane som verkar ektefølt og oppriktig.

Det er noko uferdig ved teksten. Han blir framleis til, gjennom den andre skrivinga: som om han er ein mogleg versjon av seg sjølv der ein ikkje kan vite kvar han skal, som om karakterane i teksten står på terskelen av sin eigen lagnad og berre kan håpe at det skal gå dei godt, at noko av det dei lengtar etter skal skje. I “Eple” tolkar Signe slike spenningsfylte augneblinkar som at teksten freistar “å stanse den flytande straumen av alt umogleg, halde det stille, sjå på det” (Øyehaug, 2016, s. 80). Det ho refererer til er orda “*frys tida*” i teksten til Aksel. Det finst verkelege augneblinkar som er så korte glimt at tida må frysast for at ein skal kunne oppleve dei, “leve i lukkelege sekund” (Øyehaug, 2016, s. 80), og at litteraturen kan gjere det mogleg.

Noveller og andre narrative tekstar er kunstuttrykk som opererer temporalt, dei kan ikkje stanse opp – men det er kanskje det fleire av novellene til Øyehaug strekker seg mot. Dei nærmar seg også punkt eller hendingar med ei verkeleggjerande kraft – til dømes når eg-

personen i “Naglelakk” ser neglene som “eit nake glimt av livet sjølv”. Dei kan nærme seg punkt med ei oppløysande kraft: Når hovudpersonane i “Kroppen vs. Amfi” og “Lyse” begge går gjennom *ut av kroppen*-opplevingar, kan det overførast til eit metalitterært nivå: Teksten går ut over sin eigen kropp, sin eigen fysiske *tekstkorpus*. Novellene til Øyehaug er rotfesta i den handverksmessige tradisjonen litteraturen er, og understrekar det ved å vere full av referansar til nett denne tradisjonen – men samstundes strekker dei seg altså mot ei overskriding av kunsten og språket sine grenser. Ei slik rørsle er paradoksal, fordi kunsten må ha ei form. Alle handverksmessige grep og konvensjonar er formande – og avgrensande.

Som vi har sett tidlegare, er *vidd* og *tvisyn* viktig for Schlegel, og det verkar kunne oppstå brått, gjennom “vittige indfald”. Det ligg noko spontant ved dette, Schlegel brukar ord som “ånd” og “sans” for å skildre det – ein må ha teft: “Romerne vidste, at viddet er en profetisk evne; de kaldte det næse.” (Schlegel, 2000, s. 89). I god litteratur skal alt “på èn gang være hensigt og instinkt. Hensigtens væsen er i denne forstand friheden. Bevidsthed er langt fra hensigt.” (Schlegel, 2000, s. 97). Schlegel knyter hensikt til fridom, som jo står i motsetnad til instinkt. Instinkt er tvingande og dermed ikkje fritt. Instinkt åleine blir “barnligt, barnagtigt eller fjollet”, medan er det “ren hensigt, så opstår der affektation”, det vil bli kunstig og stivt. (Schlegel, 2000, s. 97). Det samansette i skrivinga er tilsvarande samansett i dannelsingsprosessen: det er “nødvendigt at minde om, at man ikke bliver lærd alene ved hjælp af den rene fornuft” (Schlegel, 2000, s. 133).

Den spontane og overskridande rørsle, er det den som gjer skrivinga til ei dobbel skriving? Det er ei rørsle som finst i spennet mellom “hensikt og instinkt”, mellom handverk og inspirasjon. Å opphalde seg mellom handverket og det overskridande kan også vere noko Schlegel siktar til når han snakkar om symfilosofi som krev at poeten eller diktaren samstundes må vere kritikar, og omvend. Ein må vere i det paradoksale, i den ironiske tilstanden og refleksjonen det fordrar. Ein tekst som verkeleg utforskar ein slik kontrast er “Orfeus’ blick” av Maurice Blanchot (1996), ein grunntekst i moderne kunstforståing. Difor vil eg bruke ei lesing av Blanchot sin tekst til å gjere meg nokre avsluttande refleksjonar rundt dei strukturane eg ser i novellene til Øyehaug.

#### Handverk og inspirasjon

I “Orfeus’ blick” skriv Maurice Blanchot om korleis kunstnarblikket gjennom krafta i inspirasjonen søker det som ligg bortanfor alt verkeleg, det som er utanfor både kunstverket

og livet, det umoglege. Som kunstnar er Orfeus i den greske myten ein meister i handverket sitt. Når han spelar på lyra og syng, blir alle som fortrolla, sjølv naturen stoppar for å lytte til musikken. I myten døyr kona hans, Evrydike, etter å ha blitt biten av ein slange. Orfeus er frå seg av sorg. Musikken han spelar i sorga er så dyktig framført og så uttrykksfull at nymfer og gudar sørger med han i tapet av Evrydike, og let han få sleppe inn i underverda. Det er som kunstnar han oppnår dette, å vere det første mennesket som kan vandre levande inn i dødsriket – ved å spele fullenda sentrallyrisk og overtydande om sorga over å miste den ein elskar. I dødsriket spelar Orfeus så vakkert at Persefone og Hades let han få ta med seg Evrydike tilbake til livet, men på eitt vilkår, han må ikkje snu seg etter henne før dei er ute i dagen att. Rett ved grensa snur Orfeus seg likevel, og Evrydike forsvinn for alltid.

“Når Orfeus stiger ned mot Evrydike, er kunsten den makt som får natten til å åpne seg” (Blanchot, 1996, s. 24). Orfeus meistrar handverket, den første forma for skrivning. Han kan skape eit kunstverk så fullkome at kunsten sjølv blir ein nøkkel til underverda, draumen og natta. Han har klart å “fryse tida”. Verket har ei bindande kraft som opnar det stengte og skjulte, og i dette finst Evrydike – det paradoksale er at ho representerer inspirasjonen, det som må til for å skape eit verkeleg kunstverk, ho er “det ytterste som kunsten kan nå” (Blanchot, 1996, s. 24), endå verket til Orfeus allereie var perfekt. Blanchot skildrar henne som eit skjult og utilgjengeleg punkt, “det dypt dunkle punktet som kunsten, begjæret, døden og natten synes å strekke seg imot” (Blanchot, 1996, s. 24). Å freiste nå punktet er noko samstundes skapande og øydeleggande, og denne rørsle kan representere det Blanchot kallar “den andre skrivninga”. Her er ein augneblink Orfeus nok gjerne skulle kunne fryse om det hadde vore mogleg, augneblinken då han prøver å sjå Evrydike “når hun er usynlig” (Blanchot, 1996, s. 25). Orfeus må snu seg, sagt med Schlegel, på grunn av “umuligheden og nødvendigheden af en fuldstændig meddelelse” (Schlegel, 2000, s. 74).

Eg oppfattar, som nemnt, eit liknande spenn mellom bindande kraft og oppløysing, mellom handverk og inspirasjon, i Øyehaug sine noveller. Fleire av karakterane strekker seg mot eller opplever noko som skulle vore umogleg, eller dei ser noko som skulle vore skjult – nokre gonger likevel med ei sindig ro, som eg-personen i “Lyse” når ho håpar “dette med å plutsleg ekspandere” ikkje skal bli ein vane (Øyehaug, 2016, s. 36).

Orfeus sitt “verk” er å skulle hente Evrydike, men når han snur seg blir det motsett, eit ikkje-verk, ein destruksjon av verket, eller “ikke-iverksettelse”, som det står i Wulfsberg si

omsetjing av essayet – for Orfeus lykkast ikkje, han snur seg mot Evrydike og ho forsvinn. Likevel er ikkje-verket vel så viktig, for kunsten si skuld *må* Orfeus snu seg mot Evrydike medan ho framleis er skjult. Han vil sjå ho, “ikke når hun er synlig, men når hun er usynlig” (Blanchot, 1996, s. 25). Hadde han ikkje gjort det, kva så? Evrydike ville ha kome tilbake til livet og kvardagen, dei to ville ha levd lykkeleg alle sine dagar, og verket til Orfeus ville vere ein triumf. Men som kunstnar vil Orfeus noko meir, han vil sjå Evrydike i eit nærvær som er øydeleggande og gjer opprør mot den oppgåva han har fått tildelt, at han skal la vere å sjå, han bryt lova. Han ser likevel, og øydelegg verket. Det er i rørsla til Orfeus, i det han snur seg, at han nærmar seg punktet. Blanchot seier altså både at Orfeus må snu seg bort, slik det blir kravd, for å nærme seg, men samstundes at han ikkje kan akseptere det, at det ligg ei kraft i å gjere opprør og snu seg tilbake likevel, sjølv om han då mislykkast:

Slik svikter han verket og Euridike og natten. Men å unnlate å vende seg mot Euridike, ville i like høy grad være å svikte, å være utro mot den grenseløse og ubesindige kraften i hans bevegelse (Blanchot, 1996, s. 25).

Natta er først mystisk, vakker og venleg når ho ber i seg draumen og håpet om å få Evrydike tilbake, natta verkar kunne overskride alt, romme alt, gi liv. Samstundes er natta tom, eit uendeleg ingenting utanfor vår fatteevne, og det er denne sanninga Orfeus møter i augneblinken han snur seg. Rørsla knyter Blanchot til inspirasjonen, at inspirasjonen er ei kraft, ukontrollerbar og destruktivt produktiv. Kunsten kan ikkje følge instruksar, ikkje godta det umoglege, men må gjennom trass og opprør nærme seg dette skjulte, sjølv om det også fører med seg eit enormt tap.

Skulle da inspirasjonen forandre nattens skjønnhet til tomhetens uvirkelighet, gjøre Euridike til en skygge og Orfeus uendelig død? Skulle inspirasjonen derfor være det problematiske øyeblikk hvor nattens vesen blir det uvesentlige, og den første nattens vennlige mottagelse blir den andre nattens listige felle? Det forholder seg ikke annerledes (Blanchot, 1996, s. 27).

Orfeus er skuldig i å vere utolmodig, skriv Blanchot. Han veit han ikkje skal snu seg, men kan ikkje la vere. Dagen, livet og det rasjonelle dømmer då Orfeus for å ha gjort ein fatal feil når han ikkje klarer å vente, men med eit oksymoron forklarar Blanchot at Orfeus sitt manglande tolmod fører til eit større tolmod, nemleg å måtte halde ut tapet av Evrydike for andre gong, og denne gongen for alltid. Ho er død og han kan ikkje møte ho att, men er i livet dømt til ein annan slags død, meir uuthaldeleg: “ikke død i den rolige døden i verden som er hvile, stillhet og slutt, men av denne andre døden som er død uten slutt, prøvelsen av sluttens fravær” (Blanchot, 1996, s. 26). Orfeus blir utsett for det uendelege, eit uendeleg tap, og

blikket hans er skuld i det: “Det inspirerte og forbudte blikket dømmer Orfeus til å miste alt, og ikke bare seg selv, ikke bare dagens alvor, men nattens vesen” (Blanchot, 1996, s. 27). Punktet der dette skjer er ikkje eit verande punkt. Det er ein augneblink der noko blir til noko anna, og sjølv verket når “sitt ekstremt usikre punkt”, skriv Blanchot (1996, s. 27), sjølv grensa mellom liv og død, meining og meiningsløyse, alt og ingenting, som om alt ein har håpt, sansa og trudd blir avslørt som fiksjon.

Den “grenseløse erfaringen av dypet” Orfeus opplever er naudsynt for å skape eit kunstverk, men den kan ikkje “etterstrebess for dens egen skyld” (Blanchot, 1996, s. 25). Då vil ein oversjå at det er i sjølv prosessen kunsten blir til, ikkje i målet om perfektjon. Det var ikkje for å oppnå denne erfaringa Orfeus steig ned i dødsriket, men for å hente Evrydike, og det var mogleg berre fordi Orfeus var ein kunstnar. “Dypet åpner seg ikke ansikt til ansikt, det åpner seg bare ved å skjule seg i verket.” (Blanchot, 1996, s. 25) Orfeus øydelegg altså verket ved å snu seg, og først då opnar djupet seg: “under hans blick åpenbarer nattens vesen seg som uvesentlig.” (Blanchot, 1996, s. 25) I kunsten ligg det ei øydeleggande kraft knytt til inspirasjonen, og Orfeus si erfaring av djupet fører med seg eit tap.

### Naglelakk

“Naglelakk” er handverksmessig bygd opp med tydelege sjangertrekk og verkemiddel frå komedien, eventyret og novella, men når novella når det klassiske vendepunktet blir sjølv teksten si verting sett i eit nytt lys: Eg-personen ser neglene sine som “eit nake glimt av livet sjølv” (Øyehaug, 2016, s. 13) når naglelakkfjernaren verkar, men mistar deretter hendene, som om ho har sett eit glimt av noko som ikkje skulle vore mogleg, og som difor må forsvinne for alltid. Likevel verkar tapet av hendene vere eit naudsynt tap for at teksten skulle kunne bli til: Teksten er skriven “utan hender”, bortanfor handverket.

Det skjulte som Orfeus snur seg etter, det liknar noko eg-personen i “Naglelakk” også strekker seg mot. Mannen med Mona Lisa-smilet er mistenkeleg, han let seg ikkje tolke. Det er for godt til å vere sant at han skulle dukke opp, gjennom *deux ex machina*, eit grep som har blitt sett på som eit øydeleggande fiksjonsbrot, fordi det vitnar om at teksten sjølv ikkje klarer å finne ei løysing på si eiga handling. “Den vesle mannen” burde difor åtvare eg-personen, men som Orfeus er ho utolmodig og tek imot hjelpa hans likevel. Det er ikkje fornuft som driv henne, heller desperasjon, og naglelakkfjernaren fører henne til ei grense mellom det verkelege og uverkelege, forståelege og uforståelege. Punktet der eg-personen får eit “glimt

av livet sjølv” er eit punkt Blanchot kallar “kilden til all autentisitet” (Blanchot, 1996, s. 27) – men det er ikkje eit verande punkt, det fører med seg ei forsvinning.

### Mise en abyme

“Orfeus’ blikk” er bygd som ein *mise en abyme* – som eit motiv med kopi av det same motivet inne i seg: Orfeus går frå livet og dagen ned i dødsriket og natta. Der, i natta, finst Evrydike som eit punkt natta sjølv nærmar seg, og slik er ho “øyeblikket hvor nattens vesen nærmer seg som den andre natten” (Blanchot, 1996, s. 24). Det er ei natt i natta, eit uendeleg djup som Orfeus ikkje kan sjå utan at det sluker Evrydike, han kan hente henne berre ved å vende seg bort frå henne, bort frå djupet. “Denne bortvendthet er den eneste måte å nærme seg dette “punkt” på: slik er meningen med tildekkelsen som åpenbarer seg i natten” (Blanchot, 1996, s. 24). Blanchot skriv gåtefullt om korleis natta doblar seg, gjennom oksymoron uttrykker han det umoglege i at sjølve tildekkinga openberrar seg, at Orfeus må nærme seg ved å snu seg bort. Når Orfeus trassar lova om å snu seg bort, er det ei momentan rørsle som fører til ei evig og uendeleg forsvinning, frå den eine natta og inn i den andre natta - ein natt som er skjult i djupet av seg sjølv. “For å skrive, må man allerede skrive” (Blanchot, 1996, s. 30) er ei formulering som også dannar ein *mise en abyme*.

Også Victoria i “Skriver eller ikkje skrive” strekker seg mot noko i natta, noko umogleg, noko ho ikkje heilt veit kva er – begjæret ho kjenner for Njål har skjedd “inni auga”, i blikket. (Øyehaug, 2016, s. 69) Det kunne vore “love at first sight”, og det står brått for henne som “lyset i den andre enden av ein tunell” som går “ut av dette tilværet” (Øyehaug, 2016, s. 69). Blikket har hatt ei slik kraft at ho har opplevd møtet “som om eit lys flerra umåteleg mørker i eitt sekund for deretter å late mørkret bli endå mørkare, like mørkt som all æve” (Øyehaug, 2016, s. 71). Slik Victoria formulerer seg er Njål lyset, og det einaste moglege om ho ikkje vil leve i eit mørke så mørkt som æva. Når Njål først står der heime hos henne og drikk vatn, er det ikkje lyset som har kome, Victoria kjenner “eit gufs frå natta der ute” (Øyehaug, 2016, s. 72) og livet hennar, lykka, er borte. Der ho trudde Njål var lyset som “flerra umåteleg mørker i eitt sekund”, kjenner ho eit “gufs frå natta” når han først er komen. Sekundet der lys flerra mørker er allereie forbi, det kunne ikkje gripast, det var umogleg - tunellen “ut av dette tilværet” endar ikkje i eit lys, men i ei natt.

I Schlegel si skildring av den romantiske litteraturen kan ein kjenne att eigenskapane til kunstnaren Orfeus: “Den alene er uendelig, ligesom den alene er fri; og den anerkender det

som sit første bud, at digterens vilkårlighet ikke tåler nogen lov over sig” (Schlegel, 2000, s. 107). Diktaren må skape etter eigen vilje, og kan ikkje styrast av andre. Då Orfeus fekk beskjed om å følge reglar kunne han ikkje tole “nogen lov over sig”, og trassa dei.

Gullmønster: ein parallell til Orfeusmyten

I *Knutar* (2005) er novella “Gullmønster” bygd opp med struktur etter orfeusmyten, som ein ironisk og komisk parallell.<sup>19</sup> “Ho” og “han” har med jamne mellomrom hatt ein periode kor dei ligg med kvarandre, men som kvar gong endar med at “ho” ikkje vil meir “fordi ho meinte å spore ein slags motvilje mot forpliktingar frå hans side” (Øyehaug, 2005, s. 28). Periodane varer om lag tre veker, og det er om lag tre månader mellom kvar periode, og på notidsplanet er det tre veker sidan den tredje perioden starta, så vi har med tretalslova å gjere. Etter talmagien å dømme er “han” og “ho” no komne til eit kritisk punkt. Synsvinkelen ligg hovudsakleg hos “ho”: Ho trur at ho vil få sjå at han elsker henne dersom ho får sjå ansiktet hans på slutten av samleiet,

så ho fekk sjå korleis han såg ut i slik ei stund. Ho tenker seg at dette ansiktsuttrykket, dette ekstatiske ansiktsuttrykket, uttrykker noko sant, som han elles ikkje vil ut med; ho trur at han elsker henne, i løynd, men at han ikkje tør å innrømme det, ikkje for seg sjølv eingong, men akkurat dette ansiktsuttrykket tenker ho seg ville røpe han, røpe noko tilnærma lik elsk. Ho treng berre å sjå det, ho treng berre å vite at det ho trur er der, er der. Det ville vere nok. Dette gjer henne til det ein må kunne kalle ein håplaus fjott (Øyehaug, 2005, s. 30).

Novella nærmar ein seg eit punkt der “ho” trur det potensielt ville kunne vere sanning, viss ho berre hadde fått sjå det. “Alltid når det nærmar seg slutten, snur han henne rundt” (Øyehaug, 2005, s. 29) slik at ho ikkje får sjå ansiktet hans. Men denne gongen vil ho sjå det, ho blir gripen av inspirasjon: “ho får auge på ein gamal porselenskopp i utslagsvasken med nesten vekkvaske gullmønster, ho lyttar, og no *vil* ho det, no, ho vil sjå ansiktet hans: ho snur seg” (Øyehaug, 2005, s. 30). Som når Orfeus med inspirasjonens kraft snur seg får også dette katastrofale følger og “verket” blir øydelagt: “han dett ut av henne med ein svuppande lyd like før den avgjerande augneblinken, og ho rekk berre å sjå eit raudt ansikt samantrekt i irritasjon før ho misser balansen” (Øyehaug, 2005, s. 30).

---

<sup>19</sup> For å kort vise for nokre oppkomme av allusjonar desse novellene kan vere: “Gullmønster” liknar også i oppbygging og motiv på den kjende novella “Karen” av Alexander Kielland (1882). Handlinga i “Karen” blir driven fram av fleire symbolske og allegoriske parallellar: vinden erobrar kroa der Karen jobbar, og ein rev jaktar på ein hare, medan den allereie gifte postføraren nok ein gong erobrar den naive Karen. I “Gullmønster” er det også ein vind som susar og bles gjennom heile teksten, og ute i vinden remjar ein katt på fleire tidspunkt, som eit komisk lydspor til samleiet som går føre seg inne i huset (som i “Karen” også er eit samleie mellom ein rundbrennar og ei ung kvinne som lengtar etter kjærleik).



Sjølv om forteljarstemma med metafiktiv distanse medgir at “ho” kan kallast “ein håplaus fjott” som trur det finst ei slik sanning, er det også ein venskepeleg humor i desse orda – som om forteljaren og også den impliserte forfattaren er glad i den håplause fjotten og ønsker henne alt godt. Det er omsorg i ironien, for “ho” lengtar jo berre etter kjærleik. Tittelen “Gullmønster” kan uttrykke det forgylte i lengten og håpet hennar – om enn det er eit “nesten vekkvaske” mønster, så er det når ho ser dette at inspirasjonen får henne til å snu seg. “Han”, derimot, får ikkje denne venleg ironiserande merksemda og forståinga frå forteljaren, sjølv om det er ein allvitande forteljar som også kan røpe noko om hans indre i dette samleiet: “han er inne i eit slags hjernesugande mørker” (Øyehaug, 2005, s. 28). Dette får vi etter kvart også eit visuelt bilete av, “augo hans ser ut til å søkke som tunge steinar inn i hovudet hans bak augneloka” (Øyehaug, 2005, s. 29). Eit “hjernesugande mørker” kan likne skildringa av “den andre natten” som Orfeus ofrar heile lykka for og snur seg etter.

Det er lett for lesaren å seie seg eining i at “ho” er ein fjott, fordi det ikkje er noko i teksten som tilseier at “han” elsker henne. Trua på at han skal kunne “røpe noko tilnærma lik elsk” er svært naiv, men ho har ikkje noko å tape på å snu seg, og ho gjer det med berre gode hensikter, ut av lengt og håp og forestillingsevne, ho er ein drøymar. Både “ho” og Orfeus vil sjå det som eigentleg er skjult for dei. Der Orfeus snur seg driven av inspirasjonen, snur “ho” seg også fordi ho er ein romantikar, driven av lengten.

## AVSLUTNING: DET UFORSTÅELEGE

Jena-romantikarane vart kritiserte for å vere uforståelege då dei i åra 1798-1800 gav ut Athenäum-tidsskriftet. I det siste nummeret skriv Schlegel eit svar på denne kritikken, i essayet “Om uforståeligheden” (Schlegel, 2000). Er det i det heile mogleg å kommunisere idear, spør han seg. Det er lett å tru at årsaka til det uforståelege “ligger i uforstanden” (Schlegel, 2000, s. 246), men Schlegel hevdar at det uforståelege tvert imot er naudsynt. “I ville blive bange, hvis hele verden, sådan som I kræver det, engang for alvor blev fuldstændig forståelig” (Schlegel, 2000, s. 255). Han knyter det uforståelege til behovet for det paradoksale:

Alle de højeste sandheder af hver en art er helt igennem trivielle, og netop derfor er intet mere nødvendigt end at utdrikke dem på stadig nye og om muligt mere paradoksale måder, så det ikke bliver glemt, at de stadig er der, og at de egentlig aldrig kan udtales helt (Schlegel, 2000, s. 250).

Prøver ein å uttrykke “de højeste sandheder” på ein sann måte, vil det trivielle ved dei bli avslørt, ein vil falle ut i klisjear. Uttrykker ein dei derimot ironisk, gjennom ein leiken bruk av nettopp desse klisjeane, vil det sanne og universelle bli paradoksalt: Avstanden i framstillinga vil skape nærleik, og som i sokratiske ironi “skal alt være spøg og alt alvor, alt troskyldigt åbent og alt dybt forstillet” (Schlegel, 2000, s. 84).

I behovet for å uttrykke seg stadig meir paradoksalt blir også den ironiske tilstanden vanskeleg å gripe eller definere – det er ein tilstand som krev at ein er *oppriktig* til stades, noko kvar og ein kan formulere på kvar sin måte, i følge Novalis:

What Schlegel characterizes so sharply as Irony is to my mind nothing other than the consequence, the character of presence of mind – of the true presence of the spirit. The spirit always appears in a *strange and airy* form. To me, Schlegel’s Irony seems to be genuine humour. One idea can usefully have several names (Novalis, 1984, s. 88-89).

Det leikne og lærde ved novellene til Gunnhild Øyehaug er genuin humor og oppriktig alvor, det er ei skapande uro, i ei kjend, men overraskande form. Novellene er sporenstreks forståelege og ugripelege.

## KJELDELISTE

- Aarseth, A. (1988). *Episke strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baggesen, S. (1965) *Den Blicherske novelle*. København: Gyldendal.
- Baudelaire, C. (2007). Den skapande fantasien og modernitetens kunst. I E. Eide, A. Kittang & A. Aarseth (Red.), *Klassisk litteraturteori. En antologi*. (2. utg.) Oslo: Universitetsforlaget
- Beddari, C. (2018, 16. november). Oppfinnsomhetsdronningen. *Morgenbladet*. Henta frå <https://morgenbladet.no>
- Bennett, A. & Royle, N. (1999). *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. (2. utg.) Essex: Pearson Education Limited.
- Blanchot, M. (1996). *Innriss. Essays i utvalg*. Oslo: Aschehoug.
- Camus, A. (1995). *Opprøreren*. Oslo: Aschehoug og Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur
- Colebrook, C. (2004). *Irony. The new critical idiom*. New York: Routledge.
- Dällenbach, L. (1989). *The Mirror in the Text*. Cambridge: Polity Press.
- Ellefsen, B. (2017, 16. juni). Les meg sånn. *Morgenbladet*. Henta frå <https://morgenbladet.no>
- Engdahl, H. (1992). Schlegels vårdsløshet. I H. Engdahl, M. Florin, J. Håfström, S. Larsson, A. Olsson & H. Rehnberg (Red.), *Obegripeligheten. Kykeon*. (s. 31-39). Malmö: Propexus.
- Fioretos, A. (1991). *Det kritiska ögonblicket*. Stockholm: Nordstedts.
- Freud, S. (1998). *Det uhyggelige*. København: Forlaget politisk revy
- Gulddal, J. (2000). Indledning. I F. Schlegel, *Athenäum fragmenter og andre skrifter*. (s. 7-27). København: Gyldendal.
- Haagensen, O. (2018, 23. november). Hva i alle mulige verdener foregår oppe i hodet på Norges mest oppfinnsomme forfatter? *Morgenbladet*. Henta frå <https://morgenbladet.no>
- Hanson, C. (1989). 'Things out of Words': Towards a Poetics of Short Fiction. I C. Hanson (Red.), *Re-reading the Short Story*. (s. 22-33). New York: St. Martin's Press.
- Hemingway, E. (1964) *En varig fest – unge dager i Paris*. Oslo: Gyldendal norsk forlag
- Hodne, Ø. (2014, 10. desember). Lussi holdt oppsyn med juleforberedelsene. Henta frå <https://www.hf.uio.no/ikos/forskning/aktuelt/aktuelle-saker/2014/lussi-holdt-oppsyn-med-juleforberedelsene.html>
- Klujeff, M. L. (2002) *Novellen – struktur, historie og analyse*. København: Gads forlag.

- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1999). *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Muecke, D. C. (2018). *Irony and the Ironic*. (2. utg.) New York: Routledge.
- Novalis (1984). From *Miscellaneous Writings*. I K. M. Wheeler (Red.), *German aesthetic and literary criticism: The Romantic Ironists and Goethe*. (s. 84-91). London: Cambridge University Press.
- Rasmussen, I. S. (2012). "Eg lèt som om eg taklar dette". *Eksperiment og identitet i Gunnhild Øyehaug's Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre*. (Masteroppgåve). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Schlegel, F. (2000). *Athenäum fragmenter og andre skrifter*. København: Gyldendal.
- Schlegel, F. (1963). *Philosophische Lehrjahre (1796-1806). Kritische Ausgabe*, bd. XVIII. München: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Shakespeare, W. (2013). *Hamlet*. Oslo: Oktober.
- Sjklovskij, V. (1991). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteaturteori: en antologi*. (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget
- Surén, O. W.: (2016, 19. august) Livet er ein kort draum. *Dag og Tid*, s. 30-31
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic – a structural approach to a literary genre*. New York: Cornell University Press.
- Wheeler, K. M. (1984). Introduction. I K. M. Wheeler (Red.), *German aesthetic and literary criticism: The Romantic Ironists and Goethe*. (s. 1-28). London: Cambridge University Press.
- Økland, I. (2016, 20. august). Det var jo bare en drøm. *Aftenposten*. Henta frå <https://www.aftenposten.no>
- Øyehaug, G. (2016). *Draumeskrivar*. Oslo: Kolon.
- Øyehaug, G. (2005). *Knutar*. Oslo: Cappelen.
- Øyehaug, G. (2002). "Le cœur étrange du lointain". *Om ironi som poesi: de Man, Rimbaud*. (Masteroppgåve). Universitetet i Bergen, Bergen.