

MASTERGRADSAVHANDLING I LESEVITENSKAP

KJØNN I SKRIFT

**En analyse av romanene *Få meg på, for faen*
og *Vi har så korte armar*
av
Olaug Nilssen**

Universitetet i Stavanger

Høsten 2008

Iselin Eidslott



Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram:

Master i lesevitenskap

Høstsemesteret, 2008

Åpen

Forfatter: Iselin Eidslott

.....
(signatur forfatter)

Faglig ansvarlig

Veileder: Finn Tveito

Tittel på hovedoppgaven: *Kjønn i skrift. En analyse av romanene *Få meg på, for faen* og *Vi har så korte armar* av Olaug Nilssen.*

Engelsk tittel: *Femininity in writing.*

Emneord:

Ecriture féminine, Olaug Nilssen, feministisk litteraturteori.

Sidetall: 83

Stavanger, 27. november 2008

Forord

Jeg vil rette en stor takk til Finn Tveito for gode råd, veiledning og interessante diskusjoner underveis. Jeg vil også takke Bjørn Kvalsvik Nicolaysen for faglig inspirasjon gjennom to år. Til slutt og ikke minst takker jeg medstudentene mine på mastergraden i lesevitenskap, for spennende diskusjoner, både de faglige og de som har handlet om livet ellers.

Stavanger, 27. november 2008

Iselin Eidslott

Innhold

Forord	3
1 Innledning	5
2 En teoretisk tilnærming til Olaug Nilssens språk	15
2.1 Feminisme -en tvetydig terminologi med en tverrfaglig appell.	15
2.2 Feministisk litteraturteori	16
2.2.1 En ny diskurs	17
2.2.2 Kjønn som forskjell	17
2.2.3 Hélène Cixous og det poetiske språket	21
2.2.4 Julia Kristeva og det semiotiske og symbolske språket	25
2.3 Det feminine vs. Det poetiske språket	28
3 Metaforene	30
3.1 Substitusjonsteori vs. Kognitiv teori	31
3.2 Det indirekte språket	35
3.2.1 Det flertydige	35
3.2.2 Det kontrastfylte	40
3.2.3 Metaforiske tekster	41
3.3 Metaforens referensielle funksjon	43
3.4 En instrumentalistisk forståelse av språket vs. en indirekte tilgang til kunnskap	45
4 De mange stemmene	47
4.1 Polyfonien	48
4.1.1 Hvem er "Vi"?	50
4.1.2 Dialogene	53
4.1.3 Indre og ytre sidetekster	55
4.1.4 Dagboken	58
4.1.5 Polyfonien som en dynamisk funksjon i tekstrelasjonene	61
5 Et kjønned språk	63
5.1 Hva er det eksplisitte kjønnsmessige i Olaug Nilssens tekster?	64
5.1.1 Det poetiske språket	65
5.1.2 Det indirekte språket	68
5.1.3 Viet som en del av det semiotiske språket?	69
5.2 Stemmen og det kjønnede språket	71
6 Avslutning og konklusjon	74
Litteratur	80
Sammendrag	83

1 Innledning

Språket til Olaug Nilssen tar bakholdsangrep, det kaster seg over deg uten forvarsel og tar nesten pusten fra deg, og det stopper heller ikke. Gjennom møtet med tekstene blir du først lagt i bakken, så blir du revet med på en heseblesende ferd fra begynnelse til slutt, og du rekker ikke en gang å tenke: ”Hei! Er dette lov?” Men dette er ikke et spørsmål om du aksepterer det eller ikke. Det er bare slikt du må finne deg i om du vil være en del av Nilssens tekstunivers.

Romankarakterene hennes er helt alminnelige, nesten på grensen til kjedelige, og de lever helt gjennomsnittlige liv. Men hva er det så som er så spesielt med tekstene? Gjennom den språklige eksperimenteringen til Nilssen makter hun å bruke språket til å skildre romankarakterene på en svært inderlig og troverdig måte. Dagligdagse situasjoner får en større dimensjon gjennom absurditet og humor, alltid blandet med alvor, og dette skaper en sterk språklig effekt. På denne måten balanserer hun hele tiden mellom det trivielle og eksistensielle. For meg er det dette særegne språket, som er det mest interessante aspektet med tekstene hennes, der jeg vil våge å påstå at hun representerer noe nytt og annerledes i litteraturen. Og det er dette som vil være mitt emne for denne avhandlingen.

Olaug Nilssen (f. 1977) debuterte i 1998 med romanen *Innestengt i udyr*. I 2005 ble hun av Morgenbladet kåret til den beste av ti forfattere under 35 år. Det karakteristiske for stilen til Nilssen, er eksperimenteringen med det språklige uttrykket. Bøkene er preget av et fragmentert og poetisk språk, og en nesten tablåaktig framstilling av romankarakterene. Hun har i et radiointervju uttrykt at hun ikke har noe i mot å bli omtalt som en ”vestlands-surrealist”¹, sammen med forfattere som Kjartan Fløgstad og Ragnar Hovland. Hun sier selv at hun er sterkt influert av både Hovland sin humor og vilje til absurditet, og Fløgstad sin collage av ulike sjangrer.

¹ Begrepet surrealisme må ses i forbindelse med patafysikken som ble oppfunnet av den franske forfatteren Alfred Jarry tidlig på 1900-talet. Patafysikk er vitenskapen om *unntakene* og om de imaginære løsningene, i motsetning til fysikken som er opptatt av det lovmessige. ”Patafysikken opphever motsetningar, t.d. er alvor og humor patafysisk sett akkurat det same.” (Hovland 2002:95).

Det tekstlige materialet jeg ønsker å se nærmere på i denne avhandlingen er to romaner av Olaug Nilssen, *Få meg på, for faen* og *Vi har så korte armar*. Selv om begge bøkene er romaner, men skjer likevel en rekke brudd med sjangerformen, gjennom de ulike litterære grepene Nilssen gjør. Det er særlig eksperimenteringen med sjangerkonvensjonene som er karakteristisk for stilen hennes. Dette viser seg gjennom ulike typer tekster som deler opp fortellingen og bryter med forventningene om hvordan en roman skal se ut. I tekstene finner vi sitat av sangtekster, eksempeleventyr er dratt inn i fortellingen, og nye og uventede ordsammensetninger dukker opp. Tekstene beveger seg også stadig fram og tilbake mellom virkelighet og drøm, og inn og ut av fiksjonen. Dette byr på utfordringer for leseren, den narrative tråden er ikke alltid like lett å følge. Samtidig er dette med på å gi tekstene en større kompleksitet, de inneholder flere lag, som inviterer leseren til tolkning.

Denne fragmenterte og tablåaktige formen til romanene gjør at forfatteren på mange måter skaper et surrealistisk bilde av virkeligheten. I følge Litteraturvitenskapelig leksikon var surrealistene ”sterkt influert av Sigmund Freuds lære om det ubevisste og så sitt kunstnerlige prosjekt som et forsøk på å frigjøre menneskelige krefter som er hemmet av den vestlige sivilisasjonen, men som kommer til uttrykk i drømmer, i rus og irrasjonelle sinnstilstander.” (Lothe 2007:219). Dette fikk konsekvenser for litteraturen, der drømmemotiver, det sjokkerende, provoserende og det irrasjonelle ble dyrket.

Siden de gjeldende rammene for en realistisk fremstilling er opphevet, har Nilssen innenfor surrealismens konvensjoner dermed en større frihet til å plassere hva hun vil inn i handlingen. Det at Nilssen leker seg med sjangerkonvensjonene på denne måten, gjør at hun skaper seg et større spillerom enn hva som finnes i den realistiske fremstillingen av verden. Hun har selv uttalt i et intervju at en slik surrealistisk versjon av virkeligheten kan si noe like viktig og sant som det en realistisk framstilling makter. Men veien til denne erkjennelsen er ikke like åpenbar, den er kronglete, og den krever en aktiv rolle fra leserens side, som gjennom sitt tolkningsarbeid selv må skape meningssammenhenger.

I forhold til den litterære konteksten er det ingen tvil om at begge romanene til Nilssen føyer seg inn under en rik nynorsk tradisjon gjennom dannelsromanene til Fløgstad og Hovland. På samme måte som de nevnte forfatterne, har hun en lekende stil, der humor og alvor er nært knyttet sammen. Selv om det er mange likhetstrekk mellom de nevnte forfatterne og Nilssen, synes jeg likevel at hun har noe eget ved seg som skiller seg ut i fra det som kan kjennetegne både Fløgstad og Hovland.

I artikkelen ”Det onde språket”² pekes det på at likhetene er spesielt fremtredende mellom romanene *Vi har så korte armar* og Hovlands *Sveve over vatna*:

”(...) Begge romanane fortel om personar som reiser frå ei lita bygd på Vestlandet for å ta høgare utdanning i byen. Gjennom ein burelsk og svart humor vert hovudpersonane utlevert der dei rives gjennom bondsk fornuft og skam –og eit forlokkande urbant bohémiliv. Gjennom talrike surrealistiske innslag fortell begge om kvardagslege og fantastiske menneske sine liv i rifta mellom by og land.”

Vi har så korte armar handler om Liv og Ølgjer Bjørnsson som flytter fra bygda Skoddeheimen til universitetsbyen Bergen for å studere. Handlingen skildrer de to i en vanskelig overgang til voksenlivet, en tilværelse der det er forventet at man skal klare seg selv. I tillegg er identitetssøkingen er særlig sentral i denne sammenhengen. De kjemper mot mindreverdigetskomplekser fordi de er ungdommer fra bygda, og de forsøker å fortrenge bakgrunnen sin ved å innordne seg det urbane livet i Bergen. Humoren og ironien er særlig eksplisitt i denne romanen, men der finnes også et alvor og en gjennomtrengende sårhet i skildringene av disse to. Dette kommer til uttrykk gjennom ambivalensen rundt egen identitet og hvordan romankarakterene kjemper mot den desperate ensomheten som de opplever.

By og bygd -problematikken kommer også til uttrykk i *Få meg på, for faen*, men kanskje ikke i like stor grad som i *Vi har så korte armar*. I *Få meg på for faen* er det heller en annen form for danning enn den klassiske som fins, og som ikke er like eksplisitt. Romankarakterene her er alle jenter som har til felles at de har problemer med å innorde seg de fastlagte føringene på hvordan samfunnet forventer at en skal leve, både når det gjelder seksualitet, familiestrukturer og utdanning. De tre jentene ønsker alle å bli vellykkede aktører i sine egne liv, og romanen beskriver hvordan de strever med denne søkingen mot egen identitet. Samtidig er de påvirket av synet på kvinnerollen som dominerer i samfunnet, og de opplever en ambivalens rundt dette etablerte synet. Maria er ”einogtju-e” og skal klare seg selv, men føler at hun ikke

² Simon Malkenes (2002)

mestrer livet på den måten som omgivelsene forventer. Samtidig har hun et sterkt behov for å bli lagt merke til, og hennes høyeste ønske er å komme på fjernsynet. ”Kona til Sebjørn” er misfornøyd med å bare være kona til Sebjørn, og føler ikke at det hun ofrer for mann og barn har noen verdi i den store sammenhengen. Og Alma er midt i en brytningstid mellom barn og voksen med alt det innebærer av frustrasjon og usikkerhet. Samtidig går hun gjennom sin seksuelle oppvåkning og vet ikke hvordan hun skal forholde seg til de nye og overveldende følelsene.

De siste årene har det utviklet seg en tendens blant flere nye unge kvinnelige forfattere, der de eksperimenterer med språket på en ny og spennende måte. Et eksempel på dette er hvordan de blant annet bryter med konvensjonene om hvordan en setning skal se ut. Synne Sun Løes sin roman *Å spise blomster til frokost* og Hilde Hagerups *Løvetannsang* er eksempel på dette. Resultatet av denne språklige eksperimenteringen er at de klarer å formidle noe mer og kanskje også noe annet enn når en bruker språket på et mer tradisjonelt vis. Når det gjelder det tematiske aspektet, er det også interessant å merke seg at romankarakterene er jenter, og at de nå fremstår som mer realistiske og komplekse enn det som har vært den tradisjonelle fremstillingen av jenteskikkleser i litteraturen. Psykisk sykdom, identitetsskaping og seksualitet er eksempel på tematikk som blir behandlet. Resultatet av denne utviklingen er at en utvider rommet som jenter opererer i. Av forskning på dette feltet har Siri Odfjell Risdal skrevet avhandlingen *Kunsten å være jente og jenter i kunsten* (2004), der hun ser på jenteskikkelsene i tre av Hilde Hagerups ungdomsromaner.

Mens de nevnte forfatterne føyer seg inn under barne- og ungdomslitteratursjangeren, skriver Nilssen litteratur for voksne. Olaug Nilssens originale stil blir også trukket frem i artikkelen ”Det kvinnelige blikket”³, der artikkelforfatteren skriver: ”no er det kvinnene som er mest synlege i nynorsk litteratur, ikkje dei sinte mennene.” Olaug Nilssen føyer seg inn i en rekke av flere nye kvinnelige nynorskforfattere som har debutert de siste årene. De har til felles at de fungerer som et frisk pust inn i en svært etablert nynorsk tradisjon med et flertall av mannlige forfattere. Gjennom sin friske og særegne språklige stil, fungerer de som en motvekt til den mannlige dominansen i nynorsk litteratur. Artikkelforfatteren mener at de gjennom denne nyskapingen er på vei til å forme en ny kanon i norsk litteratur. Tanken om at denne nye og originale stilen representerer et paradigmeskifte i litteraturen er interessant.

³ Syn og Segn nr.1 2008

Det er derfor ikke så dumt å spørre seg om denne måten å bruke språket på er et tegn på en ny skrivetradisjon og om skrivemåten kan ses på som eksplisitt kvinnelig. Men det å trekke en konklusjon ut i fra denne påstanden vil være problematisk, og heller ikke særlig nyttig. Så vi må foreløpig heller nøye oss med å studere nærmere denne særegne stilen, og se om vi kan gjøre noen interessante funn ut i fra det. Dette vil jeg komme tilbake til i slutten av innledningen, der jeg vil gi en kort presentasjon av den teoretiske tilnærmingen jeg vil bruke i forhold til mitt prosjekt.

Høsten 2007 ble *Få meg på, for faen* dramatisert og satt opp ved Det norske teatret i Oslo.

I et intervju i forbindelse med premieren på stykket, uttalte regissøren:

”Olaug Nilssen har tatt det modige oppdraget og satt ord på det som ingen andre har våget å gjøre, men som vi alle innerst inne føler både når det gjelder mindreverdighetskomplekser, lyst og begjær og det sterke behovet for anerkjennelse.”

Jeg synes regissøren peker på noe viktig i forhold til tematikken i Nilssens romaner. Jeg mener Nilssen viser på en troverdig måte at det er vanskelig å ignorere de dårlige eller mindre flatterende sidene ved personligheten, da de alle utgjør summen av det å være et individ. Alle har et grunnleggende behov for å bli sett og få bekreftelse for hvem de er, alle opplever den eksistensielle angsten knyttet til ulike faser i livet, som overgangen fra barn til voksen i puberteten og løsrivelse fra hjemmet når en skal begynne å studere. Alle opplever presset fra omgivelsene i forhold til det å lykkes med noe, og alle har et behov for selvrealisering. Romankarakterene til Olaug Nilssen står ofte fram som dysfunksjonelle, og til tider komiske. Men kanskje er det komisk fordi vi egentlig kjenner oss igjen i det fortalte, siden det å feile og mislykkes er en stor del av livet.

Det er altså flere perspektiver vi kan diskutere når det gjelder Olaug Nilssens romaner, fordi romanene hennes nettopp har flere interessante sider. I media har det blant annet vært mye oppmerksomhet rundt hvordan hun skildrer femtenåringen Almas seksuelle oppvåkning, på en svært direkte og ærlig måte. Det kan kanskje sies at en noe ensidig fokusering rundt denne tematikken kan være medias strategi for å skape oppmerksomhet rundt en sak, men kan det ikke også være et uttrykk for at en slik beskrivelse av jenter og seksualitet, ikke er noe vi vanligvis møter i litteraturen? At det kan være et tegn på at Nilssen har gjort noe viktig, nemlig satt ord på noe som mangler i kunsten? I en anmeldelse av teateroppsetningen av *Få meg på, for faen* understrekes dette:

Figuren Alma syner oss noko som er både morosamt, pinleg og sårt på ein gong, men eg tykkjer Charlotte Frogner har skapt ei fin og god jente. Alma var jamvel favoritten min mellom dei tre personane i boka, og det er ho framleis! For det er ho som kjennest viktig og ny: Dei seksuelle fantasiane og handlingane til ei ung jente har ikkje blitt skildra slik før. (...) *Få meg på, for faen* er blitt eit godt teaterstykke og er både underhaldande og tankevekkjande. Men det er Alma som er viktig, det er slike som ho vi skulle hatt fleire av. Både i norsk litteratur, på teater og på film.⁴

Det kan være interessant å spørre seg hva det er som gjør at Olaug Nilssen har blitt tatt så godt i mot både blant litteraturkritikere og publikum. Det ble også satt opp ekstraforestillinger i forbindelse med dramatiseringen av *Få meg på, for faen* våren 2008, etter at alle billettene ble utsolgt etter kort tid. Selv om jeg ikke vil påstå at Nilssens er en ny Ibsen eller Fosse, så rører hun tydeligvis ved folk, siden så mange lar seg begeistre. I tillegg til tematikken kan det være flere andre aspekter som skaper denne begeistringen. For det første er det noe nytt med en ung norsk kvinne i teatret, de fleste dramatikere er menn. Kanskje skaper dette større nysgjerrighet blant folk, en interesse for hva dette innebærer? For det andre kan det være det friske språket som pirrer nysgjerrigheten blant folk. Ikke minst gjelder dette ungdommer fra vestkanten i Oslo som gjerne forbinder nynorsk med noe traust og kjedelig. Kanskje har mange oppdaget både gjennom romanene til Nilssen og dette stykket at nynorsk faktisk er et rikt og spennende språk?

Nilssen sier i et intervju⁵ at noe av bakgrunnen for at hun skrev *Få meg på, for faen* er at hun opplever en tendens der bøker som skildrer menns seksualitet, blir respekterte på en helt annen måte enn bøker om kvinners seksualitet. Hun uttaler at hun lar seg provosere av at det blir regnet som viktigere litteratur når menn skildrer vold mot kvinner med innlevelse enn når kvinner behandler emner som seksualitet. Jeg vil la denne diskusjonen ligge her, selv om det er mye som kan sies i den forbindelse. Men kanskje kan noe av grunnen til at Samlaget har satset på Olaug Nilssen være at hun skildrer jenter på en ny og mer troverdig måte, samtidig som hun benytter seg av et friskt og spennende litterært nynorsk? Samtidig tror jeg det blir for ensidig å se romanene ut i fra et tematisk perspektiv. Jeg mener at faren ved å behandle tekstene utelukkende i en feministisk-tematisk kontekst, er at en overser de andre litterære kvalitetene ved romanene. En kan dermed risikere å gå glipp av det som kanskje er det aller viktigste, nemlig det nyskapende og friske ved språket til Nilssen.

⁴ <http://www.dagotid.no/nyhet.cfm?nyhetid=1171> 26.11.08 kl. 10.46

⁵ Kleiveland, A. E. (2007). "Få norsklærerane på..." *Norsklæreren:Tidsskrift for språk og litteratur* Nr 4: 66.

Samtidig er det viktig å presisere at det litterære språket og tematikken ikke avskåret fra hverandre. I Nilssens tekster finner vi poetiske elementer både i språket, handlingen og tematikken. Men for å avgrense meg vil derfor i liten grad dreie seg om det tematiske i Olaug Nilssens romaner i denne avhandlingen. Jeg mener at det litterære språket er interessant nok i seg selv, og at det gjennom sin kompleksitet åpner for ubegrensede tolkningsmuligheter. Fremfor et politisk perspektiv ønsker jeg heller å innta en estetisk tilnærming til tekstene. Slik jeg ser det, kan det være mer fruktbart å trekke frem det som kan være nyskapende ved det litterære uttrykket til Nilssen og diskutere det estetiske ved det. Min fascinasjon over romanene til Nilssen, er som nevnt hvordan den språklige eksperimenteringen gir tekstene særpreg. Men hva er det så som er spesielt med språket til Olaug Nilssen? Og hvorfor er det så viktig å si noe om dette? I anmeldelser av romanene til Nilssen, er det sammen med jenteskikkelsene sett i et feministisk perspektiv, særlig *språket* som er blitt trukket frem som noe særegent og nytt. Men jeg kan ikke se at noen har beveget seg dypere inn i dette feltet og forsøkt å forklare noe mer om *hva* som er særegent ved språket hennes, utover *at* det er originalt. Og det er dette jeg ønsker å se nærmere på i denne avhandlingen.

Karakteristisk for språket på mikronivå er at det er svært muntlig og fragmentert i formen, og det beveger seg ofte over i en poetisk retning. Denne fragmenterte stilen kan til tider kan virke så forvirrende at det kan være en stor utfordring å følge sammenhengen i teksten. Men gjennom dette grepet blir mye av tolkningsarbeidet overlatt til leseren, og jeg mener at det er denne utfordringen som også gjør teksten interessant.

Når der gjelder språket på makronivå, er det eksperimenteringen med sjangerkonvensjonene som er spesielt fremtredende. De ulike tekstene deler opp fortellingen og bryter stadig med forventningene en har i forhold til hvordan en roman skal se ut. Og det er nettopp disse grepene som er så karakteristiske, og gjør stilen hennes særegen. Noe som kan illustrere denne collagen av tekster, er hvordan hun blant annet leker seg med dramaet, som i scenen der Maria, en av karakterene i *Få meg på, for faen*, ringer hjem i desperasjon tidlig om morgenen, for å få moren til å si opp vaskejobben for henne:

” (...) og så tar Sebjørn telefonen:
 -(*trøyt og sur*) Hallo? Kven er dette?
 -(*spak*) Hei pappa, det er Maria. (*brått sint*) har de ikkje lagra nummeret mitt på telefonen? Såg du ikkje at det var eg?
 -(*rådvill*) Maria? Er det du? Er det noko gale? Kvifor ringer du midt på natta?
 -klokka er snart fem på seks!
 (*pause*)
 -kvifor ringer du no?
 -Eg vil snakke med mamma!
 (*pause*)
 -Mamma søv.
 -(*gråtkvelt*) Eg *må* snakke med mamma!
 (Nilssen 2005:122).

Vi ser her hvordan dialogen er utformet som i det skrevne dramaet, med replikkvekslinger som inneholder sidetekster. Sidetekstene forteller oss hvordan vi skal tolke handlingen, der stemmebruk og pauser er eksplisitte. Denne minimalistiske fremstillingen, med korte oppstykkede setninger med en ordknapp dialog, ligger nært opp til det muntlige språket. Ved å blande dramaet med det episke på denne måten, skapes et eget litterært uttrykk. Det skaper en egen intensitet i dialogen. Stemningen er trykkende og fortvilelsen dirrer. Telefonsamtalen blir mer realistisk, fordi den er strukturert på en slik måte som vi kjenner en telefonsamtale. Men dette vil jeg komme tilbake til og diskutere grundigere i analysedelen.

Olaug Nilssen makter å skildre verden på en svært intens og inderlig måte, der humor og alvor ikke er to avgrensede virkemiddel. Det fins alltid en sår tone i humoren, og humor i det såre. Disse elementene flyter inn i hverandre gjennom hele fortellingen, og fungerer som en kraftfull kombinasjon. Når jeg nå ønsker å studere det særegne ved språket hennes, på hvilken måte kan en så bevege seg dypere ned i feltet og forsøke å si noe mer om Nilssens tekster? Kan det ut i fra det jeg har trukket fram som særegne trekk ved språket hennes, være virksomt å bruke begreper som et kjønnet språk og dermed en egen kvinnelig skrivemåte?

Jeg har en oppfatning av at det litterære språket i romanene til Nilssen omfatter noe mer enn bare språket, det kan være mer aktuelt å snakke om en egen kvinnelig skrivemåte og implisitt en egen kvinnelig diskurs. I følge Irene Iversen (*Feministisk litteraturteori* 2002) blir en kvinnelig skrift kjennetegnet av at *stemmen* blir vektlagt, og det er nettopp denne stemmen jeg vil undersøke nærmere. Jeg er interessert i å beskrive bruken av metaforen, den fragmenterte formen, og de mange stemmene som kommer til orde i teksten. Jeg mener også at språket i en stor grad er med på å påvirke handlingsstrukturen i romanene. På grunnlag av de observasjonene jeg gjør meg, vil jeg se nærmere på hva som er den kvinnelige skrivemåten i tekstene. Dette gir grunnlag for følgende problemstillinger:

Hva er det spesielle og særegne med det litterære språket i *Få meg på, for faen og Vi har så korte armar*? Hvilke sider ved språket er det som kan karakteriseres som kjønnet?

Mange av de språklige tendensene til Nilssen stemmer overens med visse perspektiver fra feministisk litteraturteori. Innenfor denne litteraturforskningen er Helene Cixous og Julia Kristeva to av de teoretikerne som har hatt størst innflytelse. Feministisk litteraturteori handler kort fortalt om hvordan litteraturen kan virke *subversiv* i forhold til det språklige og kulturelle systemet som preger samfunnet vårt. Tolkningen skjer ut i fra tekstenes språklige og estetiske særpreget og ut i fra en litteraturhistorisk sammenheng. Det som blir sett på som den ideelle teksten er den mangfoldige, flertydige og poetiske. En poetisk og fragmentert skrivemåte gjør at en i større grad har mulighet til å utnytte symboliseringsevnen som fins i språket. (Iversen 2002:34).

I forhold til kjønnsaspektet ser en ikke kjønn som system, struktur eller kjønnsidentitet, men kjønn som en *forskjell* som skapes gjennom språket og i den symbolske orden. Dette griper tilbake til Derridas begrep *différance* i forbindelse med språk. Det understrekes at det ikke er interessant hvilket kjønn forfatteren tilhører, det er skriften i seg selv som blir det sentrale. Man prøver å unngå å blande sammen forfatterens kjønn med språket eller skriften som blir produsert. (Moi 1985). Og dette er kjernen i mitt utgangspunkt her. Jeg mener at Olaug Nilssens tekster gjennom sin originalitet og kompleksitet nettopp kan ses på som en slik motsetning til noe annet, nemlig etablerte oppfatninger om sjanger, språk og tekst. Jeg mener at det hensiktsmessige ved å sette Nilssens tekster i et slikt motsetningsforhold, vil være at det åpner opp for å oppdage flere perspektiver ved dem, og dermed vil en også kunne si noe mer meningsfylt om tekstene. Slik jeg ser det, kan tekstene kanskje få en større dimensjon gjennom å se de som motsetninger til det etablerte og kjente.

Årsaken til at jeg henter inspirasjon fra slike teorier er at de kan anvendes til å gi noen interessante perspektiver på ulike sider ved det litterære uttrykket til Nilssen. Grunnen til at jeg vil prøve å gi et nyansert bilde av teorien er at det også er sider ved den som er problematiske. Måten hun bruker språket på, kan ses på som et uttrykk for en kvinneskrift og fungere som en motsetning eller et opprør mot noe annet, nemlig det Cixous mener vi er styrt av: en patriarkalsk skrivekultur. Det som det forøvrig ikke kan se ut som at denne litteraturteorien har behandlet i like stor grad, og som jeg ønsker å fremheve, er det kjønnete

språket knyttet til handlingsgangen i tekster. Disse aspektene er vevd tett sammen, og spiller en stor rolle i forhold til appelleffekten i romanene til Nilssen. Målet for avhandlingen er å se på hvordan språket spiller inn i forhold til handlingsforløpet, og om det kan være grunn til å si at disse romanene skriver frem et eget kvinnespråk.

Min tilnærming til de valgte tekstene vil være analytisk. Dette vil innebære en tekstanalyse av de to romanene med vekt på språket. For å belyse det særegne og spesielle ved språket til Nilssen, vil jeg trekke frem de mest karakteristiske litterære grepene ved romanene. Jeg har valgt å konsentrere meg om to nivå, som vil være metaforene og dialogene.

I andre kapittel vil jeg gi en presentasjon av teoretisk materiale, og avklare begreper som vil være de mest overordnede i denne avhandlingen. Tredje kapittel vil handle om metaforene i romanene. Årsaken til at jeg ønsker å se nærmere på metaforene i tekstene, er at jeg mener Nilssen har en nyskapende og kreativ bruk av dette litterære virkemiddelet. Ricœur mener at om et metaforisk utsagn som helhet gir mening, skaper metaforen nye og akseptable måter å forstå verden på. Det dreier seg dermed ikke om en gjengivelse av virkeligheten. Metaforen forteller oss derimot noe om verden på en ny måte, den gir en re-beskrivelse av virkeligheten. På denne måten er den med på å endre vår persepsjon. En slik måte å tenke om metaforene på, vil åpne opp for en utvidet forståelsesramme og dermed en større kompleksitet også i Nilssens tekster.

I kapittel fire vil jeg se nærmere på hvordan dialogene er utformet. Romankarakterene kommer til orde på som selvstendige stemmer og bevisstheter, og dermed blir flere tankeunivers inkludert i teksten, og vi får et polyfont uttrykk. Dialogene beveger seg også over i en poetisk retning gjennom måten de er utformet på. Disse perspektivene, det indirekte ved metaforene og det poetiske trekket ved dialogene, er språklige tendenser jeg mener kan være representativt for et kjønn språk, og dette vil jeg diskutere i kapittel fem.

De observasjonene jeg gjør meg, vil jeg se i lys av perspektiver fra feministisk litteraturteori, som jeg til slutt vil trekke inn i en oppsummerende diskusjon i kapittel seks.

Avslutningen vil bestå av flere elementer. Først vil jeg oppsummere hovedfunnene for avhandlingen og gjøre rede for sentrale poenger og resultatene av undersøkelsen. Og i lys av denne diskusjonen, vil jeg komme frem til det som kan lede til en konklusjon.

2 En teoretisk tilnærming til Olaug Nilssens språk

I dette kapitlet vil jeg diskutere den teoretiske retningen og avklare de begrepene som vil være de mest sentrale i analysen av Olaug Nilssens tekster. Siden feministisk litteraturforskning fremdeles er et ungt forskningsfelt, er det nødvendig å gi en kort presentasjon om hva denne forskningen handler om. Jeg vil ikke bevege meg dypt i teorien, men jeg ønsker å gjøre rede for noen perspektiver fra forskningen som jeg kan se som en inngang til mitt eget prosjekt. Samtidig ønsker jeg å diskutere hva det er med denne forskningen som kan gi et interessant perspektiv på det særegne ved Nilssens tekster.

2.1 Feminisme -en tvetydig terminologi med en tverrfaglig appell.

Feminisme kommer fra det latinske ordet *femina*, som betyr *kvinne*. Feminisme er en del av det teoretiske grunnlaget for kvinnebevegelsen, dette er en oppfatning eller bevegelse som hevder og aktivt arbeider for kvinnens likestilling med mannen.⁶

Begrepet feminisme er et mangfoldig og vidt begrep som strekker seg over mange fagfelt. Å knytte feminisme sammen med litteraturforskning kan gi den umiddelbare assosiasjonen om en tematisk orientering rundt tekster. Slik jeg ser det, er den estetiske tilnærmingen mer interessant. Jeg tror også den er mer fruktbar enn ren feministisk tolkning av tematikken, da en tekstlig analyse ikke har de samme begrensningene som en tematisk, og kan dermed åpne opp for et grundigere tolkningsarbeid.

I forhold til mitt eget prosjekt ser jeg det feminine som en kontrast til det maskuline i språket. En annerledeshet om en vil, noe som har andre kvaliteter og som åpner opp for andre muligheter i språket. Samtidig er det viktig for meg å fremheve selve kvaliteten ved tekstene. Den feministiske litteraturteorien fungerer som en forklaringsmodell som tilbyr et begrepsapparat som kan si noe om det særegne og spesielle i Olaug Nilssens tekster.

⁶ <http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9310197> 23.11.08 kl. 15:04

2.2 Feministisk litteraturteori

Mange vil forbinde feministisk litteraturforskning⁷ med en ren politisk lesing av enkelttekster, men feltet inkluderer flere ulike perspektiver, og tilnærmingen til litterære tekster i forbindelse med litteraturforskningen er dermed svært forskjellig. Når forskere innenfor denne retningen stiller spørsmål til tekster som har med kjønn å gjøre, forholder de seg kritisk og politisk til litteraturen og litteraturforskningen. Det politiske aspektet ved denne forskningen ligger i påstanden om at det er en ulikhet og urettferdighet i forholdet mellom kjønnene, og at kvinnen defineres som *Den andre* i vår kultur. Dette utgangspunktet viser seg også ved at feministisk litteraturforskning hele tiden har vært kritisk til den kanoniserte litteraturen, og at mye av forskningen har handlet om det de mener er mekanismer som virker marginaliserende i den litterære institusjonen. Likevel kan en ikke si at alle feministiske forskere hovedsakelig er opptatt av teori eller alltid leser litteratur politisk. Størstedelen av feministisk litteraturforskning er ”vanlig” litteraturforskning, det betyr at den arbeider med lesinger av enkelttekster, verk eller forfatterskap ut fra komposisjon, litterære grep og tematikk, og at fortolkningen skjer ut fra språklige og estetiske særpreg ved tekster og ut fra en litteraturhistorisk sammenheng. Det som imidlertid skiller denne forskningen fra andre litteraturvitenskaplige retninger, er at den stiller spørsmål om kjønn som konstituerende for mening både i enkelttekster og i alle øvrige kulturelle forhold.

I forhold til mitt eget prosjekt, der jeg ønsker å studere særpreget ved tekstene til Olaug Nilssen, tror jeg at en slik estetisk tilnærming til tekstene vil være det mest fruktbare, fremfor å se dem i et politisk perspektiv. Det er flere årsaker til at jeg er interessert i å fremheve estetikken ved det litterære språket til Nilssen fremfor å peke på hva som er det spesielt *feministiske* ved tekstene. Jeg tror at om en skal gjøre en slik tematisk analyse, vil en fort innta en politisk innfallsvinkel. Dermed vil en fort stå ovenfor flere vanskelige spørsmål.

Perspektivene som blir tatt opp til diskusjon kan lett bli svært allmenne, og jeg er også redd for at faren ved en slik analyse som utgangspunkt vil være at oppmerksomheten rundt det litterære språket vil forsvinne. En estetisk tilnærming vil trolig kunne åpne opp for flere perspektiver, og belyse tekstene på en annen og kanskje bedre måte enn en ren politisk eller tematisk vinkling vil kunne gjøre.

⁷ Diskusjonen om dette er basert på Feministisk litteraturteori Iversen, I. (2002). Feministisk litteraturteori. Oslo, Pax.

Men dette betyr ikke at kjønnsaspektet vil være av uten betydning. Det vil heller fungere som et overordnet aspekt i forhold til analysene, der jeg vil forsøke å forklare noe om det særegne i tekstene ut i fra tanken om at det kan være en pekepinn på at det dreier seg om et eget kjønn språk. Jeg er inspirert av to poststrukturalistiske feminister, Cixous og Kristeva, som legger mye vekt på språkets betydning i den litterære teksten, og jeg vil si mer om hvordan deres teorier kan være en innfallsvinkel til Nilssens tekster om litt. Først vil jeg gi en kort fremstilling av bakgrunnen for feministisk litteraturteori.

2.2.1 En ny diskurs

Feministisk litteraturforskning ble til som en følge av den nye kvinnebevegelsen på slutten av 1960-tallet og på 1970-tallet. Dette var en politisk bevegelse der drivkraften var å kjempe mot økonomisk, sosial, og kulturell kvinneundertrykking. Men det var også en kulturkritisk strømning, som utløste en bølge av bevisstgjøring blant kvinner i Vesten. Det som preget denne kulturelle og politiske bevegelsen var at det skapte det som kan kalles ”*en diskurs om kvinner*” (Iversen 2002:17). Denne nye diskursen handlet om kvinneundertrykking og dette impliserte også kjønnsbegrepet. Et resultat av denne oppvåkningen førte også til en erkjennelse av at kvinnen har vært den underordnede eller Den Andre i kulturen. Dette ledet til en større aktivitet for å undersøke kvinners historie og kultur, og arbeidet for å synliggjøre og oppvurdere kvinner i et mannsdominert samfunn. Disse mekanismene fantes også i litteraturforskningen, og kom til uttrykk gjennom teorier om en kvinneskrift, slik som Helene Cixous og andre formulerer det. Men det var også uenighet om det var noe som kunne kalles en egen kvinneskrift eller en kvinnelig estetikk. Kvinnens erfaring, språk og kultur ble ofte omtalt som en *annen* virkelighet, et *annet* språk eller en *annen* kultur. I disse betegnelsene lå det en tro på at kvinner representerer noe annet eller annerledes en den patriarkalske kulturen som har vært den dominerende, men dette *andre* var enda noe ukjent og uerkjent.

2.2.2 Kjønn som forskjell

Den feministiske litteraturforskningen utviklet seg voldsomt utover 1980-tallet. Forskningsfeltet ble samtidig preget av store teoretiske forandringer, der begrepene endret seg fra å handle om *kvinner* til å handle om *kjønn*. Dette skillet representerer også to retninger en kan dele feministisk litteraturforskning inn i. En teoretisk retning som kan kalles

strukturalistisk og handler om *kjønn som system*, og den poststrukturalistiske retningen som ser på *kjønn som en språklig forskjell*.

I løpet av de siste tiårene er det de poststrukturalistiske teoriene som har dominert den feministiske litteraturforskningen. I stedet for å se på kjønn som system, struktur eller kjønnsidentitet, blir kjønn en forskjell som skapes gjennom språket og i den symbolske orden. Dette synet kan delvis være et resultat av de allmenne teoretiske trendene som gjelder, for fra midten av 1980-tallet er det en poststrukturalistisk retning som dominerer både i europeisk og amerikansk litteraturteori. Men det kan også forklares med at dette er en teori som tillegger språket og litteraturen en avgjørende betydning. Denne måten å tenke om kjønn og språk på vil også være min teoretiske inngang til Nilssens tekster. Jeg er mindre opptatt av kjønn som fenomen i seg selv. Jeg mener at det å se kjønn som en forskjell er mer interessant, fordi det kan åpne opp for andre perspektiver og andre spørsmål knyttet til tekst og språk. Siden utviklingen rundt forskningen også har beveget seg i den poststrukturelle retningen, er det naturlig at denne retningen også vil være den mest sentrale for mitt prosjekt.

Poststrukturalistene kaller sin teori for "den språklige (eller retoriske) vendingen". De legger stor vekt på at det er språket eller, med begrepsbruk hentet fra Michael Foucault, *diskursen*, som setter eller konstituerer kulturens koder og meningsbestemmende forskjeller, inkludert kjønnsforskjellen. Denne teorien hadde utgangspunkt i strukturalismen som var den dominerende retningen i humanistisk forskning på 1960- og 70-tallet. Men poststrukturalismen oppfattet strukturalismen som bare opptatt av regulariteten og det lovmessige i språket og kulturen. Istedenfor å fokusere på den binære logikken som danner meningsstrukturer, legger poststrukturalistene avgjørende vekt på asymmetrien i språktegnet og på språktegnets *abitrære* karakter, dette betyr at tegnet får sin mening gjennom relasjonen til andre tegn, ikke gjennom egen referanse, og at mening på denne måten alltid endrer og forflytter seg. Poststrukturalistene mener denne måten å tenke om språk på er nødvendig for å kunne bryte opp med den tradisjonelle definisjonen av kjønn.

I lys av de teoretiske perspektivene, er det først og fremst er den retoriske vendingen, altså språket i seg selv som blir trukket fram som det sentrale. Derfor mener jeg at en tematisk analyse med vekt på jenteroller for eksempel, i verste fall vil være en avsporing i forhold til hva jeg synes er viktig og hva jeg faktisk ønsker å belyse. Gjennom å fordype meg i det litterære språket, har jeg også muligheten til å gå grundigere inn i undersøkelsen om hva som

er det spesielle og særegne med tekstene til Olaug Nilssen. Jeg tror også at ved å bare velge en tilnærming fremfor flere, er mulig å få til en mer interessant diskusjon, og på den måten komme frem til flere interessante perspektiver enn å pirke i overflaten sammen med flere andre tilnærminger.

Den feministiske filosofen Luce Irigaray går videre i resonnementet til poststrukturalistene når hun kritiserer Vestens *fallosentrisme*. Ordet er skapt ut fra erkjennelsen av at språket og tenkningen er bygd på en aksept av falloson som maktens og språkets sentrum, og Irigaray hevder at vi må tenke det feminine som en forskjell eller differens som befinner seg hinsides fallosontrismens og metafysikkens kategorier. Denne tenkningen om språk deler hun med Jaques Derrida, som har skapt begrepet *différance*.

“Différance as temporization, différence as spacing” (Jacques Derrida)

Det franske ordet *diffère* har flere betydninger. Den ene betydningen er å nedsette eller utsette. Den andre er å skjelle eller være forskjellig fra. Derrida spiller bevisst på denne tvetydigheten, og har ut i fra ordet *différence*, dannet termen *différance*.

Ulikheten mellom e og a i *différence* og *différance* kan ikke høres i talen, forskjellen kan bare oppfattes i lesing eller når den blir uttrykt i skrift. Derfor blir denne forskjellen på skriving og tale markert grafisk. Vokalen a i *différance* markerer hvordan skriften skiller seg fra talen. For Derrida understreker dette relasjonen mellom *différence* og skriving, og han ser *différance* som et annet uttrykk for skriving. (Derrida 1991).

Begrepet *différance* spiller en sentral rolle i Derridas filosofi og betegner den mekanismen ved språket som produserer forskjeller. Dette forskjellsbegrepet bygger han på Ferdinand de Saussures lingvistikk, som mener at hvert enkelt meningsutsagn er betinget av det arbitrære forholdet mellom innholdssiden og uttrykkssiden i språket. Mener at disse to begrepene ikke kan skilles fra hverandre:

Now Saussure first of all is the thinker who puts the arbitrary character of the sign and the differential character of the sign at the very foundation of general semiology, particular linguistics.
(Derrida 1991:62)

Når det gjelder *différance* som begrep eller forestilling understreker Derrida er det umulig å definere hva *différance* er. Og termen er jo nettopp en betegnelse for det forskjellsmessige, det som ikke kan forklares eller defineres gjennom begreper. Det vil alltid være tilstede i nærværet. Han refererer blant annet til Freuds teorier om det bevisste og det ubevisste knyttet til dette:

Such a play, *différance*, is thus no longer simply a concept, but rather the possibility of conceptuality, of a conceptual process and system in general. For the same reason, *différance*, which is not a concept, is not simply a word, that is, what is generally represented as the calm, present, and self-referential unity of concept and phonic material. (Derrida 1991:63).

En ytring om noe vil alltid på samme tid innebære noe som motsetter seg denne meningen. Gjennom *différance* beskriver han det andre, det som ikke kan begrepsfestes og klassifiseres, som en rest i språket. Derrida legger stor vekt på at regulariteten og meningen i språkssystemets blir oppløst når språket er i bruk, ikke minst i litteraturen eller i skriften. Han skaper et ord som beskriver at forskjellen mellom uttrykkssiden og innholdssiden i språktegnet ikke ligger fast, og at det derfor hele tiden skjer en forskyvning og forflytning av mening. På denne måten blir det hele tiden skapt nye betydningslag i teksten. I skriften gjøres all mening usikker, sier Derrida. Den utsetter seg selv for naturlig dekonstruksjon. (Iversen 2002). Denne tilnærmingen til skrift som Derrida representerer, griper tilbake til Cixous teorier som åpner for utvidet meningsskapning i litteratur og skrift. Men dette skal vi se nærmere på om litt.

Jaques Lacan og Julia Kristeva representerer en annen tenkning enn kjønn som en forskjell, men der det *ubevisste* spiller en sentral rolle. De bearbeider Sigmund Freuds psykoanalytiske teori til en teori eller filosofi om språket og kulturen. De forstår språket som en symbolsk orden, som blir etablert og som individet får tilgang til gjennom speilstadiet og gjennom løsrivelse fra morskroppen. I følge Lacan åpner det å være i den symbolske orden for det ubevisste. Språket og den symbolske orden blir strukturert som det ubevisste, og det understøtter oppfatningen om at språket er underlagt en slik kontinuerlig forskyvning av mening som blir uttrykt i Derridas begrep *différance*.

Vi kan se at den poststrukturalistiske vendingen forbindes særlig med navn som Derrida, Lacan og Foucault som alle er franske mannlige filosofer og tenkere. Men innenfor

feministisk litteraturforskning er det tre franske kvinnelige filosofer og litteraturteoretikere som har hatt størst innflytelse, nemlig Luce Irigaray, Helene Cixous og Julia Kristeva.

Luce Irigaray er mer filosof en litterat, men hun har inspirert mange feministiske litteraturforskere med sin dekonstruksjon av fallosentrismen, som jeg nevnte tidligere. H  l  ne Cixous og Julia Kristeva blir ofte nevnt sammen, men de er ganske ulike både i oppfatningen av feminismen og i forståelsen av tekst. Det som likevel forener dem to, er at de begge er opptatte av hvordan litteraturen gir mulighet til å undergrave eller uttrykke de selv bruker, virke subversiv i forhold til det spr  kliche og kulturelle systemet som preger samfunnet v  rt. De knytter denne muligheten til at det finnes en forbindelse mellom det poetiske språket og det f  rspr  kliche, som igjen er forbundet med det moderlige. (Iversen 2002:32)

2.2.3 H  l  ne Cixous og det poetiske språket

Cixous teorier om tekst og språk, er bygget på at hun mener vi er styrt av en patriarkalsk kultur, og hun stiller seg kritisk til et språk som gjør at vi er bundet fast i konvensjonelle begrep og motsetninger. For å ha muligheten til å bryte med et slikt spr  km  nster, mener hun at vi trenger en opprørsk skrift som motstykke. (Cixous 1996:61). Av omverden har Cixous poetiske skrivemåte blitt betegnet som "Den kvinnelige skrivemåten", "écriture féminine", som betyr kvinnelig skrift. Men i *Medusas latter* (1996), sier Cixous at det er umulig å gi en *endelig* definisjon av en kvinnelig skrivepraksis, fordi en aldri vil kunne teoretisere denne praksisen eller gi klare regler for hvordan den skal defineres, men dette betyr ikke, sier Cixous, at den i praksis ikke finnes. Men det som hun ser på som sikkert, er at den alltid vil bevege seg utover den diskursen som styrer den fallossentriske systemet:

Den finner sted og vil finne sted et annet sted enn innenfor de territorier som er underkastet det filosofisk-teoretiske herredømme. Den kan ikke la seg tenke av andre enn subjekter som knuser automatisme, løperne i ytterkantene som ingen autoritet noensinne kan få til å underkaste seg. (Cixous 1996:65).

På 60- og 70-tallet peker mange på at kulturen v  r er sentrert om begrepsmessige motsetninger som står i et hierarkisk forhold til hverandre, som ordet kvinne som først f  r mening gjennom relasjonen til ordet mann, jord f  r mening gjennom himmel. Denne måten å tenke om språket på, skaper fastlåste meningsstrukturer om vårt syn på verden. For å oppløse

slike låste strukturer, må vi i følge i Derrida dekonstruere de dikotomiene vi bruker for å tenke, der mann og kvinne er grunnleggende motsetninger. Cixous mener det er mulig å skrive seg gjennom normer, begreper og koder og på denne måten åpne for en større frihet for måten å tenke om begreper på.

Teoriene til Cixous griper tilbake til Jacques Derridas forståelse av skrift som *différance*, som åpner for utvidet meningsskaping i litteratur og skrift. Cixous utvikler denne tanken videre, der hun ser på et språk som er åpent og eksperimentelt i formen som et *feminint* språk, fordi det står i kontrast til det maskuline språket som har vært det dominerende i vår skrivekultur. Hun mener at en slik tenkemåte kan åpne opp for brudd med de fastlåste rammene for hvordan en romantekst skal se ut. Med dette mener hun en dekonstruksjon av det etablerte språket, hvor det poetiske språket fungerer som en kontrast. Men selv om hun bruker begreper og tenkning fra Derrida, glir hun nesten over i det lyriske i sine egne tekster. Toril Moi beskriver tekstene hennes på denne måten: "Her style is often intensely metaphorical, poetic and explicitly anti-theoretical, and her central images create a dense web of signifiers that offers no obvious edge to seize hold of for the analytically minded critic." (Moi 1985:102).

Cixous refererer også til Derrida når hun snakker om *différance* som en form for forskjell som ikke er en opposisjon, men som finnes i relasjonene mellom begrepene. Dette er glidende forskjeller som kan gi plass i vår tanke for et mangfold av kombinasjoner av mannlighet og kvinnelighet. Cixous ser på den seksuelle forskjellen som et begrep som rommer muligheter og sprengkraft. I forhold til Olaug Nilssens tekster, mener jeg at denne tilnærmingen til språk interessant. Dette kan vi se i sammenheng med hvordan Nilssen blant annet bryter med de vante rammene for hvordan en romantekst skal se ut.

Det kan være spennende å se det særegne ved tekstene som en representasjon for "noe annet", noe som kan være en motsetning til det etablerte og kjente. Slik jeg ser det, kommer denne tenkningen om de mulighetene som ligger i å bryte opp med det standardiserte språket, til uttrykk gjennom tekstene hennes. Dette vil jeg vil komme nærmere inn på i analysekapitlet.

En kvinnelig skrift kjennetegnes for Cixous gjennom tekster som utnytter mulighetene som ligger i disse forskjellene og som hun selv uttrykker det: "Strive in the direction of difference, struggle to undermine the dominant phallogocentric logic, split open the closure of the binary opposition and revel in the pleasures of open-ended textuality." (Moi 1985:108).

Mange har forstått begrepet ”*écriture féminine*”, som en skrivemåte som er forbeholdt kvinner. Det er ingen tvil om at Cixous mener at kvinner har spesielle muligheter til å kunne skrive på denne måten, men inkluderer hele tiden menn som anerkjenner det kvinnelige i seg. Etter hvert legger hun mer vekt på det poetiske enn kvinnelige. Men Cixous understreker at det ikke er hvilket kjønn forfatteren representerer som er det viktige, men det interessante er på hvilken måte skrivingen kommer til uttrykk. Hun advarer sterkt mot faren ved å blande sammen eller sette likhetstegn mellom forfatterens kjønn og ”kjønnet” til teksten som forfatteren produserer:

Most women are like this: they do someone else's –man's writing, and in their innocence sustain it and give it voice, and end up producing writing that's in effect masculine. Great care must be taken in working on feminine writing not to get trapped by names: to be signed with a woman's name doesn't necessarily make a piece of writing feminine. It could quite well be masculine writing, and conversely, the fact that a piece of writing is signed with a man's name does not in itself exclude femininity. It's rare, but you can sometimes find femininity in writings signed by men: it does happen.
(Moi 1985:108).

Cixous etterlyser en større oppmerksomhet rundt denne skrivemåten, og at dette er nødvendig for at den skal kunne bli tatt på alvor. Hun peker på at den seksuelle motsetningen alltid har fungert til fordel for mannen, fordi at skriften er blitt begrenset til bestemte regler. Men dette er bare en historisk-kulturell begrensning. Implisitt kan en større bevissthet rundt dette, være med på å styrke et slikt opprørsk språk. Hun sier også at de fleste lesere, kritikere, forfattere av begge kjønn nøler med å erkjenne, og til og med forneker muligheten eller relevansen av et skille mellom en kvinnelig og en mannlig skrivemåte. Mange hevder at alle skrivemåter er både mannlige og kvinnelige, og på denne måten fjernes den seksuelle forskjellen. Cixous mener at om en bryter med denne forskjellstenkningen, ser en også vekk i fra det som skriving handler om; nettopp det å arbeide med det som er forskjellig, å undersøke kampen mellom det som er likt og det andre.

I følge *Nattspråk* (1996) kan en slik ny måte å skrive på, bringe kroppen inn i språket, og gjøre oss i stand til å bruke de ubevisste ressursene vi har i en stadig utveksling mellom bevisstheten og det ubevisste. For både menn og kvinner dreier det seg om å ta spranget fra det kjente og trygge, men det hun mener er undertrykkene, til det skremmende og lokkende ukjente. Her kan en finne referanser til dadaisme og surrealisme og André Bretons tekst fra 1924 der han henvender seg til de mannlige kunstnerne sine og ber dem bryte med alt, særlig med dadaismen. Breton oppfordrer til frigjøring fra familiebånd, fra karriere og småborgerlighet, og han utfordrer frykten for det ukjente. Dada- og surrealistene understreker

at kunst er en måte og leve på, ikke noe som borgerskapet skal kunne investere i. For Cixous er skriving like nødvendig som å puste. Men i motsetning til å fokusere på det ytre livet, ser Cixous heller mulighetene i den indre frigjøringen, som handler om å overskride begrensningen og å våge det man egentlig ikke trodde en skulle våge å gjøre.

Cixous forholder seg til en kunstnerisk tradisjon med opprør mot det bestående, mot kunstsyn og sosiale konvensjoner og har visjoner om frigjøring og sosial endring. En grunnleggende forskjell mellom tekstene til Cixous og de tidligere manifestene, er at Cixous bevisst fokuserer på kjønn. Hennes tekst kan også derfor leses som en kommentar til de tidligere tekstene skjønnsblindhet. Dadaismen var mest opptatt av å rasere den bestående kulturen, mens surrealsimen ville skape et alternativ. Cixous prosjekt ligger derfor nærmere surrealismen enn dadaismen. I forhold Nilssens tekster og skrivemåte, er det interessant å se hvordan Cixous er inspirert av surrealsimen i sitt syn på språk og tekst. Nilssen har flere surrealistiske elementer i tekstene sine, og dette bruddet med den konvensjonelle tenkningen om sjanger og språk, kan underbygge min påstand om at tekstene hennes kan være representativ for et slikt kjønned språk som Cixous skisserer.

I følge Cixous kan femininet i skriving kjennetegnes gjennom stemmen, og hun mener at stemme og skriving er to faktorer som er vevet tett sammen. Denne stemmen mener hun finnes i alle kvinner, en slags opprinnelig ur-stemme. (Moi 1985).

Den ideelle teksten for Cixous er den poetiske teksten, som gjennom mangfoldighet og flertydighet ikke kan holdes fast eller tømmes for tolkninger. Kvaliteten ved teksten ligger i nettopp dette, ut i fra en uåndgripelighet og en motstand mot tilegnelse. Fornuftsspråket er et språk som har glemt å utnytte språkets symboliseringsevne, sier Cixous. Slik hun ser det, gjør den poetiske og fragmenterte skrivemåten at en i større grad har mulighet til å utnytte symboliseringsevnen som finnes i språket. Denne måten å uttrykke seg på fungerer som et opprør mot det standardiserte språket. Denne skrivestilen kobler hun til Sigmund Freuds teorier om det pre-ødipale eller før-språklige stadiet der rytme og klang er viktigere enn ord.

Et eksempel på i hvilken grad en tekst tillegges klang og rytme, og kan ha en poetisk undertone, viser seg gjennom et av de framtrede grepene Nilssen gjør i romanene sine. Det finnes flere steder hvor hun gjengir romankarakterenes usensurerte tanker i en flytende form, samtidig med at den grafiske utformingen varierer. Som når Maria fra *Få meg på, for faen*

drømmer om det spennende foredraget i sosiologi hun ønsker å holde, og det hele blir illustrert som et dikt formet som en båt:

Maria drøyer

Båt
Båt båt
Båt båt båt
o bøy o bøy o
o
o
FØREDRAGSFØRE
VIND I LUF
TA TA TA
(Nilssen 2005:126).

En får her et visuelt bilde av Maria som drømmer, og det gjør handlingen mer levende for leseren. Samtidig skaper den rytmiske gjentakelsen klang i teksten, og har en poetisk undertone som en kan se i lys av Cixous sin teori om et poetisk språk. Vi forstår også at dette planlagte foredraget opptar Maria svært mye, også i søvne. Når en studerer den grafiske utformingen av diktet, er det formet som en båt, som gir assosiasjoner til å befinne seg på havet med bølger som skulper. Sammen med den suggerende stilen får vi et levende bilde på hvordan underbevisstheten kan oppleves, og hvordan den gir mange absurde versjoner av virkeligheten. Denne måten å bruke språket på, er svært effektiv. Den grafiske variasjonen og den messende gjentakelsen gir et godt bilde på hvordan det ubevisste er preget av mangel på orden og sensur, og ikke har noen logisk struktur. Disse tekstfragmentene skaper også brudd i teksten, og som gjør at vi må orientere oss rundt handlingen på en ny måte.

2.2.4 Julia Kristeva og det semiotiske og symbolske språket

I følge *Feministisk litteraturteori* har Julia Kristeva markert seg med den samme forståelsen av språk og identitet som Derrida og Lacan. Hun mener at kjønn ikke må behandles som en identitet, men forstås som en forskjell som er bevegelig og forskyver seg, og at vi heller ikke kan snakke om kvinnen eller det kvinnelige som en størrelse eller en identitet. Hun tar også avstand fra begrepene en kvinneskrift og kvinners litteratur som Cixous skisserer, og er skeptisk til å se på kvinners litteratur som en mulighet til å virke overskrivende eller fungere som en radikal kraft. I tillegg til at de er ulike i tekstforståelsen, er også svært ulike i forhold

til feminismen. Årsaken til at de ofte blir nevnt sammen, er at de begge har hatt som formål å vise hvordan litteraturen gir mulighet til å undergrave, eller i deres språkbruk, er subversiv i forhold til det språklige og kulturelle systemet som preger samfunnet vårt. De knytter denne muligheten til at det finnes en forbindelse mellom det poetiske språket og det før-språklige, som igjen er forbundet med det moderlige.

I likhet med H el ene Cixous, er også Julia Kristeva opptatt av det før-språklige, men i motsetning til Cixous som vil skape et eget kvinnespråk som en opposisjon mot det etablerte dagligspråket, mener Kristeva at språket allerede består av to modaliteter:

(...) two modalities of what is, for us, the same signifying process. We shall call the first "the semiotic" and the second "the symbolic". These two modalities are inseparable within the signifying process that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved. (Kristeva 1984:24).

Den semiotiske og symbolske orden representerer de ubevisste sidene av mennesket som ikke er strukturert, og være bevisste eller sensurerte sider som er ordnet etter en logisk tankegang. Fordi mennesket både er semiotisk og symbolsk, vil ingen former for språk kunne ha bare en symbolsk eller en semiotisk side. Det ene kan ikke fungere uten den andre, sier Kristeva, men samspillet mellom dem varierer, og det er dette samspillet som kan si noe om hva for et språk vi har med å gjøre. I poetiske tekster, er det for eksempel den semiotiske dimensjonen som dominerer, fordi ikke-verbale impulser som rytme og klang er framtreddende i slike tekster. I mer ritualiserte kommunikasjonsformer er det den symbolske dimensjonen som er dominerende. Dette samspillet mellom sidene i språket er nødvendig for at språket skal gi mening. Et åpent språk uten en form for logikk eller system, vil miste evnen til å kommunisere, mens et lukket språk uten muligheter for tolking vil hindre ny mening i å oppstå.

I *Revolution in Poetic Language* (1984), undersøker hun den avantgardistiske poesien ut fra synet om at modernistisk estetikk bryter med språkssystemet og de kulturelle og sosiale lovene, og hun formulerer en teori om at det poetiske språket erindrer fortiden, med dette mener hun det før-språklige, med tapet av den symbiotiske forbindelsen til morskroppen. Dette er en tilstand av uavgrensethet som hun også kaller chora eller Tingen. Som en av de fundamentale, før-språklige erfaringene. I artikkelen "Subjekt og Skrift" (Moderne litteraturteori 1991) pekes det på som et av grunnproblemene hos Kristeva, at det er problematisk å skulle kunne tematisere det semiotiske, når det er nettopp det som unndrar seg

tematisering og definisjoner. Men Kristeva er selv klar over disse motsetningene, og argumenterer med at et samspill mellom det symbolske og semiotiske er det som gjør at et poetisk språk er et språk. (Moi 1985).

I romanene til Nilssen ser vi mange eksempler på hvordan tegnspråket kan ha en tvetydig og symbolsk form. Dette viser seg gjennom at fortellerperspektivet hele tiden skifter mellom replikker, referat og indre monolog, og gjør at en som leser får flere innfallsvinkler på historien. Et eksempel fra teksten er stedet der Alma fra *Få meg på, for faen* blir stilt til veggs og må forklare seg, etter hun har påstått at Artur ”har vore borti henne med pikken”:

”-var *han* bort deg med *pikken*? Hyler den nest eldste dottera til Sebjørn, *borti* deg med *pikken*, kva faen skal det bety? Artur står i døra. Alma: Han (*ho peikar, og fingeren ser så rar ut*) opna buksesmekken og trekte den stive pikken ut. Han var borti meg med den. Eg var berre ute for å trekke frisk luft. (*Dette er eit mareritt.*)” (Nilssen 2005:50).

Her ser vi at dialogen står i en vanlig form, mens tankene til Alma står i parentes. På denne måten er det et klart skille mellom de ulike måtene fortellerperspektivet kommer til uttrykk på. Tankene til Alma representerer den semiotiske delen av språket, der det ubevisste og irrasjonelle kommer til uttrykk. Dialogen er kommunikativ i formen, og representerer det symbolske og ordnede språket. Når samspillet mellom de symbolske og semiotiske elementene i språket kommer til uttrykk på denne måten, får vi en flerdimensjonal forståelse av fortellingen. Vi får et innblikk i tankene til Alma på en helt annen måte enn om det hadde stått: ”Hun synes at fingeren ser så rar ut.” Eller: ”Dette er et mareritt, tenker Alma.” Dette grepet skaper også en polyfon effekt, noe som jeg vil komme nærmere inn på senere.

I forhold til Cixous og Kristevas perspektiver, er det deres syn på litteraturen som en kilde for ubegrensede muligheter i språklig eksperimentering, og som noe som skal fungere som en kontrast til det fornuftige og ordnede i språket som er det sentrale her. Selv om jeg nevner begge to, vil det være Cixous paralleller mellom et poetisk og et feminint språk som kommer til å være det overordnede perspektivet i denne avhandlingen. Dette fordi Cixous tilnærming til språk kan være lettere å se i sammenheng med annen teori, som det vil være naturlig å trekke inn underveis i denne avhandlingen.

2.3 Det feminine vs. Det poetiske språket

Etter denne teoretiske gjennomgangen er det flere spørsmål som tvinger seg frem til diskusjon. Det kan se ut som at det er små nyanser som skiller et poetisk og et kjønnnet språk. Er det virkelig noen forskjell på et poetisk og et feminint språk? Eller dreier det seg om en og samme sak? Og hva er så hensikten med å bruke begreper som kjønnnet og feminint hvis det likevel dreier seg om et poetisk språk?

Det å gi klare definisjoner på hva som er forskjellen på det feminine og det poetiske språket, kan by på utfordringer. Det dreier seg om åpne begreper, og hva en legger i dem kan omfatte svært mye, avhengig av hvordan man tolker disse begrepene. Slik jeg ser det, er ikke definisjonsspørsmålet det mest interessante i denne sammenhengen, og formålet med prosjektet er heller ikke et forsøk på å finne en formel for hva som kan karakteriseres som et kjønnnet språk. Det jeg ønsker, gjennom en kjønnteoretisk innfallsvinkel, er å finne en virksom inngang til tekstene til Olaug Nilssen.

Utgangspunktet for dette prosjektet var at noe i tekstene til Nilssen traff meg, noe særegent som oppleves som et fullstendig brudd med det standardiserte i romansjangeren. Ut i fra dette har jeg en formening om at språket representerer en forskjell. Som en kontrast, eller en *différance* til det etablerte språket gjennom sjangerblandingen, polyfonien og de nyskapende metaforene. Jeg savnet begreper som kunne utdype noe mer om dette særegne, utover at den poetiske stilen er fremtredende. Jeg slutter meg til synet til Cixous, som understreker at selv om en aldri vil kunne teoretisere en kvinnelig skrivepraksis, eller gi klare regler for hvordan den skal defineres, betyr det ikke at den ikke finnes. Og det er nettopp i kraft av dette uåtgripelige og det utilgjengelige en finner kvalitetene ved teksten. Denne fornemmelsen for at det finnes noe som fortjener å bli forklart, synes jeg en skal ta alvorlig.

Det er viktig å understreke at jeg ser det feminine som en av flere innganger til en studie av språket til Nilssen. Det interessante med et slikt perspektiv som utgangspunkt, er at det feminine kan ses gjennom den poetiske skrivemåten. Denne skrivemåten skiller seg fra hverdagspråket, som kan ses på som en representasjon for det etablerte og standardiserte.

Denne måten å tenke om kjønn og tekst på, kjennetegner også den poststrukturalistiske retningen, der en ser på kjønn som en *språklig* forskjell.

Derrida har ikke et feministisk perspektiv på tekst, og er ikke opptatt av kjønnsspørsmålet. Han ser på språket som en dekonstruksjon av det etablerte, der en forlater de "døde" tankekonstruksjonene i språket gjennom det poetiske språket. Det som betegner forskjellen, skilles av en grense eller et trekk. Vi har sett at for Derrida impliserer forskjellen eller *différance*, et begrep om det andre, det som unndrar seg navngiving og klassifikasjon. Mens Cixous mener at en slik skrivemåte er kjønn, og fungerer som en kontrast til et fornuftsspråk som har glemt å utnytte den symboliseringsevnen som finnes i språket. Slik hun ser det, gjør den poetiske og fragmenterte skrivemåten at en i større grad har mulighet til å utnytte symboliseringsevnen som finnes i språket. Denne måten å uttrykke seg på fungerer dermed som et opprør mot det standardiserte språket. Hvordan en slik skrivemåte åpner opp for flertydighet og en større kompleksitet, vil jeg diskutere nærmere i de tre neste kapitlene, der jeg vil gjøre en analytisk tilnærming til Nilssens tekster.

”Metaphor has the extraordinary power of redescribing reality”

Paul Ricoeur

3 Metaforene

I dette kapitlet vil jeg gjøre en analyse av et av de nivåene jeg ser på som karakteristiske for romanene til Olaug Nilssen, som er det nyskapende og kreative ved metaforene. De underlige dialogene som inkluderer flere tankeunivers vil jeg se på i neste kapittel og i det siste kapitlet vil jeg diskutere hvilke sider ved språket til Nilssen som kan ses på som kjønnet. Men før jeg begynner med en nærmere analyse, vil jeg forklare litt om hvilke valg som ligger til grunn for metoden jeg vil bruke i den analytiske tilnærmingen.

Siden det er språket til Nilssen jeg ser på det mest interessante og som jeg ønsker å fremheve, vil analysen dreie seg om de tekstlige nivåene, fremfor handlingen i seg selv. Det vil dermed ikke være nødvendig med et omfattende handlingsreferat. Jeg vil heller trekke inn elementer fra handlingen i selve analysen, da en viss innsikt i konteksten vil kunne være med på å plassere tekstutdragene inn i en forståelsesramme.

De to romanene *Vi har så korte armar* og *Få meg på, for faen* er noe forskjellige, og det er ulike sider ved tekstene som belyser ulike sider ved den teoretiske inngangen. *Vi har så korte armar* er fragmentert og eksperimentell i formen. Den er preget av hyppige dialoger, og det er særlig de polyfoniske trekkene som blir fremtredende her. *Få meg på, for faen* er mer preget av surrealistiske innslag, med små dikt og tekstfragmenter som skaper en poetisk effekt, og som det kan være virksomt å trekke inn i diskusjonen om et kjønnet språk.

Siden utgangspunktet mitt er å diskutere ulike sider ved språket til Olaug Nilssen, vil det derfor være naturlig se begge bøkene som ett tekstlig materiale i analysen, for så å trekke frem eksempler som kan illustrere de ulike litterære grepene til Nilssen.

Årsaken til at jeg ønsker å diskutere metaforene i Nilssens romaner, er at jeg har en formening om at de spiller en stor rolle i appelleffekten, og jeg synes derfor det kan være interessant å se nærmere på hvordan de fungerer i teksten. Jeg vil forsøke å få til en diskusjon som er overordnet metaforene i seg selv, og dette vil innebære og se metaforene også utover ordnivå. I analysen vil jeg fremheve det som er gjennomgående for metaforbruken og hvordan funksjonen de har i teksten kan ses i sammenheng med et kjønnnet språk.

Når vi nå skal diskutere hvordan metaforene fungerer i Olaug Nilssens tekster, er det nødvendig å se litt nærmere på hva som er blitt sagt om metaforen før. Aristoteles står for den aller første formulerte redegjørelsen for metaforens betydning:

Metafor er et ord som er overført fra sin opprinnelige mening, enten fra det generelle til det spesielle eller fra det spesielle til det generelle eller fra et speciale til et annet eller ved analogi. (Aristoteles 2006:208).

Metaforen er nemlig det eneste man ikke kan hente fra andre og den er tegnet på naturgaven, for det å finne gode metaforer er å se likhet. Det å skape nye og gode metaforer er altså en egen kunst, sier Aristoteles, og denne kunstformen er overordnet alt annet i skriving. En riktig bruk av metaforer handler om å finne likheter i tingene. Dette blikket for likhet er en evne en nærmest har i seg fra naturens side, og er noe som en ikke kan lære av noen andre.

I følge Ricœur inkluderer Aristoteles fantasiens og dermed også følelsens semantiske rolle i oppbygningen av metaforisk mening. Retorikken en talestrategi som har til hensikt å overbevise og behage. Evnen til å skape gode metaforer er evnen til å tenke i likheter. Det kraftfulle i metaforen ligger i de mulighetene som fins til å synliggjøre den meningen som uttrykkes i språket. (Ricœur 1997).

3.1 Substitusjonsteori vs. Kognitiv teori

Aristoteles tilhører en retorisk tradisjon. Metaforen har et estetisk formål, og blir sett på som en måte å krydre språket på. Likhetsrelasjonen er det sentrale, der en ser på metaforen som et ord som overføres fra sin opprinnelige mening til et annet område. Denne navneoverføringen

blir sett på som den objektive likheten mellom tingene selv, eller den subjektive likhet mellom holdningen forbundet med oppfattelsen av visse ting. Metaforen blir beskrevet som en gjengivelse og dermed sett på som benevnelsen av et område. I følge Aristoteles terminologi, vil en i stedet for å beskrive noe med den vanlige benevnelsen, beskrive det med et fremmed navn. Et ord som overføres fra en kontekst til en annen vil kunne aktivisere andre betydninger av det aktuelle ordet. Om en ser på uttrykket ”Akhillevs er en løve”, forstår vi at Akhillevs er et menneske som har de samme egenskapene som en løve. Han er sterk, uredd og blodtørstig. Denne overføringen skal utfylle et leksikalsk tomrom og på denne måten tjene til økonomiprinsippet, som sier at en skal gi rette navn til nye ting, ideer og opplevelser, eller smykke talen og på denne måten tjene til den retoriske diskursens hovedformål, nemlig å overbevise og behage.

Fra en oppmerksomhet rundt hvordan likheten virker i metaforen, har metafor teorien gjennomgått en forandring på det semantiske planet siden den klassiske retorikken. Ricœur tilhører sammen med Lakoff og Derrida en slik semantisk teoritradisjon, som representerer et mer utvidet syn på metaforen enn Aristoteles og substitusjonsteorien. De diskuterer metaforens evne til å fremstille uoversettelige opplysninger, og hvordan metaforen fremstiller sannferdige innblikk i virkeligheten. Ricœur kritiserer Aristoteles syn på metaforer. Slik Ricœur ser det, uttrykker metaforen noe mer enn å ha et blikk for likhet mellom to områder. En slik redegjørelse for metaforen virker reduserende, sier Ricœur, fordi en ikke tar nok hensyn til den semantiske dimensjonen. Denne måten å tenke om metaforer på, fremhever hvilken rolle følelsene og fantasien spiller i kraft av metaforen. Men Ricœur understreker at fantasien og følelsen ikke er erstatninger for et manglende informativt innhold i metaforiske utsagn, men de utfyller den kognitive hensikten fullt og helt. Fantasien tilbyr modeller for å lese virkeligheten på en ny måte. Han ser metaforen som et av de beste verktøyene vi har til å kunne utvide vår uttrykksmåte og resepsjon. (Ricœur 1997).

Innenfor kognitivt syn på metaforen vil det være mer virksomt å se løven som en type menneske innenfor alle andre typer som fins, som gasellen, skilpadden, haren og slangen. Altså blir konteksten viktig for at den metaforiske benevnelsen løve for menneske skal bety noe. Som et annet eksempel kan en se på det vanlige uttrykket ”skarp som en kniv”. Selv om mange er innforståtte med at dette er en metafor for mennesker som er over gjennomsnittet intelligente, rekker likevel ikke dette uttrykket særlig langt. Det er ingenting som tilsier at det faktisk er intelligens det er snakk om. Det kan like godt handle om en ubehagelig person, eller

om noen som er flinke til å ordlegge seg. Fordi en ikke tar hensyn til konteksten her, vil metaforen være helt avskåret fra sin diskurs, og ikke kunne utnytte de uttrykksmulighetene som finnes i kraft av metaforen.

I følge Ricœur handler konteksttenkningen om nettopp det, at om metaforene skal bety noe, er nødvendig å se dem i sammenheng med den konteksten de er en del av. Om en slutter seg til en kognitiv metafor-teori, vil det å forstå metaforer ut i fra en sammenheng, være nødvendig for å kunne diskutere metaforbruken til Olaug Nilssen. Det er i kraft av konteksten at metaforene betyr noe utover ordnivå. Dette oppmuntrer til en predikativ tenkning om metaforer, nemlig de mulighetene som skapes i kraft av metaforen, til å kunne forutsi handlinger eller egenskaper. Dette betyr at hos rollefigurene til Nilssen, vil en kunne predikere forventninger om rolle i en fremstilling. Det handler om å kunne forutane det typiske. På denne måten spiller metaforen en dynamisk rolle i teksten. Dermed er ikke metaforen bare en måte å strukturere tanken på, men metaforen sprenger *rammene* for tenkningen. Det handler om en kognitiv kategorisering eller strukturering av tankene utover setningsnivå. På denne måten blir konteksten en uadskillelig del av den metaforiske kraften.

Dersom en godtar å tenke om metaforen på denne måten, vil det i følge Ricœur åpne opp for en utvidet tekstforståelse: “The issue is no longer the *form* of metaphor as a word-focused figure of speech, nor even just the *sense* of metaphor as a founding of a new semantic pertinence, but the *reference* of the metaphorical statement as the power to “redescribe” reality.” (Ricoeur 2007:5). Om en ser metaforen utover ordnivå, som en mulighet til å re-beskrive virkeligheten, vil denne forståelsen igjen kunne endre vår resepsjon, ikke bare av teksten, men også av selve virkeligheten.

Teorien om metaforen tenderer til å falle sammen med teori om modeller, der metaforen kan ses som en modell for å endre vår måte å se tingene på, og oppfatte verden på. Ordet insigt, der meget ofte anvendes om metaforenes kognitive viktighed, tilkendegiver på en meget passende facon denne bevægelse fra mening til referens, som ikke er mindre åbenlys i poetisk diskurs end i såkaldt beskrivende diskurs. (Ricœur 1997:288).

Et referensielt språk, vitenskapelig eller et vanlig språk er utadrettet. Formen er slik fordi det handler om noe, det skal informere. Men et poetisk språk vil på sin side være orientert innad, fordi det handler om seg selv, og det skapes for meddelelsens skyld. Men for Ricœur er den poetiske funksjonen og den referensielle funksjonen ikke to motsetninger, fordi et slikt syn gir et ufullstendig bilde på den referensielle prosessen i den poetiske diskursen. Han refererer til

Jakobson, som mener at det som skjer i poesien ikke er en undertrykkelse av den referensielle funksjonen, men en dyptgående endring av den, i kraft av at det står en flertydighet som er på spill i selve meddelelsen. Men det at den poetiske funksjonen dominerer over den referensielle, betyr ikke at den referensielle funksjonen forsvinner i et poetisk språk, men den blir gjort *flertydig*. I lys av denne tilnærmingen ser Ricœur på den delte referens som en ledetråd for å kunne nærme seg den referensielle funksjonen i et metaforisk utsagn. (Ricœur 1997).

Fantasien gir bidrag til den poetiske diskursens delte referens gjennom sin delte struktur sier Ricœur. På den ene siden impliserer fantasien tankens direkte referanse til gjenstander for vår alminnelige tale. På den andre siden skaper fantasien modeller for å lese virkeligheten på en ny måte. (Ricœur 1997:294). For Ricœur handler det poetiske språket dermed ikke mindre om virkeligheten enn noen annen form for språkbruk, men språket refererer til den ved hjelp av en kompleks strategi, som handler om en opphevelse av den typen referens som er forbundet med et deskriptivt språk:

As the conjunction of fiction and redescription suggests, poetic feeling itself also develops an experience of reality in which intention and discovery cease being opposed and where creation and revelation coincide. (Ricoeur 2007:291).

Om et metaforisk utsagn som helhet gir mening, skaper metaforen nye og akseptable måter å forstå verden på. En slik måte å tenke om metaforer på, vitner om et syn som sier at metaforen fortjener å bli tatt alvorlig. Det å utelukkende se på den som et stilistisk virkemiddel vil redusere den til noe mindre enn den er. Det dreier seg ikke om en gjengivelse, men metaforen gir en re-beskrivelse virkeligheten, den forteller oss noe om verden på en ny måte, og er dermed med på å endre vår persepsjon:

Metaforskaberer er en håndværker med sproglige færdigheder, som fra et bogstaveligt fortolket usammenhengende utsagn unddrager et i en ny fortolkning betydningsbærende utsagn, der fortjener at blive kaldet metaforisk, fordi det genererer metaforen ikke blot som afgivende, men også som acceptabel. Med andre ord består metaforisk betydning ikke blot af et semantisk sammenstød, men også for den nye predikative betydning, som udspringer fra den bogstavelige menings sammenbrud, dvs. fra det meningssammenbrud, der opstår, hvis vi bygger kun på vore ords almindelige eller sædvanlige leksikalske værdi. Metaforen er ikke en gåde, men løsningen på gåden. (Ricœur 1997:281).

Metaforen kan altså forstås som uoversettelige fenomener som fremkaller følelser og utvikler fantasien. Men funksjonen den har, må ikke bare ses på som noe som utvider vår forståelse for handlingen. En må se på metaforens egenskaper og kraft utover tekstnivå. Gjennom metaforen kommer det uoversettelige til uttrykk. Dette synet utfordrer tanken, og er med på å

utvide vår virkelighetsforståelse. Den gir oss nye og akseptable måter å forstå verden på. En slik måte å tenke om metaforene, vil åpne opp for en utvidet forståelsesramme og dermed en større kompleksitet også i Nilssens tekster.

3.2 Det indirekte språket

I tilnærmingen til Olaus Nilssens metaforer vil et Ricæursk perspektiv kunne åpne opp for en større innsikt i teksten og en vil oppdage at metaforene rommer flere komplekse lag, og at de på en slik måte skaper en flertydighet. Metaforene gjengir ikke bare virkeligheten, men de gir en ny-beskrivelse av den. Dette innebærer ikke bare hvordan de fungerer i teksten og hvordan de påvirker handlingen, men også hvordan metaforene kan si noe nytt.

Kunsten å skape nye metaforer handler altså om å ha et blikk på verden som kan si noe mer eller noe annet enn det som allerede er blitt fortalt. Om metaforen blir tatt opp i språket, blir den en del av vår diskurs. På denne måten skaper den en utvidelse av meningsinnholdet i begreper.

Det gjennomgående trekket ved metaforene til Olaus Nilssen, er at de gir informasjon som ikke blir sagt eksplisitt, men som vi får vite indirekte. Dette skjulte og indirekte aspektet kommer til uttrykk gjennom den kontrastfylte og flertydige effekten metaforene skaper. Disse trekkene ved metaforene er interessante, fordi poenget med metaforen nettopp er å skape bilder eller perspektiver på verden. En flertydighet i teksten vil virke underliggjørende og overraskende, og vil åpne opp for flere bilder og assosiasjoner. På denne måten vil meningen hele tiden forskyves. Dette skal vi se litt nærmere på nå.

3.2.1 Det flertydige

Om vi ser på titlene *Få meg på, for faen* og *Vi har så korte armar* kan vi se at det åpne aspektet ved dem, gir rom for flere ulike tolkninger. "Få meg på for faen" uttrykker flere sider ved både romankarakterene og handlingen. Alle de tre jentene i *Få meg på for faen* har ulike behov for å bli sett, men dette kommer til uttrykk på helt forskjellige måter. Maria mislykkes med studiene i sosiologi, og lider i vaskejobben sin. Hun har som sitt høyeste ønske å komme på TV og bli kjendis, først da tror hun at hun vil lykkes med noe og bety noe for omverden:

Ho tenker at dersom det kjem nokon og intervjuar henne akkurat no, så vil ho seie til reporteren at det er det største ønsket ho har, at nokon skal elske henne.

-Det er det viktigaste, kjem ho til å seie til reporteren, gjerne Halvor Folgerø frå Vestlandsrevyen:

-Å bli elska. Då kjem resten av seg sjølv. (Nilssen 2005:12).

I stedet for å ta grep om livet sitt og får orden på problemene sine, lever hun seg inn i en drømmetilværelse der hun spiller hovedrollen, som den perfekte og vellykkede versjonen av seg selv.

Det sterke behovet for å bli sett er det som er viktig for henne. Det å få anerkjennelse for noe, og oppleve at en lykkes med de målene en setter seg er viktig for selvbildet. Siden hun mislykkes med det hun gjør, drømmer hun seg i stedet inn i en alternativ virkelighet. Hun fantaserer om at hun skriver et så oppsiktsvekkende godt foredrag i sosiologi, at hun blir intervjuet på TV i forbindelse med dette. Marias desperate behov for å komme på TV kan ses i sammenheng med den sterke individualismen som preger samfunnet i dag. Det virker som at det å bli sett på en eller annen måte, enten gjennom et reality-program eller om en legger ut bilder av seg selv på internett, er det høyeste målet for mange. Det finnes også selvhjelpsbøker på markedet for hvordan en skal gå frem for å bli kjent, det dreier seg om å bli sett sammen med de rette personene og huske å pusse tennene før en går ut. Det paradoksale er at dette sterke ønsket om å bli kjendis ikke henger sammen med ønsket om å prestere noe, men å bli kjent for berømmelsens skyld. "Å komme seg på" kan fungere som en metafor for denne tendensen.

Så er det dette uforløste hos femtenåringen Alma, som har det sterke ønsket om å bli tatt på av noen. Denne desperate følelsen av at "noe må skje snart" kommer til uttrykk på ulike måter, som her, der Alma møter den jevnaldrede Artur på fest på ungdomshuset i Skoddeheimen:

Då kom Artur. Artur var lang og smal. Han hadde på seg ei raud hue. Han stilte seg opp ved sida av Alma. Alma var glad og brisen. Ho hadde på seg kjole og sminke. Ho drøymte kvar kveld om at nokon skulle komme og legge seg ved sida av henne i senga og ta på henne med varme hender. Ho drøymte at dei skulle legge ei handflate på kvar side av midja hennar. Ho drøymte at dei hendene skulle stryke handflatene over magen frå kvar si side. Når ho drøymte gjorde ho det sjølv, med sine eigne sprokne hender. Artur kom på festen. (Nilssen 2005:49-50).

Ved første gjennomlesning virker Artur-skikkelsen som en vanlig romankarakter. Men etter hvert kan vi avdekke mer stilistiske elementer ved ham. Artur som blir beskrevet som lang og smal med rød lue, og stiller seg ved siden av Alma. Vi ser at Artur fungerer nærmest som et fallossymbol i seg selv. Vi vet ikke om Artur er en faktisk person eller om han fungerer som en metafor for Almas seksuelle frustrasjon. I følge Alma er Artur i løpet av festen "borti

henne med pikken”, og denne hendelsen åpner opp for tanker og følelser som hun ikke helt vet hvordan hun skal håndtere. Om vi kan lese forholdet mellom Alma og Artur metaforisk, ser vi at handlingen har flere lag. Vi ser her hvordan Nilssen veksler mellom det direkte språket, og det indirekte som blir uttrykt gjennom metaforen.

Kona til Sebjørn med de åtte ungene, med det utakknemmelige navnet *Kona til Sebjørn*, har ikke engang har et ordentlig navn, men defineres bare i kraft av mannen sin. Dette uttrykker et flertydig og sammensatt bilde av henne. Vi forsår at både hun og kanskje også omgivelsene opplever henne som et menneske med en utvisket identitet, et slags ikke-menneske. Hennes følelser og meninger er av liten betydning, noe som vi ser kommer til uttrykk gjennom dette tekstsempellet:

Her har vi problemet, tenkte ho då ho fire netter seinare låg ved sida av Sebjørn i senga og ikkje sov for fjerde natt på rad. Eg er kua. Han er oksen. Vi har berre kviger. DIFOR er det EG som må ta hand om det meste av omsorga. Sebjørn skjønner ikkje korleis vesenet til jeneter er. DIFOR er det han som går i butikken, og er der dagen lang. Mens EG, EEG! Kona til Sebjørn var oppøst der ho låg. Ho sparka Sebjørn i låret. – Og kvifor heiter eg liksom berre ”kona til Sebjørn”? (Nilssen 2005:136).

Vi ser at hun føler at hun kun eksisterer gjennom rollen som kone og mor. Hun har kommet til et stadium i livet der hun erkjenner at hun ikke lenger vil være en anonym husmor, men drømmer om å komme seg ut i arbeidslivet. For å realisere seg selv, drar hun til Oslo for å delta på en demonstrasjon mot en nedleggelse av Skoddeheimen nepeforedling AS.

Tittelen *Få meg på, for faen* uttrykker det som alle romankarakterene har til felles. De strever med å bli vellykkede deltagere i sine egne liv, de ønsker å bli sett av noen, ”å komme seg på” det virkelige livet, det livet som gjelder. *Vi har så korte armar* er en tittel som også gir et mangetydig uttrykk. Romankarakterene Liv og Ølgjer er usikre på seg selv, som nyinnflyttede studenter fra bygda Skoddeheimen til universitetsbyen Bergen. De gjennomgår en opprivende brytningstid mellom barn og voksen, og de møter ulike utfordringer rundt dette. Blant annet kjemper de mot egne mindreverdighetskomplekser knyttet til å være fra bygda og er usikre på tilværelsen i byen. Et eksempel på hvordan de opplever denne situasjonen, kan vi se der Liv reflekterer over hvordan det føles, når hun stadig opplever å møte fastlåste oppfatninger om de som kommer fra bygda og ”snakker dialekt nært et nynorsk skriftspråk”:

-Eg vil alltid vere ei ytring, seier ho, -dialekten min avslører meg, innrømmer ho skruppellaust. –Det er ei pine og ei plage. Uansett kvar eg kjem, er eg ein ytring, og må prøve å finne meg ein ståstad på grunnlag av dette. Det ville vere gjennomskodeleg dersom eg prøvde å legge om dialekten min, så *det* gjer eg *ikkje!* Men når eg snakkar dialekt, kan alle tenke at *ho der*, ettersom ho har ein dialekt som ligg nærare opp til nynorsk skriftspråk enn eg, som tenker dette her har, kjem frå ei lita bygd på Vestlandet. Ho hadde truleg ein gørr oppvekst, tenker dei som høyrer meg prate; ho har nok ein del å ta igjen, tenker dei, dei jævlane, dei trur eg har behov for å vise at ein ytring kan ta over urbane vanar så lett som ingenting. Så det er ofte eg seier så lite som mogleg. Sjølv om det er eit svik å skamme seg over og gjere narr av bakgrunnen sin. (Nilssen 2002:36).

Vi ser at Liv oppfatter seg selv som en ytring, en vandrende dialekt. Språket symboliserer alle de negative assosiasjonene Liv har til hjemplassen sin. Språket står i veien, det hindrer henne i å sosialisere henne inn i mengden, ta del i de urbane livet. Men språket forfølger henne, og minner henne stadig på hvor hun kommer fra, og hvor hun egentlig hører til. Å være en ytring blir i denne sammenhengen en metafor for Livs situasjon på flere plan.

I resonnementet ser vi at Liv lider av et sterkt mindreverdighetskompleks på grunn av bakgrunnen sin. Hun kommer hele tiden ”de andre” i forkjøpet med argumentasjonen sin, som om hun forsøker å helgradere seg mot alle tenkelige angrep. Samtidig kan vi ut i fra fremstillingen av ”de andre” få en mistanke om at noe ikke stemmer. Fremstillingen er for urimelig, og det ligger en sårhet i Livs resonnement. Vi forstår at hennes egen oppfatning om hvordan andre tenker om henne kanskje er det største problemet Liv har. Hun forsøker å legitimere sin egen usikkerhet på grunn av ”dei”, men hun er egentlig et offer for sitt eget negative selvbylde.

I tillegg til at de er plaget med et dårlig selvbylde, opplever Liv og Ølgjer et press om å leve opp til forventningene fra omgivelsene. De skal være vellykkede studenter samtidig som de skal dra på fylla flere dager i uken og ha et stort sosialt nettverk. *Vi har så korte armar* kan leses metaforisk som romankarakterenes egen utilstrekkelighet på flere plan, både det følelsesmessige og det fysiske. Alt vil jo oppleves som så mye vanskeligere om en har for korte armer. Samtidig kan de korte armene uttrykke følelsen av hjelpeløshet og desperasjon i en situasjon der det blir forventet at en skal klare seg selv.

I begge romanene blir hjembygdene til romankarakterene konsekvent betegnet som ”Skoddeheimen”. Dette navnet gir flere assosiasjoner. Den umiddelbare tolkningen av tittelen

er at den kan brukes som en metafor for en bygd som av geografiske årsaker er utsatt for mye skodde. Men i lys av konteksten, har alle romankarakterene av ulike årsaker et ambivalent forhold til hjemlassene sine. Denne ambivalensen viser seg blant annet der Liv har en samtale med en gutt hun har truffet på fest:

Eg skammar meg ikkje over bakgrunnen min! Men det ville vere ei løgn å hause den opp til eit forbilde for einkvar. Sjølv om eg drøymmer om at bygda skal vere prikk lik den eg sjølv voks opp i når eg ein gang i overskodelig framtid skal ha ungar som må vernast frå den farlege verda: eksos, alkohol, narkotika, AIDS. (Nilssen 2002:36-37).

Samtidig illustrerer dette utsagnet også et lite nyansert syn på forskjellene mellom by og bygd, der Liv kunne tenke seg å flytte tilbake til Skoddeheimen når hun får barn, for å verne de mot blant annet narkotika og eksos. Skodden representerer på denne måten også en uvitenhet og naivitet. Skoddeheimen kan symbolisere holdningene Liv og Ølgjer møter mot bygda, at alt utenfor byen er et tåkelandskap. Fastlåste oppfatninger om hvordan livet på bygda er, kommer til uttrykk gjennom en rapport fra et pussig forskningsprosjekt som skal finne ut "(...) korleis unge gutar på landet har det":

På landet spiser de hele tiden. De spiser og spiser, og landsens kvinner er flinke til å lage mat. De baker lefser og lager noe som heter gombe og rømmekolle og noe som heter mysle. De liker kokt flekk og spekesild. De spiser oftere rømmegrøt enn barna som bor i byen. Men de barna som bor på landet må spise mye, for de har så hardt arbeid. De bor jo på gårder, og det er mye hardt arbeid på gårdene. Barna på landet spiser det de får, og klager ikke, for de er generelt noe fattigere enn barna i byene. (Nilssen 2002:53-54).

Ut i fra dette hat og elsk forholdet til hjemlassen kan det også tenkes at skodden representerer alt som er negativt med bygda. Uansett hvor lys tilværelsen plutselig virker, vil skodden stadig innhente dem:

-Etter kvar einaste avsluttande soldag kom skodda tilbake, ho breidde seg ut over, la seg godt til rette, tjora seg fast i kvart verdhjørne og tok til og sno seg nedetter fjellsidene. Tung som våt bomull strekte ho seg nedover og la seg som ein klebrig klump overalt der ho kom til. Vi jentene kjem aldri til å gløyme det, det sit som limt på hjerneborken. Vi måtte ut!
Vi måtte ut og måke skodde. (Nilssen 2002:94).

Skodden fungerer som den klamme hånden som hele tiden griper etter dem, og legger seg tung over all form for innsikt og refleksjon, den hindrer utvikling og utfoldelse. Skodden må måkes vekk for å finne en retning, en vei å gå. Liv og Ølgjer rømmer fra skodden til byen. Vi ser at den stadig tilbakevendende skodden fungerer metaforisk for den følelsesmessige tilstanden romankarakterene befinner seg i. For de har alle til felles at de kjemper med noe,

alle befinner seg i en forvirret tilstand, en "Skoddeheim" av motstridende følelser, og de må finne en retning ut av denne skodden for å finne veien til erkjennelse og innsikt. Men de mangler retningsans, de er blendet av egne destruktive følelser. De har viklet seg inn i et nett som de ikke kommer løs fra. Situasjonen til Liv og Ølgjer. Men det er håp, for skodden forsvinner. Dette får vi vite til slutt, der Ølgjer skriver et innlegg i avisa som støtter den store Folkemusikkfestivalen i Skoddeheimen: "Har de lagt merke til at det ikkje har vore ein einaste *flekk* av skodde under heile arrangementet?" (Nilssen 2002:178). I forbindelse med at skodden til slutt slippet taket og letter, gjør at vi kanskje kan tenke oss at denne festivalen symboliserer noe nytt, noe som bryter med det trauste og ensformige på bygda. Samtidig kan vi ut i fra skoddemetaforen ane et snev av håp og optimisme, kanskje har også Liv og Ølgjer bedre tider i vente, kanskje vil de også komme seg ut av sin egen grop av destruktive tanker.

3.2.2 Det kontrastfylte

Den kontrastfylte effekten som skapes i teksten, er et annet gjennomgående element ved metaforene hos Olaug Nilssen. Dette viser seg gjennom de mange motsetningsforholdene som finnes. Den gjennomgående tematikken i *Vi har så korte armar* er forholdet mellom by og bygd. Ulikhetene blir satt på spissen gjennom de lite nyanserte holdningene som kommer til uttrykk. Vi har også sett på et annet gjennomgående trekk, der bygda blir assosiert med skodde. Kontrastene her er eksplisitte. Liv og Ølgjer drar fra bygda til byen for å ta en utdanning. De reiser fra skoddemørket i bygda til lyset i byen. De reiser fra uvitenhet til erkjennelse, de er på en dannelsesreise. Kontrastene har nærmest religiøse aspekter ved seg, fra uvitenhet til frelse. Samtidig er disse kontrastene så tydelige at de nesten blir parodiske. Vi ser her igjen eksempel på hvordan humoren stadig lurer under alvoret.

Et annet metaforisk grep som er med på å skape kontraster, er Maria i *Få meg på, for faen* som gjennom handlingen hører på ulike sanger som alle omhandler en Maria-skikkelse. Maria er et svært verdiladet navn i den vestlige kulturen. Romanen åpner med at Maria er på vei til arbeid og hører på musikk mens hun går: "Eg vil aldri bli! Maria Magdalena. *Du er ein nattskapnad* Maria Magdalena. *Du er nattas offer. Du treng kjærleik.* Du lova meg fryd! *Du treng kjæ-ærleik*" (Nilssen 2005:11). Det eksisterer også en ambivalens rundt dette navnet, fordi tolkningene av henne har variert med de gjeldende paradigmene. Hun har både blitt tolket som en syndig prostituert, i tråd med det gjeldende kvinnesynet. Og fremstilt som en angrende

asket som får tilgivelse for sine synder, nemlig for å ha hatt sex utenfor ekteskapet. På denne måten fremstår hun som en tvetydig person, som det kan være vanskelig å plassere innenfor enten et hore eller madonna-begrep. I dag er hun i ferd med å bli et feministikon, og hennes stilling som apostlenes apostel blir trukket frem. Bildene og legendene om Maria Magdalena kan leses som parabel over kulturens skiftende syn på kvinners selvstendighet og seksualitet opp igjennom historien.

Om en setter denne ambivalensen rundt Maria Magdalena-skikkelsen i sammenheng med at Maria går og synger på denne sangen, fremstår også hennes skikkelse naturlig nok som mer flertydig. Hun mener selv at hun trenger kjærlighet i livet sitt, det er det hun planlegger å si om hun kommer på Tv hos Halvor Folgerø fra Vestlandsrevyen.

Motsetningsforholdet mellom det rene og det urene kommer også eksplisitt til uttrykk i teksten. Et eksempel på dette er kontrasten mellom vaskingen til Maria og Almas uforløste begjær. Almas seksualitet skildres på en til tider rå og direkte måte. Som ved de følelsene som utløses etter hendelsen mellom henne og Artur der hun: ”(...) kjenner ein vill trong til å putte heile vasken opp i underlivet”(Nilssen 2005:52). Denne lite glansbildeaktige beskrivelsen av Almas seksuelle følelser skaper en sterk effekt. Også den gjennomgående tematikken med fallossymbolet, om Artur som trekker den stive pikken ut er kontrastfull. Når det blir beskrevet som noe som stikker ut av gylfen på denne måten, et kjønnsorgan som dukker uventet opp blir det nesten avskåret fra mennesket. På denne måten virker det mye mer brutalt og rått enn om Artur hadde stått naken foran henne.

3.2.3 Metaforiske tekster

I lys av konteksttenkningen til Ricœur, vil ikke metaforen ikke bare kunne forstås som ord i teksten, men kan også uttrykkes gjennom en hel tekst. Et eksempel på hvordan en tekst kan leses metaforisk kan vi se i *Få meg på, for faen* hvor det finnes en tekstbit som er utformet slik:

”Ikkje lov å reise seg.
Ikkje lov å reise seg. Ikkje lov å reise seg. Ikkje lov
å reise seg. **Ikkje lov å reise seg min venn.**”

”Det er eit hol i-i bøvta, kjære sje-ef, kjære sje-ef, det er eit ho-ol i bøvta, kjære sje-ef, eit hol.
holholholholholholholholholhol
Holholhol holholholholholhol
Holhol holholholholholhol
Holholhol holholholholholhol”
(Nilssen 2005:28).

Teksten kan leses som et dikt, der hullet i diktet er en visuell metafor for hullet i bøvten. Ut i fra dette forstår vi at Maria egentlig ønsker å si i fra til sjefen sin om at det er et hull i bøvten, men hun er for feig til å gi beskjed. Det er vanskelig å utføre en vaskejobb med en bøvte som lekker, og dermed får ikke Maria gjort det hun skal. Kanskje kan vi også forstå hullet i bøvten som en metafor for Marias utilstrekkelighet og følelsen av å være mislykket. For Maria har vanskeligheter med å strukturere seg i hverdagen. Studiene hennes går dårlig, og hun kommer heller aldri i gang med foredraget sitt. På denne måten fungerer teksten også som en metakommentar i denne sammenhengen. Denne indirekte informasjonen om hvordan Maria opplever tilværelsen viser hvordan Nilssen makter å utnytte symboliseringsmulighetene som finnes i språket. Vi ser at denne teksten består av flere lag. Hun utnytter både de typografiske virkemidlene, og de rent språklige og litterære. Om vi ser på det språklige aspektet, er det den messende gjentakelsen som er det mest påfallende trekket: ”Det er eit hol i-i bøvta, kjære sje-ef, kjære sje-ef, det er eit ho-ol i bøvta, kjære sje-ef, eit hol. Det er en klagende og messende gjentakelse, dette blir tydeliggjort med sjef og hol blir skrevet med en ekstra e og o. Dette grepet kan forstås som et uttrykk for Marias frustrasjon over tilværelsen. Vi får også gjennom denne effekten assosiasjoner til det som kan kobles til det underbevisste og det usensurerte når hele diktet avsluttes med: *holholholholholholholholholhol*. Dette skal vi se nærmere på i kapittel fem, om Kristeva og det semiotiske språket.

Vi har tidligere sett på hvordan vi kan se båttdiktet i forbindelse med et kjønnet språk, der den suggerende og lydhermende stilen er sentral. Nå skal vi se nærmere på hvordan dette diktet også kan fungere som en metaforisk tekst:

Maria drøyer

Båt
Båt båt
Båt båt båt
o bøy o bøy o
o
o
FØREDRAGSFØRE
VIND I LUF
TA TA TA
(Nilssen 2005:126).

Vi kan forstå havet kan som en sinnstilstand, den tilstanden vi befinner oss i når vi sover dypt. Underbevisstheten bearbeider hendelser og begivenheter som har skjedd i løpet av en dag, og det som særlig opptar en vil også påvirke drømmene. For Maria er foredraget hun planlegger å skrive, det hun tenker og drømmer om hele tiden. Seilbåten som ligger og dupper på havet kan også symbolisere en mental reise, det å ha et mål om noe. Maria lykkes ikke med studiene og vaskejobben, og håper at foredraget hun skal skrive skal bli så bra og viktig at hun blir intervjuet på fjernsynet, og blir kjent. På denne måten vil hun også gjøre noe som betyr noe. Om vi ser nærmere på den tekstlige utformingen av diktet, kan vi lese ordene ”føredragsføre vind i luft ta ta ta”. Faktumet er at Maria ikke kommer noen vei med prosjektet sitt. Kanskje kan vi forstå dette som et uttrykk for problemene hun har med å få skrevet foredraget sitt. Hun har høye ambisjoner, men hun sliter med skrivesperre. For at en seilbåt skal kunne fungere, er den avhengig av riktig vind. Dette er avgjørende for å få god fart, ellers har seilene ingen hensikt. I Marias tilfelle er det er ikke riktig vind. Hun skulle hatt medvind, men hun seiler i motvind. Vi forstår at det er et dårlig føre for å skrive foredrag, og omstendighetene ligger ikke til rette for henne.

3.3 Metaforens referensielle funksjon

Det litterære språket til Olaug Nilssens er lekende og eksperimentelt. Den kreative metaforbruken er et av de grepene som er med på å skape en ekstra dimensjon i teksten. Men utover tekstnivå, har vi sett at metaforene en større funksjon enn bare som språklige finesser. De uttrykker noe mer enn det som kan leses eksplisitt. De skaper en flertydighet, og gjennom

sin referensielle funksjon, uttrykker de noe i handlingen som ikke kan fortelles direkte. Dette indirekte og skjulte aspektet viser hvordan metaforen har en evne til å fremstille uoversettelige opplysninger. På denne måten fungerer ikke bare metaforene som et grep som skaper sannferdige innblikk i handlingen, men noe som gir en re-beskrivelse av virkeligheten.

Disse perspektivene underbygger Ricæurs syn på saken, som sier at det poetiske språket kan si like mye om virkeligheten som en annen form for språkbruk, ved at språket refererer til den ved hjelp av en kompleks strategi. En slik strategi kommer til uttrykk gjennom det flertydige aspektet ved metaforene til Nilssen. De har en større funksjon enn som stilistiske effekter, de skaper en mangetydighet og gir et flerdimensjonalt bilde på handlingen.

Han refererer til Jakobson, som mener at det som skjer i poesien ikke er en undertrykkelse av den referensielle funksjonen, men en dyptgående endring av den, i kraft av at det står en flertydighet som er på spill i selve meddelelsen. Men det at den poetiske funksjonen dominerer over den referensielle, betyr ikke at den referensielle funksjonen forsvinner i et poetisk språk, men den blir gjort *flertydig*. I lys av denne tilnærmingen ser Ricæur på den delte referens som en ledetråd for å kunne nærme seg den referensielle funksjonen i et metaforisk utsagn. (Ricæur 1997).

Det kan se ut som den største forskjellen på Aristoteles og Ricæurs syn på metaforer, handler om likhetssprinsippet. Aristoteles ser på likhet som avgjørende i metaforisk mening, men i følge Ricæurs argumentasjon kan det se ut som at den åpenbare likheten vil virke reduserende for metaforens kraft. Det underliggjørende aspektet skapes av den indirekte informasjonen, det som ikke kan sanses og forstås umiddelbart. Dette forlenger persepsjonen og metaforens mening vil stadig utvides.

Både Aristoteles og Ricæur mener at formålet med metaforen er å skape et perspektiv. Hvilket perspektiv kan vi så finne i Nilssens tekster? Vi har nå sett at de flertydige og kontrastfylte elementene ved metaforene, har en evne til å gi andre opplysninger og andre assosiasjoner enn det som kan uttrykkes direkte. "Skoddeheimen" gir et mangetydig bilde på handlingen, og gjennom dette arbitrære trekket, vil meningen stadig utvides. På denne måten sprenger metaforen rammene for tenkningen. Samtidig skiller denne skrivemåten seg klart fra det etablerte og standardiserte hverdagspråket, og denne annetheten i språket kan ses i sammenheng med *différance*-begrepet fra Derridas filosofi.

3.4 En instrumentalistisk forståelse av språket vs. en indirekte tilgang til kunnskap

I *Omvegar fører lengst*, sier Bjørn Kvalsvik Nicolaysen dette om hva som kan skje i møtet mellom tekst og leser: ”Det er dette at teksten verkar som ein instruks til lesaren, som meldingar om korleis han skal forstå, og som lesaren lyt skjønne ut i frå dei røynslene han elles har i verda” (Nicolaysen 1997:102). Om leseren tar alvorlig de utfordringene han møter i leseprosessen, vil han også kunne oppleve å bli utfordret i forhold til sin måte å forstå verden på. Denne indirekte måten å forstå verden på, ser Ricœur som er det som karakteriserer det poetiske språket foran noe annet. Det poetiske språket har en splittet referanse, til den virkelige verden, og en fiktiv verden hvor fantasien dominerer. Det poetiske språket gir dermed rom for å fortelle oss noe like sant og viktig som hverdagspråket vil kunne gjøre. En slik tilnærming beveger seg vekk i fra en instrumentalistisk forståelse av verden, et nytteaspekt der språket kun blir sett på som middel for å nå et mål. (Nicolaysen 1997).

Mimesis betyr ”etterligning eller etterlignende fremstilling.” og med dette menes en ”etterligning gjennom kunsten av naturen og den menneskelige erfaringsverden”. (Lothe 2007:140). Begrepet har vært sentralt i estetikken og kunstteorien siden antikken, og kan tilbakeføres av Platons Staten. Platon hevder at enhver kunstner imiterer et sanseobjekt, men siden dette objektet barer er reelt i den grad det avspeiler ideen, kommer kunsten i dobbelt distanseforhold til det sanne. Nyere litteraturteori kobler gjerne mimesis-begrepet til diskusjoner om litteraturens representativitet, dvs det kompliserte om hva, og hvordan, litteraturen kan utsi noe om verden og menneskets virkelighetserfaring. Mimesis handler altså om å fremstille eller etterligne verden på en slik måte at vi kan kjenne oss igjen, at vi kan relatere den etterligningen vi persiperer i kunsten, med vår erfaring av virkeligheten.

Gjennom refleksjonen over metaforen, mener Ricœur at mimesis-begrepet må ses sammen med mythos-begrepet. Fordi metaforen uttrykker noe som ikke kan sies direkte, og denne forståelsen om verden kan heller ikke begrepsfestes eller holdes fast:

From this conjunction of fiction and redescription I conclude that the place of metaphor, its most intimate and ultimate abode, is neither the name, nor the sentence, nor even discourse, but the copula of the verb *to be*. The metaphorical “is” at once signifies both “is not” and “is like”. If this is really so, we are allowed to speak of metaphorical truth, but in an equally “tensive” sense of the word “truth.” (Ricoeur 2007:6).

Her kan en finne en poststrukturell tenkning på et visst plan, som ved tanken om at teksten har evne til å skape en utvidet virkelighetsforståelse. Men vi har sett at Olaug Nilssens tekster bryter med mimesis på flere måter. Blant annet gjennom de stadige bruddene med den narrative strukturen, sjangerekspimenteringen og de surrealistiske elementene i handlingen. Hennes fremstillinger av virkeligheten kan derfor forstås som ikke-mimetiske eller ikke-realistiske representasjoner. Det kan derfor være interessant å se språket til Nilssen i sammenheng med utvidet mimesis-begrep. Men i den forbindelse kan vi også tenke oss dette språket som anti-mimetisk. Fordi det hverdagslige og trivielle i tekstene løftes opp til et annet nivå gjennom den eksperimenteringen med både sjanger, tematikk og språk. Gjennom de språklige effektene bryter hun med den etablerte synet på etterligningen av virkeligheten, den realistiske fremstillingen, som uttrykkes gjennom hverdagsspråket. Nilssen har et skapende og kreativt syn på språket, og det beveger seg over i en poetisk retning. Det kan derfor være interessant å heller se de språklige grepene som en *alternativ* versjon av virkeligheten. Surrealsimen og de fantastiske elementene i tekstene skaper en absurd virkelighet. Samtidig har vi sett at metaforene, gjennom en skjult og indirekte måte, formidler en kunnskap om verden som kan være like sann og gyldig som hverdagsspråket kan uttrykke. Men denne kunnskapen blir formidlet indirekte. Vi skal se flere eksempler på hvordan litteraturen kan åpne for flere måter å forstå verden på, i neste kapittel. Der vi skal se nærmere de ulike stemmene som får komme til orde i Nilssens tekster, og hvordan disse stemmene fungerer i et dialogisk samspill.

”Haha, Ølgjer Bjørnsson, du er einsam!”

Olaug Nilssen

4 De mange stemmene

Et av de påfallende trekkene med begge Nilssens romaner er de mange stemmene som får komme til orde i teksten. En får som leser en opplevelse av at forfatterens har valgt en distansert rolle i fortellingen, den tar et steg tilbake for å heller la andre komme til og påvirke teksten. Og det er mange som har noe på hjertet i Nilssens tekster, og de venter heller ikke på en invitasjon. Noen steder ser det tilsynelatende ut som om det eksisterer en demokratisk ordning, der alle skal ha en stemme og samme rett til å bli hørt. Mens andre steder blir det murring i køene, stemmene blir for utålmodige, de har ikke tid til å vente. De tar seg plutselig store friheter, de avbryter hverandre, de snakker i munnen på hverandre, mens de baner seg i veg med spisse albuer. For alle har de noe viktig å si.

I dette kapitlet skal vi se nærmere på disse ulike stemmene hos Olaug Nilssen, og hvilken effekt de skaper i teksten. Jeg vil først gi en kort teoretisk presentasjon av Bakhtin som har forsket på den dialogiske formen i romanen. Jeg vil videre diskutere det polyfoniske grepet i lys av hvordan fortellerinstansen *Vi* fungerer i teksten. Deretter vil jeg se nærmere på hvordan dialogene er utformet. Her vil jeg blant annet trekke inn hvordan Nilssen henter inspirasjon fra dramaet og bruker sidetekster i dialogen. Jeg vil også se nærmere på hvordan dagboken til Liv fungerer i teksten. Det overordnede målet ut i fra alle de litterære grepene jeg har valgt ut, vil være å se nærmere på de mange stemmene i teksten. Dette aspektet vil jeg trekke inn underveis i diskusjonen. Til slutt vil jeg avrunde kapitlet med en drøfting om hvilke konsekvenser denne dialogiske struktureringen får for teksten og handlingen.

4.1 Polyfonien

Mikhail Bakhtin er opptatt av ytringen i den litterære teksten. Han ser på ytringen som selve grunnsteinen i språket. En ytring kan aldri stå isolert, den vil alltid inngå i en dialog sier Bakhtin, derfor må språket være grunnleggende dialogisk. Dette synet på språk er basert på analysen av litterære tekster, først og fremst fra romansjangeren. I motsetning til lyrikken som har en monologisk form, skiller romanen seg ut gjennom å være dialogisk i formen. Bakhtins språkforståelse bygges blant annet på studiet av Fjodor Dostojevskijs romaner, der funnene kan relateres til det han kaller et dialogisk prinsipp. Det spesielle med romanene til Dostojevskij er at de også er polyfone, noe som vil si at forfatteren har tatt et dialogisk standpunkt i forhold til sine egne romanhelter og deres ideologier, og at dette kommer frem gjennom ulike stemmer og språk i fortellingene. Gjennom dette grepet eksisterer ikke det litterære kunstverket bare innenfor forfatterens monologiske univers, men forfatteren trer ned på same nivå som romanheltene, går i dialog med dem, og romanen inkluderer dermed flere tankeverdener, ikke bare forfatteren sin egen. På denne måten slipper forfatteren flere stemmer og språk også inn i sin egen diskurs. (Bakhtin 2003).

Dostovjevskijs litterære helt har ideologisk autoritet og er selvstendig, han oppfattes som opphavsmann til sitt eget ideologiske konsept, ikke som et objekt skapt av Dostojevskijs kunstneriske visjon. I kritikernes bevissthet bryter det direkte, fullverdige meningsinnholdet som kjennetegner heltens talediskurs, opp romanens monologiske flate og påkaller leserens umiddelbare svar som om helten ikke var et objekt for forfatterens diskurs, men derimot en fullverdig bærer av sin egen. (Bakhtin 2003:135).

I følge Bakhtin er det de mange selvstendige stemmene og bevissthetene og den spesielle polyfonien av fullverdige stemmer som er den grunnleggende egenskapen ved Dostojevskijs romaner. Det som kommer frem i romanene hans, er ikke ulike karakterer og skjebner i en enkel objektiv verden sett i lys av enhetlig forfatterbevissthet, men en mengde likeverdige bevisstheter med sine respektive verdener som føres sammen og bevarer sin selvstendige status. I forfatterens kunstneriske plan er Dostovjevskijs viktigste helter ikke bare objekter i forfatterens diskurs, men også subjekter i sin egen umiddelbare, meningsskapende diskurs. På denne måten fungerer ikke forfatteren som en overordnet instans som styrer stemmene i en

bestemt retning. Ut i fra stemmenes likestilte posisjon, representerer de sine egne selvstendige tankeverdener, og på denne måten skaper de flertydighet i teksten.

Hos Nilssen kan vi finne mange av de samme trekkene ved det dialogiske prinsippet som Bakhtin fremhever. Dette grepet der forfatteren går i dialog med romankarakterene sine er spesielt sentralt i *Vi har så korte armar*. Dette skal vi se nærmere på om litt.

Det kan være interessant å se Olaus Nilssens romaner i et slikt polyfont perspektiv, da måten dialogene er utformet på er noen av de grepene som er de mest karakteristiske ved tekstene hennes. Dialogen består av et sammensurium av stemmer som inkluderer flere tankeunivers og polyfonien blir på denne måten fremtredende. Romanfigurene til Nilssen roper og skriker, ler og gråter og hikster og stammer seg gjennom handlingen. De roper i store bokstaver og de understreker poenger med kursiv. De synger egenkomponerte sanger og ramser opp dikt. De er så intenst til stede og hun lar de komme til orde i en så stor grad at det oppleves som de enkelte ganger overtar forfatterens rolle, det er de som legger føringene for teksten.

Forfatterens stemme blir rett og slett overdøvet av romankarakterenes stemmer.

Romanens første kapittel heter ”Vi etablerer oss” og romanen avsluttes med kapitlet ”Vi mister grepet”. Selve romanen består av ulike tekstfragmenter som inkluderer flere typer sjangrer. Nilssen beveger seg gjennom over i dramaet gjennom måten hun strukturerer dialogene på, er samtalene fungerer som replikker med sidetekster. Et gresk kor som vi kjenner fra tragedien, opptrer i blant i bakgrunnen som en kommenterende instans. I tillegg får vi presentert en forskningsrapport og notater fra Livs dagbok.

Elementer fra dramaet finner vi som en introduksjon på første side, der vi får presentert ”Dei som er med”. Det greske koret dukker opp innimellom som en kommenterende instans.

Forskningsprosjektet dreier seg om en studie av hvordan unge gutter på landet har det, men egentlig er det en iscenesettelse av Ølgjers oppvekst i Skoddeheimen. Livs personlige notater får vi et innblikk i etter at Vi-fortelleren har stjålet dagboken hennes.

Romanen veksler mellom de nære og intime skildringene til å bevege seg over i en overfladisk og masete tone. Denne vekslingen varierer med hvem som har fortellerposisjonen. I sin bokanmeldelse av *Vi har så korte armar* kaller Simon Malkenes dette språklige fenomenet i Nilssens tekst ”Det onde språket”. Og kanskje kan det se ut som romankarakterene Liv og Ølgjer kjemper mot selve språket, det undertrykkende språket som

ikke lar dem være i fred og som symboliserer deres egen ambivalens mot livet i Skoddeheimen. Når Ølgjer tenker tilbake på sin egen barndom gjennom dette absurde forskningsprosjektet, blir observasjonene uttrykt på bokmål i stedet for nynorsk som ellers er målformen til romanen. Dette grepet skaper en ambivalens. På den ene siden kan vi forstå det som Ølgjers skam og mindreverdighetskomplekser knyttet til det å ha vokst opp på bygda, samtidig fungerer dette eksplisitte skiftet av bokmålsformen som en harselerende kommentar til byfolks uvitenhet og lite nyanserte syn på hvordan de på bygda har det.

4.1.1 Hvem er "Vi"?

Om vi nå ser nærmere på bruken av pronomenet Vi, kan det være naturlig å spørre seg om hvem er så Vi? Er de med i gruppa, er de utenfor, eller ligger de utenfor selve teksten? Vi er også en av romankarakterene som i begynnelsen av romanen blir inkludert i "dei som er med". Men det viser seg etter hvert at vi-fortelleren ikke er en karakter som deltar aktivt i selve handlingen. Viet fungerer mer som en overordnet forstellerinstans som blir etablert helt i begynnelsen. "Vi" representerer et blikk utenfra, som betrakter hva som skjer i livet til hovedpersonene Liv og Ølgjer. Enkelte ganger blander vi-stemmen seg direkte inn i handlingen, og viser seg i form av et Vi som går i dialog med karakterene. Men for det meste har det en observerende og kommenterende rolle.

Gjennom dette grepet får vi en opplevelse av at forfatterens stemme blir fraværende. Føringen er overlatt til Viet, og det er gjennom denne overvåkingen at vi blir kjent med Liv og Ølgjer. Det er stemmen til Vi som dominerer gjennom handlingen. I begynnelsen gir Vi en nøktern beskrivelse av Liv og Ølgjer, men tonen utvikler seg til å bli hånlig og harselerende, og den spiller på usikkerheten til romankarakterene. En får en følelse av at fortelleren er ute etter å trykke dem enda lenger ned med en bedrevitende tone. Et eksempel på hvordan Viet opptrer i teksten, ser vi i dette avsnittet der Vi spionerer på Ølgjer som sitter alene på hybelen sin og forsøker å fortrenge den desperate ensomheten med å drikke alkohol og utføre alle slags tvangsmessige gjøremål:

Vi driv og kikkar inn gjennom vindauga til folk. Vi håpar at vi skal få sjå noko spanande som vi kan fortelle vidare, og at dei som får noko fortalt skal hoie:
-Fortell meir!

(...) Vi fniser. Vi vil slett ikkje bli kjente med han! Vi vil berre spionere og sjå noko spanande som vi kan fortelle vidare.

(Nilssen 2002:15).

Fortelleren morer seg over Ølgjers stusselige tilværelse og uten et snev av empati avrundes det hele slik: ”Haha, Ølgjer Bjørnsson, du er einsam!” (Nilssen 2002:22).

Vi ser her at rollen til Viet blir tydelig. Vi har en overordnet posisjon som ser handlingen fra utsiden. Fortelleren kikker inn i livet til folk, i håp om å kunne oppdage noe spennende som den kan fortelle til andre. Og om Viet kan oppdage romankarakterene i de mest intime og sårbare situasjoner, desto bedre.

Et annet eksempel fra *Vi har så korte armar* som illustrerer vi-fortellerens funksjon, er i avsnittet som består av en samtale som foregår mellom de tilsynelatende vellykkede Vi som drikker rødvin og et ”opphovna gråteansiktet”, som kan forstås som Liv med kjærlighetssorg:

(...) Vi drikk vin frå kjøkkenglas, røyker og et sjokolade. Vi tenker ikkje på at vi kunne gjort noko heilt anna. Vi sit i morgenkåpeog fniser for oss sjølv, endå det er laurdagskveld. Vi er joviale jenter som trøyster eit raudglødande ansikt;
Dersom eg berre kunne ha vore *sikker*, eg er jo aldri *sikker* på noko som helst, vi snakkar aldri om slikt, seier dette ansiktet, kjære deg opphovna gråteansikt, det er det ingen som gjer, er det ikkje herleg med litt ansvarsløyse?

Det opphovna gråteansiktet tenker etter. Det opphovna gråteansiktet har eit ettertenksamt uttrykk som går over i beslutsam fortviling.
Ja men eg er jo forelska!
Åneida, du er *ikkje* forelska.
Kva veit de om de, joviale jenter som drikk rødvin?
Lat som du ikkje er det, han Og latar som, du må ikkje tru at
Du er den einaste som latar som.
Alle latar som.
Han latar ikkje som.
Jo, det gjer han! Han gjer det.
Eg latar i alle fall ikkje som.
Det må du begynne med, straks!
(Formanande)
(Nilssen 2002:11-12).

Vi ser her at fortelleren trer ut av sin observerende rolle, og går inn i en direkte dialog med Liv. Fortellerposisjonen og perspektivet ligger hos Vi: ”Vi er dei jentene som drikk rødvin og ler høgt”. Vi forstår at det er de vellykkede jentene som forteller, dette er jentene som vet best: ”Det har vi alltid gjort”. Og de belærer for ”eit opphovna gråteansikt” hvordan man blir en vellykket deltager i sitt eget liv. De har ingen problemer med å sitte i morgenkåpe en lørdagskveld. Disse jentene er trygge nok på seg selv til å bare ha løse planer, de lever ubekymret i øyeblikket. Her ser vi igjen at forfatterens stemme opptrer i bakgrunnen, og

overtas av Viet. Stemmene til de fiktive personene er likestilt med forfatterens stemme. Gjennom dette samspillet blir det skapt flere ulike bevisstheter med selvstendige stemmer. Og det er nettopp dette som er polyfoniens kjerne i følge Bakhtin, at de ulike stemmene forblir selvstendige.

Stilen til Viet har en bedrevitende og undertrykkende tone, og gjennom handlingen kan vi se at hovedpersonene forsøker å frigjøre seg fra dette formanende språket. Samtidig skaper dette tydelige skillet mellom Vi og dem en kontrastfull effekt. Hvorfor tar Viet en så stor avstand fra Liv og Ølgjer? Og hvem er egentlig Vi? Er det vellykkede medstudenter som vil Liv og Ølgjer vondt, og som gjennom en form for skadefryd føler seg bedre ved å se at andre har det vanskelig? Eller kan det heller tenkes at Vi representerer illusjonen om at alle andre er så mye mer vellykket og presterer så mye bedre enn en selv? Denne følelsen kan bli spesielt sterk i en ny fase i livet, som hos Liv Og Ølgjer som skal begynne å studere. I en slik situasjon kan en oppleve at alle forventer at en skal lykkes, og dette presset fra omgivelsene kan bli for vanskelig å bære. Kan det dermed tenkes at stemmen til Viet har en symbolsk funksjon i teksten? Kanskje er vi-fortelleren egentlig Liv og Ølgjers egne kritiske og nådeløse blikk på seg selv, og at det formanende språket er deres eget språk?

Om vi godtar dette argumentet, er vi plutselig mye nærmere romankarakterene enn en først skulle tro. Vi blir kjent med dem gjennom en allvitende forteller, men samtidig får vi et forbudt innblikk i de usensurerte tankene og følelsene deres gjennom denne fortellerens utleverende fremstilling. Vi ser her hvordan Livs dårlige selvbilde kommer frem, gjennom måten hun gir seg selv skylden fordi hun er ensom:

Dessutan er ho kvalm igjen, for ho veit at ho ikkje kan ha nokon *venner*, for dei *må* bli leie av henne når ho orsakar åtferda si frå minutt til minutt, med nye aspekt og synsmåtar på tilværet, og humøret som er så vinglete, ho er så klønete (...)
(Nilssen 2002:30).

Det kan se ut som om Liv har havnet i en ond sirkel. Usikkerheten hun bærer på gjør at hun opptrer klossete, og hun må dermed unnskyldte oppførselen sin. Men ingen vil jo være sammen med noen som hele tiden unnskylder seg. Derfor har hun ingen venner.

Det kan se ut som om forfatteren slipper stemmene inn i sin egen diskurs med et dialogisk formål. Forfatteren har ingen overordnet rolle, som vil styre stemmene i en bestemt retning. Stemmene har demokratiske rettigheter, og er likestilt med forfatteren. Når flere

tankeverdener og verdisystem blir representert på denne måten, skaper dette et flertydig bilde på handlingen.

Om vi velger å se på Viet som en upålitelig forteller, eller som Liv og Ølgjers egne stemmer som en forklaring på hvordan Viet fungerer i teksten, har fortellerinstansen likevel den samme funksjonen. Viet er med på å forsterke handlingen, og gjennom den hånlige latteren skapes en kontrast til de salte tårene. Og det er denne kontrasten som skaper en så sterk effekt. Gjennom den harselerende tonen til fortelleren, blir sårheten og ensomheten til romankarakterene eksplisitt. Det triste blir så uendelig trist. Dette gjør at en som leser får en sterkere sympati med romankarakterene, en ønsker å ta deres parti, og beskytte dem mot Viet.

4.1.2 Dialogene

Dialogene i romanene følger også en polyfonisk struktur. Den selvstendige rollen som romanskikkelsene er tildelt, uttrykkes særlig gjennom dialogen. De består av et sammensurium av stemmer der alle representerer egne tankeunivers. På denne måten blir den polyfoniske effekten fremtredende. Romanfigurene til Nilssen roper og skriker, de ler og gråter, de hikster og stammer seg gjennom handlingen. Nilssen leker seg med mulighetene som finnes i det litterære språket, og lar dem rope i store bokstaver og understreke poenger i kursivert form. De synger egenkomponerte sanger og ramser opp dikt. Vi ser også her at det symmetriske forholdet mellom romankarakterene og forfatteren blir tydelig.

Romankarakterene lever tilsynelatende sine egne liv, med sine egne selvstendige stemmer. De er så intenst til stede og hun lar dem komme til orde i en så stor grad at det oppleves som de enkelte ganger overtar forfatterens rolle, det er de som legger føringene for teksten.

Forfatterens stemme blir rett og slett overdøvet av romankarakterenes stemmer.

De typografiske virkemidlene i teksten, vitner om et symptom eller et bilde på språket som utilstrekkelig. Det meningsinnholdet som finnes i ordene er ikke nok i seg selv, språket trenger noe fysisk for å uttrykke det en vil. En trenger et supplement til språket som ligger utenfor det ordmessige. Ved hjelp av trykk på og uthevelse av ord, vil en kunne fremheve et poeng og tydeliggjøre et budskap. Samtidig kan en slik typografisk eksperimentering skape overraskende og uventede vendinger. Gjennom kursivering og de store bokstavene hos Nilssen, kan en trekke paralleller hvordan vi bruker kroppsspråket i en muntlig kommunikasjonssituasjon. Når vi fører en samtale med noen ansikt til ansikt, er det mer enn

bare betydningen av ordene og konteksten som skaper mening. Vi er også avhengig av å tolke signaler som gester, ansiktsuttrykk og stemme for å vite hvordan vi skal forstå ordene.

Gestene fungerer dermed som et supplement til språket og er med på å understreke det en mener. Effekten av et slikt supplement er at en får uttrykt noe mer og kanskje også noe annet enn det som er det tilsynelatende budskapet. Et eksempel på dette, er hvordan det kan være lettere å forstå ironi som uttrykkes gjennom tonefall og ansiktsuttrykk, enn å avsløre ironien i en tekst.

Hos Nilssen ser vi hvordan de typografiske virkemidlene kan fungere som en erstatning for slike gester fra det muntlige språket. De skriftlige gestene er med på å skape en flertydig betydning. Et eksempel som illustrerer dette kan vi se i dette tekstutdraget, hvor Maria i *Få meg på, for faen* forsøker å overtale moren sin til å ringe til vaskefirmaet for å si opp jobben for henne: "NEI! TRE TIMAR ER LENGE! DET ER DET NÅR DU STUDERER! Ropar Maria, -DESSUTAN BLIR EG OFTE TVINGA TIL Å JOBBE LENGER, legg ho til (...)" (Nilssen 2005:125). Her roper Maria riktig nok i telefonen, men når ordene uttrykkes i store bokstavtyper forsterkes effekten. Det blir skapt en ekstra støyfunksjon i språket. Samtidig blir et nytt meningsinnhold skapt, fordi handlingen blir visualisert på denne måten, får vi følelsen av at denne ropingen er en overdrivelse. Vi kan lese en annen stemme gjennom de store bokstavtypene, en stemme som ber om å bli forstått uten og måtte forsvare situasjonen. Samtidig gjør dette grepet at problemene til Maria blir parodierte over, det hele blir ufrivillig morsomt. Den overdrevne ropingen kan heller forstås implisitt som Marias følelse av å være mislykket enn at selve situasjonen er så dramatisk, og vi får dermed et dypere innblikk i Marias følelsesliv. Hun strekker ikke til verken i vaskejobben eller i sosiologistudiene. På denne måten får vi flere perspektiv på den samme hendelsen, og teksten fremstår i flere lag.

Et annet eksempel på hvordan de typografiske virkemidlene fungerer i teksten ser vi her i diskusjonen mellom kona til Sebjørn og datteren når moren skal til Oslo og demonstrere mot nedleggelsen av nepefabrikken i Skoddeheimen:

-Mammaa! For å forsvare nepa? Skal du lenke deg fast på Stortinget for å forsvare nepa? Er du heilt dum eller? Utbryt dottera forferda, ettersom dette konkrete forslaget er lett å førestelle seg og dermed gjer henne uvanleg flau.
(Nilssen 2005:161).

Denne kursivering av enkelte ord uttrykker flere aspekter ved situasjonen. Det mest påfallende med et slik typografisk effekt, er at det er med på å understreke meningen i utsagnet. Samtidig er denne kursivering med på å forsterke det muntlige aspektet i dialogen. Vi kan høre hvilke ord som blir vektlagt, og måten de blir uttrykt på. Som i dette tilfellet, der det er tenåringsdatterens skam over morens plutselige behov for selvrealisering, og måten dette blir gjort på som uttrykkes. Vi kan nærmest høre den melodramatiske tonen og himlingen med øynene til en navlebeskuende 15-åring, og implisitt fortvilelsen over hvordan morens atferd vil gå utover henne selv og hennes gode navn og rykte.

4.1.3 Indre og ytre sidetekster

Som nevnt i innledningen til dette kapittelet, er sjangereksperimenteringen et av de sentrale aspektene ved Nilssens tekster. I dialogene ser vi hvordan hun nærmer seg dramateksten ved å overføre denne struktureringen av handlingen til romansjangeren.

Blant annet henter hun inspirasjon fra dramaet og dette viser seg spesielt i utformingen av dialogene, gjennom måten hun bruker sidetekster på. Forskjellen mellom en dramatekst og en narrativ fiksjonstekst ligger i type virkemidler og måten teksten er strukturert på. Særpreget for dramateksten er at den er konstituert av to forskjellige teksttyper. På den ene siden er det en serie replikker som utgjør dialogen, og på den andre siden er det sceneanvisninger. (Lothe 2007).

Som sjanger er epikken ofte vurdert som mer subjektiv enn dramatikken. Et eksempel på dette er at dialogene i en roman vil være mer subjektivt utformet enn i et drama. Når det episke blandes med dramaet, beveger en seg i grenselandet mellom begge sjangrene. Men om vi ser på dramatikere som Fosse ser vi at det moderne dramaet har mer av episke elementer i seg. En slik oppheving av sjangergrenser og utvidelse av referanserammer, gir rom for en større kunstnerisk frihet, et uttrykksgrunnlag i teksten som igjen åpner for flere måter å tolke på.

Hos Nilssen gjør denne kombinasjonen av virkemidler at hun står friere til å utnytte de uttrykksmulighetene som finnes i begge sjangrene. Gjennom romanens konvensjoner har hun mulighet til å skildre karakterenes indre liv. I det skrevne dramaet vil sidetekstene gi oss informasjon om hvilken mening vi skal legge i teksten. Med en fot i begge leirer kan hun ta seg denne friheten ved å benytte seg av sidetekster med indre karakteristikk. Dermed

foregår det til enhver tid en evaluering av romankarakterenes indre liv, en slags fortløpende oppdatering i parentes, av deres tanker og følelser.

Et eksempel på hvordan Nilssen eksperimenterer med dramaet ser vi i denne telefonsamtalen mellom Sebjørn og kona til Sebjørn, der hun er på vei til Oslo for å demonstrere mot nedleggelsen av neprefabrikken i Skoddeheimen. Sebjørn er livredd for at kona har fått nok og forlatt han, og han ringer henne i fortvilelse:

(...) Sjølv er framleis på jobben, med hendene fulle. (*beherska puste- og kremtelydar*) Ja. Eigentleg skulle eg jo spørje. Hm. Eigentleg. Eigentleg. Hm. Eigentleg, så. (*ein vondare pustelyd*) –Sebjørn, då! Eg kjem no tilbake. Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha. Nei då, du.
- (*taust, litt hiksteaktig*)
- (*ømt*) Jamen, Sebjørn, kjære deg! Dette hadde ho ikkje eingong tenkt på.
- (*letta sukk*) du anar ikkje! (*innpust med tydeleg stenk av gråt*)
- Nei du, du skjøner, eg skal inn til Oslo for å demonstrere.
- (*framleis prega av frykta for litt sidan*) Demonstrere?
- Ja, eg skal demonstrere på Stortinget mot nedlegging av neprefabrikken.
- (*meir med*) Nedlegging av neprefabrikken? Skal neprefabrikken leggest ned?
- Nei. Eller, eg veit ikkje, det kan hende han skal leggest ned.
(Nilssen 2005:170).

De korte setningene og den ordknappe og minimalistiske stilen i dialogene er det som kjennetegner det muntlige språket. Dette er tilsynelatende en enkel dialog, en replikkveksling. Men om vi studerer den nærmere, består den også av flere tomrom som må fylles. Sebjørns desperasjon er til å ta og føle på. Vi får høre det minste lille pust og sukk han gir fra seg. Gjennom sidetekstene blir situasjonen mer dramatisk, nerven i samtalen blir mer intens. Følelsene til Sebjørn ligger utenpå han selv, alt blir avslørt. Først kjenner vi den lammende frykten for at kona har reist for godt, så etterfulgt av en enorm lettelse fordi han har misforstått alt sammen. Det samme kunne vært uttrykt uten sidetekster, som vil være det vanlige innenfor romansjangeren. Men gjennom denne effekten blir en som leser mer observant i forhold til disse sidetekstene, kanskje fordi en assosierer dette grepet med dramaet, og forholder seg lojalt til hvordan det skrevne dramaet skal leses.

Umberto Eco skiller mellom åpne og lukkede tekster. En tekst kan fremstå som lukket i formen, der den gir klare og udiskutable føringer for hvordan den skal leses, og er lite åpen for tolkninger. Men en tekst kan også være åpen, der tolkningsarbeidet er overlatt til leseren, og leseren må selv finne mening i teksten. For at en åpen tekst skal kunne gi mening, teksten

vil dermed også være avhengig av en leser som er aktiv i dette tolkningsamarbeidet, en slik leser er det Eco kaller en modelleser. En leser som kan fylle disse tomme rommene i teksten. Eco understreker at en åpen tekst ikke er åpen for hva som helst av tolkning, det ligger også der visse føringer. Er teksten åpen for hva som helst av tolkning, vil den fremstå som lukket. (Eco 1979). I Olaug Nilssens tekster er det åpne aspektet en av kvalitetene. Tekstens sammensatte elementer inviterer til tolkning. Men samtidig er noen av de så eksperimentelle i formen at de unndrar seg tolkning og fastholdelse. Det er ikke alt som gir mening. Men kanskje kan dette meningsløse også være en form for meningsskaping, det blir en del av en helhet.

Vi ser at denne dialogen består av mange slike åpne rom. Det er noe som blir uttrykt mellom linjene. Det eksisterer en misforståthet mellom Sebjørn og konen hans, de snakker forbi hverandre. Vi hører usikkerheten til Sebjørn gjennom den messende gjentakelsen: ”Ja. Eigentleg skulle eg jo spørje. Hm. Eigentleg. Eigentleg. Hm. Eigentleg, så.”. Latteren hans høres sår ut, det er en latter som ikke overbeviser, tvert i mot så forsterker den fortvilelsen i stemmen hans. Gjennom beskrivelsen av hvordan han puster anstrengt, og stemmen hans svikter gjennom gråten, blir desperasjonen hans tydeligere.

Gjennom latteren beveger handlingen seg over i Kona til Sebjørns plutselige erkjennelse for han oppfatter av situasjonen. Men ingenting av dette blir uttrykt direkte eller eksplisitt. Det antydes bare: ”(...) Dette hadde ho ikkje eingong tenkt på.”. Hva hun ikke hadde tenkt på, kan vi bare anta. Stemningsskiftet blir også tydelig når vi merker ømheten som plutselig kan høres i stemmen til Kona til Sebjørn. Men ingenting er eksplisitt, vi må selv fylle rommet som ligger her. Handlingen, kjernen i konflikten uttrykkes indirekte. Det oppfordrer til et tolkningsarbeid som vi må gjøre, vi må fylle disse åpne rommene.

Det som også er interessant å merke seg med denne teksten, er at denne struktureringen som en dramatekst ikke gjør den til mindre gjenstand for tolkning, tvert i mot, kanskje er det nettopp dette grepet som gjør den mer interessant for tolkning. Dette fordi det er noe annet som blir sagt gjennom den dramatiske struktureringen av dialogen, den ordløse spenningen mellom de to kommer til uttrykk på en helt annen måte enn i romanen. Beskrivelsen av det muntlige aspektet i dialogen gjør at det lydmessige krever en større oppmerksomhet, den blir mer eksplisitt. Vi ser også at dette grepet også er med på å forsterke den polyfoniske strukturen.

Et annet eksempel på hvordan Nilssen benytter seg av sidetekstene på en eksperimentell måte ser vi her, der Alma nettopp har avslørt for døtrene til Sebjørn, at Artur har blottet seg for henne:

Alma: Han (*ho peikar, og fingeren ser så rar ut*) opna buksesmekken og trekte den stive pikken ut. Han var borti meg med den. Eg var berre ute for å trekke frisk luft.
(*Dette er eit mareritt*)
Den nest eldste dottera til Sebjørn (*hyster*): har du sett nokon stiv pikk før?
(Nilssen 2005:50).

I løpet av disse få linjene får Nilssen uttrykt flere aspekter ved hendelsen. Gjennom den første sideteksten der Alma peker på Artur, får vi vite hvordan Alma opplever situasjonen. Gjennom den hjelpeløse pekingen kjenner vi Almas usikkerhet, den tenåringsaktige og selvkritiske holdningen blir uttrykt gjennom fingeren som ”ser så rar ut”. Hun er ukomfortabel med situasjonen, hun vil helst komme seg vekk, hun skjønner at hun har havnet i en uutholdelig situasjon, uansett hva hun gjør har hun tapt. Hun konstaterer med at ”dette er eit mareritt”. I dette tekstutdraget ser vi at grepet med sidetekster blir enda mer effektfullt, fordi handlingen beveger seg frem og tilbake mellom Almas bevissthet og den ytre handlingen. Sidetekstene representerer Almas indre, og vi får dermed et direkte innblikk i Almas følelser.

Men dette grepet har også flere aspekter ved seg. Sidetekstene fungerer i tillegg som direkte instruksjoner til leseren. De gir klare føringer for hvordan teksten skal leses, gjennom pauser i dialogene og hvordan karakterene sukker, ler eller hikster. Dette skaper også en lydhermende stil i form av en polyfonisk struktur, der romankarakterenes *stemmer* blir eksplisitte.

Forfatterens stemme forsvinner, den blir mindre subjektiv og på denne måten etableres en egen nærhet til karakterene. Gjennom de indre sidetekstene blir det også åpnet opp for en annen form for tolkning. På den ene siden fremstår teksten som lukket, der den gir klare og udiskutable føringer for hvordan den skal leses, samtidig er teksten åpen, fordi en som leser blir utfordret til å selv tolke iscenesettelsen som skapes, gjennom å fylle de åpne rommene i teksten med mening.

4.1.4 Dagboken

Dagboken som sjanger beskrives som ”en persons (forfatters) daterte opptegetninger fra en kortere eller lengre periode i vedkommendes liv”. (Lothe 2007:32). Dagboksnotatene kan være stikkordsformet eller essayistisk utbrodert, følelsesladet eller nøkternt registrerende. En dagbok gir et glimt av forfatterens eget liv og skribenten har en egen nærhet til stoffet. Samtidig kan den være kunstferdig og litterært utformet, og i mange forfatteres dagbøker kan overgangen mellom dagboksnotat og fiksjon være uklar. En dagbok som er skrevet innenfor en fiktiv ramme med en fiktiv forfatter vil naturlig nok utarte seg annerledes enn en dagbok skrevet av en empirisk forfatter. Innenfor en fiktiv ramme vil dagboken fungere som en egen litterær effekt i teksten, og den vil dermed bestå av flere lag. Den vil fungere som en fiksjon i selve fiksjonen.

I kapittelet ”Liv er berre endå meir slitsam” fra *Vi har så korte armar*, får vi lese et utdrag fra Livs dagbok etter at Viet har stjålet den: ”Det var lett å stele dagboka til Liv. Sånn går det når ein snur seg mot vindauget og lar kladdeboka ligge framme på skrivebordet.” (Nilssen 2002:117).

Perspektivet skifter gjennom dette grepet fra en tredjepersonsforteller sett fra *Vi* sitt ståsted, til en førstepersonsforteller. Gjennom jeg-formen i dagboken, får vi en formidling av Livs egne opplevelser og refleksjoner, og et nærmere innblikk i hennes tanker og følelser. På denne måten kommer vi nærmere Liv som person. Vi får et forbudt innblikk i det personlige og intime. Gjennom den nære og personlige fortellerstemmen, kommer vi på innsiden av Livs sjeleliv. Samtidig råder det en usikkerhet, for det blir etter hvert avdekket at Liv har vanskeligheter med å skrive dagbok. ”Det var komplett umogleg for henne å skrive dagbok. Ho oppdaga det ganske tidleg i løpet av forsøket, at alt berre ville bli utadvendt, fortalt, forsøkt redigert med det same.” (Nilssen 2002:117). Gjennom denne betoelsen kan vi dermed ikke vite sikkert hva som er Livs ærlige fremstilling av henne selv og hva som er oppdiktet, for Liv skriver også: ”Kanskje dei tre første sidene var sanne (...)” (Nilssen 2002:117). Gjennom dagboken beveger hun seg inn og ut av refleksjonen, men også inn og ut av fiksjonen. Men vi vet ikke alltid når dette skjer, og overgangene mellom fiksjon og virkeligheten blir flytende. Derfor kan vi ikke stole helt på Liv, og ta hennes ord for gitt. Gjennom dette upålitelige fortellergrepet blir en som leser utfordret til å trekke slutninger selv.

Vi får et innblikk i hvordan Liv har store vanskeligheter med å skrive dagbok. Gjennom dagboken møter en seg selv, men dette møtet kan være svært vanskelig, om en ikke klarer å være ærlig med seg selv. Om en hele tiden unngår sannheten, dikter opp alternative versjoner av virkeligheten, vil dagboken heller ikke fungere som form. Dagboken blir en fiktiv historie. Hos Liv ser vi det avslørende med usikkerheten rundt egen kropp og seksualitet.

Her møter vi det problematiske med dagboken som form. Er det alltid sannheten som blir fortalt i en dagbok, eller er det en sensurert versjon av virkeligheten? Her er det flere aspekter som vil spille inn. Hvor ærlig skriveren er med seg selv, vil komme an på hva som er formålet med skrivingen. Er det en form for egenerapi, vil det være en større muligheter for at teksten består av ærlige refleksjoner. Samtidig er det tydelig at Liv har problemer med å skrive dagbok, hun orker ikke å skrive fortellingen om seg selv, uten å regissere og pynte på teksten. Møtet med hennes egen stemme blir kanskje for overveldende. Hun bestemmer seg derfor for å skrive fiksjon med det formålet at det kan brukes i en film. På denne måten unngår hun å måtte forholde seg til sannheten.

Men noen betroelser kommer likevel frem gjennom Livs egen kropp som får komme til orde, gjennom en dialog med Liv. Kroppen trer her frem i teksten som en egen selvstendig stemme:

Kroppen min kler seg naken for sin elskede, men blir avvist
Kroppen min påstår at han finst, og eg kan ikkje nekte, for han trampar og skrik når han kjem heim midt på natta. (...) han lener seg mot skuldra mi og snøvlar gråtkvalt at eg må erkjenne han. Han slår ut med hendene og ropar det: at eg må erkjenne innsida av han.
(Nilssen 2002:120).

Vi ser her at kroppen til Liv blir fremstilt som en gammel elsker som kommer på besøk midt på natta i beruset tilstand, og trygler om nærhet. Den truer og ber, og skriker ut all sin vrede. Men Liv nekter å anerkjenne den, hun er avvisende og kald. Det bygger seg opp til en kranjel, og Liv gråter. Men kroppen skriker til henne: ”DET ER EG SOM GRÆT, IKKJE DU, det er fordi du er så hjelpelaus, men det er han som er hjelpelaus, han som er full av hår og sveitte (...)”. Det hele utvikler seg til å bli en absurd situasjon der Liv kjemper mot sin egen kropp. Liv kaller den stygg og sier at den ligner en sekk. Kroppen svarer med å tvinge henne til å se seg selv i speilet.

Kroppen til Liv protesterer mot måten Liv behandler den på. Den er såret og fornærmet over at hun er flau over den. Den vil møtes med respekt og anerkjennelse. Men det er dette som er det store problemet til Liv, hun mangler selvrespekt på grunn av sitt dårlige selvbilde. Hun ser på seg selv og sin egen kropp med avsky. Gjennom kroppens selvstendige stemme forstår vi Livs usikkerhet. Stemmen representerer et eget sett med verdier og meninger, som står i kontrast til hvordan Liv tenker om seg selv. Stemmen uttrykker misnøye med Livs behandling av kroppen sin. Den stiller Liv til veggs på en brutal og nådeløs måte. Igjen er det språket som tar styring over henne. Samtidig er det gjennom dette grepet, der kroppen får en egen stemme, at hun klarer å være ærlig med seg selv, hun betror dagboken det som hun innerst inne vet så godt. Hun er ikke fortrolig med sitt eget selvbilde, og heller ikke sin egen kropp. Hun innhentes av seg selv gjennom dette oppgjøret mellom henne og kroppen. Hun må forholde seg til det faktum at hun ikke kan rømme fra seg selv. Grepet blir effektivt, gjennom at kroppen blir skildret som et selvstendig individ, og avstanden mellom henne og kroppen tydelig. Denne avstanden skaper også et bilde på Livs usikkerhet og kritiske blikk på seg selv.

4.1.5 Polyfonien som en dynamisk funksjon i tekstrelasjonene

Hvilken effekt har så dette grepet der en slipper inn så mange stemmer i teksten? Ved å gi rom for polyfonien, gir en også rom for en større kompleksitet i teksten. Gjennom den flerdimensjonale dialogen skapes det flere stemmer, og disse stemmene kan åpne for flere måter og forstå verden på. Når flere ulike bevisstheter som representerer ulike syn på en sak får komme til orde på denne måten, kan det også ses på som en samtale, der ulike filosofiske betraktninger, ideologiske og moralske standpunkt kommer til uttrykk. (Bakhtin 2003).

Hos Nilssen ser vi at mange selvstendige stemmene med sine individuelle tankeverdener skaper egne sett med verdier og meninger, og gjennom relasjonene mellom de ulike stemmene, skapes også nye meningssammenhenger. Stemmene har på denne måten en dynamisk funksjon i teksten, der meningen stadig utvides. Denne flertydigheten åpner også for et utvidet tolkingsrom. Vi ser at samspillet mellom de ulike stemmene også får konsekvenser for den narrative strukturen, der stemmene skaper et flerdimensjonalt bilde på handlingen. Stemmene fungerer som ulike farger i en fargepalett, der ulike kombinasjoner skaper ulike kontraster i forhold til hverandre. Dette får også konsekvenser for meningssammenhengen i teksten. Den legger ikke opp til umiddelbare tolkninger. Hver

stemme representerer et individuelt sett med verdier, samtidig må stemmene må forstås som et samspill, der summen av stemmene utgjør en meningssammenheng.

I følge Bakhtin vil et dialogisk prinsipp i en roman bety at stemmene er sidestilt og ikke underordnet forfatterens stemme. Dette skaper en dialogisk struktur, som får stemmenes innbyrdes relasjoner og deres relasjoner til forfatteren en likestilt dialogisk samtalekarakter. Dette vitner om en oppfatning om språket som et sosialt betinget kommunikasjonsmiddel. Fraværet av en slik absolutt overordnet forfatterinnstans gjør at stemmene frigjøres fra forfatteren både verbalt og tankemessig. Hos Nilssen lever stemmene tilsynelatende sine egne liv, og gjennom denne selvstendige rollen de har fått, skaper også en egen nærhet til teksten. I det neste kapitlet skal vi se på hvordan blant annet en slik dialogisk tilnærming til språket kan ses i sammenheng med det som kjennetegner et kjønnet språk.

5 Et kjønnen språk

Det som var min inngang til denne avhandlingen, var å se om Nilssens originale og utradisjonelle språklige stil kunne ses i sammenheng med et kjønnen språk. I de tidligere kapitlene har vi sett hvordan Nilssen utvider tolkningsrommet i teksten, gjennom ulike litterære virkemidler. Dette innebærer de kreative og nyskapende metaforene, og hvordan romankarakterene fungerer i et dialogisk samspill gjennom den polyfoniske strukturen i tekstene. Men hvordan kan så disse litterære virkemidlene ses i sammenheng med et kjønnen språk?

Jeg vil i dette kapitlet skissere noen sammenhenger mellom de ulike litterære grepene til Nilssen, og perspektiver fra feministisk litteraturteori. I denne diskusjonen vil jeg trekke inn det poetiske språket og det underliggjørende aspektet ved tekstene. Dette impliserer også det indirekte språket, som metaforene uttrykker. Til slutt vil jeg se nærmere på stemmen i teksten.

Mange hevder at alle skrivemåter er både mannlige og kvinnelige, og på denne måten fjernes den seksuelle forskjellen. Cixous mener at om en bryter med denne forskjellstenkningen, ser en også vekk i fra det som skriving handler om; nettopp det å arbeide med det som er forskjellig, å undersøke kampen mellom det som er likt og det andre. Cixous mener at en kan skrive seg gjennom normer og koder, for å åpne for en større frihet for måten å tenke om begreper på. På denne måten kan språket fungere som et opprør eller en motvekt til det etablerte. Hun legger også vekt på det før-språklige, det stadiet barnet befinner seg i der klang og rytme er viktigere enn ord. Et slikt åpent og eksperimentelt språk blir betraktet som en kvinnelig skrivemåte. I likhet med Hélène Cixous er også Julia Kristeva opptatt av det før-språklige, men i motsetning til Cixous som vil skape et eget kvinnespråk som en opposisjon

mot det etablerte dagligspråket, mener Kristeva at språket allerede består av to modaliteter, et semiotisk og symbolsk språk. Kan det tenkes at Nilssens særegne språklige stil kan ses som et uttrykk for en kvinneskrift?

Vi har sett at Cixous og diskuterer utfordringene rundt definisjonsspørsmålet knyttet til et kjønnnet språk. Hun mener at en aldri vil kunne teoretisere en kvinnelig skrivepraksis, eller gi klare regler for hvordan den skal defineres. Kristeva peker også på dette paradokset, hvor grunnproblemet med å tematisere det semiotiske, når dette unndrar seg tematisering. Dette får også konsekvenser som byr på utfordringer, i forhold til å bruke teorien om et kjønnnet språk som analytisk verktøy. Det kan nesten virke som et umulig prosjekt. Men her er det også viktig å presisere at selv om Cixous ser det feminine språket i kontrast til det maskuline, er det selve kvaliteten ved skriften hun ser på som det mest sentrale. Jeg tror derfor det sammen med kvaliteten ved tekstene til Nilssen, er mer fruktbart å diskutere denne fornemmelsen av at noe skiller seg ut fra det vanlige språket. Dette underliggjørende aspektet ved teksten som utfordrer til tolkning, enn klart definerte kjønnete trekk. Dette betyr at i min analytiske tilnærming, vil det dreie seg om å fremheve de språklige tendensene jeg mener kan være representative for et kjønnnet språk, og diskutere disse særtrekkene, dette som skaper flertydighet og dynamikk i teksten.

5.1 Hva er det eksplisitte kjønnsmessige i Olaug Nilssens tekster?

Den fragmenterte formen hos Nilssen er utfordrende, og det kan enkelte steder være vanskelig å følge den narrative strukturen. Den løser seg opp gjennom språket og fungerer som brudd i teksten. Teksten utfordrer leseren til å selv trekke slutninger. Det er ikke alltid det går. Men det er nettopp noe av disse kvalitetene som gjør tekstene til Nilssen så interessante. Det er ikke alt som skjer i teksten som kan eller skal forklares. På denne måten er teksten svært åpen. Det åpne aspektet gjør at den ikke legger opp til rigide tolkninger, men utfordrer leseren til å selv konstruere sammenhengen. I kraft av dette uångripelige og utilgjengelige skapes en egen dynamikk i teksten, og denne dynamikken gjør at meningen stadig utvides. Vi kan fastslå at denne stilen gir uttrykk for en eksperimentell tilnærming til språket. Men å bare nøye oss med denne påstanden, vil virke litt for enkelt, om ikke reduserende for Nilssens tekster. Kan det ikke tenkes at den lekende og humoristiske stilen uttrykker noe mer, kan den ha en større tyngde enn som så? Jeg tror det vil være mer fruktbart å påstå at Nilssen har tatt

alvorlig de uttrykksmulighetene som finnes i språket, hun utnytter dette for alt det er verdt og skaper på denne måten et originalt litterært uttrykk. Det er da nødvendig å studere nærmere hva som kan karakteriseres som poetiske trekk ved Nilssens tekster. Hvordan en slik skrivemåte kan ses i sammenheng med et kjønnnet språk, skal vi se nærmere på nå.

5.1.1 Det poetiske språket

Et av de nevnte særtrekkene ved Nilssens tekster, er hvordan hun beveger seg over i en poetisk retning i språket. Hverdagslige hendelser får en større dimensjon gjennom måten hun bruker språket på. I ”Kunsten som grep” (Sjklovskij 2003), sier Sjklovskij at tingenes befrielse skjer i kunsten gjennom underliggjøring. Når hverdagspråket blir satt inn i en poetisk ramme i Nilssens tekster, skaper dette en underliggjørende effekt. En slik avautomatisering av persepsjonen gjør at det som er kjent blir fremmed. Dette ser han på som selve målet i kunsten:

Kunstens virkemiddel er underliggjørelsens virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv, og må derfor forlenges. (Sjklovskij 2003:18).

Dette skjer gjennom det som Sjklovskij kaller parallellisme. Parallellismen blir i følge litteraturvitenskapelig leksikon brukt som et syntaktisk begrep, men i litteraturvitenskapen brukes det også semantisk og fonologisk. Men den semantiske parallellismen menes en semantisk forskyvning, altså en forskyvning av betydningen. Dette er også det som Sjklovskij kaller parallellismens mål: ”(...) å føre en gjenstand over fra dens normale oppfattelsessfære til en ny, dvs. en egenartet semantisk betydning.” (Sjklovskij 2003:26). Den egentlige meningen er altså ikke gitt, og dette gir et større rom for tolkning.

Det mest påfallende trekket hos Nilssen er den semantiske parallellismen, hvor den indirekte informasjonen om romankarakterene skaper en underliggjørende effekt, og dette gir et flertydig bilde på handlingen. Cixous mener at et slikt språk kan karakteriseres som kjønnnet, fordi det gjennom den symbolske funksjonen fungerer som en kontrast til hverdagspråket som har glemt å utnytte mulighetene som finnes i språket. Denne måten å uttrykke seg på fungerer dermed som et opprør mot det standardiserte språket.

Vi ser hvordan hverdagspråket blir avautomatisert gjennom den poetiske fremstillingen, det trivielle og hverdagslige blir fremmedgjort, og meningen blir også forskjøvet. Vi må orientere oss om handlingen på en ny måte, fordi språket gir rom for flere tolkningsmuligheter. Et eksempel som kan illustrere dette, kan vi se i dette utdraget fra teksten:

Sørine står bak skulen og lukkar auga når ho tar eit trekk av sigaretten sin og slett ikkje er nokon bonde,
Björg står i døra hennar og seier
du må
Sørine, du må. Eller eg meiner.
Ho stryk seg i nakken, med oppvaskhansken. Ho tørkar oppvaskhansken på forkleet. Ho tvinnar oppvaskhanskane inn i kvarandre.
Sørine. Du veit. Du må.

Ja, seier Sørine til veggen sin. Alt dette veit eg veldig godt.
Du veit Ølgjer, seier Björg.
Han er jo, seier Björg.
Han er broren din! Seier Björg, brått formanande.
Glefs, glefs, glefs, glefsar Sørine, og Björg begynner å skjelve i stemma.
Sørine. Han er så liten og skjør.
(Nilssen 2002:86).

Det er ingenting spesielt med denne situasjonen, den er egentlig ganske triviell. Moren til Ølgjer, Björg er bekymret for hvordan det går med Ølgjer, og ber lillesøsteren hans Sørine, om å ta litt ekstra vare på broren sin. Men om vi ser nærmere på hvordan tekstutdraget er utformet, ser vi at det er en samtale gjengitt i diktform med vers og strofer. Når vi også studerer selve språket, ser vi at det er det alt annet enn trivielt. Gjennom denne fragmenterte stilen blir en helt hverdagslig situasjon fremstilt på en poetisk måte. Det mimetiske beveger seg over i en poetisk retning. Vi får indirekte vite noe om romankarakterene. Noe må leses mellom linjene. Gjennom de stadige bruddene og pausene i samtalene får Nilssen frem den ansente stemningen i situasjonen. Vi forstår at moren bekymrer seg for Ølgjer, men at dette er et vanskelig tema for henne å ta opp. Hun ønsker at Sørine skal vise mer omtanke for broren. Den nervøse usikkerheten til moren kommer til uttrykk gjennom hvordan hun stadig leter etter de riktige ordene. Den forsiktige fremtoningen og hvordan hun famler med oppvaskhanskene mens hun leter etter de rette ordene: "Sørine. Du veit. Du må." Hun skifter fra en formanende tone til å modifisere seg til: "Eller eg meiner."

Sørine er noe motvillig, hun tar seg heller ikke bryet med å se på moren, hun stirrer i veggen og svarer med: ”glefs, glefs glefs.” Vi vet ikke hva hun svarer, men vi forstår at hun ikke tar moren alvorlig, hun har nok med seg selv: ”(...) Ja alt dette veit eg veldig godt.”

Den lydhermende stilen skaper klang og rytme som er en av de viktigste komponentene i et dikt. Dette grepet er også med på å skape en poetisk undertone i teksten.

En annen mulig tolkning av det som uttrykkes i denne situasjonen er at dette ikke en ny diskusjon, det eksisterer en innforståthet mellom moren og Sørine. Det er en gammel konflikt, der Sørine har hørt morens bekymringer før. Men ingenting er eksplisitt. Nilssen får gjennom dette poetiske grepet frem det ordløse i en dialog mellom to personer.

Vi skal se på et annet eksempel som også understreker klangen i Nilssens tekster, det er det greske koret som avslutter *Vi har så korte armar* med denne strofen:

Å, det var han Ølgjer.
Å, det var ho Liv.
No har dei tolt sine plager.
(Nilssen 2002:86).

Vi ser gjennom dette virkemiddelet hvordan Nilssen igjen skaper et møte mellom det episke og dramatiske. Grepet med et kor som forteller, er hentet fra tragedien i det greske dramaet. I følge Litteraturvitenskapelig leksikon er tragedien ”et drama av alvorlig karakter med en sørgelig utgang, der hendelsesforløpet ofte leder til heltens eller heltinnens undergang.” (Lothe 2007:232). I vid forstand handler det om episk diktning som skildrer en tragisk historie. Den greske tragedien var sammensatt av episoder med dialog og korpartier, og koret spiller en fremtredende rolle.

Vi ser at dette verset er fylt av patos, den høytidlige stilen virker noe malplassert. Det bikker over i en burlesk humor. Gjennom denne poetiske vrien mestrer Nilssen kunsten å unngå og bevege seg over i det sentimentale, og humoren sørger samtidig for at alvorret ikke blir for tungt å bære. I tillegg ser vi hvordan det greske koret til sammen med Viet, fungerer som en kommenterende instans. I motsetning til Viet som har en dominerende rolle i handlingen, kommer det greske koret til orde bare noen få ganger. Denne klagende og messende stilen er med på å forsterke den poetiske undertonen som finnes i språket til Nilssen. Strofen fungerer som et plutselig brudd i teksten, fortellingen slutter brått her. Vi får ikke vite noe mer om hvordan det går. Samtidig er det noe som blir uttrykt gjennom disse tre verselinjene. Hele

romanen blir faktisk oppsummert med at Liv og Ølgjer overlever de eksistensielle krisene sine. *No har dei tolt sine plager*. Det du ikke dør av blir du sterkere av. Det fungerer som et lite oppløftende budskap, en optimisme helt til slutt. Alt dette blir uttrykt i løpet av disse tre linjene.

5.1.2 Det indirekte språket

Vi har tidligere sett på hvordan metaforene fungerer i teksten til Olaug Nilssen, og at det gjennomgående trekket ved dem er det flertydige og symbolske. I kraft av disse kvalitetene vil meningsinnholdet i teksten stadig forskyves. Men hvordan kan funksjonen de har ses i sammenheng med et kjønnet språk? Vi har tidligere sett hvordan metaforene gjennom sin kraft uttrykker noe som ikke kan sies direkte i teksten. Dette har vi sett gjennom hvordan Nilssen har brukt de metaforiske tekstene. I tillegg har det flertydige kommet til uttrykk gjennom kontrastene mellom by og bygd, tåke og klarhet, den brutale kåtheten til Alma det rene gjennom vaskingen til Maria. I følge Ricœur er det denne indirekte informasjonen om vår verden som fremfor alt kjennetegner et poetisk språk. Men det at den poetiske funksjonen dominerer over den referensielle, betyr ikke at den referensielle funksjonen forsvinner i et poetisk språk, men den blir gjort *flertydig*. Det poetiske språket har en splittet referanse, til den virkelige verden, og en fiktiv verden hvor fantasien dominerer. Det poetiske språket gir dermed rom for å fortelle oss noe like sant og viktig som hverdagsspråket vil kunne gjøre. Men denne kunnskapen om verden er vanskelig å begrepsfestes i kraft av sin flertydighet. Dette u håndgripelige i teksten kjennetegner også de kvalitetene som Cixous etterlyser i en tekst.

I tillegg til at metaforen skaper flertydige og komplekse sammenhenger, har de en symbolsk funksjon. Denne informasjonen som bare kan leses gjennom linjene i en tekst. Både Aristoteles og Ricœur mener at formålet med metaforen er å skape et perspektiv. Dersom vi godtar at det er en sammenheng mellom et kjønnet språk og det flertydige og symbolske perspektivet metaforene skaper, hvilket perspektiv kan vi finne i Nilssens tekster? Et språk som har en evne til å utnytte de symboliseringsmulighetene som finnes i språket, er det som Cixous fremfor alt kjennetegner et kjønnet språk. Ut i fra dette indirekte aspektet ved

tekstene, mener jeg vi kan lese et *kvinnelig perspektiv*, noe som støtter min fornemmelse for at språket til Olaug Nilssen kan ses på som kjønnet.

5.1.3 Viet som en del av det semiotiske språket?

Julia Kristeva mener at mennesket både er semiotisk og symbolsk, og derfor vil alle former for språk ha elementer av begge sidene i seg. Det ene kan ikke fungere uten den andre, sier Kristeva, men samspillet mellom dem varierer, og det er dette samspillet som kan si noe om hva for et språk vi har med å gjøre. I poetiske tekster vil den semiotiske dimensjonen dominere, fordi ikke-verbale impulser som rytme og klang er framtrædende i slike tekster. Vi skal nå se på noen eksempler som understreker de poetiske elementene i Nilssens tekster.

Den semiotiske og symbolske orden representerer de ubevisste sidene av mennesket som ikke er strukturert, og våre bevisste eller sensurerte sider som er ordnet etter en logisk tankegang. Om vi forfølger Kristevas argumentasjon, kan vi forstå det eksperimentelle og ustrukturerte sidene ved språket som det underbevisste hos romankarakterene. Det ustrukturerte og ubevisste sidene kommer til uttrykk gjennom Viet. Den symbolske siden vil innta en rasjonell og fornuftig posisjon, der vi blir enige med oss selv om hvordan vi vil at andre skal oppfatte oss. Liv og Ølgjer forsøker å fremstå som sterke og selvstendige, men egentlig er de redde og sårbare, og de innhentes stadig av denne stemmen som avslører dem. Vi har tidligere sett hvordan Viet som fortellerinnstans både kan forstås som den hånlige latteren fra omgivelsene, men også romankarakterenes indre selvkritiske stemme. En kan ikke rømme fra sine egne følelser, den indre stemmen som forteller hvordan tingene egentlig er, vil alltid avsløre oss. Den kan ikke kontrolleres eller temmes, den vil alltid leve sitt eget liv. Vi ser i dette eksempelet fra teksten hvordan det semiotiske språket hele tiden forfølger Ølgjer. Han forsøker å rømme fra seg selv og sin egen kritiske stemme, men det hjelper ikke å undertrykke den. Ingen kan rømme fra seg selv:

Ølgjer ligg på senga med hendene under hovudet. Skal eg tenke eller lese no, tenker han, under det treet der eg ligg?

Han snur seg over på den andre sida og stirrar inn i veggen. Han blir liggande stille. Han kysar handbaken sin.

-Å, KAST MEG UT PÅ DEI DJUPASTE HAV!

Brøler han. Deretter trekker han for gardinene og slår av lyset.

Maken til bleikfis!

Men han høyrer ikkje at vi seier det, BLEIKFIS! Ølgjer,

Vi ser deg, du er heilt dum i skolten!

(Nilssen 2002:43-44).

Vi ser her at Ølgjer befinner seg i en dragkamp mellom fornuften og de irrasjonelle sidene ved underbevisstheten. Han forsøker å overbevise seg selv om at alt er normalt, han vil bare slappe av og gjøre helt dagligdagse ting, som å lese på senga, eller bare ligge og tenke. Men hans egen indre stemme lar ham ikke være i fred. Han forsøker å slippe unna språket ved å slå av lyset og forsvinne inn i søvnen, men han forstyrres stadig av denne stemmen som overvåker han, og minner han på at han er dum og udugelig. Han hånes for å befinne seg på siden av all fornuftig atferd, og er i en så ynkelig situasjon at han kompenserer for ensomheten ved å kysse sin egen håndbak. Samtidig ser vi at Viet som fortellergrep har en symbolsk funksjon og er med på gjøre teksten mer dynamisk. Gjennom Viets fremstilling av situasjonen, får vi en følelse av at Liv og Ølgjer plages av noe. Men vi får ikke vite nøyaktig hva, det er ikke eksplisitt. Men gjennom denne indirekte fremstillingen av Ølgjers ensomhet skjønner vi at noe ikke er som det skal.

”Det er eit hol i bøtta kjære sjef”

”Ikkje lov å reise seg.

Ikkje lov å reise seg. Ikkje lov å reise seg. Ikkje lov å reise seg. **Ikkje lov å reise seg min venn.** ”

”Det er eit hol i-i bøtta, kjære sje-ef, kjære sje-ef, det er eit ho-ol i bøtta, kjære sje-ef, eit hol.

holholholholholholholholholhol

Holholhol holholholholholhol

Holhol holholholholholhol

Holholhol holholholholholhol”

(Nilssen 2006:28).

I kapittelet om metaforene så vi hvordan dette diktet fungerte som en metaforisk tekst som beskrev Marias problematiske forhold til vaskejobben sin, hvor hullet i bøtten kom til uttrykk både visuelt i teksten og som messende repetisjoner til slutt. Om vi nå ser nærmere på det språklige aspektet, er det gjentakelsen som er det mest påfallende trekket ved teksten.

Åpningen av diktet med repetisjonen av "Ikkje lov å reise seg" skaper en manende stemning. Teksten fungerer som en messende gjentakelse, som kan høres som et slags ekko fra underbevisstheten: "Det er eit hol i-i bøtta, kjære sje-ef, kjære sje-ef, det er eit ho-ol i bøtta, kjære sje-ef, eit hol.". Det er en klagende og messende stil, og dette blir understreket ved at sjef og hol blir skrevet med en ekstra *e* og *o*. Det lydmesse blir også forstreket gjennom dette typografiske virkemiddelet. Dette grepet kan forstås som et uttrykk for Marias frustrasjon over tilværelsen, hvor fornuften innvaderes av det irrasjonelle og usystematiske. Vi ser også at denne effekten kan kobles til Kristevas syn på språket som todelt, med det fornuftige og rasjonelle på den ene siden og det underbevisste på den andre siden. Vi ser også at den semiotiske dimensjonen dominerer, fordi det er den suggerende rytmen og klangen i teksten som er fremtredende. Dette aspektet fremhever det poetiske trekket ved teksten.

Vi ser også hvordan det usensurerte og irrasjonelle kommer til uttrykk når hele diktet avsluttes med: "holholholholholholholholholhol". Dette grepet kan forstås som det meningsløse som uttrykkes gjennom det semiotiske språket. Men det kan også tolkes som et bilde på at alt som finnes av struktur og fornuftig tenkning går i oppløsning, og bare munner ut i en utmalende transelignende tilstand. Vi får inntrykk av at Maria befinner seg i en tilstand av total resignasjon. Vi kan også se dette grepet med den messende repetisjonen i lys av parallellistiske trekk ved språket, men dette grepet kan ses i sammenheng med det syntaktiske og fonologiske trekket ved parallellismen. Vi ser hvordan gjentakelsen skaper en manende tone, som igjen skaper et bilde på Marias destruktive tilstand. Hun orker ikke å gjøre noe med hullet i bøtten. I stedet for å si i fra til sjefen sin, konstaterer hun bare at der finnes et hull, og fyller heller på, etter hvert som vannet renner ut.

5.2 Stemmen og det kjønnede språket

I følge Cixous kan feminitet i skriving kjennetegnes gjennom stemmen, og hun mener at stemme og skriving er to faktorer som er vevet tett sammen. Kan vi ut i fra de observasjonene vi har gjort om det særegne med språket, konkludere med at det finnes en egen kvinnelig stemme i Nilssens tekster? Stemmen en betegnelse for den talende instansen i en fortellerhandling og for forholdet mellom denne innstansen og tilhørerne fortellerhandlingen rettes mot. Men overgangene mellom stemmen og perspektiv kan være uklare.

Perspektiv beskriver relasjonene mellom fortelling og historie mens stemmen fokuserer på fortellehandling og fortellingen slik den formidles gjennom fortellerens tale. (Lothe 2007).

Vi har tidligere sett at vi kan lese et kvinnelig perspektiv ut av de flertydige og symbolske elementene i teksten, blant annet gjennom hvordan metaforene er med på å skape et eget perspektiv. Men hva med stemmen? Om vi velger å se på stemmen som noe som ikke er avskåret fra perspektivet, men heller noe som er med på å utfylle og gjøre det hele komplett, kan det ut i fra et kjønnsperspektiv være interessant å velge å tolke stemmen som kvinnelig. Vi har også sett hvordan Bakhtin knytter en tydelig stemme i teksten sammen med en dialogisk struktur, der spenningen mellom alle stemmene opererer i et dialogisk samspill. Hos Nilssen har vi sett hvordan det etableres en spesiell nærhet til romankarakterene gjennom den polyfone strukturen. Dette har kommet til uttrykk gjennom den muntlige stilen, der vi kan høre dem rope, puste og skrike. Den intense tilstedeværelsen i handlingen skaper også et ekstremt nærvær, som igjen fremhever en egen stemme.

Samtidig blir en kvinnelig stemme forsterket gjennom at de fleste av romankarakterene er kvinner. Det er deres stemmer vi hører. På denne måten blir også handlingen plassert i en kvinnelig forståelsesramme. Vi kan finne flere intertekstuelle preferanser i teksten. Som i dette eksempelet, i situasjonen rundt middagsbordet til familien til Sebjørn, der det oppstår en konfrontasjon mellom han og tenåringsdatteren hans: ” Trur du ikkje at eg *høy*rte det? Hyler den radikale dottera, og då ser kona til Sebjørn på henne med eit anna *blikk*, som seier at dei som kvinner må bere over med han.” (Nilssen 2006:156). Denne kursivering av ordet *blikk*, har en virkningsfull effekt. Det impliseres at det ikke er et vanlig blikk det er snakk om her. Men derimot om den ordløse kommunikasjonen mellom kvinner, hvor en enkel øyekontakt bekrefter en felles enighet om hvordan denne situasjonen bør håndteres. Vi forstår at det dreier seg om en egen kvinnelig kommunikasjonssfære som Sebjørn ikke er deltaker i. Og Sebjørn blir som mann parkert helt ut på sidelinjen i denne situasjonen.

Et annet særtrekk med språket til Nilssen, som forsterker en kvinnelig stemme, er hvordan hun leker seg med nye ordkonstellasjoner. Et eksempel på nye og originale ord, er i scenen der ”den radikale dottera til Sebjørn” beklagar seg over korleis det er å vere i ”Sitte-rundt-bordet-på-SOS-rasisme-kontoret-situasjonen”. (Nilssen 2005:163). Gjennom denne ordkonstellasjonen oppstår det en helt ny mening. Vi forstår at det å sitte rundt bordet til SOS-rasisme kontoret er forbundet med visse sosiale koder, som denne datteren ikke kjenner seg

fortrolig med. Kanskje er det forventet at alle skal ha kloke og gjennomtenkte svar på de store spørsmålene. Kanskje føler denne datteren seg usikker, og at hun ikke har så mye å bidra med i denne sammenhengen, som de andre og mer erfarne medlemmene har.

Andre eksempel på andre oppfinnsomme ord som Nilssen skaper, er ord som ”Pubertetsoppblåst jente”, ”spydignurt”, ”radikaltypisk” og ”pubertetsgråt” (Nilssen 2005:155-171). Alle ordene finnes i en kvinnelig diskurs, og omhandler også jenter. Dermed blir også den kvinnelige stemmen særlig eksplisitt. Alle ordene fungerer som ekstra dimensjoner i handlingen, og er med på å gi teksten nye betydningslag. I et slikt perspektiv kan en se disse ordene som en del av et språk som bryter med hverdagspråket, i samsvar med Cixous teorier om et opposisjonsspråk, som i større grad utnytter symboliseringsevnen som finnes i språket. Samtidig blir parodien og humoren tydelig, og disse grepene skaper en annen forestillingssfære som en kontrast til handlingen.

Vi har også sett hvordan dagboken til Liv fungerer i teksten, og at dagbokens nære og personlige stil gjør at vi inviteres inn i en kvinnelig diskurs. Gjennom jeg-formen dagboken, får vi en formidling av Livs egne opplevelser og refleksjoner, og et nærmere innblikk i hennes tanker og følelser. På denne måten kommer vi nærmere Liv som person. Vi får et forbudt innblikk i det personlige og intime. Gjennom den nære og personlige fortellerstemmen, kommer vi på innsiden av Livs sjeleliv. Etter hvert er det kroppen til Liv som tar ordet, og her får vi også en spesiell nærhet til Livs innerste tanker, og hennes problematiske forhold til egen kropp. Kroppen blir skildret som et selvstendig individ, og avstanden mellom henne og kroppen er tydelig. Det oppstår en fremmedgjøring av kroppen. Denne avstanden mellom kropp og sjel skaper også et bilde på Livs usikkerhet og kritiske blikk på seg selv.

Det som er felles for de litterære grepene jeg har diskutert, er at *stemmen* blir fremtredende. Dette kan tyde på at summen av alle disse særtrekkene er med på å skape en egen kvinnelig stemme i teksten, noe som forsterker min hypotese om det kjønnete aspektet i Nilssens tekster. Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel, der jeg vil gjøre en oppsummerende diskusjon og konklusjon.

6 Avslutning og konklusjon

Utgangspunktet for denne avhandlingen var min fascinasjon over det litterære språket til Olaug Nilssen. Jeg hadde et ønske om å komme nærmere dette språket, ved å studere noen av de mest fremtredende særtrekkene ved det. Dette originale og spesielle som beveger seg utover konvensjonene, denne språklige stilen som gir blaffen i vedtatte regler, og som heller skaper sine egne. Jeg hadde en formening om at det fantes en egen kvinnelig stemme i tekstene, en hypotese det kunne være interessant å se sammen med feministisk litteraturteori, som vektlegger nettopp stemmen i teksten. Hvilke funn har jeg så gjort om språket til Nilssen gjennom avhandlingen?

Olaug Nilssen beveger seg vekk fra den litterære stilen som vi vanligvis forbinder med romansjangeren. Dette ser vi gjennom sjangerekspérimenteringen og gjennom en utprøvende tilnærming til språket. Dette språket får dermed ubegrensede uttrykksmuligheter. Rent tematisk er det de kjente problemstillingene vi møter i tekstene. Det er hverdagsproblematikken som forbindes med det å være menneske som blir skildret. Den eksistensielle angsten, mindreverdigheitskompleksene, ensomheten og usikkerheten. Nilssen sier ikke noe som aldri har blitt sagt før. Men det språklige *uttrykket* hennes er nytt og særegent. Hun formidler det på en annen måte, gjennom denne eksperimentelle tilnærmingen til språket, som gir handlingen en større dimensjon. Det hverdagslige og trivielle blir skildret gjennom små dikt og sanger. Gjennom denne kombinasjonen, der det hverdagslige møter det poetiske, blir også tolkningsrommet utvidet. Det er noe mer som kommer til uttrykk i teksten, det skapes flere lag. Denne indirekte formidlingen av handlingen skaper en form for underliggjøring. Det trivielle og kjente blir fremmed, vi må orientere oss om handlingen på en ny måte. Og det er nettopp dette grepet som er det særegne ved Nilssens språk.

Samtidig kan en spørre seg om det hverdagslige og trivielle ikke er selve livet, at Nilssen faktisk makter å flette inn det eksistensielle i tekstene sine? Vi har sett hvordan humoren og alvorret utfyller hverandre, der det alltid finnes en sårhet i humoren og humor i det såre. Gjennom denne balansegangen makter Nilssen å formidle alvorret uten at det blir for påtrengende.

I følge Cixous kommer det feminine i språket til uttrykk gjennom en poetisk skrivemåte. I Nilssens tekster har vi sett de poetiske elementene gjennom flere av de litterære særtrekkene vi har studert i denne avhandlingen. Vi har sett nærmere på de kreative og nyskapende aspektene ved metaforene, og hvordan de skaper et utvidet tolkningsrom i teksten. Men vi har også sett at metaforene ikke bare fungerer som litterære virkemidler. De gir gjennom sin komplekse struktur en nyskildring av virkeligheten, de påvirker vår måte å betrakte verden på.

Dialogene til Nilssen er komplekse, og de skaper dynamikk i teksten. De mange stemmene som får komme til orde kan fungere som en filosofisk samtale, gjennom en ramme der flere ulike bevisstheter er representert. De representerer egne sett med verdier og holdninger, og fungerer som tilsynelatende selvstendige bevisstheter. Polyfonien skaper en effekt i teksten der forfatteren tilsynelatende tar et steg tilbake og plasserer seg i bakgrunnen.

Sjangereksperimenteringen er også et sentralt aspekt ved Nilssens språk, der vi har sett eksempler på at grensene mellom sjangrene nærmest viskes ut. Vi har sett hvordan Nilssen skaper et møte mellom romanen og dramaet gjennom dialogene. Strukturen er formet som i et skrevet drama, men hun blander dialogene med romanens konvensjoner gjennom å anvende indre sidetekster. På denne måten får vi en fortløpende oppdatering av romankarakterenes tanker og følelser. Hun henter også elementer fra dramaet gjennom å la det greske koret fungere som en kommenterende innstans. I tillegg fungerer sangene og diktene som brudd i teksten.

Men selve språket skaper også slike brudd. Det gir inntrykk av å konkurrere med seg selv gjennom de stadige avbrytningene og det plutselige skiftet over i noe annet i handlingen. Det heseblesende tempoet skaper fremdrift, men er også med på å negere seg selv. Samtidig som disse stadige bruddene i teksten skaper nye sammenhenger, er de også med på å skape pusterom, og på denne måten settes tempoet ned. Dermed skapes også mange åpne rom, og

leseren må stadig orientere seg på nytt i handlingen. På denne måten blir leseren invitert til å selv være med på å skape sammenhenger og dra slutninger. Denne kvaliteten ved teksten, den fragmenterte og flertydige formen, er det som Cixous og andre feministiske litteraturteoretikere ser som idealteksten.

Vi har også sett hvordan tekstens sammensetning av elementer er med på å gjøre stemmen eksplisitt. Det fortalte, og måten det blir fortalt på, skjer ut i fra en kvinnelig diskurs, og dermed blir den kvinnelige stemmen fremtredende. Et annet gjennomgående trekk ved Nilssens tekster er samspillet mellom den burleske humoren og alvorret, og på denne måten unngår hun å bevege seg over i det sentimentale. I tillegg skaper hun nye ordkonstellasjoner, surrealistiske innslag skaper fremdrift.

Det er viktig å presisere at et kjønnnet perspektiv er en av mange tilnærminger til Nilssens tekster. Og vi har også sett gjennom teorien at overgangen mellom det poetiske og kjønnete er flytende. Dette aspektet har også vært en av utfordringene ved denne undersøkelsen. I tillegg er det flere andre utfordringer ved et slikt perspektiv. Kjønnsteorien er motsetningsfull fordi den skal teoretisere noe som i prinsippet ikke skal kunne teoretiseres. Samtidig er den gjennom sin form vanskelig å konkretisere, fordi også språket i de teoretiske tekstene er poetiske og fragmenterte i formen. Derfor er den også noe problematisk å anvende som analytisk verktøy. Dette var jeg ikke så bevisst på forhånd, og oppdaget at det var vanskelig å finne klare og åpenbare sammenhenger mellom funn i teksten og teoretiske perspektiver. Derfor så jeg at det mest hensiktsmessige ville være å la det kjønnsmessige fungere som et overordnet perspektiv, som en lese måte, for så å trekke inn annen teori som kunne belyse de mer konkrete sidene ved de litterære grepene i teksten.

Likevel har jeg hatt en formening om at en kjønnsteoretisk innfallsvinkel til Nilssens tekster kunne være interessant. Årsaken til dette har vært en oppfatning om at det kunne være hensiktsmessig å sette Nilssens tekster i et motsetningsforhold til det etablerte og kjente. Samtidig understreker teorien at det ikke er selve motsetningen mellom kjønnene som er det viktigste, men selve *kvaliteten* ved tekstene. Dette stemmer også godt med min tilnærming, da det også var det spesielle ved tekstene som var mitt utgangspunkt. Jeg hadde en tanke om at denne tilnærmingen kunne åpne opp for flere perspektiver, og at en dermed kunne si noe mer meningsfylt om tekstene.

Formålet med prosjektet har ikke vært et forsøk på å finne en formel for hva som kan karakteriseres som et kjønnnet språk. Det som har vært mitt ønske, gjennom en kjønnsteoretisk innfallsvinkel, har vært å finne en virksom inngang til tekstene til Olaug Nilssen. Og min formening har vært at kjønnsteorien kunne gi meg et verktøy for å skape et utvidet spillerom. Samtidig som det kunne forsterke de poetiske språket som en kontrast til hverdagsspråket, og tydeliggjøre det som jeg har vært opptatt av, nemlig å fremheve det særegne med Nilssens språk.

I startfasen av prosjektet hadde jeg en klar oppfatning om hva jeg ville undersøke, og i tillegg hadde jeg en anelse om hvilke funn jeg kunne forvente å gjøre. Etter hvert som jeg beveget meg inn i en grundigere analyse av Nilssens tekster, oppdaget jeg flere nye aspekter underveis som jeg ikke tok høyde for i begynnelsen. Jeg ønsket å studere metaforene, men oppdaget at de gjennom sin komplekse struktur hadde en viktigere funksjon enn å bare være et litterært virkemiddel. Flertydigheten og kontrastene er gjennomgående for hele teksten. Den metaforiske kraften uttrykker noe utover tekstnivå. Den skaper nye perspektiver på verden. Vi har sett dette gjennom den rollen Skodden spiller i teksten. Et eksempel på en slik metaforisk kraft er Skoddeheimen som benevnelse for hjemplassen til Liv og Ølgjer, og skodden som velter tung og våt nedover fjellene og må måkes vekk for å oppnå erkjennelse og innsikt. Tittlene på romanene *Få meg på, for faen* og *Vi har så korte armar*, har også en metaforisk funksjon utover ordnivå. De skaper ramme for konteksten, og sier noe om det å føle seg utilstrekkelig som menneske, og kampen for å bli en vellykket aktør i sitt eget liv. Også det kontrastfylte aspektet ved metaforene har vært fremtredende, med vaskingen som uttrykk for en renselsesprosess i kontrast til den direkte og råe skildringen av kåtheten til Alma. *Skoddeheimen* og *Få meg på, for faen* er uttrykk som kan bli en del av vårt vokabular. Alle disse metaforiske fremstillingene skaper en ny-skildring av virkeligheten og er med på å utvide vår måte å forstå verden på.

Etter hvert som jeg nærmet meg dialogene, så jeg at de også hadde en større funksjon en jeg først hadde ventet, gjennom den spesielle utformingen og sammensetningen av elementer fra andre sjangre. Dette oppdaget jeg da jeg så hvilken funksjon blandingen av det episke og dramatiske spiller. Og vi har sett hvordan sidetekster fra dramaet er flettet inn i dialogen og skaper et annerledes kunstnerisk uttrykk. På denne måten uttrykker en noe mer enn det som romansjangeren tillater. Også det polyfoniske aspektet ved tekstene var mer komplekst enn

jeg først hadde ventet. Dette viste seg spesielt gjennom grepet med å bruke Viet som fortellerinstans. For det første gir denne pronomenbruken en illusjon av at forfatteren befinner seg i bakgrunnen og føringen er overtatt av noen andre, et Vi. I tillegg får dette konsekvenser for selve handlingen. Kontrasten mellom Vi og Dem skaper en avstand, et klart skille mellom de som lykkes i livet, og de som mislykkes med alt de gjør. Samtidig har vi sett hvordan dette grepet skaper en flertydighet i handlingen. Det kan tenkes at den hånlige og harselerende tonen til Viet like gjerne kan forstås som Liv og Ølgjers egne kritiske blikk på seg selv. Uansett blir ensomheten deres eksplisitt, og sårheten forsterket gjennom Viet.

Målet for denne avhandlingen var å studere de særegne trekkene ved språket til Nilssen, og om det kunne være grunn til å si at disse romanene skriver frem et eget kvinnespråk.

I problemstillingen min spurte jeg om hva som var det spesielle og særegne med det litterære språket i *Få meg på, for faen* og *Vi har så korte armar* og hvilke sider ved språket som kunne karakteriseres som kjønnet. Jeg mener at alle disse aspektene ved det litterære språket til Nilssen som jeg har skissert i denne undersøkelsen, leder frem til en konklusjon.

Vi har sett at Olaug Nilssens tekster gjennom sin originalitet og kompleksitet rører ved etablerte oppfatninger både når det gjelder sjanger, språk og tekst. Jeg mener at måten hun bruker språket på, kan ses på som et uttrykk for en kvinneskrift, og kan dermed ses i sammenheng med et slikt opprørsk språk som Cixous etterlyser. Tekstene til Nilssen representerer også et språk som i en stor grad evner å utnytte symboliseringsmulighetene som finnes i det skriftlige uttrykket. Samtidig er dette et språk som hele tiden unndrar seg tolkning og en endelig fastholdelse. Og det er nettopp disse trekkene vi kan se i sammenheng med et kjønnet språk, et språk som uttrykker en flertydighet, gjennom en poetisk og fragmentert skrivemåte. Denne konklusjonen er også i samsvar med målet for avhandlingen, som var å se om det kunne være grunn til å si at det finnes et egen kvinnespråk i de to romanene til Nilssen.

Et av spørsmålene jeg stilte før denne undersøkelsen, var om hvilken måte som kunne være den mest virksomme for å undersøke språket. Jeg valgte å legge vekt på en estetisk tilnærming til tekstene i større grad enn en tematisk. Jeg valgte også å trekke ut noen få språklige særtrekk fremfor flere, fordi jeg mente at det ville gi meg muligheter for en dypere analyse, og dermed en grundigere forskning. Jeg ser i etterkant at dette var et riktig grep ut i

fra tiden jeg har hatt til rådighet. Men dette betyr ikke at det ikke kunne være interessant å se det tematiske sammen med det litterære språket i en større grad.

Men hvorfor er disse trekkene ved språket til Nilssen så viktige å si noe om?

I innledningen spurte jeg om en slik språklig eksperimentering kunne være tegn på noe nytt i litteraturen, og om det kunne være grunn til å tolke dette som en ny skrivetradisjon. Det kunne være interessant å følge denne utviklingen videre, men ikke nødvendigvis med en kjønnteoretisk innfallsvinkel. Er denne eksperimenteringen med et utvidet syn på sjanger, språk og tekst en ny tendens i den litterære tradisjonen? Vi har blant annet sett hvordan Nilssen gjennom sjangerekspimenteringen skaper et møte mellom det episke og dramatiske. Moderne dramatikere som Jon Fosse, viser også hvordan sjangerkonvensjoner kan oppheves gjennom et språk som beveger seg over i en poetisk retning. Kanskje kan dette være en generell utvikling i det kunstneriske uttrykket? Det er i så fall en interessant utvikling, som gir rom for ubegrensede uttrykksmuligheter.

En slik utvidet sjangerbruk får også konsekvenser for resepsjonen av tekstene. Språket impliserer en leser som må forholde seg til de samme spillereglene, eller kanskje det er mer riktig å si *fraværet* av spillereglene. Det blir et litterært møte, der en som leser kan vente seg nesten hva som helst av teksten. Dette byr på utfordringer. Samtidig som teksten gjennom sin komplekse struktur fremstår som svært åpen for tolkning, gjør denne formen at den også unndrar seg en fastholdelse og gjenstand for tolkning. Men gjennom dette grepet får teksten en større gjennomslagskraft, den krever mye, men den gir også mye tilbake.

Litteratur

Aristoteles (2004). Retorikk. Oversatt til norsk av Tormod Eide, Vidarforlaget.

Bakhtin, Mikhail. (2003). Latter og dialog: utvalgte skrifter. Oslo, Cappelen akademisk forlag.

Cixous, Hélène. (1996). Nattspråk. Innledning og oversettelse av Sissel Lie. Oslo, Pax.

Derrida, Jacques. (1991). A Derrida Reader: Between the Blinds. Columbia University Press. S.61-77.

Eco, Umberto. (1979) The Role of the Reader. Bloomington, Indiana.

Hovland, Ragnar (2002). Verdt og vite [trur eg]. Gyldendal Tiden.

Iversen, Irene. (2002). Feministisk litteraturteori. Oslo, Pax.

Kittang, Atle (1991): Moderne Litteraturteori: En innføring. Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei. Oslo, Universitetsforlaget.

Kittang, Atle (2003): Moderne Litteraturteori: En antologi. Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei. Oslo, Universitetsforlaget.

Kleiveland, A. E. (2007). "Få norsklærerane på..." Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur Nr 4: 66.

Kristeva, Julia. (1984). Revolution in poetic language. New York, Columbia University Press.

Lothe, Jakob (2007). Litteraturvitenskapelig leksikon. Christian Refsum, Unni Solberg. Oslo, Kunnskapsforlaget.

Malkenes, Simon. (2002). "Det onde språket." Vinduet.

Moi, Toril. (1985). Sexual/textual politics: feminist literary theory. London, Methuen.

Moi, Toril. (1986). The Kristeva reader. Oxford: Basil Blackwell.

Nicolaysen, Bjørn K. (1997). Omvegar fører lengst Oslo, Det Norske Samlaget.

Nilssen, Olaug. (2002). Vi har så korte armar:Tilstandsrapportar. Oslo, Det Norske Samlaget.

Nilssen, Olaug. (2005). Få meg på, for faen. Oslo, Det Norske Samlaget.

Ricoeur, Paul. (2007). The Rule of Metaphor:The creation of meaning in language. London and New York.

Ricæur, Paul. (1997). Den metaforiske proces som kognition, imagination og følelse. Billedsprog:Om metaforen og andre troper. P. K. Hansen and J. Holmgaard. Aalborg, Medusa.

Risdal, Siri O. (2004) Kunsten å være jente og jenter i kunsten: en undersøkelse av språk og jenteroller i Hilde Hagerups ungdomsromaner. Universitetet i Stavanger.

Syn og Segn nr.1 2008.

<http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9310197> 23.11.08 kl. 15:04

<http://www.dagogtid.no/nyhet.cfm?nyhetid=1171> 26.11.08 kl. 10.46

Sammendrag

Utgangspunktet for denne avhandlingen var min fascinasjon over det litterære språket til Olaug Nilssen. Jeg hadde et ønske om å komme nærmere dette språket, ved å studere noen av de mest fremtredende særtrekkene ved det. Dette originale og spesielle som beveger seg utover konvensjonene, denne språklige stilen som gir blaffen i vedtatte regler, og som heller skaper sine egne. Jeg hadde en formening om at det fantes en egen kvinnelig stemme i tekstene, en hypotese det kunne være interessant å se sammen med feministisk litteraturteori, som vektlegger nettopp stemmen i teksten.

Nilssen beveger seg vekk fra den litterære stilen som vi vanligvis forbinder med romansjangeren. Dette ser vi gjennom sjangerekspimenteringen og gjennom en utprøvende tilnærming til språket. Dette språket får dermed ubegrensede uttrykksmuligheter. Rent tematisk er det de kjente problemstillingene vi møter i tekstene. Det er hverdagsproblematikken som forbindes med det å være menneske som blir skildret. Den eksistensielle angsten, mindreverdigheidskompleksene, ensomheten og usikkerheten. Nilssen sier ikke noe som aldri har blitt sagt før. Men det språklige *uttrykket* hennes er nytt og særegent. Hun formidler det på en annen måte, gjennom denne eksperimentelle tilnærmingen til språket, som gir handlingen en større dimensjon.

Olaug Nilssens tekster gjennom sin originalitet og kompleksitet rører ved etablerte oppfatninger både når det gjelder sjanger, språk og tekst. Jeg mener at måten hun bruker språket på, kan ses i sammenheng med den franske litteraturteoretikeren Hélène Cixous begrep *écriture féminine*, som betyr kvinneskrift. Tekstene til Nilssen representerer også et språk som i en stor grad evner å utnytte symboliseringsmulighetene som finnes i det skriftlige uttrykket. Samtidig er dette et språk som hele tiden unndrar seg tolkning og en endelig fastholdelse. Og det er nettopp disse trekkene vi kan se i sammenheng med et kjønnet språk, et språk som uttrykker en flertydighet, gjennom en poetisk og fragmentert skrivemåte. Denne konklusjonen er også i samsvar med målet for avhandlingen, som var å se om det kunne være grunn til å si at det finnes et eget kvinnespråk i de to romanene til Nilssen.

En slik utvidet sjangerbruk får også konsekvenser for resepsjonen av tekstene. Språket impliserer en leser som må forholde seg til de samme spillereglene, eller kanskje det er mer

riktig å si *fraværet* av spilleregler. Det blir et litterært møte, der en som leser kan vente seg nesten hva som helst av teksten. Dette byr på utfordringer. Samtidig som teksten gjennom sin komplekse struktur fremstår som svært åpen for tolkning, gjør denne formen at den også unndrar seg en fastholdelse og gjenstand for tolkning. Men gjennom dette grepet får teksten en større gjennomslagskraft, den krever mye, men den gir også mye tilbake.