



Universitetet
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITSKAP OG HUMANIORA

BACHELOROPPGÅVE

Studieprogram:

Lektorutdanning for trinn 8-13
Fordjuping i nordisk/litteraturvitenskap

Kandidatnummer: 6443

Rettleiar: Ingrid Nielsen

Tittel på bacheloroppgåva:

«Han blir kaprifolium»: Ei økokritisk lesing av Johan Borgens novelle «Kaprifolium»

Antal ord: 7675

Stavanger, 16/05/2022
dato/år

Innholdsliste

INNLEIING	1
METODE	2
DEL 1: TEORI	3
ØKOKRITIKK SOM LITTERATURTEORETISK GRUNNLAG	3
<i>Antroposentrisme</i>	4
<i>Antropomorvisering</i>	4
TILVERTING	6
TENKING OG KUNST	8
NOVELLETEORI	9
<i>Sjangerkrav</i>	9
<i>Narratologi</i>	10
DEL 2: ANALYSE	11
RELASJON TIL ANDRE MENNESKE	12
NATURSANSING	13
FERDA INN I KAPRIFOLEN – EIT PARADOKS	14
NATUREN SOM FRIGJERING	16
NATUREN SOM FORTRYLLANDE	17
DEN UHØYRDE HENDINGA	19
AVSLUTTANDE REFLEKSJONAR	20
LITTERATURLISTE	21

Innleiing

Johan Borgen har konvensjonelt sett vorte lese som psykologisk realisme (Hagen, 2022). Dei litterære personane vert framstilte på ein måte som gir dei djupne og spenning, og dei opnar for spørsmål og undring. Personleg har eg lese ein del av denne forfattaren tidlegare, og det er nettopp det stemmingstette og nærmast mystiske som har fanga meg i lesinga. Borgen sine verk er ofte innom tema som identitet, det mellommenneskelege, og det medvitne og umedvitne (Hagen, 2019). Dimed er det naturleg å vektleggja nettopp menneska, kva dei opplever, og dei prosessane og utviklingane dei gjennomgår, som den psykologiske realismen inviterer til. Etter å ha gjort meg kjend med økokritikk, fann eg det påfallande kor stor rolle naturen og det økologiske eigentleg spelar i fleire av verka eg hadde lese. Dei menneskelege og mellommenneskelege høva blir både forsterka, spegla, og eg vil påstå forårsaka, av naturen og omgjevnadene. Problemstillinga i denne oppgåva er derfor: Korleis vert relasjonen mellom menneske og natur framstilt i Johan Borgens novelle «Kaprifolium»?

Når det gjeld teori så vil eg først presentera økokritikk, og framheva dei sentrale teoretikarane og omgrepa som vil verta nytta i lesinga av novella. Til dømes vil eg nytta Cheryll Glotfelty og Greg Garrard sine definisjonar av omgrep og forklaring av økokritikk, og samstundes sjå til Arne Næss sin djupøkologi for vidare kontekst. Eg finn det òg naudsynt å inkludera noko novelle- og generell litterær analyseteori. For å forsøkja å fanga opp novella si karakter, vil eg saman med økokritikken trekkja inn Gilles Deleuze og Félix Guattari, og Atle Kittang sine perspektiv. Desse teoriane er ikkje kategorisert som økokritiske, men dei tilfører likevel djupne til den økokritiske lesinga av «Kaprifolium».

Metode

Johan Borgen har skrive fleire noveller der naturen spelar ei særskild stor rolle. Derfor skulle eg i utgangspunktet ta føre meg heile tre noveller i denne oppgåva, som då i tillegg til «Kaprifolium» var «Elsk meg bort fra min bristende barndom» og «En klar dag i mai». I desse tre novellene vert naturen handsama på ulike måtar, som alle har stort potensial for ei økokritisk lesing. Eg starta arbeidet med «Kaprifolium», og undervegs fann eg ut at ho var i så stor grad kompleks, at eg måtte leggja vekk ideen om tre noveller. I staden for å skriva litt om kvar av dei tre, har eg dimed gått i djupna på éi.

Med økokritikk som utgangspunkt, opplevde eg relasjonen mellom guten og naturen som det med størst potensial for tolking og analyse. Å ha denne relasjonen som fokusområde, opna for å sjå kva for mystikk, løyndommar og paradoks teksten presenterer. Særleg fann eg det paradoksale sentralt, fordi det skapar ei kjensle av undring i det litterære universet. Det gjer forholdet guten har til naturen rundt seg til noko spenningsskapande, og det er dette eg har forsøkt å forstå gjennom denne prosessen. I teksten møter ein motsetnader som ikkje vert løyst opp, men som likevel eksisterer på same tid. Han opnar òg for spørsmål og undring, der nokre eksplisitte svar eller løysingar ikkje vert presenterte. Eg fann Atle Kittang sine teoriar opplysende, og valde å inkludera dei for å kasta lys over det mystiske og paradoksale i teksten. Forholdet mellom guten og kaprifolen har eg òg forsøkt å forstå i lys av Deleuze og Guattari sin filosofi. Skildringa av guten som *vert* ein kaprifol, opna for deira filosofi om samfunnsmessige rammer og reguleringar, og den moglege vegen ut av dette «territoriet».

På denne måten opplevde eg at lesinga av novella opna for undring og spørsmål, som gav meg idear og inspirasjon til kva for teoriar og perspektiv eg ville bruka for forståing av teksten.

Del 1: Teori

Økokritikk som litteraturteoretisk grunnlag

Økokritikk er ei litteraturteoretisk retning som er i nær slekt med økologi. Økologi er ein naturvitskapeleg forskingstradisjon, og er definert av Arne Næss som «[...] det tverrvitenskapelige studium av organismenes levetilstand under gjensidig påvirkning og i vekselvirkning med omgivelsene, de organiske så vel som de uorganiske (Næss, 1991, s. 21), altså studiet av dei ulike prosessane og samhandlinga som skjer mellom ulike artar og organismar. I verket sitt *Økologi, samfunn og livsstil* forsøker Næss å utvikla ein filosofi som omhandlar nettopp mennesket sin plass i verda, og som rettar merksemda mot naturen som verdifull i seg sjølv. Denne filosofien, økosofi, har eit normativt preg, og eit klart ønskje om å oppnå endringar i måten mennesket ser på verda rundt seg på. Næss er òg grunnleggjar av djupøkologien, der eit mål er å koma med alternative tenkjemåtar til den vestlege verda, som kan ivareta naturen som ein likeverdig part. Mennesket sine behov og interesser er ikkje dei einaste legitime, naturen har eigenverdi (Wærp, 2018, s. 31).

Ein kan trekkja linjer frå verdisettet i Næss sin filosofi, til økokritikken. Men i motsetnad til økosofi, har ikkje økokritiske litterære verk naudsynt eit normativt budskap – poenget kan beint fram vera å gje naturen større plass i litteraturen. Likevel er økokritikken ved fleire høve nytta som tankevekkjar. Til dømes så vart den amerikanske biologen Rachel Carson sitt verk *Silent Spring* (1962) kjend, då det peika på korleis mennesket si handsaming av naturen hadde svært uønskt effekt. Det hadde negative konsekvensar oppover i næringskjeda (Wærp, 2018, s. 30), då det giftige stoffet DDT vart nytta som plantevernmiddel. Her kan ein tydelig sjå korleis eit økokritisk verk kan bringa fram eit verdisyn, som i stor grad omhandlar mennesket si handsaming av naturen.

Økokritikk handlar som nemnt om forholdet mennesket har til den ikkje-menneskelege naturen. Litteraturforskar Cheryll Glotfelty har denne definisjonen:

Literary theory, in general, examines the relations between writers, texts, and the world. In most literary theory «the world» is synonymous with society – the social sphere. Ecocriticism expands the notion of «the world» to include the entire ecosphere (Glotfelty, 1996, s. xviii).

Dette gjeld både litteratur der relasjonen mellom menneske og naturen vert eksplisitt tematisert, men det kan òg vera ein interessant innfallsvinkel i analysen av litteratur der naturen og det økologiske ikkje er i nokon openberr «hovudrolle». Novella som vert analysert i denne oppgåva er døme på nettopp dette. Ho har ikkje noko normativt budskap, men er beint fram ein tekst der naturen spelar ei svært sentral rolle, som har stort potensial for ei økokritisk lesing. Eit sentralt aspekt med økokritisk lesing av litteratur er *omgjevnaden*. Ein har tidlegare sett på staden der ei forteljing utspeler seg, som nettopp berre ei scene eller kulisse for menneskeleg aktivitet. Særleg har sjangeren psykologisk realisme vore under lupa når det gjeld kva som er fokusområdet, då mennesket monopoliserer diskursen (Wærp, 2018, s. 28). Med andre ord handlar økokritikken om å sjå på *heile* det litterære universet, ikkje berre mennesket.

Antroposentrisme

Mennesket sitt perspektiv på naturen har endra seg gjennom tida. I moderne tid er antroposentrismen dominerande, men ein kan seia at han har vorte ytterlegare utbreitt dei siste hundre åra i takt med menneskeskapte naturforandringar (Hverven, 2018, s. 41). Teoretikaren Greg Garrard definerer antroposentrisme som «[a] system of beliefs and practices that favours humans over other organisms» (Garrard, 2012, s. 206). Mennesket søker i vår tid *innover* i seg sjølv for å finna meining, som Hverven hevdar, under den oppfatning at menneskesubjektet er den einaste kjelda til verdi. Dagens menneske opplever i stor grad å vera omgitt av ein livlaus natur, som berre kan forklarast av naturvitskap – det å oppleva verda gjennom sansane er ikkje lenger tilstrekkeleg.

Antropomorfisering

Det litterære grepet som kanskje meir enn noko anna har vorte vist merksemd i økokritikken, er antropomorfisering. Det vert definert av Garrard som:

traditionally pejorative term for sentimental representations of non-humans with human characteristics. Anthropomorphism may simply misrepresent animals, but it can also involve the knowledgeable and careful use of familiar terms to describe homologous behaviours in species to which we are related (Garrard, 2012, s. 206).

Garrard påstår her at ein ikkje kan sjå ukritisk på bruk av antropomorfering, og at det kan brukast to forskjellige måtar. I mange tilfelle vil ukritisk bruk ha ein reduserande effekt, som nærer opp under antroposentrismen, altså språklege konstruksjonar som ikkje tek omsyn til naturens eigen veremåte. Til dømes peiker han på barnelitteratur, der ein kan finna eksempel på det han kallar for *crude anthropomorphism*: Dyr vert redusert til barnlege karakterar, som i det han kallar «disnification»: «Anthropomorphic animal narratives are generally denigrated as ‘childish’, thereby associating a dispassionate, even alienated perspective with maturity. Disnification exacerbates this existing association, as reflected in the colloquial use of ‘Mickey Mouse’ to describe something as trivial or worthless» (Garrard, 2012, s. 155). I den økokritiske rørsla utfordrar Garrard antroposentriske haldningar og denne bruken av antropomorfisme, ved å påstå at det ikkje-menneskelege i større grad bør anerkjennast, fordi «[...] the suffering of a human should not automatically count for more than the suffering of an animal» (Garrard, 2012, s. 147). Han presenterer så ein annan type antropomorfisme, *critical anthropomorphism*, som i større grad skal ivareta naturens eigenverdi: «critical anthropomorphism in ethology means employing the language and concepts of human behaviour ‘carefully, consciously, empathetically, and biocentrically’» (Garrard, 2012, s. 157). Det vil seia at ein kan bruka menneskesentrerte omgrep for å skildra det ikkje-menneskelege, men for å ivareta eigenverdien til det så må ein velja omgrepa med omhug.

Naturen som fortryllande

Det at menneske i dag uttrykkjer ei svært antroposentrisk haldning, har ikkje alltid vore tilfelle. Sigurd Hverven, forskar innan miljøfilosofi, peiker i *Naturfilosofi* (2018) på ulike idéhistoriske undersøkingar, som syner at antroposentrismen har ein særskild stor rolle i dag. Eit svært sentralt punkt er at menneske har vorte meir avhengig av det rasjonelle, av å forklara verda ved hjelp av naturvitskap – og på den måten mistar rikdommen av mystikk, trolldom og meining som finst i naturen omkring seg. Hverven skil mellom tidlegare menneske og det moderne mennesket sitt syn på naturen, ved å peika på korleis ein tidlegare såg på alt ikkje-menneskeleg som *levande*. Motsett er fokuset i dag på det livlause, der «[...] stadig flere [...] forstår verden som at den primært består av ørsmå atomer og molekylar i mekanisk

bevegelse» (Hverven, 2018, s. 43). I tillegg har den aukande antroposentriske haldninga vorte meir dominant, der meining og verdi finst i *mennesket* – ein søker *innover* for å finna meining, og ein mister på den måten ein stor rikdom som finst i naturen. Som ein konsekvens av desse haldningane, meiner Hverven, med støtte i den anerkjende sosiologen Max Weber, at naturen har vorte *avfortrylla*. Dette ser han på som ein overgang frå det mytiske, fortryllande og overtruiske, der naturen har hatt ein posisjon over mennesket, til å verta posisjonert under, på grunn av trongen til å bryta verda ned i atom og molekyl (Hverven, 2018, s. 45).

Tilverting

Som nemnt innleiingsvis, så vil eg trekkja inn forfattarskapen til Gilles Deleuze og Félix Guattari med verket *Tusind Plateauer: Kapitalisme og Skizofreni*. Dette er i all hovudsak filosofisk orientert, og er skriven før økokritikk vart etablert som teoretisk retning. Likevel kan ein sjå på verket i lys av antroposentrisme og økosentrisme.

Tusind Plateauer er ein analyse av korleis makt fungerer og grip om seg, og om korleis det alltid vert produsert utveggar frå maktstrukturar. Dei byggjer i stor grad på den austerrikske psykiateren Sigmund Freud og psykoanalysen si interesse for at begjæret spring ut av det umedvitne. Samstundes stiller dei seg kritiske til teorien i sin heilskap, hovudsakeleg av to årsaker: Med omgrepet «produksjon» kritiserte Deleuze og Guattari psykoanalysen si forståing av begjæret som ein mangel. Begjær vert ikkje skapt av mangel og fråvær, men som produksjon av intensitetar. Individet sitt begjær er ikkje «naturleg», men tillært gjennom det dei kallar «sosiale maskinar»: Språket, som er eit ordrespråk, regulerer tenkemåtar, handlemåtar, identitetar og sosial organisering, som lærer individet kor det skal retta sitt begjær.

Filosofien til Deleuze og Guattari går i stor grad ut på korleis ein kan bryta med desse «sosiale maskinane» som reduserer og disiplinerer begjæret. Dei byggjer på marxismens tanke om frigjerung frå undertrykkande sosiale strukturar, men likevel på ein mindre klasseorientert og meir anarkistisk måte. Det er ikkje snakk om ein klasse som skal settast fri, slik som i marxismen, men dei skapande kreftene og moglegheitene i begjæret, potensialet til å tenkja nytt, sansa nytt, til nye intensitetstilstander. Ei slik tilstand er ikkje statisk og varig, men i vedhaldande rørsle, ustansleg produktiv og transformativ, som ikkje er organisert av

ein utanforståande autoritet. Dei forstår ikkje intensitetstilstanden berre som individets oppleving, men som ei kroppsleg og sanseleg tilkopling.

Sanseintensitet meiner dei vert produsert av «maskinen». Omgrepet «maskin» refererer ikkje til eit teknisk instrument, men eit samvirke mellom to ulike individ eller artar, som produserer ein sanseintensitet som individet åleine ikkje villa vera i stand til. Ei slik «maskinell» kopling ser dei ikkje på som noko hierarkisk, men «rhizomatisk» – ho har ingen start eller slutt, ingenting er over- eller underordna, og ho er strukturert slik som røtene til ein jordstengel – rhizomet – er vevd saman: «Et hvilket som helst punkt på rhizomet kan og bør forbindes med et hvilket som helst andet punkt» (Deleuze & Guattari, 2005, s. 10). Dei ser på det å skriva som «[...] at danne et rhizom, at udvide sitt territorium ved hjelp av deterritorialisering» (Deleuze & Guattari, 2005, s. 16). Slik sett skildrar dei all samspel mellom menneske og andre artar som «økologiske», i den forstand at dei meiner at alt levande kan søkja meir og friare liv gjennom å skapa framgangsmåtar og «fluktlinjer» vekk frå stagnerande og hemmande «territorium». Deleuze og Guattari forstår òg kunsten som delaktig i ein slik «maskin», og skil dimesd ikkje kunst frå natur: «Bogen efterligner verden på samme måde som kunsten efterligner naturen: Ved hjælp af særegne fremgangsmåder som fuldender det naturen ikke, eller ikke længere kan (Deleuze & Guattari, 2005, s. 7).

Dei omtalar kulturar og samfunn som territorium, som er definerte av språket: Språklege kodar etablerer og tar vare på tenkje- og veremåtar, individuelt og sosialt, som er avgrensa livspotensial og fridom. Ein kan likevel forlata territoriet, men det krev at ein sjølv skaper vegen ut – noko Deleuze og Guattari omtalar som *deterritorialisering*. Deterritorialisering heng alltid saman med *reterritorialisering*: Førstnemnte handlar om å bryta med eksisterande kodar, regime og ordre, for å skapa nye tilvertingar. Sistnemnte dreier seg om å rekonstruera og skapa eit nytt territorium, der ein etablerer nye kodar og ordre. Det som skjer når ein vert deterritorialisert, er at ein går gjennom ein «tilblivelse», der tilværet har moglegheit for å vera noko anna enn det territoriet regulerer. Dei eksemplifiserer tilvertinga med dyre- og planteverting, der ein kan oppleva å *verta* eit dyr, eller *verta* ein plante – det er ikkje ein imitasjon, men ei reell erfaring:

Dyreblivelserne er verken drømme eller fantasmer. De er fuldstændig virkelige. Men hvilken virkelighed drejer det sig om? For hvis det at blive til et dyr ikke består i at spille et dyr eller

etterligne et dyr, så er det også klart at mennesket ikke 'i virkeligheten' bliver til et dyr ligesom dyret ikke heller 'i virkeligheten' bliver til noget andet. Tilblivelsen frembringer ikke andet end sig selv (Deleuze & Guattari, 2005, s. 302).

På mange måtar er desse teoriane svært abstrakte. Noko av det som gjer *Tusind Plateauer* verdt å trekkja inn i ein økokritisk samanheng, er førestillinga om at verda rører seg på same måte som naturen rører seg. Gjennom «økologiske» prosessar kan ein skapa fluktlinjer, og deterritorialisera seg ut av territorium som er hemmande eller stagnerande for eget livspotensial. Kunsten er òg ein del av denne naturlege rørsle. Det å skriva, og det skrivne, er som eit rhizomatisk nettverk utan start og utan slutt. Ved å skriva kan ein utvida territoriet, og ein koplar seg til verda ved å skapa eigne deterritorialiseringlinjer: «[...] bogen [er] ikke et billede af verden. Den danner et rhizom med verden; bogens og verdens evolution er ikke-parallell, bogen fører til deterritorialisering af verden, men verden foretager en reterritorialisering av bogen som på sin side selv deterritorialisere seg i verden» (Deleuze og Guattari, 2005, s. 15).

Tenking og kunst

Naturen, meiner Hverven, har vore ei kjelde for det fortryllande, for mystikk og meining for det før-moderne mennesket. Den norske litteraturvitaren Atle Kittang meiner at kunst har ein eigen *mytisk* måte å tenkja på, som eg meiner ein kan seia slektar på den fortryllande naturen Hverven omtalar. Kittang (1998) argumenterer for at kunst og tanke heng saman på hovudsakeleg tre måtar: Den første er at bak kvart kunstverk ligg det ein tanke, ein intensjon, frå kunstnaren si side, som han brukar kunsten til å kommunisera ut. Den andre måten, er tanken kunstverket vekkjer hjå mottakar, som i stor grad kan vera samsvarande med kunstnaren intensjon. Den tredje måten han meiner kunst og tanke heng saman, er at «[...] det i *sjølv* kunstverket skjer ei slags tenking, ein «tankeprosess», som ikkje lar seg redusere til den tanken kunstnaren kan ha hatt i hovudet før verket vart til, eller den tanken mottakaren tolkar ut av verket med referanse til det som kan ha vore kunstnaren intensjon» (Kittang, 1998, s. 48). Eit sentralt poeng Kittang formulerer, er det at kunstverket dimed kan *tenkja* i andre retningar enn det som kunstnaren hadde som utgangspunkt og intensjon. Han skil kunstnar og kunstverk frå kvarande, ved å påstå at

[...] medan forfattarens tanke gjerne dreier seg om verden – samfunnsutviklinga, den moderne tidsalders forfall, tapet av autentisitet – så dreier verkets tenking i retning av kunsten sjølv: vilkåra for kunst, kunstens vilkår. Har kunstens tenking i seg ei drift mot sin egen teori? Eller med eit sjargong-uttrykk: Vil kunstens tenking som regel vere ein meta-refleksjon? (Kittang, 1998, s. 49).

Kittang bruker denne koplinga mellom kunst og tanke til å drøfta den *mytiske* tenkinga, som han meiner ein kan finna i kunsten. Denne måten å tenkja på vil ikkje føya seg under kontradiksjonsprinsippet, forklart som at A samstundes ikkje kan vera ikkje-A (Kittang, 1998, s. 52), men opna for andre logiske strukturar som fiksjon, det grenseoverskridande, og moglegheita for å tenkja ting «[...] som er utilgjengelege for vår rasjonelle forstand» (Kittang, 1998, s. 53). Mytens funksjon, hevdar Kittang, er «[...] å bearbeide uløyselege motsetnader og spørsmål utan svar, på ein slik måte at motsetnadene lar seg forsona og spørsmåla lar seg besvare – i fiksjonane» (s. 54). Altså kan ein tolka perspektivet på mytisk tenking som ei motvekt til moderne, rasjonelle tankemåtar, og ein måte å oppnå metafysiske openberringar, samt at våre grenser i forstanden kan utvidast. Det grenseoverskridande, ulogiske og paradoksale er kunsten sin eigen måte å tenkja på, og kan på den måten koplast til den mytiske, før-moderne tankegangen der ein oppfatta naturen som fortryllande, verdifull og meir enn livlaus naturvitskap.

Novelleteori

Sjangerkrav

Kva som skil novella frå andre litterære sjangrar, som til dømes romanen, har skapt usemje blant litteraturforskarar. Ei openberr skilnad er lengda, men som Anders M. Gullestad hevdar i *Dei litterære sjangrane*, er det ikkje tilstrekkeleg å kategorisera episke prosatekstar etter mengda ord eller sider. Det at novella er kortare, kan ha vore ei sentral årsak til oppfatninga av at ho er «[...] romanens kortere og mindre betydningsfulle lillebror» (Gullestad, 2018, s. 41). Men at ein tekst er kort, er ikkje synonymt med at han er dårlig – tvert om så kan ein kort tekst, som kan lesast i eitt strekk, oppnå ein annan effekt hjå lesaren enn det ein roman vil vera i stand til (Gullestad, 2018, s. 41).

På 1820-talet blei novellesjangeren tematisert av Johann Wolfgang van Goethe. I følge Goethe kan ein tekst kvalifisera som ei novelle, når ho inneheld ei uhøyrde hending. «Uhøyrde» i denne samanhengen tyder ikkje forkasteleg eller uønskt, men noko *overraskande*. Fleire teoretikarar har tatt utgangspunkt i denne definisjonen av novella, men har likevel ulike perspektiv på korleis ein handsamer omgrepet «hending». Ei retning ser på hendinga som strukturell, og at hendinga er noko som kjem utanfrå. Aage Henriksen framstiller i følge Klujeff (2002) hendinga som ein stakk i ei murtue – altså eit innslag som kjem utanfrå.

Klujeff meiner at ein definisjon av den uhøyrde hendinga som tematisk, i staden for strukturell, kan vera formålstenleg. Den tematiske, uhøyrde hendinga er ein «[...] semantisk størrelse, som har indflytelse på personernes situation eller livssyn», og altså ikkje ei strukturell hending, som «[...] rent mekanisk må indtreffe udenfra» (Klujeff, 2002, s. 23). I «Kaprifolium» er det lite ytre handling, og det kan dimed vera vanskeleg å sjå nokre strukturelle hendingar i det heile. Ein kan òg oppleva at hendinga har ein uventa karakter. Ei hending som synest som den strukturelle hendinga, kan vera nettopp berre det – ei ytre, strukturell hending – og at den *uhøyrde* hendinga er å finna kanskje der ein minst ventar det (Klujeff, 2002, s. 24). Dette kan til dømes vera i hendingar så små som augneblink som synest utan meining, eller ikkje ei ytre hending i det heile – som eg vil komma attende til vidare i oppgåva.

I samband med ei uhøyrde hending som kjenneteikn på novella, kan ein sjå til den norske litteraturforskarer Hans H. Skei sin påstand om at novella «[...] synes å ha en særlig evne til å beskrive høydepunkter og krisesituasjoner, eller vårt møte med det ukjente og farlige. Mens romanen hører til i dagslyset og samfunnet, beveger novellen seg ofte i halvllys i ytterkanten av samfunnet og prøver ut grunnleggende verdier» (Skei, 1996, s. 299). I lys av den uhøyrde hendinga som novellekarakteristikk, kan ein tolka Skei sin påstand i retning av at det uhøyrde og overraskande i novella dreier seg om utprøving av grenser, at verdier vert sett på prøve, gjerne i form av at det farlege og ukjente vert tematisert.

Narratologi

Den narratologiske utforminga er sentral for forståinga av novella. Det er gjennom forteljarstemma at lesaren får innsyn i det litterære universet, og ho kan dimed ha innverknad på korleis ein tolkar forteljinga. Mest relevant for oppgåva i det følgjande er å sjå nærmare på *tredjepersonsforteljaren*. Han forteljer frå eit eksternt perspektiv som ein ikkje-deltakande

stemme, og finst dimes på det ekstradiegetiske nivået (Gullestad, 2018, s. 53). Det finst fleire typar tredjepersonsforteljarar. Den allvitande har tilgang til alle dei litterære personane sine tankar og kjensler, medan den personorienterte i hovudsak følgjer enkeltindivid – begge to frå eit internt perspektiv (Gullestad, 2018, s. 56). Når det gjeld den temporale plasseringa til narrasjonen, kan forteljarstemma skapa nærleik og forståing. Dersom historia vert framstilt i samtidig narrasjon, opplever ein nærleik til hendinga – det kan gjelda både handlingar, hendingar og tankestraum – då det kan vera framstilt på måtar som gir lesaren ei kjensle av å vera til stades i forteljinga (Gullestad, 2018, s. 58).

Når det gjeld forteljaren si rolle i narrasjonen, kan ulike måtar å formidla på, skapa uklart skilje mellom forteljar og litterær person. Gullestad skil mellom tre typar diskursar: Når dei litterære personane sine tankar eller ytringar vert skildra som replikkar, kallast direkte diskurs. Då formidlar forteljarstemma replikkane ordrett, utan å sjølv leggja til eller trekkja frå. Indirekte diskurs inneber at replikkane vert parafraserte og fortalde med forteljaren sine eigne ord, men det vert presisert at det er den litterære personen si ytring. I den tredje diskurstypen er det derimot uklart kven som er ansvarleg for ytringa. Han tilfører eit element av tvil, fordi han «[...] medfører en fundamental usikkerhet med hensyn til hvem som egentlig tenker eller snakker» (Gullestad, 2018, s. 62). Det som gjer denne diskursforma sentral for lesinga av «Kaprifolium», er at «[...] den frie indirekte diskursen har vist seg som et velegnet redskap for å utforske individets fragmenterte og kaotiske indre liv» (Gullestad et al., 2018, s. 62). Det vil vera sentralt å avklara forteljarstemma sin funksjon, nettopp på grunn av tvilen ho skaper.

Del 2: Analyse

I «Kaprifolium» er hovudpersonen ein ung gut, der både namn og alder er utelaten informasjon. Han vert omtalt som «gutten», og handlinga ser ut til å gå føre seg på ein feriestad der han er saman med foreldra sine, og det ein kan anta er andre familiemedlemmar eller vener. Han har på tidlegare tidspunkt vore og stupt frå eit berg med dei han omtalar som «gylne barn og ungdom» (Borgen, 1948, s. 59), og det er dimes plausibelt å anta at han er eit barn som nærmar seg eller er i starten av tenåra.

Historia vert fortald i etterstilt narrasjon av ein tredjepersonsforteljar. Forteljaren følgjer guten, og skildrar verda frå hans perspektiv, og kan dimes kategoriserast som personorientert.

Han har ei viss forståing til hendingsforløpet då han er på det ekstradiegetiske nivået. Forståing og nærleik mellom guten og forteljarstemma er sentralt i samband med den narratologiske utforminga av novella. Konsekvent bruk av fri indirekte diskurs gjer det uklart kva som er forteljaren si attgjeving av guten sine tankar, og kva som er forteljaren sine eigne ord og ytringar. Som Gullestad poengterer, så kan denne tvilen bidra til å understreka guten sin mentale sinnstilstand, og underbyggja ei elles underleg undertone i novella. Men på grunn av at forteljaren er personorientert, og at fri indirekte diskurs kan gjera skiljet mellom forteljar og person uklart, vil eg i det følgjande ha som utgangspunkt at forteljaren *ikkje* har ein kommenterande funksjon – at det som vert framstilt som tankar og ytringar er guten sine eigne.

Relasjon til andre menneske

Det synest som at han har eit distansert forhold til menneska i livet sitt. Relasjonen han har til dei vert i stor grad uttrykt implisitt, der ein må sjå på guten si åtferd og tankar for å danna seg eit bilete av kva for forhold dei har.

Det er den hemmelighetsfulle timen da voksne hviler fordi det er ferie, da fiskerne drar ut og legger skjekte ved skjekte ytterst i viken og stemmene fra båt til båt blir hørlige på lange avstander, og gylne barn og ungdom stuper fra bergene og crawler som halvt neddykkede ubåter i parallelle streker ut mot havbrynet, for siden å ligge stille i det varme eftermiddagsvannet med buken opp som døde fisk (Borgen, 1948, s. 59).

I skildringa av aktivitetane dei andre er opptekne med, står guten som ein ekstern observatør. Menneska vert omtalt i tredjeperson, som tyder på at dette er aktivitetar som han *ikkje* er ein del av. På dette tidspunktet, når guten sit og ventar på den løyndomsfulle timen, er han openbert merksam på at dei andre går glipp av denne spesielle stunda. Han skildrar dei på ein måte som tyder på at dei er uvitande om det som skjuler seg i omgjevnaden. Det skapar ei forståing av at dei ikkje har den same innsikta og tilhøyrsele i naturen – for elles ville dei ikkje vore opptekne og fråverande i nettopp denne augneblinken.

Han tenkjer over kva for konsekvensar det har hatt for han, når foreldra hans har tatt han i å klatra i espalieret tidlegare: «Hvor mange metoder har de prøvd: sinne, trusel (sic), forklaring av risikoen, løfter om goder, om ris, om å rive ned hele kaprifolieveggen om han ikke holder

opp?» (Borgen, 1948, s. 60). Foreldre-barn-forholdet har ein maktstruktur, som her vert brukt for å hindra han. Det viser at dei manglar forståing for guten sitt perspektiv: Naturen, der guten kjenner tilhøyrse, trugar eit «dei» med å riva ned. Det vert skapt eit slags «han» og eit «dei», både ved denne tydelege interessekonflikten, men òg ved det fysiske skiljet som den kaprifol-dekte veggen utgjer.

I sin observasjon av kva for syslar dei andre menneska er opptekne med, samanliknar han dei andre barna og ungdommane med daude fisk, der dei ligg og flyt i vatnet. Det er ei paradoksal samanlikning – leikande barn er konvensjonelt sett på som noko levande og livleg, men vert her skildra som daudt. Korleis er då perspektivet hans på det levande – kva er guten si oppleving av liv?

Natursansing

Guten opplever å ha ei djuptgåande innsikt i det økologiske rundt seg. Han er prega av eit svært aktivt sanseapparat, og særleg vert han påverka av lukt: «Og det er da forandringene inntre, mest i luktene; det grønne lukter grønt, fra huset siger en eim av tørr maling, brent tjære fra kjellerlokket, [...] Men aller mest fra kaprifolium, [...] hvis duft er syrlig søt og trenger inn bak sansene [...]» (Borgen, 1948, s. 60). Opplevinga av at lukta trengjer inn bak sansane, underbyggjer framstillinga av guten sin sanselege reseptivitet, og det vert etablert ei forståing av korleis luktesansen er av stor tyding når det gjeld guten si erfaring av omverda.

Han ser på korleis naturen oppfører seg, med ei tydeleg innsikt og innleving: «Bak ham suser det ensomt i lindetrærne, der oppe holder sønnabrisen hus, men kronene er ærverdige og rører seg gammelklokt [...]» (Borgen, 1948, s. 59). På eit overflatenivå kan ein seia at han observerer korleis trea rører seg i vinden, men at han skildrar trea som «ensomme», «ærverdige og «gammelkloke», tyder på at han ser på dei økologiske prosessane som meir enn ein daud, ikkje-menneskeleg omgjevnad. Han erfarer naturfenomen som levande prosesser:

Gutten sitter på huk og venter. For ingen andre kjenner denne timen enn han. Ellers ville de ikke sove, fiske, svømme, skrike. De vet ikke at bladene på ripsbusken langsomt bøyer seg mot kjøligheten som skal komme, de ser ikke gule larver betenke seg på bladet før de våger overgangen til en tynn, ribbet gren (Borgen, s. 59).

Opplevinga hans av naturen vert framstilt som at han ser dei økologiske prosessane frå eit perspektiv som finst *i* dei, og ikkje som ein ekstern observatør. Han opplever nærleik, og han er merksam på det levande som finst rundt han. Omgjevnaden er ikkje ein bakgrunn for hans liv og handling som menneske, det er eit mangfald av levande vesen og prosessar som han sansar med innleving og nyfikne. På denne måten uttrykkjer guten eit perspektiv på natur og det biologiske som levande og fullt av livsvilje, og er ikkje dominert av ein trong til å redusera omgjevnaden til atom og molekyl. Frå hans perspektiv har naturen har ein sterk posisjon i forhold til menneske, og han er fortryllande og meiningsladd: Det vert framstilt som at guten sin definisjon av «verda» ikkje berre inkluderer den sosiale sfæren, men «the entire ecosfere», etter Glotfelty sin teori (Glotfelty, 1996, s. xviii). Guten opplever at naturen i denne spesielle augneblinken gjer sine løyndommar tilgjengelege, og det synest som at han av den grunn søker seg til kaprifolen.

Ferda inn i kaprifolen – eit paradoks

Det synest som at guten medvitent planlegg å klatra opp i kaprifolen, og har eit bestemt mål med det:

Og dette er guttens mål i dag: helt dit opp. Prøve å henge i rennen under verandaen og på en eller annen måte få slengt ene benet opp og klore seg helt opp til verandaen, der døren står åpen til foreldrenes rom. Og så vente til de er stått opp fra sin ubegripelige hviletid, og snike seg ned efter dem (Borgen, 1948, s. 60).

Då han byrjar å klatra, vert sansingane hans skildra med ord og frasar som «vellyst», «kaprifolien kjælte omkring ham», og at «[d]ette var begynnelsen på det han skulle oppnå. Tingene inntrådte til sin tid, på sitt sted» (Borgen, 1948, s. 61), og det synest som at han er på veg til å oppnå det han har planlagt. Luktesansen spelar ei stor rolle i denne erfaringa. Han erfarer intense sansingar, og lukta frå kaprifolen vert framstilt som både inntrengande og god på same tid: «Han kunne lukte med hele kroppen, eller kjenne duften av kaprifolium sette seg fast som sødme i musklene under huden og snøre dem sammen i en lykkelig krampe» (Borgen, 1948, s. 62). Skildringa av opplevinga er prega av å vera grunnleggjande paradoksal: Ho er både søt og lykkeleg, men legg han i krampar, og han kjenner seg fanga, men tenkjer samstundes at «[s]lik måtte det være» (Borgen, 1948, s. 61).

Det paradoksale held fram etter kvart som han klatrar. Guten si oppleving av kaprifolen, vert i det følgjande skildra med metaforar og bilete som har ei tematisk samanheng. Dei skildrar sjø, med fangande bølger, og garn, der fisk viklar seg inn og ikkje kjem seg ut:

Lukten av kaprifolium omga ham nå, strømmer som hadde samlet seg til en bølge han drev med, som sluttet seg om ham, fanget ham. Igjen måtte han tenke på fiskene i garnet; de kom inn under fortryllesen uten å ane det, siden kjente de seg omgitt av noe og ville ut. Så rente de gjelleblad mot maskene og satt fast. Slik måtte det være (Borgen, 1948, s. 61).

Han mister kontroll over eigen kropp. Han kjenner seg fanga, fengsla og passivisert, som igjen vert skildra med garnmetaforen: «Han var fanget i dette kaprifoliegarnet, i en duft som han hvilte på og ikke kunne rive seg løs fra» (Borgen, 1948, s. 61 & 62). Å assosiera sansinga og denne erfaringa med fangenskap og noko i så høg grad passiviserande, synest som noko uønskt. Når han då, samstundes med den nemnte assosiasjonen, kjenner at «[l]ysten steg i ham, og bredte seg fra luktesansens seter til huden på selve kroppen» (Borgen, 1948, s. 62), vert det uklart i kva grad denne opplevinga er uønskt.

Så langt i prosessen har guten sine opplevingar vorte skildra med *metaforar* (lukta frå kaprifolen som bølger og garn), men han når ein ny fase då dei vaksne byrjar å leita etter han, og han gøymmer seg for å ikkje verta oppdaga. I denne fasen synest det som om han i endå større grad vert påverka av lukta frå kaprifolen, og metonymiske bilete tar over framstillinga. Dei uttrykkjer nærleik til kaprifolen, og vert intensiverte i ein slik grad at guten og blomen ikkje kan skiljast frå kvarande, og han gjennomgår ei *forvandling*:

Den suges inn i nesen og bedøver ham direkte og fullstendig, han vet nesten ikke lenger hvor han er, ikke hele tiden. Sprossene skjærer på samme sted i føttene gjennom de tynnslitte turnskoene, og i hendene over hodet. Men han kan ikke flytte seg. Og nå – mens han vet at blikket der nedefra er festet på veggen der han står, skjer det en forvandling med ham. Han blir kaprifolium (Borgen, 1948, s. 63).

Det synest som at fengslinga og det leitande blikket som søker han er ein katalysator for forvandlinga som skjer. Han erfarer ei transformasjon, der han går frå å vera menneske, til å ikkje klara å skilja seg sjølv frå blomen. Forvandlinga vert utløyst av fangenskap: Kroppen

hans vert reint fysisk halden fast, og medvitet vert døyva av duft. Det er den menneskelege kroppen hans som mister fridom, og tilværet som kaprifol tar over.

Naturen som frigjering

I lys av Deleuze og Guattari, kan ein seia at opplevinga og erfaringa guten har av å gå i eitt med kaprifolen, er ei planteverting. Han deterritorialiserer seg frå dei menneskelege kodane og strukturane, og i løpet av denne prosessen opplever han ei tilverting til kaprifol. Blomen har funksjon som fluktlinje, der guten har skapt ein veg ut av territoriet. Kaprifolen og guten sitt samspel er som ein «maskin», der dei to ulike artane arbeider saman om å produsera ei sanseintensitet som guten på eiga hand ikkje villa vore i stand til. Deterritorialiseringa er som ein «økologisk» prosess, viss ein ser på, til dømes, Arne Næss sin definisjon av økologi. Det er ein konsekvens eller eit resultat av levetilstanden og vekselverkinga guten opplever med omgjevnadane: Han søker kaprifolen som fluktlinje ut av eit territorium, der dei menneskelege maktstrukturane og sosiale reguleringane har vore undertrykkande for guten sitt livspotensial og fridom.

I novella får ein som nemnt lite direkte innsyn i korleis han samhandlar med menneske og dei «sosiale maskinane». Likevel kjem det tydeleg fram at dei sosiale kodane og reglane som finst ikkje er med på å oppfylle guten sitt livspotensial: «Han er ingen villstyring, og ikke modig. Idag (sic) har guttene bestemt å stupe fra øverste hylle på berget. Da holder han seg vekk av gode grunner» (Borgen, 1948, s. 60). Han tenkjer over korleis han styrer unna dei andre barna, og frå eit barn sitt perspektiv kan dette vera ein måte å formulera at dei sosiale maskinane ikkje rommar han. I tillegg er plantevertinga nær ved å verta avbrote og oppheva ved fleire høve. Desse tidspunkta fell saman med at han er nær ved å verta oppdaga av foreldra sine: «Da ropte stemmer i hagen nedenfor, og inne i huset svarte andre. Fortryllesen var brutt» (Borgen, 1948, s. 62). Ved dette høvet er ikkje plantevertinga fullført, men vert nesten stogga av stemmene i hagen. Desse stemmene vert mot slutten dregne mot kaprifolen:

Noen åpner et vindu dypt under ham og ett på skrå. Det er den dype stemmen som sier at det regner, og «Nei, kjenn hvor det dufter av kaprifolium!». Den lyse stemmen inne i værelset er urolig og kan ikke forstå at gutten ikke er kommet. «Og nå som der regner også.». Og litt efter: «Lukk det vinduet, er du snill. Duften fra kaprifoliene bedøver en jo rent!» (Borgen, 1948, s. 64).

Når stemmene i denne augneblinken omtalar kaprifolen, er det som om guten opplever å gradvis koma att til menneskeleg tilvære igjen, som om stemmene er territoriet som hentar han tilbake:

Han kjenner en stor og rolig ensomhet som han alltid har ant er til. Han har ant at den står som en usynlig ring om alle mennesker, men at de gjør seg flid med ikke å vite om den og gjøre som den ikke er der, av frykt for at ingen kan komme noen til hjelp. Ingen kan komme ham til hjelp her han sitter fastlåst høyt oppe på en villavegg, mens alle hans nærmeste ferdes inne [...]. Dette kjenner han under åket av sin utmattelse. Han er ikke lenger kaprifolium. Ikke fisk. Han er *alle*. Han har alles viten om det uendelige og om sin maktesløshet. Han erkjenner denne nye erfaring som en bekreftelse på det han alltid har måttet vite: først en svimmel nytelse på grensen av angst som er kroppens; så en forlatthet uten grenser, som er sinnets (Borgen, 1948, s. 64).

Som han eksplisitt kjenner på, så er han ikkje lenger kaprifolium. I tillegg er refleksjonane han gjer seg i denne augneblinken høgst menneskelege, og dei synest som erkjenningar av sin manglande plass i dei sosiale maskinane. Han er dimed henta tilbake til territoriet.

Det fysiske fangenskapet fører til åndeleg og personleg frigjering, fordi fangenskapet er fluktlinja som tillét eit tilvære som territoriet ikkje gjorde. Denne maskinelle koplinga skal i følge Deleuze og Guattari vera rhizomatisk, og i akkurat dette tilfellet er ho på bokstaveleg nivå nettopp det: Kaprifol er ein slyngplante (Universitetet i Oslo, 2018), og ein kan sjå for seg at strukturen slektar på rhizomet fordi han ikkje veks hierarkisk, men som eit nettverk oppover i espalieret. Det tilfører ei slags dobbeltheit, der ein på eitt nivå er vitne til ei fysisk fengsling, men på eit nytt nivå er vitne til ei frigjering som ikkje er synleg i fysisk form, og det heile finn stad i eit konseptuelt og fysisk «rhizomatisk nettverk».

Naturen som fortryllande

I si oppleving av naturen, ser guten menneskelege eigenskapar, altså ei antropomorfering av naturfenomen. Økokritikken har i stor grad sett på dette fenomenet som noko antroposentrisk, og argumenterer med at ein projiserer seg sjølv på det ikkje-menneskelege rundt seg. Som Hverven (2018) formulerer det så ville eit opplysningsperspektiv sjå på antropomorfisme og kommunikasjon mellom menneske og natur som noko primitivt, som «[...] at mennesket

projiserer sitt eget subjektive liv på tingene i naturen og dermed mistolker naturtingene som levende, sjelfulle vesener» (s. 46). Han karakteriserer avfortryllinga av verda som ei avsløring av dei eksterne kreftene i naturen som antropomorfisme, og at dei eksterne kreftene eigentleg er mennesket sjølv, som berre har projisert sine krefter på naturen.

I staden for å sjå på gutens oppleving av naturen som noko antroposentrisk, kan ein seia at antropomorfiseringa her er uttrykk for *biosentrisme*. Guten observerer naturen, og opplever at «humler klamrer seg til hvit kløver», at «bladene på ripsbusken langsamt bøyer seg mot kjøligheten som skal komme», og «gule larver betenke seg på bladet før de våger overgangen til en tynn, ribbet gren» (Borgen, 1948, s. 59). I staden for å projisera eigne eigenskapar og kjensler på naturfenomen, så observerer han faktiske økologiske prosessar, med eit *innanfrå-perspektiv*. Viss ein ser til Hverven (2018) si formulering av det moderne mennesket si handsaming av naturen, «[m]enneskesubjektet blir den nye kilden til mening og verdi» (s. 44), synest det som at guten sitt perspektiv på naturen heller høyrer til den tida ein fann meining i naturen utanfor seg sjølv.

Det Garrard peikar på som «critical anthropomorphism», handlar om nettopp dette. I staden for at mennesket projiserer eigne menneskelege eigenskapar på det ikkje-menneskelege, så handlar det om å bruka menneskelege omgrep for å skildra noko ikkje-menneskeleg. For å framleis kunna skildra omverda, er det naudsynt å nytta omgrep som i utgangspunktet er sikta på menneske: «[...] the sceptical attack on sentimental views of animals risks making it impossible to describe animal behaviour at all» (Garrard, 2012, s. 144 & 155). Med denne påstanden meiner Garrard at ein etisk riktig måte å skildra dyr og natur på, er avhengig av korleis ein handsamer dei med språket. Dimed kan ein sjå på guten sine skildringar av omverda som kritisk antropomorfisme, fordi han framstiller naturen på ein menneskeleg forståeleg måte, samstundes som naturen sin eigenverdi vert bevart. På denne måten vert guten sin ibuande respekt for det økologiske synt fram, saman med årsaka til forvitenskapen han kjenner i samband med naturen.

Den tolkinga kan først vidare til det løyndomsfulle guten opplever. Innsikta han har i naturen rundt seg, gjer han i stand til å sjå kva som skjuler seg der ute. Særleg i augneblinken før han klatrar opp i kaprifolen, kjenner han på ei mystisk og løyndomsfull stemning som brer seg: «Det er den hemmelighetsfulle timen [...]», som «ingen andre kjenner [...] enn han» (Borgen,

1948, s. 59). Han lever i ei verd som framleis er «fortryllende», for å bruka Hverven sine ord, der naturen framleis er mystisk, inviterer til undring, og er meiningsberande. Dette skapar nærleik mellom guten og naturen, fordi naturen ikkje er framandgjort eller distansert, men verdifull og meiningsfull.

Den uhøyrde hendinga

I «Kaprifolium» er det lite ytre handling, og det er vanskeleg å peika på noko strukturell uhøyrtd hending. Etter Klujeff (2002) sin definisjon, kan den uhøyrde hendinga vera tematisk, og i denne novella er ho nettopp det. Plantevertinga er ei forvandling som har innverknad på gutens situasjon og eksistens, og er i høgste grad ei uhøyrtd hending. Den ytre handlinga, altså guten som klatrar opp i espalieret, er ei opptakt, og det uhøyrde inntreffer som ein semantisk størrelse i plantevertinga. Det uhøyrde og overraskande elementet, er at det fysiske fangenskapet samstundes fører til ei form for frigjering: ein motsetnad som ikkje skal kunna løysast, men som likevel vert det. Ein kan sjå dette i lys av Kittang sin teori om kunstens «tankeprosess» som *mytisk*: Kunsten er ein stad der kontradiksjonsprinsippet ikkje dominerer, og tillét at A samstundes kan vera ikkje-A. På denne måten tillét «Kaprifolium» at guten kan vera fri og ufri på same tid. Den mytiske tenkemåten oppfyller sin funksjon nettopp ved å skapa motsetnader som ikkje vert løyst, og spørsmål som ikkje får svar.

Kittang tematiserer estetiske erfaringar, der møtet med det uendeleg store og mektige gjer at «[...] innbillingskrafta ikkje greier å utføra sitt syntesekapande arbeid. Sanseintrykka er for overveldande. Vi går på eit vis «frå forstanden»; men samstundes «vaknar» vår fornuft, og vi erkjenner vår grunnleggande fridom [...]» (Kittang, 1998, s. 57). Altså er det paradoksale og mytiske grunnleggjande i Kittang si forståing av kunst, fordi kunstens mytiske tankemåte tillét det som ein elles oppfattar som umogleg. Som lesar av «Kaprifolium» er ein vitne til ei slik overveldande sanseoppleving, og får dimed opna ei moglegheit for sjølv å få utnytta tankens potensial, og oppleve at motsetnader kan eksistera på same tid. Guten i «Kaprifolium» opplever det same: Det er ein paradoksal situasjon, der uønskt er ønskt og ufridom er fridom. Det heile finn stad i ein «økologisk» prosess, der kaprifolen som fluktklinje er ein veg ut av eit hemmande territorium. På denne måten kjem naturens rørsle og kunstens mytiske tenkemåte saman i novella, og skapar ein slags «tankeprosess», ein metarefleksjon, over seg sjølv som kunstverk.

Avsluttande refleksjonar

I «Kaprifolium» vert eit menneske si oppleving av og erfaring med den underlege og mystiske omverda, skildra. Det søkjande individet går gjennom ei indre erfaring, der tanken vert sett ut av spel av overveldande sanseopplevingar. Samstundes opnar opplevinga på ein paradoksal måte for frigjering og erkjenning, i ein situasjon som reint fysisk er fengslande og døyvande. Lesaren er vitne til eit menneske som vert utsett for ei omskaping, frå det menneskelege territoriet til planteverda, og så tilbake att.

På same måte som guten opplever å vera utanfor territoriet og den «vanlege» logiske strukturen i eit avgrensa tidsrom, er «Kaprifolium» samstundes eit vindauge for lesaren å oppnå det same. Ein vert invitert inn i ei opning for ein annan måte å tenkja på, som gir moglegheit for kreativitet og fridom. I eit slikt metaperspektiv kjem novella sine kjenneteikn fram, og syner kva for rikdom som finst i kunsten: I løpet av eit kort og avgrensa tidsrom får ein som lesar utfordra tanken, på ein stad der A samstundes kan vera ikkje-A, og ein opplever å få moglegheit til å oppleve andre logiske strukturer enn dei ein opplever all tid utføre dette tidsrommet.

Det økokritiske potensialet i novella er tydeleg, med tanke på at forteljinga i stor grad dreier seg om heile økosfæren, ikkje berre mennesket. Den litterære hovudpersonen syner stor respekt og nyfikne for naturen, og vert samstundes påverka av han på måtar som speglar det fortyllande og mystiske som kan finnast der. Samstundes ser ein korleis forteljinga i sin heilskap er som ein økologisk prosess, der guten sitt levetilstand og livspotensial vert tematisert i samhandling med og ved gjensidig påverknad med naturen og dei «sosiale maskinane».

Litteraturliste

- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Borgen, J. (1948). «Kaprifolium», i *Hvetebrødsdager*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Tusind plateauer: Kapitalisme og skizofreni*. Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2. utg.). Routledge.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. I C. Glotfelty og H. Fromm (red.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia Press.
- Gullestad, A. M., Hamm, C., Sejersted, J. M., Tjønneland, E. & Vassenden, E. (2018). *Dei litterære sjangrane. Ei innføring*. Det Norske Samlaget.
- Hagen, E. B. (2019). Johan Borgen. I *Store norske leksikon*. Henta frå: https://snl.no/Johan_Borgen
- Hagen, E. B. (2022). Norges litteraturhistorie. I *Store norske leksikon*. Henta frå: https://snl.no/Norges_litteraturhistorie
- Hverven, S. (2018). *Naturfilosofi*. Dreyers forlag.
- Kittang, A. (1998). *Ord, bilete, tenking*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Klujeff, M. L. (2002). *Novellen – struktur, historie og analyse*. København: Gads forlag.
- Skei, H. H. (1996). «Kiellands novelletter og noveller i dag». *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 84 (4): 297-306.

Universitetet i Oslo (2018). Slyngplante. Henta frå:

<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/s/slyngplante.html>

Wærp, H. H. (2018). «*Hele livet en vandrer i naturen*»: økokritiske lesninger i Knut Hamsuns forfatterskap. Orkana akademisk.