

Livskamp og menneskelig endring

Analysen av seks noveller i Raymond Carvers forfatterskap

—
Bjørn Inge Berger Andersen

Avhandling levert for graden Philosophiae Doctor – April 2016

Forord

I prosessen frem mot ferdig doktoravhandling er det flere personer som direkte eller indirekte har hatt betydning for utviklingen av prosjektet.

Jeg vil spesielt trekke frem min veileder, professor Rolf Gaasland, som har vært en viktig faglig sparringspartner gjennom stipendiatperioden. Jeg vil takke for hans mange gode råd og faglige innspill, og ikke minst for den oppmuntring og tålmodighet han har vist.

Jeg vil også takke professor Sandra Lee Kleppe, som fungerte som min veileder i starten av stipendiatperioden, inntil hun begynte i ny stilling ved Høyskolen i Hedmark.

Som stipendiat har jeg deltatt jevnlig på Ph.D-seminarene i regi av IKL. Der har jeg fremlagt egne tekster for kommentarer og innspill fra stipendiatkollegaer og seminarledere. Seminarene har vært ledet av henholdsvis professor Marie-Theres Federhofer og professor Anniken Greve. Jeg vil takke for alle konstruktive innspill og kommentarer jeg har fått på disse seminarene.

Tromsø 28.04.2016

Bjørn Inge Berger Andersen

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1.....	1
Innledning	1
1.1 Målet med avhandlingen.....	1
1.1.1 Tekstutvalget.....	4
Kapittel 2.....	7
Biografisk skisse og forfatterskap.....	7
1.2 En kamp for å overleve	7
1.2.1 Den store endringen	9
1.2.2 Gjennombrudd	10
1.2.3 De siste årene	11
1.2.4 Forfatterskapets faser	12
1.2.5 Avslutning.....	14
Kapittel 3.....	15
Teori.....	15
1.3 Les Rites de Passage	15
1.3.1 Hva er overgangsritualer?.....	17
1.3.1.1 Den grunnleggende strukturen.....	18
1.3.2 Victor Turner og liminalfasen.....	21
1.3.2.1 Fellesskap og opplæring	25
1.3.2.2 Formidlingens pedagogiske funksjon	27
1.3.3 Modellens relevans	29
1.3.4 Modellens kompleksitet	30
1.3.5 Overgangsritualer i det moderne liv	32
1.3.6 Mircea Eliade opphever skillet	32
1.3.7 Turner og sosiale dramaer.....	35
1.3.8 Det liminale og det liminoide	39
1.3.9 Avslutning.....	42
Kapittel 4.....	43
Metode	43
1.4 Introduksjon	43
1.4.1 Sentrale begreper	43

1.4.2	Den tematiske lesningen	44
1.4.3	Metodikkens utforming og prosedyrer.....	48
1.4.4	Begrepsbruk og disposisjon	55
Kapittel 5.....		57
En annen side av Raymond Carver: Nytt blikk på det etiske landskapet i «I Could See The Smallest Things»		57
1.5	Introduksjon	57
1.5.1	Tekstens resepsjon	59
1.5.2	En mytisk-arkaisk setting.....	61
1.5.3	Problematisk påstand fra kritikerne	63
1.5.3.1	Det sentrale anliggendet.....	64
1.5.3.2	Hovedkarakterens assosiasjon	68
1.5.4	Intertekstuell perspektivering.....	69
1.5.5	Revurdering av håpløsheten.....	72
1.5.6	Tekstens tematiske refleksjon	74
1.5.6.1	Tekstens meddelelse	76
1.5.6.2	Tekstens etiske dimensjon	76
1.5.7	Avslutning.....	78
Kapittel 6.....		80
Reintegrasjon og intertekstualitet i «What's in Alaska?».....		80
1.6	Symbolmettet minimalisme	80
1.6.1	Tekstens grunnkonflikt	84
1.6.2	<i>Odysseen</i> som kontekst.....	87
1.6.2.1	Fest og etegilde i perspektiv	89
1.6.2.2	Odyssevs' lærdom.....	92
1.6.3	Prosjektinnfrielse	93
1.6.4	Novellens nattverd	95
1.6.4.1	Den teologiske dimensjonen.....	96
1.6.4.2	Et ironisk overgangsritual	98
1.6.5	Tekstens lojaliteter	100
1.6.6	Overblikk	102
1.6.7	Intertekstenes tematiske betydning.....	104
1.6.8	Novellens syn på menneskelig endring.....	105
Kapittel 7.....		109

Ekspansiv og minimalistisk utgave av «So Much Water So Close To Home»: Tema og meddelelse før og etter Gordon Lish	109
1.7 Publikasjonshistorie	109
1.7.1 Kapitlets målsetting	109
1.7.1.1 Endringene i originalmanuset	110
1.7.2 Tekstens tolkningsutfordring	112
1.7.3 Strukturen av et overgangsritual	115
1.7.4 Konflikten i den minimalistiske versjonen	117
1.7.5 En indre og ytre prosess	118
1.7.5.1 Et bisart <i>communitas</i>	120
1.7.5.2 Undergang eller oppvåkning?	123
1.7.6 Utfallet i den minimalistiske utgaven	126
1.7.7 Tematiske retninger	128
1.7.8 Etske refleksjoner	129
Kapittel 8.....	133
Menneskelig vekst og fall: En analyse av den sosiale oppløsningen i «Feathers»....	133
1.8 En sjenerøs fortelling?	133
1.8.1 Tekstens resepsjon	134
1.8.2 En uvillig atskillelsesfase.....	137
1.8.3 <i>Betwixt and Between</i> : Å være i det liminale	139
1.8.4 <i>Communitas</i> : et adhocfellesskap.....	142
1.8.4.1 Den pedagogiske funksjonen	145
1.8.5 En mislykket integrasjonsfase.....	148
1.8.5.1 Lånte fjær	149
1.8.6 Tekstens tema.....	151
1.8.7 Menneskelig endring.....	152
1.8.8 Overgangsritualets betydning	153
Kapittel 9.....	156
Unntaket i <i>What We Talk About When We Talk About Love</i> : Den positive epifanien i «The Calm».....	156
1.9 En annerledes fortelling	156
1.9.1 Overgangsritualets struktur i teksten	158
1.9.2 Brudd og krise.....	159
1.9.3 Sosial overenskomst og <i>communitas</i>	163

1.9.3.1	Gnosis og lærdom	164
1.9.3.2	Helbredende handlinger	165
1.9.4	Tekstens tematiske nivåer	168
1.9.5	En ufortjent nåde?	169
1.9.5.1	«Kunstens» transformerende effekt	171
1.9.5.2	Fortellerens «trollspeil»	173
1.9.6	Den positive epifanien	173
1.9.7	Det sanselige i kontekst	175
Kapittel 10	179
Konklusjoner	179
1.10	Innledning	179
1.10.1	Overgangsritualenes funksjon	179
1.10.2	Den menneskelige endringen	182
1.10.3	Den etiske dimensjonen	183
1.10.4	Fremover	188
Carvers sentrale verker	190
Litteraturliste	191

Kapittel 1

Innledning

1.1 Målet med avhandlingen

I et av sine mest kjente essay, «On Writing», skriver den amerikanske novelleforfatteren Raymond Carver (1938–1988) at det som gjør en forfatter original og varig, er at han har en unik og nøyaktig måte å se og skrive om ting på. I praksis kan det dreie seg både om stil og det fiksjonsuniverset forfatteren skaper:

It's a kind of style, what I'm talking about, but it isn't style alone. It is the writer's particular and unmistakable signature on everything he writes. It is his world and no other. This is one of the things that distinguishes one writer from another. Not talent. There's plenty of that around. But a writer who has some special way of looking at things and who gives artistic expression to that way of looking: that writer may be around for a time. (Carver 1983: 13)

Carver hadde utvilsomt selv en unik måte å se og skrive om ting på, noe også ulike kritikere har påpekt. For eksempel skriver Adam Meyer i sin Carver-studie: «There is a particular milieu associated with the stories that sets them apart from those of any other writer. As such, a piece of critical shorthand like 'Carver-Country' makes perfect sense to anyone familiar with Carver's works» (Meyer 1995: 20).

Dette landskapet, «Carver-landskapet», beskrives ofte som mørkt og trøstesløst med karakterer som sjelden lykkes med sine forehavender:

They are ordinary people and they have fairly ordinary lives. Nevertheless, the vast majority of them 'don't get the little they want' [...] and they find themselves struggling to survive. Their marginal lives are filled with failure, deterioration, disenchantment, and despair, leading many critics to designate Carver Country as 'Hopeless-ville.' (Meyer 1995: 21)

Det er i hovedsak «blue-collar workers» Carver beskriver i sine tekster, vanlige mennesker som sliter i sine ekteskap og relasjoner, og som ofte må hankses med større og mindre hverdagsproblemer. De oppfattes gjerne som livets tapere, mange sliter med alkohol, og de fleste er i større eller mindre grad økonomisk og emosjonelt bankerott – de går fra den ene «low-rent tragedy» til den neste.

Meyer mener at Carver i novellene belyser hvordan «psychological and economic factors are intricately bound up with each other in a vicious cycle of depression and bankruptcy from which there seems to be no escape» (Meyer 1995: 21). Resultatet er at karakterene ofte opplever meningstap og tomhet, og at tilbøyeligheten til vold «never seems to be too far from the surface; its occasional eruption is almost expected in these 'drab, bleak, and disappointing lives'» (Meyer 1995: 21). Mange av karakterene synes således fastlåst i en håpløs tilværelse, ofte uten en dypere forståelse av hva som skjer med dem: «Carver's characters find themselves isolated, lonely, and often lost or bewildered by what is happening to them» (Meyer 1995: 21).

Slike beskrivelser har forankring i Carvers eget syn på sine karakterer. Han mener de forsøker å endre sine liv, men at de sjelden lykkes:

[...] trying and succeeding are two different matters. In some lives, people always succeed; and I think it's grand when that happens. In other lives, people don't succeed at what they try to do, at the things they most want to do, the large or small things that support the life. These lives are, of course, valid to write about, the lives of the people who don't succeed. (Gentry og Stull 1990: 41–42)

Hos Carver ser det først og fremst ut til at vi er i et litt trivielt og «flatt» univers – fortellingene består ofte av helt ordinære og banale hverdagsdramaer. Selv om slike beskrivelser i hovedsak er riktige, gir de likevel ikke et helt korrekt bilde av Carvers fiksjonsverden. For det første er ikke alle tekster like, verken når det gjelder verdier eller utfall for karakterene. Noen karakterer klarer til og med å endre seg og sine vilkår. For det andre utvikler Carver seg som forfatter fra de første novellene til den siste samlingen, og det er rimelig å anta at det spiller en rolle også for hva som kommuniseres om «Carver-Country».

Til tross for at fortellingene til dels har forskjellig stil, tematikk og utfall for karakterene, er det min påstand at vi finner noen grunnleggende fellestrekk i mange av tekstene. Ett slikt trekk er at hovedkarakterene ofte presenteres for hendelser og situasjoner der de inviteres til å få ny innsikt om sitt liv. Novellene synes å være opptatt av hvordan hovedpersonene responderer på slike situasjoner.

I «On Writing» er Carver inne på noe av det samme når han skriver at det oppstår øyeblikk der alt plutselig blir klart for karakterene. I motsetning til det noe

pessimistiske synet på karakterenes muligheter i sitatet ovenfor mener Carver slike øyeblikk har et eget potensial:

I have a three-by-five up there with this fragment of a sentence from a story by Chekov: '... and suddenly everything became clear to him.' I find these words filled with wonder and possibility. I love their simple clarity, and the hint of revelation that's implied. There is mystery, too. What's happened? Most of all—what now? There are consequences as a result of such sudden awakenings. I feel a sharp sense of relief—and anticipation. (Carver 1983: 14)

De foregående sitatene er relevant for de spørsmålene jeg vil være opptatt av i avhandlingen. På den ene siden skaper Carver karakterer som er blant samfunnets tapere, de går fra nederlag til nederlag, og på den andre siden står karakterene i situasjoner der alt plutselig blir klart for dem. Begreper som «possibility» og «anticipation» viser at det er muligheter og håp selv i «Carver-Country».

De perspektiver Carver fremholder, stemmer overens med mitt førsteinntrykk av novellene. Etter første gangs lesning slo det meg at mange av dem synes å handle om mennesker som stilles overfor muligheten til å endre sitt liv. Jeg vil gå så langt som til å si at dette ser ut til å være et sentralt motiv i Carvers forfatterskap – en kan kanskje kalle det et carversk ledemotiv. Min generelle påstand er derfor at det som ser ut til å være nokså trivielle sosiale dramaer, likevel rommer et stort eksistensielt alvor. Dette alvoret spiller seg ut mellom utsikten til nederlag og muligheten for håp, og er nærmere bestemt knyttet til novellenes tematisering av menneskelige endringsprosesser. I avhandlingen vil jeg være opptatt av hvordan Carver reflekterer over vilkårene for menneskelig endring.¹

Min påstand er videre at novellenes eksistensielle alvor også er en funksjon av at de bærer i seg arkaiske overgangsritualer. I teorikapittelet skal jeg redegjøre i detalj for hva overgangsritualer er, og hvordan disse i praksis manifesterer seg, men her kan

¹ I avhandlingen viser jeg ofte til at det er Carver som kommuniserer meningsinnholdet i de litterære tekstene. I praksis er det ensbetydende med det novellene kommuniserer. Enkelte steder (som i kapittel 5) kommer det også frem hvilket syn Carver i sine essay har på de litterære karakterene sine. Jeg viser med andre ord både til det Carver skriver i sine essay og det jeg mener han kommuniserer i novellene. Det er viktig å presisere at det ikke nødvendigvis er samsvar mellom det Carver eksplisitt skriver i essayene og det han indirekte kommuniserer gjennom fiksjonsfortellingene. Som essayist har han full kontroll med hva teksten kommuniserer, det har han ikke nødvendigvis som skjønnlitterær forfatter. Jeg ser ingen motsetning i dette, og har valgt å betrakte Carver som den stemmen som kommuniserer til leseren også gjennom de skjønnlitterære tekstene.

det sies at det mest grunnleggende trekket er at ritualene beskriver (ulike former for) endringer fra én tilstand til en annen, og at selv om det finnes mange varianter av overgangsritualer, har de en felles grunnstruktur.

Jeg vet ikke i hvilken grad Carver kjente til arkaiske overgangsritualer, og det fremgår heller ikke av hans egne kommentarer til sitt forfatterskap at han bevisst har bygd tekstene opp rundt slike. Grunnstrukturen i arkaiske overgangsritualer er imidlertid en såpass allmenn modell for menneskelig endring at den ser ut til å ha overlevd i ulike former gjennom historien selv om kunnskapen om de opprinnelige formene ikke alltid har vært kjent. En kjent eksponent for dette synet er religionsforskeren Mircea Eliade. I teorikapittelet skal jeg komme nærmere inn på både Eliade og andre riteforskeres teorier om dette.

Min påstand er at vi også i Carvers noveller, de av dem som handler om menneskelig endring, kan se sporene av det arkaiske overgangsritualets grunnstruktur. Denne strukturen har i sin tur hjulpet meg til å se hva som står på spill i Carvers noveller, og den har også hjulpet meg til å sammenligne novellene. Grunnstrukturen (med sine mange komponenter og til dels komplekse sekvenser) er gjenkjennelig i alle novellene jeg har analysert, men den er realisert på ulike måter og i ulik grad – for eksempel ved at noen faser er blitt fremhevet på bekostning av andre, og ved at utfallet på prosessen er ulikt fra novelle til novelle.

1.1.1 Tekstutvalget

Tekstene jeg har analysert, er valgt ut fra litt ulike kriterier. Carver skrev i overkant av 70 noveller, hvorav de aller fleste ble publisert i hans levetid; en del fortellinger fra tidlig i forfatterskapet er imidlertid publisert posthumt. Blant disse vel 70 novellene har jeg valgt å fokusere på fem tekster, men i praksis snakker vi om seks unike tekster, fordi jeg har inkludert to versjoner i en komparativ analyse av fortellingen «So Much Water So Close To Home». Så kan man spørre hvorfor jeg har begrenset antallet til seks noveller. Deretter kan man spørre hvorfor jeg har inkludert akkurat disse, og ikke seks andre tekster.

Spørsmålene er relevante, og jeg er den første til å si at jeg i utgangspunktet kunne valgt seks andre tekster, men når det gjelder antallet tekster, stiller det seg noe annerledes. Her har det ikke vært mulig å inkludere et større antall. En viktig grunn til det er at det ikke er en mengdeundersøkelse jeg foretar i avhandlingen, men en

kvalitativ undersøkelse. Den formen for analysemetodikk jeg praktiserer i avhandlingen gir simpelthen ikke rom for flere tekstundersøkelser.

Analysen av hver enkelt tekst er tidkrevende og genererer store mengder analysemateriale som skal behandles, syntetiseres og disponeres, og ofte må en del av analysepoengene revurderes før resultatene til slutt skrives ut i et eget kapittel.

Når det gjelder spørsmålet om hvilke noveller jeg har inkludert i avhandlingen, har jeg lagt flere ulike kriterier til grunn. Carver publiserte i sin levetid fire novellesamlinger, i tillegg til *Where I'm Calling From*, som inkluderte både utvalgte og nye tekster.² Av disse samlingene er det tre som betraktes som kanoniserte av Carver-resepsjonen (og litteraturhistorien). Disse inkluderer Carvers første publiserte novellesamling, *Will You Please Be Quiet, Please?* fra 1976, i tillegg til den minimalistiske 1981-publikasjonen *What We Talk About When We Talk About Love*, og *Cathedral*, som utkom to år senere. Mitt tekstutvalg inkluderer tekster fra alle disse tre samlingene, i tillegg til én tekst fra *Where I'm Calling From*. Fra *Will You Please Be Quiet, Please?* har jeg tatt med fortellingen «What's in Alaska?», mens jeg har inkludert novellene «I Could See The Smallest Things», «So Much Water So Close To Home» og «The Calm» fra *What We Talk About When We Talk About Love*. Fra *Cathedral* har jeg valgt ut fortellingen «Feathers», mens jeg har inkludert en ekspansiv versjon av fortellingen «So Much Water So Close To Home» fra *Where I'm Calling From*. Sistnevnte versjon inngår som del av en komparativ analyse av den minimalistiske versjonen i 1981-publikasjonen.

Det viktigste kriteriet mitt for å velge disse seks novellene er at de på en eller annen måte ser ut til å stille spørsmålet om menneskets vilje og evne til å endre seg. Utvalget ivaretar imidlertid også et annet kriterium: Jeg har valgt tekster som samlet sett viser det stilistiske mangfoldet i forfatterskapet. Det mest åpenbare eksemplet på stilistisk variasjon finner vi i de to versjonene av «So Much Water So Close To Home», den ene minimalistisk og den andre ekspansiv. De to andre tekstene fra *What We Talk About When We Talk About Love* oppfattes også gjerne som minimalistiske tekster i motsetning til de øvrige utvalgte novellene. I likhet med den ekspansive versjonen av «So Much Water» er «Feathers» lengre enn novellene fra de tidligere samlingene. Nøyaktig hva jeg mener med ekspansiv, vil jeg redegjøre nærmere for i

² *Fires: Essays, Poems, Stories* fra 1983 inkluderte både dikt, essay og fortellinger, og regnes følgelig ikke som en ren novellesamling.

kapitlene hvor jeg undersøker disse tekstene. Her er det nok å fastslå at med ekspansiv mener jeg først og fremst at teksten har betydelig mer tekstmasse enn de mer minimalistiske tekstene.

I tillegg til disse kriteriene har jeg valgt fortellinger med til dels svært ulik tekstverden, karaktergalleri, plotforløp og ikke minst, utfall. Det er fordi jeg ønsker et bredt materiale for å kunne ivareta en del av avhandlingens hensikt, nemlig se om vi kan finne forskjeller i meddelelsene knyttet til spørsmålet om menneskelig endring i ulike faser av forfatterskapet, for eksempel i tekstene med henholdsvis minimalistisk og ekspansiv utforming. Finner vi for eksempel samme grunnholdning i tekstene, eller kommuniserer de ulike verdier og holdninger til muligheten for endring? Kan ulike verdier hvile på en felles grunnholdning? Og hvorfor er det slik at noen karakterer klarer å endre seg, mens andre (muligens de fleste) ikke gjør det?

Selv om Carver gir uttrykk for en pessimistisk holdning til karakterenes muligheter for endring, er det min påstand at novellene har et mer nyansert syn på emnet.

Kapittel 2

Biografisk skisse og forfatterskap

1.2 En kamp for å overleve

Store deler av Carvers liv kan karakteriseres som en kamp for å overleve økonomisk, profesjonelt, sosialt og personlig. Hans streben er først og fremst kjennetegnet ved personlige nederlag og tragedier, og det er mange av disse som på ulikt vis synes å ha funnet veien inn i fortellingene hans. I innledningen til sin Carver-biografi skriver Carol Sklenicka at Carvers personlige tragedier ga ham førstehåndskjennskap til det landskapet han beskriver i fortellingene: «Carver paid a high price for the experiences that served his art» (Sklenicka 2009: ix). Spørsmålet om autobiografisk litteratur er ikke noe jeg er opptatt av i avhandlingen, men likevel er det umulig å gi en beskrivelse av Carvers biografi uten å legge merke til hvordan spørsmålet om menneskelig endring også der er et gjennomgangstema. For Carvers vei til litterær suksess var lang og krevende.

Han snakket ofte om sine to liv: livet før og etter alkoholen. Han tidfester datoen til 2. juni 1977. Og på mer enn én måte går det et skille i Carvers liv i slutten av 1970-årene. I tillegg til at han sluttet å drikke, etablerte han et stabilt sosialt liv, fikk en betydelig bedre økonomi, og ikke minst: Han opplevde litterær suksess.

Han ble født i 1938, i Clatskanie, Oregon, men vokste opp og tilbrakte ungdomsårene i Yakima, Washington. Han giftet seg og fikk to barn før han fylte 20 år, og i årene som fulgte, flyttet familien ofte. Både Carver og hans kone, Maryann, hadde i mange år en rekke såkalte blue-collar jobs. I «Fires» skriver Carver om de tidlige årene med sin kone (mange år senere ga hun ut sin versjon i *What It Used To Be Like: A Portrait of My Marriage to Raymond Carver*), om deres drømmer og ambisjoner, og om å komme ut av et livsmønster som mest av alt dreide seg om å overleve:

For years my wife and I met ourselves coming and going as we tried to keep a roof over our heads and put bread and milk on the table. We had no money, no visible, that is to say, marketable skills—nothing that we could do toward earning anything better than a get-by living. (Carver 1983: 22)

De satset på at utdanning og hardt arbeid ville åpne dører for dem og deres barn, men til ingen nytte: «We thought we could bow our necks, work very hard, and do all that we had set our hearts to do. But we were mistaken» (Carver 1983: 22). Sitatene viser at Carver og hans kone ønsket endring, men også at de erkjente at deres løsning var feil.

I og med at mye tid og krefter gikk med til forsørgeransvar og til å overleve, var Carver takknemlig om han kunne skrive én time om ettermiddagene – hans litterære ambisjoner krevde en praktisk løsning:

I wanted to see tangible results for any so-called literary efforts of mine. No cheats or promises, no time certificates, please. So I purposely, and by necessity, limited myself to writing things I knew I could finish in one sitting, two sittings at the most. (Carver 1983: 26)

Han konsentrerte seg om å skrive noveller og dikt, og nedprioriterte større litterære prosjekter, som romaner og skuespill. Men selv om han produserte og fullførte tekster, uteble suksessen. Hans første publikasjon i et litterært tidsskrift (som ikke var et studenttidsskrift) kom i 1962 med diktet «Brass Ring» og fortellingen «Pastoral». Til tross for at novellene etter hvert fant veien til litterære tidsskrifter og han fikk en viss oppmerksomhet fra kollegaer, uteble det litterære (og økonomiske) gjennombruddet. I stedet ble hverdagen preget av et økende alkoholmisbruk, stadig flytting og økonomiske problemer. I 1967 måtte Carver og hans kone erklære seg personlig konkurs (den første av to).

I 1967 ble imidlertid fortellingen «Will You Please Be Quiet, Please?» inkludert i *The Best American Short Stories*. Carver mente denne publiseringen var det mest skjellsettende som inntil da hadde hendt i hans litterære karriere. Samme år ble han ansatt som redaktør for tekstbøker ved Science Research Associates (SRA). Her kom han i kontakt med Gordon Lish, sin fremtidige bokredaktør, som skulle få betydelig innflytelse på Carvers karriere. Carver utviklet i disse årene et betydelig alkoholproblem, og allerede året etter ble han sagt opp ved SRA.

Men til tross for alkoholmisbruket opplevde han en viss litterær anerkjennelse. Han mottok blant annet en nasjonal pris for sin poesi, og fortellingen «Sixty Acres» ble publisert i *The Best Little Magazine Fiction*. Han publiserte også sin første bok i 1968, diktsamlingen *Near Klamath*. Noen år senere, i juni 1971, fikk Gordon Lish publisert Carvers fortelling «Neighbors» i *Esquire Magazine*, og Carver selv fikk stilling som lærer i kreativ skriving ved University of California, Santa Cruz. En

annen av hans fortellinger, «Fat», ble publisert i *Harper's Bazaar*. De neste årene, frem til 1975, mottok Carver ulike priser i tillegg til et stipend ved Stanford. I disse årene ble han også utnevnt til gjesteforeleser ved ulike universiteter.³ Carver reiste mye mellom Iowa og Santa Barbara i California, men alkoholmisbruk og tiltakende familieproblemer tvang ham til å avslutte engasjementet i California mot slutten av året. Han fortsatte å bo med familien de neste par årene, men han skrev nesten ingenting, og både han og hans kone led av alkoholmisbruk.

1.2.1 Den store endringen

Til tross for at Carver på dette tidspunktet var tungt alkoholisert, fikk han publisert sin første samling noveller i 1976 – i stor grad på grunn av innsatsen til Gordon Lish. *Will you Please Be Quiet, Please?* besto av 22 tidligere publiserte fortellinger, men med Carvers tillatelse fikk Lish redigere dem ytterligere for den samlede utgivelsen. Samlingen fikk jevnt over god mottakelse i pressen, og året etter ble den nominert til National Book Award. Likevel solgte den ikke mange eksemplarer.

Innenfor Carver-forskningen anses *Will You Please Be Quiet, Please?* å være blant de store Carver-tekstene, selv om samlingen også oppfattes som til dels svært variert i stil og innhold. I sin Carver-studie beskriver Kirk Nasset samlingen slik: «Carver ranges from the Kafkasque expressionism of 'The Father' to the anecdotal simplicity of 'Nobody Said Anything' to the heavier, mildly Faulknerian prose of 'Sixty Acres' [...], and he ranges similar freedom from subject to subject» (Nasset 1995: 9). Samtidig som det er bred enighet om diversiteten i Carvers første samling, er det også vanlig å betrakte fortellingene som stilistiske og tematiske frempek mot Carvers senere utgivelser: «Most prevalent among these constants is the issue of love – or, more precisely, the issue of love and its absence, and the bearing of love's absence on marriage and individual identity» (Nasset 1995: 9).

Selv om utgivelsen av *Will You Please* i 1976 markerer et skille i Carvers karriere, fortsatte de personlige og økonomiske problemene. I oktober samme år ble han innlagt på sykehus for akutt alkoholisme – i løpet en periode på fem måneder var han innlagt fire ganger. Carol Sklenicka beskriver situasjonen slik:

Ray admitted he was a drunk now. He met 1975 with ambition to change his life. He tried to cut back. For the next two years, he would straddle two

³ Berkeley (1972), Iowa (1973) og Santa Barbara (1974).

diverting tracks, one leading toward the bottom of his alcoholism, the other toward recovery and literary success. (Sklenicka 2009: 275)

Den virkelige endringen kom som sagt den 2. juni 1977, da Carver endelig sluttet å drikke. I et intervju noen år senere uttalte han: «June second, 1977. If you want the truth, I'm prouder of that, that I've quit drinking, than I am of anything in my life. I'm a recovering alcoholic, but I'm no longer a practicing alcoholic» (Gentry og Stull 1990: 38). Han beskriver alkoholmisbruket som et resultat av alle nederlagene i sitt liv, som en konsekvens av sosial og profesjonell stagnasjon: «It was depressing, and I felt spiritually obliterated. Alcohol became a problem. I more or less gave up, threw in the towel, and took to fulltime drinking as a serious pursuit» (Gentry og Stull 1990: 37). Alkoholmisbruket ble imidlertid bare et mer effektivt hinder for fremtidig suksess (i enhver betydning av ordet): «I made a wasteland out of everything I touched. But I might add that towards the end of the drinking there wasn't much left anyway» (Gentry og Stull 1990: 38).

I november 1977 publiserte han sin andre samling noveller, *Furious Seasons and Other Stories*. Samlingen besto av fortellinger som ikke ble inkludert i *Will You Please Be Quiet, Please?*, og regnes ikke blant Carvers viktigste utgivelser.⁴ I 1978 brøt ekteskapet til slutt sammen, selv om de ikke ble formelt skilt før i 1982. I august 1978 møtte Carver poeten Tess Gallagher, som han etter hvert begynte å leve sammen med.

1.2.2 Gjennombrudd

I 1981 ble Carver for alvor etablert som en betydelig forfatter. I april utkom *What We Talk About When We Talk About Love*, hans kanskje mest kjente samling. Boken fikk betydelig oppmerksomhet, fra overstrømmende anmeldelser til kraftig kritikk. Boken fikk en positiv førstesideanmeldelse i *The New York Times Book Review*, mens anmelderen i *The Atlantic* ifølge William Stull var svært kritisk, selv om han mente det minimalistiske uttrykket ga fortellingene «'a certain bleak power'» (Carver 2009b: 973). Det er karakteristisk at de samme aspektene ble både hyllet og kritisert, noe som har sammenheng med at *What We Talk About* brakte noe helt nytt med sin ekstreme minimalisme. Carver var i tillegg en av de fremste representantene for et

⁴ Carver fikk i denne perioden også penger av forlaget for å skrive en roman, men dette prosjektet ble aldri fullført.

litterært skifte fra postmodernisme til en vanskelig definerbar realisme. Slik beskriver Nessel deler av arven etter Carver (og kanskje spesielt *What We Talk About*):

Along with the prose of his peers, Carver's embodies a realism so rarefied and distilled that critics in their boundless affection for neologisms have dubbed it variously 'hyperrealism,' 'superrealism' and 'photorealism.' If Carver's work is realism indeed [...] it is not realism as we have formerly known it. (Nessel 1995: 5)

Den terminologiske pluralismen oppsummeres kanskje best i et essay av John Barth fra 1986, hvor han kobler minimalismeuttrykket til former for ontologisk realisme:

I mean the new flowering of the (North) American short story (in particular the kind of terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly plotted, extrospective, cool-surfaced fiction associated in the last 5 to 10 years with such excellent writers as Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robinson, Mary Robinson and Tobias Wolff, and both praised and damned under such labels as 'K-Mart realism,' 'hick chic,' 'Diet-Pepsi minimalism' and 'post-Vietnam, post-literary, postmodernist blue-collar neo-early-Hemingwayism'). (Barth 1987: 6)

I ettertid står *What We Talk About* som kanskje en av de viktigste utgivelsene i 1980-årene. Boken medførte at mange unge forfattere begynte å skrive som Carver. Gordon Lish kan imidlertid ikke utelates i en diskusjon av *What We Talk About*. Som ansvarlig redaktør redigerte han samlingen kraftig, og bidro utvilsomt til det minimalistiske uttrykket. Carver uttrykte sterk misnøye med Lishs nedskårne versjoner, men Lish fikk likevel sin vilje – Carver var først ikke klar over hvor mye Lish hadde endret tekstene, og da han til slutt reagerte, nektet Lish å gjøre om sine beslutninger.

1.2.3 De siste årene

Etter publiseringen av *What We Talk About* begynte Carver å «restaurere» eller gjenopprette flere av de sterkt redigerte novellene, og noen av disse ble publisert i ulike tidsskrifter – blant annet utkom «The Bath» i en betydelig lengre versjon som «A Small, Good Thing» i *Ploughshares* i 1982. Carver insisterte også overfor Lish på full kontroll over fremtidige publikasjoner, slik at Lish i praksis fikk liten betydning for den stilistiske utformingen av dem. I april utkom *Fires: Essays, Poems, Stories*, som blant annet inneholdt gjenopprettede versjoner av tidligere publisert materiale. Samarbeidet mellom Carver og Lish tok en brå slutt på vårparten i 1983, og i

september publiserte Carver sin tredje store samling med fortellinger, *Cathedral*. Samlingen besto av tolv fortellinger, alle skrevet i løpet av de siste to årene. I likhet med *What We Talk About* fikk *Cathedral* en førstesideanmeldelse i *The New York Times Book Review*. Anmelderen sammenlignet «The Bath» med «A Small, Good Thing» og konkluderte ifølge Stull med at den ekspansive versjonen var bedre, og at *Cathedral* så langt var Carvers beste samling (Carver 2009b: 974–975). Carver vant i tillegg en O. Henry Award for «A Small, Good Thing», og samlingen som helhet ble nominert til en Pulitzer. *Cathedral* markerer dermed et skille på flere måter, ikke minst knyttet til redaktøransvar og stilistisk uttrykk – samlingen regnes som stilistisk ekspansiv i motsetning til den minimalistiske *What We Talk About*.

De neste årene skrev og publiserte Carver for det meste poesi; i 1985 utkom diktsamlingen *Where Water Comes Together With Other Water*. Samme år kom filmmanuset *Dostoevsky: A Screenplay*, et fellesprosjekt med Tess Gallagher (manuset ble aldri satt i produksjon). Året etter fulgte nok en samling dikt, *Ultramarine*. I 1987 ble imidlertid fortellingen «Errand» publisert i *The New Yorker*. I september inntraff nok en endring i Carvers liv: han fikk konstatert kreft. I oktober samme år ble han operert ved St. Joseph i Syracuse. Sykdommen kom imidlertid tilbake året etter, og på vårparten gjennomgikk han behandling i Seattle. På Carvers 50-årsdag, den 25. mai 1988, utkom *Where I'm Calling From: New and Selected Stories*, en samling som besto av 30 av Carvers beste fortellinger, i tillegg til syv nyskrevne. Flere av de tidligere publiserte tekstene var redigert på ny, og enkelte av titlene var endret. Kreftsykdommen ville imidlertid ikke slippe taket, og det ble snart klart at Carver var døende. Han fortsatte å arbeide på det som skulle bli hans siste bok, en samling dikt han kalte *A New Path to the Waterfall*. Carver døde kl. 06:20 om morgenen den 2. august 1988. Han ble 50 år. *A New Path* utkom posthumt året etter.

1.2.4 Forfatterskapets faser

Er det mulig å se faser eller utviklingstrekk i Carvers forfatterskap? Det er selvfølgelig mulig å snakke om faser i forfatterskapet, men som skissen ovenfor viser, er en inndeling ikke uproblematisk. Det er flere grunner til det, og én av disse er at novellene utkom i ulike versjoner – som vist endret eller «gjenopprettet» Carver tidligere publiserte versjoner til opprinnelig form. Flere av disse ble republisert i tidsskrifter, og i 1988 samlet altså Carver mange av dem i *Where I'm Calling From*.

Det er derfor flere tekster som dukker opp på ulike stadier i hans karriere, ofte som ekspansive versjoner av fortellingene i *What We Talk About*.

Sett i lys av denne formen for endring er det mulig å dele forfatterskapet i faser etter novellenes stilistiske uttrykk. Dette er antakelig også den vanligste måten å dele inn forfatterskapet på. Det er påpekt av flere kritikere at forfatterskapet begynner ekspansivt, fortsetter med en minimalistisk midtfase, og ender i en ny ekspansiv fase. Minimalismefasen tar definitivt slutt i og med publiseringen av *Cathedral* i 1983, som faller sammen med at Lish og Carver endte sitt samarbeid. Inndelingen er derfor på et vis ikke helt reell, for det er fullt mulig å argumentere for at Carver aldri var en minimalistisk forfatter, noe de gjenopprettede tekstene i *Where I'm Calling From* synes å bekrefte.

Det er imidlertid også mulig å se endringen som skjer med *Cathedral*, som noe annet enn rent stilistisk. Da Carver ble intervjuet i forbindelse med utgivelsen i 1983, kommenterte én av intervjuerne at fortellingene virket mer sjenerøse enn tidligere utgivelser, en beskrivelse Carver til en viss grad synes å ha adoptert – han gjentok uttrykket i senere intervjuer. Med «sjenerøs» mente Carver mer inkluderende og håpefull i motsetning til den håpløsheten som ofte knyttes til fortellingene i *What We Talk About*. En slik inndeling kan igjen ses i forbindelse med Carvers egen livssyklus eller utvikling som menneske. I 1977 ble han som sagt tørrlagt alkoholiker. Han uttrykte i senere intervjuer at han ønsket å formidle denne endringen i fortellingene i form av mer håp og optimisme.

Avslutningsvis vil jeg peke på et annet mulig inndelingskriterium med utgangspunkt i Carvers biografi, nemlig tidspunktene for publisering. Carver publiserte de første ti år av sin karriere i ulike tidsskrifter, ofte uten særlig oppmerksomhet, mens diktsamlinger og novellesamlinger utkom over en 20-årsperiode fra slutten av 1960-årene og frem til Carvers død. Siste fase i denne inndelingen er de posthume utgivelsene, i hovedsak tidligere upublisert materiale, redigert av blant andre William L. Stull.⁵ Én ting vi kan legge merke til i de fasene jeg

⁵ Stull er ansvarlig redaktør (el. medredaktør) for bøkene *No Heroics, Please, Uncollected Writings* (1992), *All of Us: The Collected Poems* (1996), *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose* (2001), *Beginners* (2009), og *Raymond Carver: Collected Stories* (2009). *Beginners* er Carvers originalmanus til samlingen *What We Talk About When We Talk About Love*. Tittelen *Beginners* er gitt samlingen av redaktørene, som i tillegg ga rekkefølgen på novellene i *Beginners*

har pekt på ovenfor, er at de i stor grad er avhengige av hverandre. På et vis forutsetter Carver-Lish-problematikken flere av inndelingene. I tillegg må Carvers menneskelige utvikling ses som en forutsetning for overgangen fra minimalisme til mer ekspansive versjoner av tekstene.

I denne korte drøftingen av faser i forfatterskapet har jeg ikke forsøkt å differensiere mellom ulike sjangre, dvs. dikt, noveller, det ene (uferdige) utkastet til roman og til filmmanuset, for som publiseringer utkommer de enten parallelt (dikt og noveller), eller de er engangsforeteelser (romanutkastet og filmmanuset).

1.2.5 Avslutning

Som vi ser, var Carvers liv sterkt preget av at han ønsket å endre sin og familiens situasjon, økonomisk og sosialt. Men kanskje mest av alt var han opptatt av sin rolle som forfatter og av anerkjennelse og suksess. Han led ofte av dårlig samvittighet og nederlagsfølelser, og druknet sorgene i alkohol. Hans endringshåp ble likevel til slutt innfridd da han la bort alkoholen for godt i 1977, men det er også klart at det krevde mye av ham. Og som vi har sett, er mye av Carvers strev i livet synlig i fiksjonsfortellingene, både stilistisk og tematisk. Det betyr selvfølgelig ikke at fiksjonskarakterene alltid lykkes i sine forehavender på samme måte som Carver gjorde i sitt liv.

Kapittel 3

Teori

1.3 Les Rites de Passage

I dette kapittelet skal jeg redegjøre for det teoretiske grunnlaget i avhandlingen. Jeg skal vise kompleksiteten som grunnstrukturen i overgangsritualer bygger på, og jeg vil også gi utfyllende eksempler på hvordan vi finner spor av disse i det moderne livet. Som begrep ble «*rites de passage*» eller «overgangsritualer» først formulert av religionshistorikeren, folkeminnegranskeren og etnografen Arnold van Gennep (1873–1957) i hans klassiske bok *Les Rites de Passage* fra 1909. Van Gennep er imidlertid ikke den første man i dag tenker på i forbindelse med overgangsritualer; hans teorier er videreført og utviklet av andre forskere.⁶ Men selv om van Gennep nok ikke er den mest brukte riteteoretikeren i dag, er han en viktig premissleverandør fordi han la grunnlaget for vår forståelse av overgangsritualer – han er antakelig fortsatt den som i størst grad har teoretisert overgangsritenes *grunnleggende struktur*. I denne delen skal jeg derfor først og fremst beskrive van Genneps teori om overgangsrit.⁷

Til tross for at *Les Rites de Passage* først og fremst er et teoretisk verk som beskriver strukturen i overgangsrit, er boken også i stor grad en reise i ulike (og i hovedsak skriftløse) kulturer og deres ritualer. I forordet til den norske utgaven skriver religionsforskeren Ingvild Gilhus at en grunn til bokens suksess – den leses fortsatt over hundre år etter utgivelsen – var at van Gennep samlet, klassifiserte og skapte orden i et stort og komplekst eksempelmateriale. Før van Genneps klassifiseringsarbeid eksisterte det ingen slik oversikt. I seg selv var denne

⁶ Den som i størst grad har bidratt til å gjøre van Genneps arbeider kjent, er antakelig sosialantropologen Victor Turner, hvis teorier jeg vil komme tilbake til.

⁷ I avhandlingen bruker jeg begrepene «ritet» og «ritualer» synonymt som betegnelser på ritualer som helhet. Det ser ut til å være litt ulik forståelse og praktisering av disse to termene. Foruten at de brukes litt om hverandre, er det også vanlig å knytte «ritualer» til ritualer som helhet og «ritet» til enkelthandlinger i ritualer (men det finnes også et motsatt syn). Noen knytter imidlertid ritet spesifikt til kirkelige seremonier og ritualer som sekkebetegnelse på andre typer ritualer som innebærer overganger.

klassifiseringen et betydelig – og langt på vei et nødvendig – arbeid.⁸ Gilhus karakteriserer med rette van Genneps fremgangsmåte eller metode som komparativ. I løpet av noen avsnitt kan han gi korte, men detaljerte beskrivelser av riter fra ulike land og kontinenter.⁹ Før jeg presenterer den strukturen van Gennep kom frem til i sine undersøkelser, skal jeg se litt på hans begrepsbruk. Van Gennep skiller skarpt mellom det hellige og det profane i moderne samfunn. I førmoderne samfunn eksisterte det derimot ikke et slikt skille. Mot en slik bakgrunn er det naturlig at van Gennep i all hovedsak konsentrerer sin forskning om førmoderne samfunn og ritualer. I slike samfunn eller sivilisasjoner vil det aller meste som skjer, for eksempel jakt, graviditet og fødsler, ha tilknytning til det hellige og religiøse. Van Gennep bruker

⁸ Van Gennep viser til en del klassifiseringskriterier som var i bruk blant forskere i hans samtid. Han viser til noen motsetningspar som beskriver den enkelte rite og dens virkemåte. For eksempel skilles det mellom *sympatiske* riter (forestillingen om både likheters og motsetningers gjensidige virkning på hverandre, for eksempel beholder og innhold, del og helhet, ordet og handlingen osv.) og *kontagiøse* riter (forestillingen om at ulike karakteristikk, enten disse er naturlige eller tilegnede, er materielle og overførbare gjennom direkte kontakt eller på avstand); mellom *positive* riter (en viljesbeslutning som omgjøres til handling) og *negative* riter (tilsvarende *tabuer*, en befaling om ikke å handle eller gjøre noe); mellom *direkte* riter (en rite som får umiddelbar virkning uten inngripen fra en utenforstående aktør; den springer ut av for eksempel en forbannelse eller forhekselse) og *indirekte* riter (en rite som utløses av noen form for «støt», og som setter i gang en selvstendig kraft, for eksempel en guddom som virker gjennom bønn). En rite kan klassifiseres i henhold til flere av disse kriteriene. Van Gennep benytter som eksempel en sjømann som har overlevd en livstruende situasjon på havet, og som takk for å bli bønnhørt ofrer en liten båt til jomfru Maria – hun regnes som skytshelgen for sjømenn. Sjømannen utfører da en rite som samtidig er animistisk, sympatisk, indirekte og positiv. Van Gennep viser at flere av motsetningsparene delvis overlapper, og at det dermed ikke er en spesielt god og klargjørende klassifisering: «Midt i et animistisk, positivt ritual vil man kunne finne som motstykke en gruppe dynamiske og positive riter, eller animistiske, kontagiøse og indirekte riter» (Gennep 1999: 25). Det van Gennep vil påvise, for slik å rydde opp i alle disse kombinasjonsmulighetene, er det underliggende mønsteret i dem, med andre ord den tredelte sekvensen han mente å finne i overgangsritene.

⁹ Gilhus peker på at van Gennep i sin samtid ble sammenlignet med forskere som James Frazer og Edward Taylor, som var blitt kritisert for sin sammenlignende metode. Ifølge Gilhus var Frazers metode basert på at han ville løse et historisk problem, nemlig «hvorfor Dianas prest i Nemi i Italia måtte verge embetet med sitt eget liv», og til dette formålet så han etter likheter heller enn forskjeller i eksempel materialet. Men selv om van Gennep også henter sine eksempler fra mange kulturer, setter han dem inn i en større kulturell sammenheng. Van Gennep var kritisk til samtidens forskere – hans bok er også en slags reaksjon på samtidsforskningen – som behandlet riter som isolerte størrelser. I stedet satte han ritene inn i den kulturelle konteksten de oppsto i, og han satte dette komplekset av riter i forbindelse med andre kulturers riter (Gennep 1999: 13–14).

begrepet *magisk-religiøst* for å beskrive verdensanskuelsen i slike samfunn. Med *religion/religiøst* mener van Gennep selve trosgrunnlaget. Han deler trosgrunnlaget i to ulike retninger: ulike teorier eller forestillinger om personifiserte krefter, dvs. besjelede vesener (*animisme*) og teorier om ikke-personifiserte krefter (*dynamisme*).¹⁰ Med *magi* mener van Gennep alle teknikker, inkludert handlingene i ritualene, som ledsager religionen. Om vi setter det i sammenheng med kristendommen, vil troen på Jesus og syndenes tilgivelse være essensielle deler av trosgrunnlaget, mens nattverden er en sentral rite som ledsager troen.

1.3.1 Hva er overgangsritualer?

Hva er så egentlig et overgangsritual? Hva er det som definerer det? Det som først og fremst kjennetegner dem, er ifølge van Gennep at de ledsager overgangen mellom én tilstand til en annen: «Jeg har prøvd å gruppere alle de seremonisekvensene som ledsager en overgang fra én situasjon til en annen, fra én (kosmisk eller sosial) verden til en annen» (Gennep 1999: 26). Kategorien «overgangsritualer» omfatter dermed en hel rekke ulike ritualer, som ikke har annet til felles enn at de markerer overgangen fra én tilstand til en annen: «Dette gjør at vi finner en generell likhet mellom seremonier for fødsel, barndom, sosial pubertet, forlovelse, ekteskap, graviditet, farskap, opptakelse i religiøse samfunn samt likferder» (Gennep 1999: 22).

Her kan vi spesielt legge merke til at van Gennep skiller *fysisk pubertet* og *sosial pubertet*. Han viser i den sammenheng at fysiologiske og sosiale endringer er vesensforskjellige størrelser som ikke alltid sammenfaller med hverandre: «Vi bør således skille mellom *fysisk pubertet* og *sosial pubertet* på samme måte som vi skiller mellom *fysisk slektskap* (blodsslektskap) og *sosialt slektskap*, mellom *fysisk modenhet* og *sosial modenhet* (myndighetsalder), etc.» (Gennep 1999: 59–60). Likeledes skiller han mellom fysisk og sosial tilbakekomst etter svangerskap. Tilbakevending etter fødsel varierer mellom ulike folk og kulturer, slik at «den fysiologiske tilbakevendingen til det normale etter fødselen ikke spiller noen rolle i denne

¹⁰ Han viser her til to retninger eller skoler i studiet av religion «som har studert magisk-religiøse fenomener fra hvert sitt ståsted»: den *animistiske* skolen (metafysisk teori basert på forestillinger om besjelede, personlige vesener, som i polyteisme eller teisme, for eksempel Jahve i jødedommen eller Gud i kristendommen) og den *dynamistiske* skolen (metafysisk teori basert på ideen om en upersonlig kraft eller kilde som ligger til grunn og gjennomstrømmer alt, for eksempel enkelte former for buddhisme).

sammenhengen, men at det i stedet er snakk om en *sosial tilbakevending fra fødselen* [...]» (Gennep 1999: 46). Det van Gennep egentlig sier, er at overgangsritualer i all hovedsak ledsager sosiale, ikke fysiske, endringer, selv om disse selvfølgelig kan sammenfalle.

Selv om van Gennep inkluderer naturens og universets rytmer som grunnlag for mange kulturers overgangsritualer, er det også i slike tilfeller menneskets sosiale vilkår som står i sentrum – de er ofte avhengig av å så, høste og på andre måter tilpasse sine liv i henhold til naturens rytmer.

1.3.1.1 Den grunnleggende strukturen

Selv om van Gennep skapte orden i et uoversiktlig materiale, var hans hovedprosjekt å finne et underliggende mønster, en struktur som var felles for de ulike kulturers ritualer, og som samtidig ivaretok deres idiosynkrasier og forskjeller. Som Gilhus peker på, var ikke van Gennep først og fremst interessert i ytre likhetstrekk mellom de ritualer han undersøkte – selv om han påpeker mange slike likheter – men et slags minste felles multiplum av sekvenser (Gennep 1999: 9). Disse ordnet han i én kategori:

Flere kategorier av riter er allerede velkjente, og det har gått opp for meg at en lang rekke andre ritualer også ville kunne ordnes i en særlig kategori. Som vi skal se, støter vi på disse ritene i en rekke seremonier. Men så langt ser det ut til at både deres nære forbindelse med hverandre og deres eksistensberettigelse er gått upåaktet hen, og at ingen heller har forstått årsaken til likhetstrekkene mellom dem. Og fremfor alt har ingen ennå vist hvorfor disse seremoniene utføres i en bestemt rekkefølge. (Gennep 1999: 20)

Resultatet av hans undersøkelser og klassifisering ble modellen vi kjenner som *overgangsritualer*. Den grunnleggende strukturen han mente å finne, besto av tre undergrupper som beskriver ritualets ulike faser. Han kaller disse henholdsvis atskillelsesfase, terskelfase og integrasjonsfase. Det er illustrerende at han i sine analyser ofte påviser at ritene har mer enn ett dusin suksessive handlinger, men at de likevel kan grupperes i tre hovedfaser. Det illustrerer et annet poeng, nemlig at de tre fasene har egne riter som klargjør individet for neste fase. Jeg skal kort gå gjennom noen kjennetegn ved de ulike fasene.

Atskillelsesritet er svært varierte avhengig av hvilket overgangsritual det er snakk om. Felles for atskillelsesritene er at det skjer et oppbrudd fra en tilstand eller livssituasjon, hvor deltakeren (også kjent som *neofytten* og *novisen*) tas ut av sin vante

stilling eller plass i samfunnet, før han kan integreres i en ny situasjon eller tilstand. Et par korte eksempler illustrerer hvor avgjørende konteksten er for de ulike ritualene. I forbindelse med svangerskap (i førmoderne samfunn) isoleres ofte den gravide fra sin familie og resten av samfunnet ved at hun plasseres i en såkalt tabuhytte. Hun er ifølge van Gennep å regne for «uren og farlig», eller hun anses å befinne seg «i en fysiologisk og sosialt anormal situasjon» (Gennep 1999: 43). Når det gjelder atskillelesriter i forbindelse med likferd, varierer disse både mellom avdødes kjønn, sosiale posisjon og alder. Det er likevel visse dominerende trekk som går igjen:

Blant adskillelesritene [...] bør vi inkludere: de forskjellige metodene for å forflytte liket ut av huset; brenning av redskaper, av hus, av smykker, av den dødes eiendeler; drap av den dødes koner, slaver eller favorittdyr; vasking, innsmering med salve eller olje, samt generelt såkalte renselsesriter; tabuer av enhver type. (Gennep 1999: 112–113)

I forordet til *Les Rites de Passage* peker Ingvild Gilhus på en mindre dramatisk atskillelesrite i moderne samfunn: brudgommen som holder utdrikkingslag, eller bruden som kaster buketten til de ugifte kvinnene (Gennep 1999: 9–10). Vi ser at atskillelesriter kan omfatte både fysisk forflytning og mental, symbolsk og sosial endring av status.

Liminal- eller terskelfasen er den fasen hvor endringen eller overgangen skjer. Å befinne seg på terskelen av noe innebærer nødvendigvis at man verken er helt innenfor eller helt utenfor. Dette gjenspeiles blant annet ved at sosiale normer og regler midlertidig oppheves slik at det åpnes opp for seksuelle utskeielser og (i noen tilfeller) plyndring: «En midlertidig opphevelse av sedvanlige levereregler fører ikke alltid til slike utskeielser, men denne formen for opphevelse utgjør likevel et vesentlig element i terskelfasen» (Gennep 1999: 84). I dette tidsrommet svever neofyten mellom en fysisk og en magisk-religiøs verden: «Enhver som passerer fra det ene til det andre, vil derfor fysisk og magisk-religiøst i et kortere eller lengre tidsrom befinne seg i en spesiell situasjon: Han svever mellom to verdener» (Gennep 1999: 30).

Et sentralt aspekt ved overgangsriter, og som spesielt gjelder liminalfasen, er den symbolske kombinasjonen av liv og død. En slik symbolikk er ikke begrenset til likferdsseremonier, men går igjen i alle typer overgangsritualer. Van Gennep viser mange eksempler på at når neofyten beveger seg inn i liminalfasen, er det samtidig en slags symbolsk død, og ved reintegrasjonen skjer en form for symbolsk gjenfødelse:

I enkelte stammer betraktes novisen som død, og han forblir død så lenge novisiatet varer. Dette kan være mer eller mindre langvarig, og består av en kroppslig og mental utmattelse som utvilsomt har til hensikt å få ham til å tape minnet om sin barndomstilværelse. [...] Noen ganger kan initiasjonen finne sted i én vending; andre ganger skjer den i etapper. Der hvor novisen betraktes som død, gjenoppvekkes han igjen, og læres opp til livet, men til et annet liv enn det han hadde som barn. (Gennep 1999: 63)

Her ser vi også et annet sentralt aspekt ved det liminale. Når neofyten beveger seg fra én tilstand til en annen, er det åpenbart at det har betydning ut over det rent rituelle. Dette aspektet angår selve meningen med å befinne seg i det liminale, som er å overbringe kunnskap og forberede neofyten til den rolle og posisjon han skal tre inn i. Opplæringen og kunnskapen som formidles, er selvfølgelig – i likhet med atskillelsesritene – avhengig av det aktuelle overgangsritualet. I forbindelse med svangerskap – som ifølge van Gennep er en lang terskelfase som foregår i mange etapper – er det forberedelsen til å tre inn i rollen som mor som er det sentrale, mens det ved opptak i et hemmelig forbund er forbundets normer, hemmelige kunnskap og historie som formidles. I moderne samfunn er konfirmasjonen et ritual som symboliserer overgangen fra barn til voksen. Under selve konfirmasjonen er personen verken barn eller voksen, men midt imellom. I perioden som konfirmant – som kan betraktes som en liminalfase – læres konfirmanten opp i den kristne tro.

I *Les Rites de Passage* antyder van Gennep at liminalfasen har en viss særstilling i (enkelte) overgangsritualer. For eksempel har terskelriter i forbindelse med likferdsseremonier «en varighet og en kompleksitet som iblant gjør at de må betraktes som selvstendige, og at det dessuten er de ritene som besørger at den døde integreres i de dødes verden, som er de mest omstendelige, og som vektlegges mest» (Gennep 1999: 103). Victor Turner hevder imidlertid at liminalfasen ikke bare har en viss autonomi i enkelte tilfeller, men at den er absolutt viktigst av alle tre faser: Denne befant seg på siden av det ordnete samfunnet, og skilte seg på flere måter fra de to andre fasene. I «Betwixt and Between» – hans mest kjente artikkel – hevder han at atskillelses- og integrasjonsfasen er tettere vevd sammen med den normale tilstand og samfunnsstruktur enn liminalfasen: «I shall pay only brief heed here to rites of separation and aggregation, since these are more closely implicated in social structure than rites of liminality» (Turner 1996: 511). Denne oppfatningen var også utgangspunktet for hans interesse i van Genneps forskning. Mens van Gennep var opptatt av den sammenhengende strukturen i overgangsritualet, konsentrerte Turner

seg om hva som foregikk i selve liminalfasen. Fordi liminalfasen ser ut til å spille en så viktig rolle i overgangsritualet, skal jeg komme tilbake til Turners forskning på den nedenfor.

Integrasjonsfasen er siste fase, og markerer at overgangen eller transformasjonen er fullbyrdet. Individet integreres på ny i samfunnet (på et høyere nivå), enten integrasjonen er av sosial, politisk eller personlig art. I forbindelse med likferdsseremonier eksisterer det egne integrasjonsriter både for de etterlatte og for den døde. Når det gjelder de levende, deler de gjerne et måltid etter likferden (noe som korresponderer med moderne samfunn), som har til hensikt å gjenforene de gjenlevende med hverandre. Men det kan forekomme at hele klanen eller landsbyen er involvert, og da antar integrasjonen ifølge van Gennep «karakter av et kollektivt rituale gjennom det at sammenkallingen skjer ved hjelp av trommer, en utroper eller en budbringer» (Gennep 1999: 113). Lignende kollektive ritualer finner vi også i vår moderne verden. Det er nok å tenke på bortgangen til høyt verdsatte kunstnere, politikere eller kongelige. Når det gjelder de avdødes integrasjonsriter i det hinsidige, så har disse mye til felles med riter for gjestfrihet og integrasjon i stamme og klan. I tillegg er det ofte hentydninger i ritene «om nedstigninger til Hades eller en reise til dødsriket [...]» (Gennep 1999: 113). Innenfor kristendommen kjenner vi til den siste olje som integrasjonsrite for den døde i det hinsidige. Men integrasjonen feires eller markeres også med en fest eller seremoni. Et typisk eksempel er i så måte bryllupsfesten eller konfirmasjonsfesten i moderne samfunn.

Når van Genneps modell har fått slik utbredelse i dag, er det ikke minst pga. Victor Turner og hans interesse for liminalfasen. I fortsettelsen skal jeg ta utgangspunkt i hans forskning på det liminale for å utdype van Genneps analyse av denne fasen.

1.3.2 Victor Turner og liminalfasen

Innledningsvis vil jeg påpeke at Turner generelt sett er enig i van Genneps begrepsbruk, men han velger likevel å redusere van Genneps ulike beskrivelser av stadiene i overgangsritualet – van Gennep bruker flere termer for å beskrive stadiene før og etter selve overgangen. Hovedpoenget for Turner er at en *overgang* har andre kulturelle kjennetegn enn situasjonene før og etter (som i tillegg omfatter mange ulike typer), selv om de tre fasene åpenbart utgjør en helhet. Turner finner det mer

hensiktsmessig å bruke én betegnelse for selve overgangen og én for tilstandene før og etter: «Van Gennep himself defined 'rites de passage' as 'rites which accompany every change of place, state, social position and age'. To point up the contrast between 'state' and 'transition', I employ 'state' to include all his other terms» (Turner 1996: 510). Selv om Turner og van Gennep bruker litt ulike eksempler på tilstander, beskriver de i praksis samme fenomener. Victor Turner har da også med rette kalt van Gennep «the father of formal processual analysis» (Turner 1977: 166). Når Turner snakker om «tilstand» eller «state», mener han en relativt fast, stabil situasjon, og han regner både profesjoner, rettsstilling, rang, grad, til og med kall til slike tilstander. I tillegg inkluderer han «ecological conditions, or [...] the physical, mental or emotional condition in which a person or group may be found at a particular time» (Turner 1996: 509).

Turners hovedanliggende var knyttet til hvordan mening skapes og formidles i liminalfasen. I tillegg var han svært opptatt av hvordan symbolikken spilte en rolle her:

If our basic model of society is that of 'structure of positions' we must regard the period of margin or 'liminality' as an 'interstructural' situation. I shall, consider, notably in the case of initiation rites, some of the main features of instruction among simpler societies. I shall also take note of certain symbolic themes which concretely express indigenous concepts about the nature of 'interstructural' human beings. (Turner 1996: 509)

Vi skal se på noen hovedtrekk ved Turners undersøkelse av liminalfasen. Selv om han i hovedsak utvikler *forståelsen* av elementer som også van Gennep påpekte, eller som allerede var kjente kulturelle trekk ved førmoderne samfunn, introduserer han også nye elementer ved det liminale.

Som van Gennep pekte også Turner på at liminalfasen er en mellomtilstand. Det er også dette som ligger i Turnes begrep «betwixt and between», som rett og slett er to ord som beskriver det samme: å befinne seg midt imellom. Turner bruker på et vis betydningen i begrepet til både å utlegge og knytte sammen sine poenger. Vi skal se på disse.

Han betegner den liminale *personae* eller overgangssubjektet som strukturelt «usynlig». Personen er selvfølgelig fysisk til stede i overgangsfasen, men regnes likevel for usynlig, fordi han kan sies å være undefinerbar i den perioden da transformasjonen skjer. Med det mener Turner at samfunnet ikke egentlig har

begreper eller språk som på en tilfredsstillende måte dekker det å befinne seg mellom to tilstander:

The subject of passage ritual is, in the liminal period, structurally, if not physically, 'invisible'. As members of society most of us only see what we expect to see, and what we expect to see is what we are conditioned to see when we have learned the definitions and classifications of our culture. A society's secular definitions do not allow for the existence of a not-boy-not-man, which is what a novice in a male puberty rite is (if he can be said to be anything). (Turner 1996: 511)

Først og fremst innebærer det at neofytten faller utenfor alle sosialt aksepterte strukturer, maktforhold, kategorier og relasjoner. Når personen forlater sin normaltilstand, er han *ikke lenger* klassifisert i henhold til de kriterier som til da har definert ham, og han er heller *ikke ennå* klassifisert i henhold til de kriterier som vil definere ham etter integrasjonen: «The structural 'invisibility' of liminal personae has a two-fold character. They are *no longer* classified *and not yet* classified» (Turner 1996: 511).

Symbolikken som ledsager kategorien *ikke lenger* klassifisert, er gjerne knyttet til død, forråtnelse, biologisk oppløsning «and other physical processes which have a negative tinge, such as menstruation [...]» (Turner 1996: 511). Symbolikken som ledsager *ikke ennå* klassifisert, er på sin side knyttet til svangerskap, embryoer, nyfødte «or sucklings by symbolic means which vary from culture to culture» (Turner 1996: 512). Det viktigste trekket ved denne symbolikken er ifølge Turner at det er to perspektiver som begge er paradoksale, og som dermed forvirrer alle tradisjonelle kategorier: «[...] the neophytes are *neither* living *nor* dead from one aspect and *both* living *and* dead from the other» (Turner 1996: 512). Han beskriver neofyttene med det han kaller negative strukturelle trekk.

Ett av disse er knyttet til urenhet. Turner viser at det som først og fremst gjør neofytten uren, er *overgangen* mellom tilstander.¹¹ Det urene aspektet kommer som

¹¹ Van Gennep viser i *Les Rites de Passage* at neofytten ofte anses for uren, og han viser flere eksempler på hva som er urent. Turner på sin side skiller mellom to former for urenhet, hvor den ene er essensiell for det å befinne seg i det liminale. Den første formen for urenhet knytter han til *tilstander* som er *definert* på en selvmotsigende måte, og den andre til *overganger* mellom tilstander. Det er den andre formen for urenhet han knytter til det liminale. Mens den første formen for urenhet er uklart eller utilstrekkelig definert, lar ikke den andre eller liminale formen for urenhet seg definere i statiske termer. Ifølge Turner innebærer det at liminalitet er noe

en følge av den liminale situasjonen: De som befinner seg i det liminale, er urene fordi situasjonen er uavklart og selvmotsigende, og dermed er deltakerne selv å regne som uklare. Kort sagt er det uklare noe urent.¹² Denne forståelsen gjør at ulike befolkninger ofte betrakter neofytten som nær forbundet med overmenneskelige krefter eller guder, som igjen var assosiert med det ubegrensede, uendelige og grenseløse.

Ifølge Turner er dette en hovedgrunn til at neofyttene måtte gjemmes bort: «Since neophytes are not only structurally 'invisible' (though physically visible) and ritually polluting, they are commonly *secluded*, partially or completely, from the realm of culturally defined and ordered states and statuses» (Turner 1996: 513). Det ville vært en skandale om neofytten var synlig til stede når han ble betraktet som sosialt usynlig og uren: «Neophytes have physical but not social 'reality,' hence they have to be hidden, since it is a paradox, a scandal, to see what ought not to be there!» (Turner 1996: 513).

I liminalfasen er det i tillegg slik at neofytten ikke eier noen ting, han er på et vis fratatt sine eiendeler, uten at nye eiendeler er gitt ham, inkludert hans «kjønn» – symbolsk sett fremstilles neofyttene enkelte ganger som kjønnsløse eller som tvekjønnede. Kort sagt eier neofytten ingenting, verken klær, status eller noe annet som kan skille ham fra andre i samme situasjon (Turner 1996: 514). Jeg leser dette som en form for nødvendig ydmykelse: Du er ingen og ingenting. Dette aspektet kommer tydeligere frem i *The Ritual Process* (enn i «Betwixt and between»), hvor Turner hevder at neofyttene «have to be shown that in themselves they are clay or dust, mere matter, whose form is impressed upon them by society» (Turner 1977: 103). Det er ifølge Turner en form for hellig fattigdom:

Their condition is indeed the very prototype of sacred poverty. Rights over property, goods and services inhere in positions in the politicojural structure. Since they do not occupy such positions neophytes exercise no such rights. In the words of King Lear they represent 'naked unaccommodated man'. (Turner 1996: 514)

grunnleggende *ustrukturert*; liminalitet dreier seg med andre ord ikke om strukturelle motsetninger. Sagt annerledes er det liminale mer preget av kreativt, kanskje til og med farlig, kaos enn av binære motsetninger.

¹² Turner viser her til *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* av Mary Douglas, hvor hun fremsetter det synet at konseptet «det urene» er en reaksjon for å beskytte verdsette kategorier og prinsipper fra motsigelser eller motsetninger (Turner 1996: 512).

Så langt har jeg sett på negative trekk, men Turner trekker også frem positive trekk ved liminalfasen. Mens de negative trekkene kan sies å karakterisere det liminale subjektet, er de positive aspektene snarere knyttet til meningsdannelsen og formidlingen i liminalfasen.

1.3.2.1 Fellesskap og opplæring

I *Les Rites de Passage* viser van Gennep at sosiale strukturer oppløses og ting snus på hodet i liminalfasen. Når Turner tar for seg det sosiale aspektet i liminalfasen, påpeker han at det oppstår et slags fellesskap mellom neofyttene – i de tilfeller hvor det er flere neofytter som skal initieres – som han kaller *communitas*.¹³ Det er et fellesskap med flat struktur, hvor deltakerne er jevnbyrdige og hierarkiske strukturer er visket ut: ««The liminal group is a community or comity of comrades and not a structure of hierarchically arrayed positions» (Turner 1996: 515). Et *communitas* består også noen ganger av to slags relasjoner. Den første er det fellesskapet som oppstår blant neofyttene, og det andre er relasjonen mellom neofyttene og de eldre eller læremestrene – det er ikke slik at eldre, læremestere eller initiasjonsmestere med tilsvarende roller er involvert i alle liminalfaser.¹⁴ Mens distinksjonene er visket ut blant neofyttene, er det underkastelse som hersker mellom læremestere og neofytter: «[...] *between* instructors and neophytes there is often complete authority and complete submission; among neophytes there is often complete equality» (Turner 1996: 514). Fellesskapet som oppstår i liminalfasen, står i skarp kontrast til de sosiale strukturene vi finner i samfunnet for øvrig. Vi står med andre ord overfor to modeller for menneskelig interaksjon. Turner utdyper dette i *The Ritual Process*:

The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of 'more' or 'less.' The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured comitatus, community, or even communion of equal individuals who submit together to the general authority of the ritual elders. (Turner 1977: 96)

¹³ «Communitas» er den latinske termen for «community». Turner bruker denne termen for å skille fellesskapet i liminalfasen fra det han kaller «an area of common living» (Turner 1977: 96).

¹⁴ Lære- eller initiasjonsmestere spiller ofte en viktig rolle i kollektive initiasjoner, men har ikke alltid en tilsvarende rolle i individuelle initiasjoner.

På et vis er begge modeller til stede i liminalfasen, selv om det åpenbart er fellesskapet blant neofyttene som er Turners hovedpoeng. Det er likevel en viktig forskjell mellom storsamfunnets hierarkiske strukturer og den autoritet læremestere utøver i liminalfasen. I storsamfunnet eksisterer det intrikate nettverk med både plikter og rettigheter, ulike grader av over- og underordning, som ofte er bestemt av rang og status.¹⁵ I liminalfasen er slike distinksjoner som regel visket ut. Eldre og læremestere baserer ikke sin autoritet på juridiske sanksjoner eller tilkjempede maktposisjoner, men på tradisjonens autoritet:

The authority of the elders is absolute because it represents the absolute, the axiomatic values of society in which are expressed the 'common good' and the common interest. And the essence of the complete obedience of the neophytes is to submit to the elders but only in so far as they are in charge, so to speak, of the *common good* and represent in their persons the total community. (Turner 1996: 514–515)

Fellesskapet blant neofytter kjennetegnes av fortrolighet, enkelhet og frimodighet, med vekt på verdier som uttrykker det felles beste. Når Turner påpeker neofyttenes lydighet overfor sine læremestere, har det sammenheng med at de må brytes ned før de igjen kan bygges opp:

The passivity of neophytes to their instructors, their malleability, which is increased by submission to ordeal, their reduction to a uniform condition, are signs of the process whereby they are ground down to be fashioned anew and endowed with additional powers to cope with their new station in life. (Turner 1996: 516)

Hensikten er at neofyttene skal vokse inn i sine nye roller. Her kan vi legge merke til hvordan en slik forestilling samsvarer med de negative trekkene som er beskrevet ovenfor. Disse fratrar neofytten hans ytre status og kjennetegn, mens nedbrytingen av

¹⁵ Det kan kanskje virke som at *communitas* fremstilles i positivt lys, mens samfunnets hierarkiske strukturer stilles i negativt lys. Slik er det imidlertid ikke. I senere av Turners verker kommer det tydelig frem at han anser antistrukturen i *communitas* (og liminalfasen), i tillegg til samfunnets ordnede strukturer, som nødvendig for den menneskelige prosessen (og forståelsen av den): «In the area of social creativity—both structure and *communitas* are necessary, or both 'bound' and the 'unbound.' To view 'societas' as human process, rather than atemporal timeless or eternal system modeled either on an organism or a machine, is to enable us to concentrate on the relationships, existing at every point and on every level in complex and subtle ways, between *communitas* and structure. We must devise approaches that safeguard both archmodalities, for in destroying one we destroy both and must then present a distorted account of man with man» (Turner 1974: 52).

hans indre kan sies å frata ham selvforståelsen. For ifølge Turner er neofyttens endring mer dyptgripende enn at han utstyres med kunnskap om sin nye rolle: «The arcane knowledge or 'gnosis' obtained in the liminal period is felt to change the inmost nature of the neophyte, impressing, as a seal impresses wax, with the characteristics of his new state» (Turner 1996: 517). Det er læremestrenes oppgave å innprente i neofytten den eldgamle kunnskapen eller gnosis, og måten det skjer på, er et viktig poeng i Turners undersøkelser.

1.3.2.2 Formidlingens pedagogiske funksjon

Et av de mest påtakelige trekk ved liminalfasen er de tvetydige og bisarre symbolske uttrykkene. Både van Gennep og Turner viser at symbolikken ofte er knyttet til liv og død, selv om den ikke spesifikt dreier seg om dette. Turner knytter som vist dødssymbolikken til at neofytten *ikke lenger* er klassifisert, og livssymbolikken til at han heller *ikke ennå* er klassifisert: Neofytten må dø fra den og det han var, for deretter å fødes på ny. Det som interesserer oss i den sammenhengen, er måten symbolikken kan sies å spille en rolle på for neofyttens endring. Turner viser at den komplekse symbolikken er avgjørende i formidlingen av gnosis. Symbolikken er derfor en kommunikativ handling mellom læremestere og neofytter, som skal initiere sistnevnte i tradisjonen.

Symbolikkens konkrete manifestasjoner, dvs. formidlingen av hellig kunnskap, skjer i form av såkalte *sacra*. Denne formidlingen er kjernen i liminalfasen. Sacra kan formidles ved: «1. exhibitions, 'what is shown'; 2. actions, 'what is done'; 3. and instructions, 'what is said'» (Turner 1996: 517). Det som vises frem, inkluderer gjenstander som er hellige, eller som vekker assosiasjoner, for eksempel relikvier, trommer, masker eller annet som anses for kulturelt signifikant. Handlinger eller det som gjøres, inkluderer for så vidt alle rituelle handlinger. Instruksjonene kan inkludere opplæring i teogonien, kosmogonien, eller det kan være åpenbaring av virkeligheten, i tillegg til at det gis opplæring i sosiale og etiske plikter. Kunnskapen (*sacraenes* natur), formularer og øvrig opplæring skal ikke videreformidles, men hemmeligholdes av neofyttene.

Turner peker på noen essensielle trekk ved denne formidlingen. Vi skal se nærmere på to av disse. Mange *sacra* er for eksempel uproporsjonale i størrelse – enkeltaspekter ved dem er ofte uforholdsmessig store eller små i forhold til andre

aspekter i samme kontekst: «A head, nose or phallus, a hoe, bow or meal mortar are represented as huge or tiny by comparison with other features of their context which retain their normal size» (Turner 1996: 517). Det er med andre ord snakk om overdrivelser, som ifølge Turner gjør at sacraene enkelte ganger fremstår som karikaturer. For Turner representerer slike overdrevne eller karikerte trekk «a primordial mode of abstraction» (Turner 1996: 518), som inviterer neofytten til dypere refleksjon. Overdrivelsene er med andre ord tankevekkende, ikke irrasjonelle.

En tilsvarende funksjon leser han inn i et annet aspekt ved formidlingen. I liminalfasen finner vi noen ganger det monstrøse sterkt representert i blant annet masker og figurer. Turner tilbakeviser i den forbindelse et syn som sier at det monstrøse er et produkt av «hallucinations, night-terrors and dreams», og hevder i stedet at «monsters are manufactured precisely to teach neophytes to distinguish clearly between the different factors of reality, as it is conceived in their culture» (Turner 1996: 519). Selv om sacraene utvilsomt har elementer som skremmer, ser vi at monstrøse fremstillinger først og fremst har en pedagogisk effekt: «During the liminal period neophytes are alternately forced and encouraged to think about their society, their cosmos and the powers that generate and sustain them. Liminality may partly be described as a stage of reflection» (Turner 1996: 520). Ifølge Turner skal formidlingen av sacra lære neofytten (til en viss grad) å tenke abstrakt om sin kultur, i tillegg til at det utstyret ham med noen standardreferanser. Dette skal i sin tur endre neofyttens natur og transformere ham til et nytt menneske.

I sine analyser av liminalfasen viser Turner ikke bare hvordan vi kan tolke de mange bisarre, komplekse og ofte uforståelige enkeltkomponentene. Han viser også hvordan vi skal forstå samspillet mellom dem: De er tvetydige og paradoksale, men samtidig har de en integrerende funksjon. Han viser at liminalfasen i stor grad kan betraktes som en kommunikativ handling, hvor elementene inngår i en kontekst som både produserer og kommuniserer mening. Dette er én av styrkene ved hans analyser. I likhet med van Gennep, som viser overgangsritenes underliggende struktur, viser Turner at vi kan gjenfinne en tilsvarende «orden» og struktur i den ustrukturerte og kaotiske liminalfasen. Bak den kaotiske, bisarre og tidvis komplekse symbolikken er det en dypere meningsdimensjon.

Turner gjør et poeng av at hans undersøkelser er gjort i relativt stabile samfunn, hvor liminalfasen er godt utviklet – han konsentrerte mye av forskningen sin om overgangsritualer hos Ndembu-folket i Zambia. Han konsentrerte seg i tillegg om

initiasjonsriter, fordi disse ofte har tydelige og forlengede liminalfaser. Ifølge Turner var de derfor spesielt godt egnet til å eksemplifisere egenskapene og karaktertrekkene ved det å befinne seg i en liminal situasjon. Han observerte at liminalfasene i disse overgangsrundene var rike på bisarre og motsetningsfylte symboler, og det var i stor grad symbolikken i liminalfasen han interesserte seg for. Jeg leser det som at de egenskaper og karakteristika som kan sies å kjennetegne liminalfasen, ikke nødvendigvis er like utviklet i alle liminalfaser, eller er like synlige i alle former for overgangsriter. På et vis er det «ideelle» liminalfaser Turner fremlegger i «Betwixt and Between» (og for så vidt i andre verker). Ikke minst ser det ut til å være et pedagogisk poeng å begrense undersøkelsene til initiasjonsriter i relativt stabile samfunn, for på den måten å vise uomtvistelige eller åpenbare «sannheter» ved det liminale. Vi kan med andre ord finne tydelige liminalfaser, uten at de nødvendigvis har alle de egenskaper Turner påpeker i sine undersøkelser av det liminale.

1.3.3 Modellens relevans

Den tredelte strukturen van Gennep fant i overgangsritualene, er åpenbart svært generell. Det kan kanskje virke som denne strukturen fremheves på bekostning av aspekter ved ritualet som ikke i utgangspunktet har forbindelse til en overgangsrite. Slik er det imidlertid ikke. Det er ikke slik at alle riter som med rette kan kalles overgangsritualer, ikke samtidig kan inneholde andre typer ritualer. Selv om hovedhensikten er å sikre endring fra én tilstand til en annen, har ritene ifølge van Gennep også sine spesifikke mål:

Derfor inneholder bryllupsseremonier fruktbarhetsriter; fødselsseremonier inneholder beskyttelsesriter samt spådomsriter; likferdsseremonier inneholder beskyttende riter; initiasjonsseremonier inneholder soningsriter; ordinasjonsseremonier inneholder riter for tilknytning til guddommen, etc. Alle disse ritene, som har særskilte og aktualiserte formål, opptrer ved siden av overgangsrundene eller i kombinasjon med disse. (Gennep 1999: 26–27)

Dette er også en av grunnene til at overgangsritualer lenge gikk upåaktet hen: De er ikke alltid like enkle å identifisere. Ifølge van Gennep overså forskningen den underliggende strukturen i overgangsriter, fordi de ble utført sammen med andre typer riter. Som vi forstår, utgjør de tre fasene et tilpasningsdyktig og fleksibelt system, alt etter hvor utviklet overgangsriten er i det enkelte tilfelle. Det gjør at modellen er åpen overfor de riter den møter, heller enn at den lukker seg for deres idiosynkrasier. En

del av modellens styrke er antakelig at den er såpass generell – og dermed universell – samtidig som den evner å ivareta det kultur- og seremonispesifikke. Det er rimelig å si at modellens åpenhet gjør at den «tilpasser» seg det kulturspesifikke – uten at den dermed gir avkall på sin grunnstruktur – heller enn at det kulturspesifikke tilpasses modellen. Dette er etter mitt syn ett av de aspekter ved modellen som gjør den relevant og aktuell.

Modellen kan også sies å ha en narrativ struktur, fordi den beskriver et forløp over tid hvor endring er helt essensielt. Ingvild Gilhus kaller strukturen «syntagmatisk», fordi den representerer (en sammenhengende) bevegelse fra én tilstand til en annen (Gennep 1999: 14). Gilhus peker også på et annet relevant aspekt ved modellen, som har spesiell relevans for spørsmålet om menneskelig endring, nemlig at modellen er dynamisk:

Et vesentlig poeng ved modellen er også at den er dynamisk. Den beskriver ikke bare skifte av sted og status, men en transformasjon av personen. Det sosiale livs egen dynamikk fordrer at man erfarer livets overganger, krysser grenser og ikke minst at man endres i prosessen. (Gennep 1999: 15)

Van Genneps modell er relevant først og fremst fordi den beskriver noen helt grunnleggende trekk ved enhver form for endring, dernest fordi den som modell er dynamisk og syntagmatisk: Den beskriver utvikling over tid og steder, og ikke minst prosesser i persontransformasjoner. Nettopp fordi modellen ikke «tvinger» en struktur på en spesiell rite, en litterær tekst eller annet, er det mulig å beskrive det spesielle ved forskningsobjektet – i mitt tilfelle de litterære tekstene.

1.3.4 Modellens kompleksitet

Van Gennep henter sine eksempler i *Les Rites de Passage* fra brylluper, årstidssykluser, politiske situasjoner, begravelser og innvielser osv. Han mente selv at modellen var betegnende for alle typer riter som innebar endring av enten tilstand, posisjon, sted eller alder. Kort sagt er modellen svært anvendelig for å beskrive *grunnleggende menneskelige endringer*. Det er imidlertid ikke slik at de tre undergruppene eller fasene er like utviklet i ethvert samfunn eller enhver befolkning, og heller ikke nødvendigvis innenfor hver enkelt seremoni som helhet. I praksis betyr det at for eksempel atskillelsesfasen kan trekke ut i tid, mens terskel- og integrasjonsfasen kan være svært korte. I andre riter (og i andre kulturer) er det

kanskje slik at terskelfasen dominerer, mens de to andre fasene er mindre vektlagt. I forbindelse med likferdsseremonier er det ofte terskelritene som er de mest utviklede (selv om man kunne anta at det var atskillelsesriten), mens det innenfor bryllupsseremonier som regel er integrasjonsritene som er best utviklet. Dette har sammenheng med hva som er mest betydningsfullt i den enkelte seremoni.

I praksis innebærer dette at et fullstendig skjema for overgangsritualer vil måtte inkludere en rekke andre riter i hvert enkelt stadium av overgangen. I stedet for å lage et slikt detaljert – og i praksis nesten umulig – skjema gir van Gennep ritene som knyttes til de tre fasene, felles betegnelser, slik at han i praksis overlater til den enkelte seremoni å forvalte sine spesielle riter i hver undergruppe: «Jeg foreslår derfor at vi kaller ritene forbundet med adskillelsen fra den foregående verden for *preliminale riter*; ritene under terskelstadiet kan vi kalle *liminale riter*; og ritene for integrasjon i den nye verden kan vi kalle *postliminale riter*» (Gennep 1999: 31). Som vi ser, setter van Gennep alle ritene i forbindelse med liminalfasen – overgangsfasen – som fremstår som spesielt viktig.

I tillegg til disse pre- og postliminale ritene viser van Gennep at dette mønsteret i noen tilfeller kan fordobles. Det skjer når «terskelen» er tilstrekkelig utviklet til å kunne utgjøre en selvstendig etappe. Van Gennep bruker forlovelsen som eksempel på en terskelfase mellom ungdom og ekteskap, men hevder at vi også gjenfinner et fullt utbygget mønster med atskillelses-, terskel- og integrasjonsriten i overgangen mellom både ungdomstid og forlovelse og mellom forlovelse og ekteskap. Ifølge van Gennep kan vi gjenfinne tilsvarende selvstendige etapper i både svangerskapsriten, nedkomstriten og fødselsriten. Som vi ser, kan et overgangsritual være vanskelig å beskrive i henhold til alle kriterier og kategorier van Gennep påviser, noe han understreker selv:

Samtidig som jeg forsøker å dele inn disse ritene i mest mulig klare grupperinger, skal jeg allikevel ikke legge skjul på at siden dette dreier seg om menneskelige handlinger, vil det ikke være mulig å lage en like streng klassifisering som f.eks. den som botanikere benytter. (Gennep 1999: 26)

Før van Gennep var det åpenbart forsøk på både å systematisere og teoretisere ulike riter (jf. den *animistiske* og den *dynamistiske* skolen), men teoretisering av *overgangsritualer* oppsto først med van Gennep. Den tredelte strukturen han påviste, er som vist knyttet til ulike folk, kulturer og tradisjoner, men det er også klart at denne strukturen først og fremst er et resultat av observasjoner han gjorde i førmoderne

samfunn. Spørsmålet er hvor relevant hans forskningsresultater er når vi skal beskrive sosiale prosesser i moderne samfunn.

1.3.5 Overgangsritualer i det moderne liv

Både van Genneps forskning på overgangsritualenes struktur og Turners forskning på liminalfasen er i hovedsak konsentrert om tradisjonelle jordbrukskulturer. Spesielt van Gennep beskriver et gammelt ritual i en tid da det meste i samfunnet hadde en religiøs horisont. Men selv om hans skarpe skille mellom det hellige og profane tradisjonelt sett har vært det vanlige synet, er skillet problematisert av senere forskere. I fortsettelsen skal jeg vise til forskning hos henholdsvis religionsforskeren Mircea Eliade og hos Victor Turner, som begge viser at moderne samfunn har arvet mye av den religiøse *praksisen* fra førmoderne tid. De følgende beskrivelsene kan i så måte betraktes som viktige deler av forskningshistorikken.

Et hovedpoeng her er at den religiøse praksisen i stor grad har mistet sin religiøse signifikans. Ofte finner vi spor av arkaiske overgangsritualer, men de er ikke lenger underlagt den førmoderne, religiøse verdensanskuelsen.

1.3.6 Mircea Eliade opphever skillet

I *Det hellige og det profane* fra 1957 trekker Eliade en linje fra det førmoderne, religiøse mennesket til den moderne verden og det areligiøse mennesket. Han hevder at studiet av det religiøse mennesket også øker vår viten om mennesket generelt:

De fleste av situasjoner som det religiøse menneske i de primitive samfunn sto i, er riktignok for lengst utslettet fra historien. Men de er ikke forsvunnet sporløst. De har bidratt til å gjøre oss til det vi er, og de utgjør derfor en del av vår egen historie. (Eliade 2003: 120)

Videre skal vi se litt på hvordan vi finner spor av førmoderne myter og riter/handlinger i den moderne verden. Ifølge Eliade eksisterte det areligiøse mennesker også i fortidens store kulturer, men det er først i det moderne Europa at det griper om seg og blir vanlig. Det areligiøse mennesket vegrer seg for det transcendent, og aksepterer menneskelige betingelser bare når det skal beskrive seg selv og sin eksistens: «Mennesket *skaper seg selv*, og det kan bare skape seg selv i den grad det makter å desakralisere seg selv og verden. Det sakrale stenger for dets frihet. Det kan ikke være virkelig fritt, før det har drept den siste gud» (Eliade 2003:

121). Når Eliade hevder at vi finner spor av fortidens religiøse handlinger i moderne samfunn, er det i hovedsak handlingene han sikter til, framkallet den religiøse dimensjonen. Han mener videre at det er umulig for moderne mennesker å befri seg fullstendig fra fortiden og det religiøse menneskets atferd, fordi vi selv er et produkt av denne fortiden:

Det profane menneske er sammensatt av en rekke fornektelser og tilbakevisninger, men det forfølges stadig av de realiteter som det har fornektet eller tilbakevist. Det ville ha verden for seg selv, og desakraliserte derfor sine forfedres verden. Men for å kunne gjøre det, måtte det vende seg mot sine forfedres adferd, og det aner at denne adferd stadig kan realisere seg i en eller annen form ut fra dets værens dypeste grunn. (Eliade 2003: 121–122)

Selv om det moderne mennesket har forsøkt å kvitte seg med fortidens forestillingsverden, er det en kjensgjerning at vi ofte oppfører oss «religiøst». Eliade sikter ikke bare til at «overtro» og «tabu»-forestillinger fortsatt lever blant oss, men at det moderne mennesket fortsatt beherskes av «skjult mytologi og mange forflatede ritualer» (Eliade 2003: 122). Det finnes en rekke eksempler på slike forflatede ritualer. Eliade viser at blant annet nyttårsfeiringer, husinnvielser, fødsel og bryllup fortsatt har fornyelsesritualets struktur. I tillegg finner vi mange typisk mytiske motiver i populærkulturen. I kinofilmer finner vi ofte kampen mellom helten og uhyret, prøvene helten må gjennom ved initiasjon, helvetesforestillinger osv. Likeledes erstatter ikke litteraturen bare den muntlige overleveringen i arkaiske samfunn, men den tilbyr noe av det samme, nemlig et slags fristed hvor leseren kan tre ut av tiden slik mytene gjorde det mulig i arkaisk tid. En naturlig konklusjon er dermed at det overveiende flertall av «'religionsløse'» mennesker aldri er helt fri fra «religiøse adferdsmåter, fra teologier og mytologier» (Eliade 2003: 122).

Eliade nevner også en rekke eksempler på hvordan vi har arvet mye av fortidens initiasjonsmønster, og hvordan dette på ulikt vis kan sies å manifestere seg i det moderne samfunnslivet. For eksempel lever en bestemt initiasjonstype videre i degenerert form i ulike krigshandlinger, fremfor alt i enkeltkamper, «hvor det forekommer 'prøver' som kan sammenlignes med de tradisjonelle kriger-initiasjoner, selv om de som gjennomgår dem i dag, ikke lenger er klar over 'prøvenes' dype betydning og derfor knapt får del i deres initiasjonspåvirkning» (Eliade 2003: 124). Vi skal imidlertid se litt nærmere på et eksempel som er litt mer formalisert enn de spor vi finner i krigsritualer og i populærkulturen. Mer spesifikt skal vi se at

psykoanalysens teknikker har bevart et slags «initiasjons-’*pattern*’» fra fortiden, som ikke er «degenerert» på samme måte som i krigsritualer. Vi snakker selvfølgelig om en sekularisert og «omskrevet» versjon av myter og riter. Vi ser dette når pasienten blir oppfordret til å stige ned i sitt eget sinn for å gjenoppleve sin fortid og konfrontere sine traumer. Ifølge Eliade er dette forløpet formelt likt nedstigningen til helvete i tradisjonelle initiasjonsritualer, hvor neofyten konfronterer ånder og må kjempe mot uhyrer:

På samme måte som den initierte må gå seierrik ut av sine prøver, må ’død’ og ’gjenoppstå’, før han kan nå inn til en fullt ut ansvarlig eksistens åpen for åndelige verdier, således må det analyserte menneske stilles overfor sitt eget ’ubevisste’, jaget av ånder og udyr, for der å gjenfinne psykisk sunnhet og integritet og dermed de kulturelle verdiers verden. (Eliade 2003: 124)

Forbindelsen mellom den førmoderne religiøsitet og det ubevisste finner Eliade i initiasjonen. Han mener initiasjonsprosesser er en universell handling som er nær knyttet til menneskets væren, og at vi derfor ofte gjentar dette fortidsmønsteret i både handling og tale. Slik viser han hvordan den religiøse initiasjonen i førmoderne samfunn er knyttet til *menneskets* eksistensvilkår, til allmenne verdier:

For enhver menneskelig eksistens oppstår gjennom en rekke prøvelser, gjennom den gjentatte opplevelse av ’død’ og ’oppstandelse’. Derfor blir eksistensen innenfor den religiøse horisont konstituert av initiasjonen. Ja, man kunne si at den menneskelige eksistens i den grad den er fullendt, selv er en initiasjon. (Eliade 2003: 124)

Det Eliade gjør, er i praksis å løse opp skillet mellom arkaisk og moderne og det tilhørende skillet mellom religiøst og ikke-religiøst. Han bekrefter på den ene siden van Genneps syn på førmoderne samfunn når han hevder at «på det arkaiske kulturtrinn er *væren* lik det *sakrale*» (Eliade 2003: 125), men han viser på den andre siden at selv om det moderne mennesket har forsøkt – og på mange måter lyktes med – å kvitte seg med det religiøse og hellige, finner vi spor av arkaiske overgangsriter i sekulære samfunn. Det er åpenbart at religiøse ritualer eksisterer i moderne religiøse institusjoner og kirkesamfunn, men det er ikke disse Eliade er interessert i. Han viser hvordan rester av det hellige (myter, riter osv.) uttrykkes blant annet «’i livskampen’, i ’prøvelsene’ og ’vanskelighetene’ som knytter seg til yrke eller karriere» (Eliade 2003: 124). Ikke minst sier han at vi kan finne spor av religiøse arkaiske overgangsritualer (for eksempel ulike former for initiasjonsritualer) i de ritualer vi holder oss med i dag, og som kan synes tømt for religiøst innhold.

Det er derfor rimelig å si at selv om van Gennep i hovedsak undersøkte førmoderne kulturer der man ikke skilte tilsvarende mellom det hellige og profane, svekker det ikke hans forskningsresultater – dvs. overgangsritualets grunnleggende struktur – som har vist seg svært relevante også for beskrivelser av riter og ulike overgangsstadier i sekulære samfunn.

I det følgende skal jeg vise to utførlige eksempler på hvordan arkaiske overgangsritualer, eller spor av disse, kan ta form i det moderne samfunnslivet. Begge eksempler er hentet fra Victor Turners forskning. Det første vi skal se nærmere på, er hvordan aspekter ved arkaiske overgangsritualer kan gjenfinnes i såkalte *sosiale dramaer*.¹⁶ Her er det imidlertid et poeng at sosiale dramaer ikke er begrenset til det moderne liv, men at de i utgangspunktet er løsrevet fra en religiøs kontekst. Der Eliade viser at vi finner spor av arkaiske overgangsritualer i det moderne liv, viser Turner at vi finner spor av overgangsritualer løsrevet fra hellig *tid* også i førmoderne samfunn. Sosiale dramaer er således et eksempel på en universell praksis som følger mennesker uavhengig av om de er religiøse eller ikke. Det skal sies at sosiale dramaer ikke er klassiske overgangsritualer, men at det er en sosial praksis der vi finner spor av overgangsritualet, og som vi skal se, gjelder det spesielt liminale fenomener.

1.3.7 Turner og sosiale dramaer

Termen «sosialt drama» er et resultat av Turners observasjoner av Ndembu-folket i Zambia. Han forsøkte å forstå de menneskelige og sosiale prosessene blant dem, og la merke til at prosessene ofte var konfliktdrevet: «It manifested itself in public episodes of tensional irruption which I called 'social dramas'» (Turner 1974: 33). I utgangspunktet gir Turners modell et bilde av konflikthåndtering i et zambisk stammesamfunn, men selv mente han at det zambiske stammesamfunnets konflikthåndtering har universelle trekk og derfor kan gjenkjennes også i konflikter fra helt moderne samfunn, for eksempel i håndteringen av Watergate-skandalen (Turner 1982: 74).

¹⁶ Når jeg tidligere har kalt Carvers fortellinger sosiale dramaer, er det en generell betegnelse på hverdagssituasjonene i fortellingene. Når Turner bruker termen «sosialt drama», er det for å beskrive en spesiell type drama med klart definerte trekk som utfolder seg i hverdagen. Når jeg snakker om Carvers tekster som små sosiale dramaer, er det med andre ord ikke i Turners betydning.

Sosiale dramaer dreier seg med andre ord om reelle konflikter. Det som skjer i det sosiale dramaet, er at konflikt(-er) gjør at fundamentale aspekter ved samfunnet – som normalt sett er skjult av vaner og rutiner – får et skremmende nærvær. Konfliktene medfører at de involverte må velge side i dype moralkonflikter: «People have to take sides in terms of deeply entrenched moral imperatives and constraints, often against their own personal preferences. Choice is overborne by duty» (Turner 1974: 35). Dramaet oppstår innad i grupper mellom mennesker som i utgangspunktet har mye til felles: «Social dramas occur within groups of persons who share values and interests and who share a real or alleged common history» (Turner 1980: 149). Ifølge Turner er sosiale dramaer i stor grad politiske prosesser, i den forstand at «they involve competition for scarce ends—power, dignity, prestige, honor, purity [...]» (Turner 1982: 71–72). Dette tilsier at sosiale dramaer ikke har den samme religiøse signifikansen som tradisjonelle overgangsritualer har: De utspiller seg i den profane delen av samfunnslivet.

Det sosiale dramaet gjenspeiler ifølge Turner på mange måter samfunnet det utspilles i. Det drar veksler på myter og (overgangs-)ritualer, på ulike sjangre innen kunst og kultur, samtidig som det inkluderer mange tradisjonelle uttrykk (Turner 1982: 78). De ulike ritualene og sjangrene gir således mening til det sosiale dramaet – de bidrar til å kommunisere mening til befolkningen, for alle har kjennskap til historiene og ritualene. Etter hvert som samfunnet blir mer komplekst, gjenspeiles kompleksiteten i det sosiale dramaet, for også sjangre og kulturelle uttrykk blir flere (Turner 1982: 78).

Grunnleggende sett er et sosialt drama en dynamisk modell som består av fire sekvenser. Det er særlig ett aspekt som kjennetegner alle de fire fasene: De er offentlige episoder, ikke private eller hemmelige konflikter. Den første fasen kjennetegnes ved det Turner kaller *breach*. Det skjer et brudd på en eller annen norm som regulerer de sosiale relasjonene. Det kan skje mellom individer eller grupper, i alt fra landsbyer til institusjoner, fabrikker og politiske partier. Vi finner spor av overgangsritualet i den påfølgende fasen, som Turner kaller *crisis*. Grunnen er at denne fasen er en terskel mellom mer stabile faser i det sosiale dramaet. Denne fasen er ifølge Turner ett av de øyeblikk med spenning og fare, hvor alle masker faller og det som virkelig står på spill, avdekkes. Eskaleringen fra *breach* til *crisis* innebærer derfor mer enn at konflikten tilspisses; det er den prosessen som leder til øyeblikket hvor sannheten ikke lenger kan skjules.

Den tredje fasen er kalt *redressive action*. Ifølge Turner er dette den viktigste fasen i dramaet, og i likhet med *crisis* har den liminale kjennetegn: «Redress, too, has its liminal features, its being 'betwixt an between,' and, as such, furnishes a distanced replication and critique of the events leading up to and composing the 'crisis'» (Turner 1974: 41). For å hindre at krisen ytterligere eskaleres – og kanskje forårsaker uopprettelig skade – iverksettes det ulike slags tiltak. Hensikten er å gjenopprette status quo eller iallfall en form for fred mellom de stridende parter. Tiltakene kan være formelle eller uformelle, institusjonaliserte eller ad hoc, og de iverksettes av ledende medlemmer av den sosiale orden som er forstyrret.

I den fjerde fasen skjer *reintegration* for de involverte, eller man erkjenner at det er en uoverstigelig kløft mellom dem – krisen er umulig å reparere. Utfallet av det sosiale dramaet kan medføre ulike endringer: Lav status blir høy status, nære forhold blir distanserte eller oppløses, noen deltakere forlater det aktuelle feltet, mens nye kommer til osv.¹⁷

Det sosiale dramaet befinner seg innenfor rammene av det Turner kaller den sosiale strukturen, fordi «it is concerned mainly with relations between persons in their status-role capacity and between groups as structural segments» (Turner 1974:

¹⁷ Det er rimelig å spørre om det sosiale dramaet egentlig skiller seg i særlig grad fra mer etablerte, litterære plotmodeller. I likhet med for eksempel den aristoteliske plotmodellen er det sosiale dramaet åpenbart konfliktdrevet. Videre består det av en rekke sekvenser i rekkefølge, med både iverksettende handling (*breach*), eskalering og spenningsstigning (*crisis*), vendepunkt (*redressive stage*) og utfall/avslutning (*integration*). I tillegg åpner det sosiale dramaet for potensielt tragiske utfall av konflikten – dette viser at det har store likheter med tragedien eller scenedramaet. Det er imidlertid en uriktig antakelse at det sosiale dramaet «bare» er en plotmodell, for i all hovedsak snakker vi her om noen ytre likheter. Mens litterære plotmodeller, den aristoteliske inkludert, har som hovedoppgave å påvise sekvenser i en *handlingstråd*, er det sosiale dramaets struktur et verktøy til å avdekke sosiale og menneskelige relasjoner. Det er med andre ord ikke den ytre strukturen i seg selv som er viktigst. I tradisjonelle plotmodeller kan den iverksettende handlingen bestå av alt fra små uenigheter og kjærlighetsbrudd til kriminelle handlinger. I det sosiale dramaet er derimot *breach* aldri en kriminell handling, men brudd på *normer* som regulerer menneskelig interaksjon. Når Turner skal identifisere strukturen i dramaet, gjør han en (original) vending fra en ytre, observerbar struktur til å snakke om aktørenes oppfatninger, ideer og innlevelse i konflikten som utspilles: «These are models of what people 'believe they do, ought to do, or would like to do'» (Turner 1974: 36). Disse har en styrende funksjon, som i tillegg skaper orden og synliggjør ulike faser i rekken av sosiale hendelser – fasestrukturen i sosiale dramaer er basert på «models and metaphors carried in the actors' heads» (Turner 1974: 36). Det sosiale dramaet dreier seg om å utforske sosiale grupper, normer og regler, og til dette formålet er strukturen – det sosiale «plotet» – et velegnet og ofte nødvendig verktøy.

45–46). Gruppene må forholde seg til regler, plikter og imperativer, og de må, selvfølgelig, vise lojalitet. Ifølge Turner er de involverte personene «men in servitude to structural rights and obligations, imperatives, and loyalties» (Turner 1974: 46). Det er imidlertid et annet bånd som forener på tvers av de rent formelle bånd, og som vi gjenkjenner fra overgangsritualer: det såkalte *communitas*. Ifølge Turner er det ofte slik at både de formelle lojalitetsgruppene og *communitas* er til stede i det sosiale dramaet. *Communitas* finner vi spesielt i sosiale dramaer som har en eller annen form for avklaring: «One might also postulate that the coherence of a completed social drama is itself a function of *communitas*. An incomplete or irresoluble drama would then manifest the absence of *communitas*» (Turner 1974: 50).

Turner hevder at det sosiale dramaet kan relateres til samfunn av ulik kompleksitet. Det lar seg identifisere i arkaiske så vel som moderne samfunn. Og som vi ser drar det sosiale dramaet – spesielt de to midtfasene – veksler på det tradisjonelle overgangsritualet, uten selv å være et overgangsritual. Det er reelle konflikter som utspilles i det sosiale dramaet, mens det er iscenesettelse som kjennetegner et overgangsritual. Og mens et tradisjonelt overgangsritual er initiert og iverksatt av samfunnet for å integrere individer eller grupper på et høyere nivå i kulturen, i dets normer og regler, er det sosiale dramaet iverksatt av utbrytere og kritikere av samfunnets normer. Mens utfallet i et overgangsritual i verste fall kan ende dårlig for neofytten, kan det i det sosiale dramaet ende dårlig for den bredere kulturen: Sammensetningen av lojalitetsgrupper kan endres, statusbalansen forrykkes, og allment aksepterte normer kan i enkelte tilfeller endres. Sagt annerledes er samfunnet (eller deler av det) i fare i det sosiale dramaet, mens det ikke er reell fare for *breach* og *crisis* i et tradisjonelt overgangsritual.

Et overgangsritual er således mer ufarlig enn et sosialt drama fordi det ikke utfordrer samfunnets grunnverdier, men individet og det kollektive *communitas* av neofytter. Det som står på spill, er om individet vil klare å bli integrert. Et tradisjonelt overgangsritual er således avgrenset, og neofyttene er hele tiden kontrollert. I det sosiale dramaet er det ingen slik ytre kontroll, selv om vi har sett at det iverksettes mottiltak i tredje fase for at ikke konflikten skal gjøre uopprettelig skade. Oppsummert kan vi si at et overgangsritual er initiert for å bekrefte kulturens felles verdier, mens et sosialt drama iverksettes for å utfordre, potensielt omkalfatre, noen av kulturens felles verdier.

Selv om Turners forskning i stor grad dreier seg om førmoderne samfunn, har han også forsket mer spesifikt på hvordan vi finner spor av overgangsritualer i det moderne liv. Det andre eksemplet vi skal se på, er derfor (i motsetning til det sosiale dramaet) i sin helhet relatert til det moderne samfunnslivet.

1.3.8 Det liminale og det liminoide

I likhet med Eliade hevder også Turner at vi kan finne desakraliserte myter og riter i moderne samfunn, selv om vi ikke alltid er oss bevisst opprinnelsen i det vi foretar oss. Et eksempel er det Turner kaller sekulære utgaver av liminalfasen, eller mer spesifikt *liminale fenomener* i moderne samfunn. Turner skiller her mellom det *liminale* og det han kaller det *liminoide*. Som term spiller «liminoid» på «liminal», og betyr kort sagt at disse ligner uten å være identisk: «[...] the '-oid' here derives from Greek-*eidōs*, a form, shape; and means 'like, resembling'; 'liminoid' *resembles* without being identical with 'liminal'» (Turner 1982: 32). For å se på hvilken måte det liminoide ligner, men ikke er identisk med det liminale, må vi forstå noe essensielt ved den funksjonen tradisjonelle overgangsriter hadde i jordbrukssamfunn.

I jordbrukssamfunn ble ritualer ansett for hellig «work» eller arbeid, i den forstand at de var en slags «'public service to the Gods'» (Turner 1982: 30). I praksis var rituelt «arbeid» derfor hellig arbeid. I denne praksisen deltok hele samfunnet, enten kollektivt eller ved utvalgte representanter. Det var i tillegg en plikt å delta: «Communal participation, obligation, the passage of the whole society through crisis [...] are the hallmarks of 'the work of the gods' and sacred human work [...]» (Turner 1982: 31). Det hellige aspektet ved arbeidet (ritualene) gjorde det mulig å utføre det daglige, profane arbeidet. Hovedskillet i de førmoderne samfunn gikk med andre ord mellom *hellig* og *profant* arbeid – det meste ble ansett som former for arbeid.

Men som vi har sett tidligere, er det et betydelig innslag av «play» eller lek i overgangsritualer, og spesielt finner vi det i liminalfasen: Det kjente snus på hodet, spøk, skjemt, masker, klovneri og utkledning var vanlige innslag. Dette synes å bryte med en forestilling om at *alt* er hellig arbeid i ritualer. Men ifølge Turner er slike innslag alltid relatert til symbolske handlinger og objekter hvis mål det er å øke fruktbarhet, helbrede og initiere (Turner 1982: 32). Elementer av «ludic» og «play» har med andre ord en samfunnstjenlig funksjon i førmoderne samfunn – de er sentrale aspekter ved det hellige arbeidet. Og selv om liminale fenomener til tider bryter regler

og konfronterer det etablerte, er deres grunnleggende funksjon «the working of social structure, ways of making it work without too much friction» (Turner 1982: 54).

Når Turner vender seg til moderne samfunn, knytter han liminoide erfaringer til situasjoner han mener tilsvarer liminale erfaringer i jordbrukssamfunn. Disse finner han paradoksalt nok i *fritiden* eller «leisure», som er frakoblet enhver form for «work». Og som vi har sett, eksisterte det ikke noe i jordbrukssamfunn som tilsvarer fritid i moderne samfunn; liminale fenomener er knyttet til sykliske, biologiske og sosiale rytmer, eller kriser og brudd i disse. Ifølge Turner oppstår skillet mellom «work» og «leisure» først med industrialiseringen i vestlige land og kulturer (Turner 1982: 32). Liminoide fenomener er løsrevet fra helheten som omslutter liminale fenomener. I tillegg er de løsrevet fra overgangsritenes kontekst: «In the so-called 'high-culture' of complex societies, liminoid is [...] removed from a *rite of passage* context [...]» (Turner 1982: 52). Grunnen til det er at overgangsritualer i moderne samfunn ikke er bygd eller modellert etter organiske prosesser av vekst og forfall, slik overgangsritualer er i jordbrukssamfunn – moderne samfunn er innrettet etter andre prinsipper.

Turner mener likevel at fritid i moderne samfunn har en viss affinitet til det liminale i jordbrukssamfunn, blant annet fordi også fritid kjennetegnes ved å være «betwixt and between»: «Leisure can be conceived of as a betwixt-and-between, a neither-nor-that domain between two spells of work or between occupational and familial and civic activity» (Turner 1982: 40). Liminoide fenomener er derfor for Turner en fellesbetegnelse for ulike aktiviteter som mennesker gjør i fritiden. Turner nevner fritidssjangre som kunst, populærkulturell underholdning, sportsarrangementer, tidsfordriv, spill, fjellturer osv. Disse har ofte både skapere og forbrukere: Noen skaper kunsten, dramaer, skriver bøker osv., mens andre konsumerer dette. Både det liminale og liminoide skaper således egne rom i den sosiale strukturen for noe helt annerledes, nemlig former for underholdning: «The word 'entertain,' incidentally, is derived from O.F. *entrefenit*, to 'hold apart,' that is, to create a liminal or liminoid space in which performances may take place» (Turner 1982: 41).

Mens kunstnere, rockemusikere og andre skapere av kunst ofte er reelt kritiske til det etablerte og status quo, er de som skaper liminale fenomener i agrikulturer, kun *tilsynelatende* kritisk til status quo: Det er bekreftelse av helheten som er viktigst i det liminale. Men samtidig skal vi legge merke til at kritikken vi finner i kunstformene i

moderne samfunn, er en måte å tolerere status quo på: «The liminoid genres, to adapt Sutton-Smith [...] 'not only make tolerable the system as it exists, they keep its members in a more flexible state with respect to that system [...]» (Turner 1982: 52). På et vis innebærer både det liminale og liminoide å forholde seg konstruktivt til den sosiale strukturen: det ene ved å fremholde kaos som alternativ, det andre ved å kritisere og leke med sjangre og muligheter, noe som gjør dem mer tolerante overfor det etablerte. Det liminale er en *inngang* til status quo (på et høyere nivå) for neofytten, det liminoide er *avbrekk* fra status quo – paradoksalt nok bidrar begge til å bevare status quo. Men til tross for likhet mellom det liminale og liminoide er det forskjellene som dominerer: «One *works* at the liminal, one *plays* with the liminoid» (Turner 1982: 55).

Fritid kan forstås som en følge av at samfunnet slutter å organisere sine aktiviteter gjennom felles rituelle forpliktelser. Mens liminale fenomener, i likhet med øvrig rituell virksomhet, ikke kan løsrives fra den *kollektive plikten*, er liminoide fenomener og opplevelser i større grad *individuelle og valgfrie*. Liminoide fenomener er i utgangspunktet svært mange, nettopp fordi de er valgfrie og eksisterer på det frie markedet. For i motsetning til liminale fenomener som skapes og formidles i en altomsluttende kontekst, utvikles liminoide fenomener «along the margins, in the interfaces and interstices of central and serving institutions [...]» (Turner 1982: 54). Mangfoldet, valgfriheten og mangelen på overgripende kontekst gjør at liminoide fenomener ofte er fragmentariske og eksperimentelle (Turner 1982: 54). Derav følger det også at de er idiosynkratiske og rare. Liminoide fenomener er ofte skapt av individer og grupper som konkurrerer om oppmerksomhet og anerkjennelse (Turner 1982: 54). Det viser seg ved at deres symbolske uttrykk ofte har en person-psykologisk karakter, som står i motsetning til liminale fenomener, hvis kollektive symboler er «objective-social», selv om de kan være både tvetydige og merkelige – de er enerådende i sin kultur (Turner 1982: 54).

Når Turner peker på at skillet mellom det liminale og det liminoide gradvis skjer med industrialiseringen, kan man få inntrykk av at det skjer et fullstendig skifte. Slik er det imidlertid ikke. Ifølge Turner eksisterer både det liminale og det liminoide i moderne samfunn: «In complex, modern societies both types coexist in a sort of cultural pluralism» (Turner 1982: 55). Vi finner liminale aktiviteter i blant annet kirker og sekter, og ved initiasjonen i ulike brorskap, frimurerordener og andre hemmelige samfunn. I og med at liminoide fenomener kan betraktes som «salgsvarer»

på det frie markedet, er det ikke vanskelig å forstå at det også kan forekomme interaksjon mellom det førmoderne overgangsritualet og steder og aktiviteter i moderne samfunn: «There are permanent 'liminoid' settings and spaces, too — bars, pubs, some cafes, social clubs etc. But when clubs become exclusivist they tend to generate rites of passage, with the *liminal* a condition of entrance into the *liminoid* realm» (Turner 1982: 55). Det er med andre ord steder og aktiviteter hvor det er glidende overganger mellom det liminale og det liminoide.

1.3.9 Avslutning

Jeg har drøftet Eliade og (spesielt) Turner utførlig for å vise hvordan spor av arkaiske overgangsritualer kan sies å utfolde seg i det moderne liv. Hovedpoenget har vært å vise at begge teoretikerne løser opp skillet mellom det arkaiske og moderne, og at de også viser at den religiøse praksisen lever videre, selv om det religiøse og hellige ikke spiller samme rolle i samfunnslivet som tidligere. I avhandlingen vil jeg dra vekslers på både van Genneps, Eliades og Turners teorier om arkaiske overgangsritualer for å vise at vi også finner spor av slike ritualer i Carvers tekster. Men i Carvers tekster er det også klart at overgangsritualer utfolder seg på andre måter og i andre sammenhenger enn de eksempler som Eliade og Turner påviser i moderne samfunn. Deres konkrete observasjoner av overgangsritualer i det moderne livet er derfor ikke eksempler på fenomener jeg vil lete eller «se» etter i Carvers tekster, jf. Turners utlegning om sosiale dramaer og liminoide fenomener. Men Eliade og (spesielt) Turner har gjort det jeg ønsker å gjøre. Forskjellen er at de har gjort med det moderne dagliglivet det jeg vil gjøre det med Carvers fiksjonsunivers: påvise spor av arkaiske overgangsritualer. Og selv om overgangsritualene – både i det moderne og i Carvers tekster – ofte er tømt for religiøst innhold, ligger de under og gir tyngde til det eksistensielle alvoret som utspiller seg i karakterenes liv.

Kapittel 4

Metode

1.4 Introduksjon

I avhandlingen er overgangsritualer beskrevet (på ulike måter) i alle kapitler, og de er således en vesentlig del av fremstillingen. Overgangsritualer er imidlertid ikke det verktøyet jeg har analysert tekstene med. Grunnarbeidet i avhandlingen er basert på metodiske analyser av novellene, og det er gjennom disse analysene at jeg har fått blikk for både overgangsritualets struktur i tekstene og tekstenes syn på menneskelig endring. For best mulig å prøve å forstå det som novellene snakker om, har jeg valgt en metodikk som søker å gripe hele teksten. En metodikk som så å si stiller seg til rådighet for leseren i arbeidet med å beskrive det teksten har å melde. Utgangspunktet mitt har vært den metodikken Anniken Greve argumenterer for i sin doktoravhandling fra 2008, *Litteraturens meddelelse: En litteraturteoretisk tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Metodikken er innrettet mot å identifisere tema og norm i litterære tekster. I så måte er det en form for tematiske lesninger jeg har gjort i avhandlingen. Metodikken forutsetter at en litterær tekst er en kommunikativ handling, og at den dermed har noe å meddele. Jeg skal komme inn på disse og andre begreper på de følgende sidene, men jeg skal likevel gi en definisjon av de mest sentrale begrepene her.

1.4.1 Sentrale begreper

Helt sentralt i metodikken, og en viktig del av analysene mine er temabegrepet. Greve definerer det slik: «Tema defineres som det teksten handler om, eller: tekstens *anliggende*» (Greve 2008: 134). Vi ser her at Greve bruker tema og anliggende som synonyme begreper. En tekst kan selvfølgelig handle om flere ting og ha ulike temaer, men i henhold til denne formen for metodisk analyse er det viktig å ta stilling til hva som er tekstens mest overgripende tema, «dens mest samlende eller globale anliggende» (Greve 2008: 170). I praksis betyr det at vi ofte må ordne temaene hierarkisk og undersøke hvordan de medvirker til tekstens meningsdannelse.

I bestemmelsen av tekstens norm undersøker vi tekstens holdning til sitt tema. Dersom en tekst har flere undertemaer, kan selvfølgelig teksten uttrykke en holdning til hvert av disse temaene. I likhet med tema er det imidlertid hele tekstens norm vi ser etter: «Det er den helhetlige tekstens holdning til sitt tema eller anliggende som er tekstens norm» (Greve 2008: 171).

I og med at teksten betraktes som en meddelelse, har teksten også en *meddelelsesverdi*. Dette begrepet er i likhet med tema og norm helt sentralt i denne formen for metodisk analyse: «Å betrakte teksten som en meddelelse er å betrakte den som et utsagn og dermed som en handling. Meddelelsesverdien er en funksjon av denne utsagnsdimensjonen ved teksten og kan redegjøres for bare innenfor et slikt kommunikativt perspektiv på teksten» (Greve 2008: 172). Tema og norm er avgjørende for bestemmelsen av tekstens meddelelsesverdi, men er likevel ikke identisk med denne. Meddelelsesverdien er en funksjon også av at et annet forhold. Foruten tekstens anliggende og norm er tekstens *kommunikative ramme* eller *retoriske organisering* avgjørende, dvs. hvordan teksten involverer leseren i meddelelsesprosessen. Den kommunikative rammen kan etableres på ulike måter. For eksempel kan sjangerkonvensjoner legge føringer på leserens interaksjon med teksten, og om vi leser en didaktisk tekst, er det gjerne slik at teksten tilskriver leseren rollen som elev. Det er i grunnen fantasien som setter grensene her: «Det er strengt tatt bare forfatterens fantasi som setter grensene for hvordan den kommunikative rammen kan opprettes i et gitt tilfelle. Ulike markører av disse typene kan selvsagt inngå i den kommunikative rammen til en og samme tekst» (Greve 2008: 168). Når vi leser teksten med henblikk på å se oss selv som snakket til av den, for å gripe tekstens meddelelsesverdi, er det samtidig å gripe hva den krever av oss som lesere.

I fortsettelsen vil jeg først presentere hvordan Greve teoretisk begrunner relevansen av den tematiske lesningen, og deretter vil jeg presentere hvordan metodikken er utformet.

1.4.2 Den tematiske lesningen

Greves teoretiske forankring er språkfilosofisk: Hun forsøker å vise at den litterære teksten kan betraktes som et bidrag til en bredere anlagt samtale om livet. For å belyse dette, sammenligner hun den litterære kommunikasjonssituasjonen med den dagligdagse. Innledningsvis peker hun på den kanskje mest åpenbare forskjellen

mellom den litterære og den dagligdagse kommunikasjonen, nemlig den at i dagligtalen er omgivelsene en viktig faktor som gir ramme til det aktuelle emnet. Denne kilden til kunnskap endres når talen fryses i skrift. Ifølge Greve, som her bygger på Paul Ricoeurs diskursteori,¹⁸ er det dermed «lesningens oppgave å reetablere denne referansen, å foreta utpekningen av hva det tales om» (Greve 2008: 258). Denne oppgaven byr imidlertid på en del utfordringer, for om vi tenker oss den litterære teksten som publisert, kan vi se at den får en annen værensmodus enn de ordene som fremsettes i dagligtalen mellom mennesker. Sagt annerledes: Teksten står alene, på egen hånd i verden, uten at forfatteren eller skriveren har kontroll over dens videre liv. «Behovet for fortolkning av utsagn – og dermed en lære om fortolkning – oppstår idet den umiddelbare kommunikasjonssituasjonen ikke lenger er intakt» (Greve 2008: 259). Greve mener imidlertid at skillet mellom den dagligdagse og litterære kommunikasjonssituasjonen ikke nyanseres tilstrekkelig i den eksisterende fortolkningstradisjonen: Når man satser for mye på kontrasten mellom de to kommunikasjonssituasjonene, fremstår de som mer homogene enn de i realiteten er. Greve søker selv å gi en mer nyansert beskrivelse for å «etablere en bedre forståelse av den kommunikasjonssituasjonen som den litterære teksten er sentrum i» (Greve 2008: 259).

Hun finner støtte i den del av Rush Rhees' språkfilosofi hvor han etablerer en kontrast mellom innlæring av ord og det å lære snakke et språk. (Rhees' betoning av det å lære å snakke et språk kan ifølge Greve leses som en korreksjon av Wittgensteins (unyanserte) tale om ord som verktøy.) Én måte å forstå skillet på er å betrakte det som et skille mellom en instrumentell og en ikke-instrumentell anvendelse av språket. Mens innlæring av ord kan forstås som å lære å beherske en teknikk, er å lære å snakke et språk knyttet til deltakelse og det å forstå hverandre. Greve poengterer at meddelelse og menneskelig involvering er vesentlige aspekter ved denne deltakelsen. Disse aspektene iverksettes av samtalens kontekst: «For å forstå hva det vil si å kunne snakke, må vi ta utgangspunkt i livet i språket slik dette kommer til uttrykk i samtaler eller diskusjoner. Det er der sammenhengen mellom å snakke og å forstå kommer til syne» (Greve 2008: 265).

¹⁸ Greve tar utgangspunkt i Ricoeurs kjente artikkel «Hva er en tekst?».

Greve peker også på en annen av Rhees' distinksjoner mellom den tekniske, formålsrettede bruken av ord og samtalen. Den formålsrettede replikken anvendes i situasjonen vi befinner oss i, og lukker dermed situasjonen i og med at talehandlingen innfris. Hverdagssamtalen har til forskjell ofte karakter av å være et samarbeid hvor deltakerne gjensidig utforsker det emnet samtalen dreier seg om; i den forstand preges samtalen av en åpenhet som krever at vi er interessert i helheten. Greve viser at en slik utforskning ikke nødvendigvis er tid- og stedbundet, men kan være forankret i at deltakerne har et felles anliggende. Samtalens anliggende blir slik sett den konteksten som får de enkelte bidragene til å fremstå som relevante eller irrelevante bidrag:

Sammenhengen i samtalen er uttrykt i samtalsforløp, i forbindelsen mellom det vi sier nå og det vi sa sist og gangen før der og gangen før der. Bidragenes relevans er gitt i og med dette fellesskapet i anliggende. Vi oppfatter den andres bidrag som et relevant bidrag nettopp til denne samtalen i kraft av at det yter – eller fremstår som et forsøk på å yte – noe til forståelsen av det felles anliggendet. (Greve 2008: 262–263)

Hva er så forbindelsen mellom denne formen for samtale og den litterære kommunikasjonen? Greve siterer Rhees, som skriver: «'Once more the question 'What life is' – the meaning of life – and of what a common life is. *The importance of literature: finding the sense in, and giving sense to, the life that is lived*'» (Greve 2008: 268). Greve leser Rhees dit hen at for ham blir litteraturen et «fortettet uttrykk for dette kvalitative livet i språket» (Greve 2008: 268), i den forstand at litteraturen viser frem forholdet mellom strevet med å forstå hva den andre sier, og strevet med å forstå livet. Selv om det er åpenbare forskjeller mellom den hverdagslige og den litterære kommunikasjonssituasjonen, er det aspekter ved hverdagssamtalen som kan belyse de vilkår det skrevne ord hviler på. Greve mener å finne en slik forbindelse nettopp i litteraturens evne til å «delta og bidra til vår orientering i tilværelsen [...]» (Greve 2008: 269). Sagt på en litt annen måte: Litteraturen blir meningsfull (for oss) i den forstand at den skaper forbindelser tilbake til det hverdagslige livet i språket.

Det er i denne sammenheng at tanken om tematiske lesninger får betydning. Her skal vi først legge merke til at Greve differensierer mellom det hun kaller tekstens *kontekstuelle underbestemmelse* og dens *tematiske underbestemmelse*. Begge er funksjoner av den litterære tekstens relative selvstendighet eller «løsrivelse» fra forfatterens mulighet til å utøve kontroll og korrigerende av den publiserte tekstens

meddelelse, og begge må kompenseres for gjennom analysen dersom teksten skal kunne fremstå for oss som en meningsfull kommunikativ handling.

For å kompensere for den kontekstuelle underbestemmelsen, er det nødvendig å danne seg et bilde av det kulturelle landskapet teksten vokste ut av:

Betrakter vi denne kontekstuelle underbestemmelsen ut fra teksten selv, så å si, fremstår den som uttrykk for de åpningene eller kontaktflatene teksten har mot den ekstratekstuelle virkeligheten, og som uttrykk for dens avhengighet av de ekstratekstuelle omgivelsene for sin betydningsdannelse. Som litterær form, dvs. som organisering av innhold, er teksten semantisk ladet av sine eksplisitte eller implisitte referanser til verden utenfor teksten, og disse referansene (denne ladningen) er med inn i tekstens form. Den truer altså ikke teksten som organisert (formal) helhet, men griper inn i den og deltar i den. (Greve 2008: 122)

Ifølge Greve er det ikke mulig å si noe om i hvilken grad de ekstratekstuelle referansene griper inn i og påvirker meningsdannelsen i teksten, uten at vi ser den i et helhetlig perspektiv. Det er med andre ord teksten selv som gir kontekst til de ekstratekstuelle referansene. Det er åpenbart at å hente inn relevant og historisk situert kunnskap noen ganger vil være vanskelig; i noen tilfeller kan endog informasjon være utilgjengelig eller gått tapt. Det er likevel et poeng for Greve at tidstypiske kulturelle referanser ikke i seg selv gjør teksten uleselig for lesere med andre kulturelle referanser. Hun bruker Dantes *Den guddommelige komedie* som et eksempel på en tekst som er tungt ladet med ekstratekstuelle referanser, men som likevel har en tematikk som når langt utover det lokale.

Hva så med den tematiske underbestemmelsen? Den tematiske underbestemmelsen kan for det første være en funksjon av den kontekstuelle underbestemmelsen. Det vil si, dersom vi kjenner konteksten dårlig, har forståelsen av tekstens tematikk dårlige kår. For det andre kan den også være en funksjon av at litterære tekster ofte kommuniserer sine anliggender på indirekte måter. Mens sakprosaforfatteren eksplisitt annonserer sitt anliggende, presenterer romanforfatteren oss for en oppdiktet verden. Å kompensere for denne sistnevnte formen for tematisk underbestemmelse, innebærer å forstå hvordan den oppdiktete verdenen med sine karakterer, settinger og handlingsforløp, samlet sett former et anliggende som gir kontekst til hele den litterære teksten.

En slik oppgave krever en annen og kanskje mer krevende innsats enn innhenting av ekstratekstuell kunnskap, men det skal tilføyes at oppgavens

vanskelighetsgrad varierer fra tekst til tekst. Greve skiller mellom formavhengige og formuavhengige verker.

Formavhengige, dvs. sjangerbestemte, verker (som detektivromaner og eventyr) krever mindre av leseren enn formuavhengige verker. Formuavhengige verker er verker som ikke er skrevet i henhold til noen bestemt formel eller oppskrift, og noen av dem, for eksempel mange modernistiske og eksperimentelle verker kan nok fremstå vanskelig tilgjengelig for leseren. Ifølge Greve vil formuavhengige verker i større grad utfordre leserens kapasitet «til å delta i de språklige mulighetene teksten utforsker og benytter seg av i frembringelsen av denne verkformen» (Greve 2008: 272), med det resultat at teksten risikerer mer som meddelelse.

Analysene av Carvers tekster viser at Carvers bidrag til den større samtalen om livet er refleksjonen over spørsmålet om menneskelig endring. Nøyaktig hva meddelelsesverdiene er i de enkelte Carver-novellene, kommer jeg nærmere inn på i analysekapitlene, men en generell observasjon er at meddelelsesverdiene synes å ha en etisk dimensjon: Carver synes på den ene siden å vise at det er noen nødvendige (etiske) forutsetninger som må være til stede for at karakterene skal kunne endre seg, samtidig som han avviser det jeg vil kalle lettvinde løsninger. I analysekapitlene skal jeg derfor i større eller mindre grad legge vekt på den etiske dimensjonen knyttet til spørsmålet om menneskelig endring. I kraft av tekstens tema inngår på den måten tekstens etiske dimensjon i den større samtalen om livet.

I det følgende skal jeg presentere grunntrekkene i den metodikken som er utformet som en hjelp til å forstå litterære tekster som kommunikative handlinger, og som er lagt til grunn for mine analyser.

1.4.3 Metodikkens utforming og prosedyrer

I avhandlingen drøfter Greve blant annet forholdet mellom det hun kaller *teoriinterne* og *teorieksterne* tolkningsmetodikker.¹⁹ Med teoriinterne analyser av fiksjonstekster sikter Greve til analyser der analysebegrepene er hentet fra den teorien en til enhver tid legger til grunn. Ifølge Greve er det en uheldig praksis å la teoriens begreper styre oppmerksomheten i tolkningsarbeidet fordi det gjør oss mindre lydhøre for tekstens egne anliggender. En konsekvens av å anvende teori som det primære

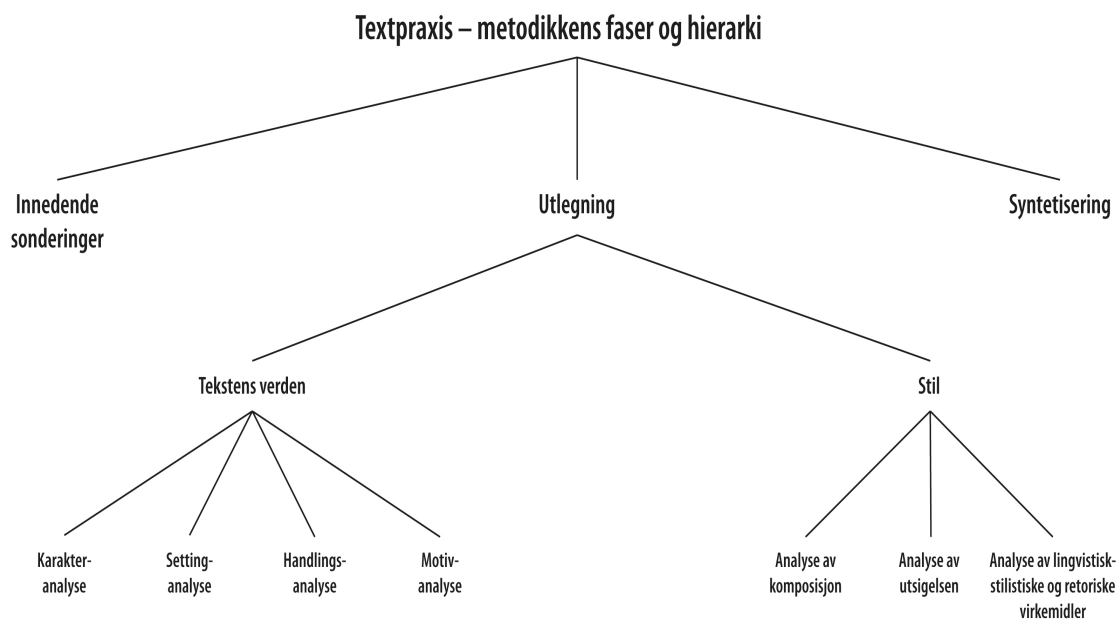
¹⁹ Hun gir en utførlig drøfting av denne og beslektede teoretiske problemstillinger i første del av avhandlingen.

analyseredskapet er at vi ikke vet om det er «anliggender teksten selv har eller om det er anliggender som våre kommentarbegreper påtvinger teksten» (Greve 2008: 123). Det er ifølge Greve likevel ikke mulig å tolke en litterær tekst uten en viss forforståelse, men det betyr ikke at vi trenger å legge «konklusjonene inn i premissene» (Greve 2008: 269).

I stedet for å legge en teoriintern metode til grunn for den tematiske analysen, anbefaler Greve en *teoriekstern* metode. Ettersom den teoriøksterne metoden benytter begreper som så langt det er mulig er løsrevet fra bestemte teoretiske eller ideologiske forpliktelser, vil metoden bedre kunne hjelpe oss til å møte teksten med den åpenhet og deltakelse som kreves for at teksten selv skal kunne komme til orde. Det er et viktig poeng med denne metoden at den ikke forhåndsfastsetter, «men [...] lengst mulig *utsetter* fastsettelsen av hvilke sjikt i vår erfaring og engasjement i tilværelsen teksten snakker til og aktualiserer» (Greve 2008: 123). Kort sagt hviler metodikken på denne grunntanken: at vi ikke svikter den litterære teksten som meddelelse.

Det sentrale spørsmålet er dermed hvilke undersøkelsesstrategier og hvilken arbeidsprosedyre som behøves for å understøtte tolkningen av den litterære teksten betraktet som en meddelelse.

I det følgende skal jeg ikke kommentere alle enkeltmomenter i metodikken, men presentere dens overordnede utforming. I avhandlingen gir Greve følgende grafiske fremstilling av metodikkens faser og hierarki:



Som vi kan se, er metodikken både lineært og hierarkisk organisert. Metodikken utstyres leseren med en rekke forpliktende oppdrag som henvender seg til ulike nivåer i og aspekter ved teksten. Hver av kategoriene rommer ett eller flere spørsmål eller oppdrag som (i de fleste tilfeller) inneholder undergrupper med nye oppdrag, fulgt av forklaringer og eksempler. Selve arbeidsprosessen går fra venstre til høyre og nedover i hver kolonne. I praksis er det i overkant av 50 oppdrag å henvende seg til teksten med. Vi ser videre at rekken med oppdrag er delt inn i tre faser på det overgripende lineære planet: *innledende sonderinger*, *utlegning* og *syntetisering*. Før jeg går nærmere inn på disse fasene, skal jeg knytte noen generelle kommentarer til utformingen.

Metodikken og faseinndelingene forsøker *ikke* å forklare eller beskrive hvordan vi *faktisk* går frem når vi tolker, men sier noe om hvordan vi *bør* gå frem: «Textpraxis-metodikken organiserer og understøtter *hele leseprosessen*, fra de første tekstobservasjonene til de siste konklusjonene» (Greve 2008: 275). Metodikken tilbyr et begrepsapparat og en arbeidsprosedyre, men det betyr ikke at metodikken gjør arbeidet for oss. Ifølge Greve utretter oppdragene «ingenting på egenhånd, på samme måte som pianoet ikke spiller musikk og kjevlen ikke kjevler ut en deig» (Greve 2008: 131). I stedet tilbyr metodikken «et opplegg for systematisk å organisere og distribuere oppmerksomheten mot de ulike sidene ved teksten som kan gripe inn i bestemmelsen av dens meddelelsesverdi» (Greve 2008: 118).

Greve fremholder at dette er en *integrerende* lesestrategi, hvor målet er «å bestemme tekstens meddelelsesverdi slik denne formidles av teksten som *totalitet*» (Greve 2008: 124). Men fordi vi ikke kan forhåndsfastsette tekstens tema, kan vi heller ikke forutsi hvilke aspekter ved teksten som potensielt bidrar til å realisere temaet. Den integrerende lesestrategien skal dermed forstås som en prosess som «prøver å fange opp mest mulig av det som foregår av betydningsdannelse innenfor teksten, og som etterstreber å forholde de ulike elementene i teksten til hverandre slik at teksten fremstår som en kommunikativ handling» (Greve 2008: 124). Vi ser at metoden understøtter en bredt anlagt lesestrategi, i og med at hvert aspekt ved teksten betraktes som potensiell bidragsyter til meddelelsesverdien.

En viktig funksjon er ifølge Greve at metodikken er ment å hjelpe oss til å unngå fallgruver eller til å utvikle det hun kaller *fallgruvebevissthet*. Dette kan ses som et tilsvarende på det Greve oppfatter som fortolkningens største problem, nemlig

projiseringsproblemet. I praksis betyr det at vi ikke lar lesningen vår styres av preetablerte oppfatninger og interesser:

Hvordan skal vi forhindre at det vi på forhånd har av oppfatninger, tanker og interesser, skal styre leseprosessen slik at vi ikke oppfatter hva den sier, men tvert imot projiserer inn i den enten våre egne tanker og ideer eller tanker og ideer som vi har kommet i kontakt med uavhengig av og forut for lesningen av teksten? Hvordan skal vi berede en grunn i oss slik at vi blir i stand til å lytte til hva teksten selv har å meddele? (Greve 2008: 119–120)

Som nevnt er det i praksis likevel ikke mulig å unngå at vi bringer med oss en hel del forutsetninger i møtet med den litterære teksten:

Det ligger altså i selve forforståelsen at vi mobiliserer tanker, ideer og forestillinger vi alt besitter, og at vi ikke kan unngå at forforståelsen eller fordommene virker inn på og griper inn i tolkningen av den teksten vi forsøker å gjøre oss disponible for og lyttende innstilt til. (Greve 2008: 120)

Disse forutsetningene bør ifølge Greve likevel betraktes som en ressurs: «Uten at leseren også bringer en hel del andre ressurser til tolkningsarbeidet, vil rekken av oppgaver og spørsmål knapt gi mening eller ha noen verdi» (Greve 2008: 120). Greve tenker her både på livserfaring og personlig skjønn og innsikt, kort sagt all den klokskap på livet vi kan mønstre.

Metodikken har således ingenting mekanisk eller automatisk ved seg; den krever både personlige ressurser og skjønn, hvilket igjen betyr at nivået på forskningsresultatet som regel vil avspeile nivået på forskeren. Å etablere en metodikk eller å lese metodisk er med andre ord ikke et forsøk på å kvitte seg med alle for-dommer, men tvert imot å gi noen retningslinjer for hvordan vi bør opptre «*innenfor* denne verdenen når vi tolker tekster» (Greve 2008: 120). Her kan metodikken sies å fungere som et pressmiddel som hjelper oss «til å se i retninger vi ikke umiddelbart innser at vi har noen grunn til å se» (Greve 2008: 128).

Men for at vi skal evne å se det teksten selv har å meddele, forutsetter det at metodikken er innrettet slik at den likevel ikke krever å få svar på alle oppdrag eller spørsmål. En tekst kan vise seg å ikke inneholde alle elementer som oppdraget henleder oppmerksomheten mot (en tekst kan for eksempel vise seg å ikke inneholde noen karakterer):

Dette innebærer at et negativt svar også er å betrakte som et svar, sett fra den metodiske undersøkelsens synspunkt. Svaret kan også komme til praktisk nytte. Hvis vi skal sammenligne to tekster, vil det være en viktig innsikt å ta

med inn i sammenligningen av de to hvilke metodespørsmål som 'får svar' fra teksten og hvilke som ikke gjør det. (Greve 2008: 128)

Oppdragene er i tillegg innrettet slik at vi ikke skal favorisere enkeltaspekter ved tekstens utforming. I praksis innebærer det at oppdragene ikke stiller bestemte krav til teksten. For eksempel prøver metodikken å klare seg uten modeller der det er mulig. Den legger for eksempel ikke den aristoteliske plotmodellen til grunn for analysen av handlingsforløp. Det aktuelle oppdraget går i stedet ut på å beskrive handlingsforløpet og dele det inn i faser, noe som kan gi ulike resultater fra tekst til tekst. Tilsvarende er det i undersøkelsen av tekstens rekkefølge eller komposisjon, der et vesentlig poeng er å unngå å legge forhånds etablerte modeller til grunn: «Denne formen for komposisjonsanalyse sikter mot å gripe tekstens semantiske rytme og kan utføres på alle tekster som er lineære og har semantikk» (Greve 2008: 151). Med andre ord åpner metodikken for at hver tekst har sin unike struktur.

I tillegg er det et krav eller iallfall et ideal som metodikken strekker seg etter, at oppdragene i minst mulig grad skal inneholde preetablerte svaralternativer.²⁰ Dette følger for så vidt naturlig av at vi ikke stiller bestemte krav til teksten: begge poenger demonstrerer at metodikken er innrettet mot å lytte til tekstens egen meddelelse, uten selv – så langt det er mulig – å legge føringer for denne meddelelsen. Om vi for eksempel undersøker karakterkonstellasjonene i en tekst, «bør metodespørsmålene være utformet slik at en hvilken som helst personkonstellasjon som måtte forefinnes i en litterær tekst, kan komme til syne i spørsmålet» (Greve 2008: 129). I nevnte oppgave gir det seg blant annet utslag i at metodikken ikke inkluderer karaktertypologier. I hvilken grad en karakter eventuelt kan kalles for eksempel «round» eller «flat», kan vi ta stilling til først når analysen er ferdigstilt – typologien kan i så måte fungere som et oppsummeringsredskap.

Et siste poeng som bør fremheves før vi ser på den mer praktiske utformingen av metodikken, er at den søker å unngå å forhåndsfastsette «den betydningsmessige verdien av eller funksjonen til de ulike trekkene ved teksten» (Greve 2008: 129). For eksempel spør ikke metodikken om vi har å gjøre med en allvitende eller aural forteller, fordi slike benevnelser lett blander sammen utsigelsesinstansens innretning

²⁰ Her er det imidlertid unntak. De fleste narratologispørsmålene inneholder for eksempel et begrenset antall svaralternativer.

og funksjon. I stedet har metodikken en rekke oppdrag og spørsmål som søker å fange opp og gi en presis beskrivelse av den fiktive fortellerens værensmodus.

De aspektene som er fremhevet så langt i redegjørelsen, kan sies å underbygge det samme poenget: Det er først når vi kan betrakte teksten som en helhet, at vi kan bestemme eller vite hvilken funksjon og verdi de enkelte elementer har for tekstens betydningsdannelse. Hovedfunksjonen til metodikken er, som Greve påpeker, «å organisere leserens oppmerksomhet overfor teksten slik at hun blir hjulpet til å lytte til hva den har å meddele» (Greve 2008: 130). Avslutningsvis i denne delen skal vi se litt nærmere på de ulike fasene i arbeidsprosessen, dvs. slik disse er utformet som leseprosedyre.

Om vi vender tilbake til skillet mellom den kontekstuelle og tematiske underbestemmelsen, ser vi at de *innledende sonderingene* kan forstås som en respons på utfordringen som ligger i den kontekstuelle underbestemmelsen. Tanken om å være oppmerksom overfor alle sider ved teksten gir derfor ikke uttrykk for et tekstimmanent metodesyn. Selv om de fleste oppdragene eller spørsmålene i metodikken er rettet mot aspekter ved selve teksten, oppfordrer metoden oss innledningsvis til å orientere oss grundig om tekstens kontekst. Den første fasen er derfor hovedsakelig rettet mot teksteksterne faktorer som forfatterbiografi, litteraturhistorie, skapelsesprosess osv. Med andre ord gis teksten en kontekst. I tillegg kommer en annen ekstratekstuell dimensjon til syne ved at vi undersøker teksten for potensielle intertekstuelle referanser og symboler.

De innledende sonderingene innledes imidlertid med en første stillingtaken til tekstens tema og norm:

Den igangsettende bevegelsen i den integrerende leseprosessen er en helhetskonsepsjon av teksten. Derfor vil vi i praksis starte arbeidet med å undersøke teksten med en første prøvende bestemmelse av tekstens tema og norm. Den endelige fastsettelsen av tema og norm er noe av det siste vi gjør i arbeidet med teksten. (Greve 2008: 131–132)

Dette er et viktig moment, for analysens oppgave er langt på vei å teste ut de tema- og normintuisjonene vi staver ut i de innledende sonderingene. Ved å vektlegge en slik intuitiv tilnærming til tema og norm allerede i den innledende fasen markerer vi betydningen disse oppdragene har i den hermeneutiske prosessen:

Slik blir helhetsperspektivet etablert allerede i utgangspunktet, og det blir lettere å holde ved like dette perspektivet utover i tekstundersøkelsen. En slik

første formulering av tema og norm gjør det lettere å registrere hvilken forskjell tekstutredningen gjør for den endelige bestemmelsen av tema og norm. (Greve 2008: 136)

Dermed er det ikke slik at utredningen av teksten er en kronologisk bevegelse gjennom de ulike fasene uten at vi har en idé om hva teksten dreier seg om som helhet: «Tvert imot er tolkningsarbeidet i alle dets faser tenkt som bevegelser innenfor den hermeneutiske sirkelen, i spenningen og pendlingen mellom helhet og del» (Greve 2008: 131).

Den andre fasen, utlegningen av teksten, er den fasen hvor vi finner de fleste oppdragene. Som den grafiske fremstillingen viser, er utlegningsfasen delt i to hovedgrupper, utlegning av *tekstens verden og stil*. Hver for seg har de to gruppene en rekke oppdrag rettet mot basiselementene i den litterære teksten. Tekstens verden inkluderer de aspekter ved teksten som gjelder innholdet i fiksjonsuniverset: karakter, setting, handling og motiv. Stiloppdragene er bredt anlagt: Stilanalysen omfatter en rekke narratologiske spørsmål og oppdrag, komposisjonsanalyse samt stilistikk.

Som nevnt inneholder mange av oppdragene en rekke underoppgaver for i størst mulig grad å fange opp aspekter ved den enkelte kategori, for eksempel analysen av karakterer og setting. Om vi ser litt nærmere på karakteranalysen, finner vi at dens oppdrag inkluderer en inventarliste med beskrivelser av karakterene, funksjonsanalyse (prosjektverdier; strategier, utfall m.m.), analyse av etos og de kvalitative relasjonene mellom karakterene. Til slutt følger et oppdrag som ser på de ulike karakterenes innbyrdes forskjeller og likheter. Utgangspunktet for komparasjonen kan være både etos- og funksjonsanalysen. Todelingen av tekstens verden og stil krever imidlertid ikke at vi nødvendigvis undersøker basiselementene i foreslått rekkefølge: «[...] i praksis foregår tolkningsarbeidet ved at en pendler frem og tilbake mellom de ulike basiselementene etter hvert som arbeidsprosessen fører en dypere inn i tekstens betydningssystem» (Greve 2008: 131).

Siste fase er kalt *syntetisering*, og som navnet indikerer, beveger vi oss fra midtfasens utlegning av tekstens basiselementer henimot tekstens abstrakte nivåer. Syntetiseringens mål er å gripe «tekstens verdimeslige og tankemessige profil med henblikk på å kunne bestemme tekstens meddelelsesverdi» (Greve 2008: 172). I denne fasen kan resultatene fra alle delene av både innledende sonderinger og utlegningsfasen komme til nytte. Her ser vi også årsaken til den rekkefølgen fasene er gitt: Tanken er at vi trenger å ha gjort oss opp en mening om oppdragene i den

innledende fasen, før vi går videre til utlegningen i fase to og til slutt syntetiserer resultatene fra de forutgående fasene. I grunnen er tanken opplagt: Det er ikke mulig å syntetisere på en kvalifisert måte om ikke basiselementene er tilstrekkelig utredet og forstått. Helt sentralt i denne fasen er syntetisering av tekstens tema og norm: «Det er vanskelig å tenke seg at vi kan ta stilling til teksten som meddelelse uten å ha tatt stilling [sic] hva dens anliggende er og hvilken holdning den inntar til sitt tema» (Greve 2008: 172). Selve temafastsettelsen består i en kombinasjon av abstrahering og spesifisering: Vi må abstrahere fra tekstens konkrete verden av motiver, samtidig som vi må spesifisere, eller konkretisere, dens anliggende.

Vi ser at Greves forestilling om litterære tekster som kommunikative handlinger, understøttes av en metodikk som kan hjelpe oss til å forstå på en rikest mulig måte de enkelte litterære tekstenes helt spesifikke og individuelle kommunikative handlinger. Syntetiseringsprosessen synes derfor helt grunnleggende i den forstand at det er slik vi etablerer den «replik» eller meddelelse teksten er et bidrag til den større samtalen om livet med.

Mine egne analyser er som sagt utført med denne metodikken, og i henhold til de prosedyrevedtektene som ligger til grunn for en optimal anvendelse av den. Det er likevel noen forhold vedrørende begrepsanvendelse og utredningsrekken som kort bør nevnes.

1.4.4 Begrepsbruk og disposisjon

I det arbeidet som til slutt fører frem til en avhandling, vil det normalt være flere og ulike arbeidsfaser. Etter mitt syn er det særlig nødvendig å ha skillet mellom analysefasen (tilsvarer retorikkens *inventio*-fase), disposisjonsfasen (tilsvarer retorikkens *dispositio*-fase) og utskrivningsfasen (tilsvarer retorikkens *elocutio*-fase) in mente. Selv om disse fasene er tett forbundet med hverandre, er de også forskjellige. Det betyr at de begrepene som brukes i analysefasen ikke nødvendigvis er de samme som de som brukes i utskrivningsfasen. Valget av begreper i utskrivningsfasen styres av andre hensyn enn valget av begreper i analysefasen. I min avhandling har jeg lagt vekt på å bruke et språk uten alt for store innslag av teknisk vokabular, mest for å gjøre avhandlingen lesevennlig.

Det betyr også at den disposisjonen som benyttes i de kapitlene som omhandler Carvers noveller, ikke er styrt av rekkefølgen i metodikken. I

disposisjonen av kapitlene om Carvers noveller har jeg lagt vekt på å utvikle sammenhengende argumentasjoner som riktignok bygger på den metodiske analysen, men som ikke følger dens rekkefølge og som heller ikke inkluderer alle dens resultater. Metodikken kan med andre ord fortone seg som relativt usynlig i den ferdige fremstillingen. Det betyr ikke at den ikke har spilt en stor rolle for den.

Kapittel 5

En annen side av Raymond Carver: Nytt blikk på det etiske landskapet i «I Could See The Smallest Things»

1.5 Introduksjon

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på én av Raymond Carvers fortellinger som ikke har mottatt mest oppmerksomhet fra kritikere. «I Could See The Smallest Things» ble i likhet med de øvrige fortellingene i *What We Talk About When We Talk About Love* betydelig redigert av Carvers redaktør, Gordon Lish. Mens den opprinnelige fortellingen var et 11-siders manuskript kalt «Want To See Something?», var versjonen i *What We Talk About* kuttet med så mye som 56 % (Carver 2009b: 1000). Ifølge *The Library of America* redigerte Lish fortellingen i to omganger: «In the first editing Lish deleted most of the story's original ending; in the second editing he changed the title to 'I Could See The Smallest Things'» (Carver 2009b: 1000). I hvor stor grad Lish påvirket meningsinnholdet og de litterære kvalitetene da han redigerte Carvers originaltekst, er en problemstilling litt på siden av min interesse i dette kapittelet. Når jeg likevel nevner Lish-problematikken, er det fordi versjonen i *What We Talk About* er redigert i en slik grad at den ikke umiddelbart er like tilgjengelig som originalteksten. Den sterkt redigerte siste delen av novellen gir tolkningsutfordringer som ikke finnes i originalteksten, noe som etter mitt syn anskueliggjøres når min analyse leses opp mot andre tolkninger av samme tekst.

Det er selvfølgelig mulig å undersøke begge utgavene uten å bringe inn Carver-Lish-spørsmålet. Det er for eksempel mulig å bruke det originale manuset som kontekst for å anskueliggjøre og tolke sterkt redigerte deler i utgaven i *What We Talk About*. En slik løsning kan etter mitt syn medføre at den kortere versjonen tillegges originalmanusets meningsinnhold, og dermed svekke kortversjonens autonomi – en eventuell rekonstruksjon av de utelatte delene vil i det minste måtte nyansere (og dermed delvis forskyve) meningsinnholdet. Det er imidlertid også mulig å

sammenligne tekstene med henblikk på å undersøke likheter og ulikheter i tekstenes tema- og normsystem, uten å involvere Lish-Carver-problematikken. Et slikt prosjekt vil antakelig påvise betydelige forskjeller mellom utgavene. Jeg har imidlertid ikke falt ned på noen av disse løsningene. I likhet med de fleste som har kommentert fortellingen, vil jeg ikke bruke originalmanuset i komparasjonsøyemed. Dermed er det heller ikke aktuelt å diskutere den betydningen Lish har hatt for sluttresultatet. Det er med andre ord fortellingen slik den er publisert i *What We Talk About* – med sine styrker og svakheter – som utgjør tekstgrunnlaget i analysen.

«I Could See The Smallest Things» er i utgangspunktet en nokså udramatisk fortelling. Den dreier seg i helhet om en søvnløs natt i livet til hovedpersonen, Nancy. Hun klarer ikke falle til ro fordi hun hører det knirke i porten utenfor. Når hun mislykkes i å vekke ektemannen, Cliff, som sover tungt etter å ha drukket, bestemmer hun seg for å gå ut og lukke porten selv. Den nattlige ekspedisjonen blir imidlertid forlenget ved at hun treffer på naboen, Sam, som er ute i pyjamasen og jakter etter snegler, såkalte slugs. Han viser henne skadedyrene som ødelegger rosebuskene, og demonstrerer hvordan han tar livet av dem med gift. I tillegg forteller han Nancy at han har sluttet å drikke. Det går frem at hans alkoholmisbruk i sin tid kostet ham vennskapet med Cliff. Når Nancy litt senere returnerer til hjemmet, glemmer hun å lukke porten, men i stedet for å gå ut og lukke den når hun blir minnet om det, forsøker hun å sove.

I tillegg til å være hovedperson er Nancy også fortellingens førstepersonsforteller. Narrasjonen er retrospektiv og i hovedsak fri for kommentarer og verdidommer, selv om hun både i åpningen og lukkingen av teksten gjør vurderinger av ektemannen: «Cliff's breathing was awful to listen to. His mouth gaped open and his arms hugged his pale chest» (Carver 1996: 26). Fortellingen synes å ha en tredelt organisering. Den første og siste delen beskriver henholdsvis hvordan Nancy gradvis våkner, og deretter hvordan hun gradvis forbereder seg til å gå til sengs, i et forsøk på å få sove. Den midterste delen, som også er den lengste, foregår utenfor i Sams nattemørke hage. Vi ser at spesielt første og siste del følger et opp- og nedstigningsmønster av oppvåkning og søvn, noe som tilfører tekstkomposisjonen en form for symmetri.

1.5.1 Tekstens resepsjon

Fortellingen er i ulik grad kommentert av kritikere, og så langt jeg kan se, synes det å være tilnærmet lik forståelse av novellen blant dem som har analysert den. Det er spesielt møtet i naboens hage som er vektlagt i de ulike tolkningene. Ifølge Arthur F. Bethea medfører møtet med naboen at Nancy får ny innsikt i sin egen livssituasjon. Han viser til Ernest Fontana, som mener at Nancys sammenligning av ektemannen med skadedyrene indikerer at hun endelig har innsett at «'she is alone like her fenced-in neighbor in a world of sleeping slugs, one of them being her husband'» (Bethea 2001: 119). Innsikten er imidlertid etterfulgt av tilbaketrekning, ikke målrettet handling, noe Bethea leser som en bekreftelse på det han mener er et gjennomgående trekk hos Carvers karakterer:

Her forgetting to close the gate intimates a desire for freedom, yet the concluding words, 'I had to hurry up and sleep', reveal Nancy seeking oblivion, a desperate retreat intimating that she lacks, like most Carver characters, the ability or the will to change her life for the better. (Bethea 2001: 119)

Også Adam Meyer mener at Nancy har nådd et nytt innsiktsnivå i forholdet til ektemannen: «The encounter with Sam causes her to look more closely at her relationship with Cliff, and she again expresses dissatisfaction [...]» (Meyer 1995: 96). Meyer mener assosiasjonen Nancy gjør mellom ektemannen og skadedyrene i grunnen rydder vei for henne for å avslutte forholdet. Men fordi Nancy aldri handler i henhold til innsikten, relaterer Meyer hennes respons til Carvers eget negative syn på innsikter: «In this way, then, 'I Could See The Smallest Things' supports Carver's claim in 'Fires' that insights 'don't help any. They just make things harder'» (Meyer 1995: 96).

William L. Stull synes å dele en slik tolkning av novellen. Han viser imidlertid frem det tematiske og etiske i teksten på en litt annen måte enn de to andre kritikerne. I «Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver» bruker han den konstruerte termen «Hopelessville» for å beskrive novellesamlingen som helhet. Stull argumenterer for at Carver før og etter *What We Talk About* viser både større tematisk variasjon og andre mulighetsbetingelser for karakterene:

Carver's first volume shows experimenting with a wide range of themes and styles, while his second proves him the master of a single, singularly bleak, vision. The setting of *What We Talk About* is indeed Hopelessville, U.S.A.

[...] Both before and since *What We Talk About*, Carver has done more than chronicle what a character in 'One More Thing,' the last story in the book, calls 'a long line of low-rent tragedies.' (Stull 1985: 6)

Stull bruker «I Could See The Smallest Things» som eksempel på håpløsheten han mener preger samlingen som helhet, og i likhet med Bethea og Meyer mener han at Nancy kommer til ny innsikt uten å benytte seg av denne. Han går så direkte fra denne konklusjonen til å generalisere om hele samlingen: «Pity and fear abound in these stories, but Carver, writing about disasters rather than tragedies, affords the reader no catharsis, the characters no exit» (Stull 1985: 6). De tre kritikerne gir alle uttrykk for oppfatninger som ser ut til å være akseptert blant Carver-forskere. Den generelle oppfatningen synes å være at Nancy er på en form for erkjennelsesreise, og at hun mot slutten av historien får en negativ epifani. Tolkningene viser at de anser «I Could See The Smallest Things» for å være en av mange desillusjonerte Carver-fortellinger hvor handling ikke ser ut til å følge av innsikt.

Er den mest plausible tolkningen av den nattlige ekspedisjonen at Nancy får en negativ innsikt, og at hun reagerer med paralyse og tilbaketrekning? Innsikten Bethea (og andre kritikere) sikter til er i hovedsak basert på følgende setning i novellen: «He cleared his throat. He swallowed. Something caught and dribbled in his chest. I don't know. It made me think of those things that Sam Lawton was dumping powder on» (Carver 1996: 30). I hovedsak tror jeg Stulls beskrivelse av *What We Talk About* er nokså treffende, men jeg mener likevel dette bildet er for unyansert, og på enkelte måter direkte feil – ikke minst er dette tilfellet med den aktuelle novellen. Det er ingen tvil om at Nancy assosierer ektemannen med skadedyrene i Sams hage, men spørsmålet er om denne assosiasjonen er uttrykk for en ny innsikt i Nancys eget liv. Min påstand vil være at Nancy ikke fikk noen form for innsikt. Om min påstand er korrekt, synes fortsatt Meyer og Betheas konklusjon, at «I Could See» er en fortelling uten håp, å være gyldig, men av en annen grunn. Selv om jeg er enig i at fortellingen kan sies å uttrykke en form for desillusjon, vil jeg argumentere for at i denne historien er elementet av desillusjon balansert av et bemerkelsesverdige aspekt av håp. Jeg vil således påvise at det vanlige synet på novellen verken er i samsvar med tekstens eget hovedanliggende eller dens etiske refleksjon.

Som vi kan se, er spørsmålet om menneskelig endring helt sentralt i novellen, både med hensyn til hovedpersonen og tekstens tematiske refleksjon. Både kritikernes og min påstand er at Nancys livssituasjon ikke endrer seg til det bedre, men våre

argumenter for status quo er ikke forenlige. Jeg vil imidlertid argumentere for at Nancys nattlige ferd i stor grad korresponderer med fasene i et overgangsritual, og at dette bidrar til å belyse problemstillingen: Måten ritualet utfoldes på i novellen, og hovedpersonens bevegelse gjennom den, gir oss blikk for hva som står på spill.

1.5.2 En mytisk-arkaisk setting

Selv om konklusjonene mine er annerledes enn kritikernes, er jeg enig i at Nancys møte med naboen har avgjørende betydning for tolkningen av teksten. Jeg mener også at Nancys opplevelser i hagen er beskrevet på en slik måte at en godt kunne tenke seg at dette var tekstens måte å beskrive Nancys erfaring av en ny selvinnsikt. Det er mye som tyder på det.

Det synes klart at Nancys nattlige ekskursjon har preg av å være noe mer enn bare en tur i hagen: Carvers beskrivelse av hendelsen indikerer at det helt klart står mer på spill enn bare et tilfeldig møte mellom naboer. Nancy refererer til hagen utenfor som «the world outside» (Carver 1996: 30), noe som indikerer atskillelse og fremmedhet. Hun vedgår også at det føles merkelig å vandre utenfor i mørket ikledd nattøy: «It felt funny walking around outside in my nightgown and my robe. I thought to myself that I should try to remember this, walking around like this» (Carver 1996: 27). Opplevelsen av fremmedhet forsterkes ved at hendelsen finner sted om natten. Det er mørkt ute, den dominerende lyskilden er månen, og i måneskinnet ligner naboen nesten en forstyrret person, eller kanskje en vismann alt etter hvem som bedømmer: «He was chewing something. He looked at the gate and shrugged. His hair was silvery in the moonlight and stood up on his head. I could see his long nose, the lines in his big sad face» (Carver 1996: 27).

Signalene om fremmedhet intensiveres ytterligere etter som møtet nærmer seg et høydepunkt. Det sterkeste signalet er i så måte den aktiviteten som foregår i Sams hage, nemlig hans metodiske, rituelle dreping av skadedyr: «'Slugs,' he said. 'Everywhere you look around here at night. I lay out bait and then I come out and get them,' he said. 'An awful invention, the slug. I save them up in that jar there.' He moved his light to under the rosebush» (Carver 1996: 28). Hendelsen er beskrevet på en måte som har avgjørende betydning for forståelsen av teksten – den nesten uvirkelige settingen er betydelig annerledes enn de hverdagslige settingene som er så karakteristiske for mange av Carvers øvrige fortellinger.

Det overordnede inntrykket er at møtet mellom Nancy og Sam foregår i en setting som er gitt mytiske eller arkaiske trekk. I praksis har tekstens struktur mønsteret av et overgangsritual, hvor porten representerer terskelen som krysses fra normaltstanden til det liminale. Tekstens overgripende komposisjon følger settingene, og viser tydelig at Nancy befinner seg «betwixt and between» tilstander: hjemme, borte, hjemme. Eller mer spesifikt: Hun beveger seg fra soverommet og ut i Sams hage, og tilbake til soverommet. Å krysse terskelen (i form av dører, porter, portaler, mellom grener eller påler osv.) er ifølge van Gennep blant de mest typiske eksempler på inngangen til en fremmed, magisk verden (Gennep 1999: 29). Når Carver lar sin kvinnelige protagonist åpne grinden til «the world outside», er det en indikasjon på at vi skal forstå det som en atskillelse fra Nancys normaltstand i hjemmet – hun forlater hjemmet og befinner seg i det som tilsvarer en nattemørk skog eller jungel sammen med farlige dyr (sneglene). Drepingen av skadedyrene, i tillegg til den tvetydige beskrivelsen av Sam, forsterker inntrykket av en liminalfase – terskelfasen er som nevnt preget av tvetydig symbolikk og ulike rituelle handlinger.

Dette understøttes av at konversasjonen mellom Nancy og Sam i hovedsak er konsentrert om deres felles fortid, og den får Nancy til å gjenkalle årsaken som forårsaket bruddet mellom Sam og hennes ektemann: «Sam and Cliff used to be friends. Then one night they got to drinking. They had words. The next thing, Sam had built a fence and then Cliff built one too» (Carver 1996: 28). Gjenkallingen av de alkoholrelaterte problemene og den mulige betydningen disse har for karakterenes nåværende situasjon, indikerer at den nattlige ekspedisjonen er en form for nedstigning i Nancys eget prehistoriske mørke. Vi legger også merke til at Nancy bokstavelig talt blir invitert inn i dette mørket av Sam for å lære, for å få en innsikt: «I said, 'What are you doing up, Sam?' and moved closer to the fence. 'Want to see something?' he said. 'I'll come around,' I said» (Carver 1996: 27).

Innsiktsspørsmålet er videre reflektert i fortellingens metaforiske referanser til lysmotiver og visuell persepsjon. Det viser seg nemlig at tekstens to sentrale karakterer, Nancy og Sam, benytter ulike lyskilder i sine nattlige ekspedisjoner. Nancys nattlige ferd er i hovedsak guidet av månelys, noe hun selv gjør et poeng av i åpningen av teksten. Det er for eksempel månelys som gjør det mulig for henne å inspisere gården fra soveromsvinduet: «There was light enough so that I could see everything in the yard – lawn chairs, the willow tree, clothesline strung between the

poles, the petunias, the fences, the gate standing wide open» (Carver 1996: 26). I det Nancy går inn i naboens hage, introduseres hun for den andre lyskilden:

'Look at this,' Sam said, hitching his pajama trousers and squatting down. He pointed his light at the ground. I looked and saw some wormy things curled on a patch of dirt. 'Slugs,' Sam said. 'I just gave them a dose of this,' he said, raising a can of something that looked like Ajax. (Carver 1996: 28)

Teksten presenterer oss dermed for to ulike og konkurrerende lyskilder. Og selv om Nancy er overbevist om at månelysset gjør det mulig for henne å se selv de minste ting, aksepterer hun Sams invitasjon til å inspisere hagen nærmere ved hjelp av hans lommelykt. Tilbudet fra Sam og Nancys aksept indikerer at det er mulig å oppnå en form for innsikt ved å skifte ut månelysset som lyskilde til fordel for lommelykten.

Vi kan også legge merke til at Sams spørsmål – hans invitasjon til Nancy – er originaltekstens opprinnelige tittel, slik at én konsekvens av å forandre tittelen er perspektivforskyvningen fra Sams spørsmål til Nancys påstand om visuell detaljkunnskap. Felles for titlene er at de angår persepsjon av omgivelsene. Selv om originalteksten ikke er aktuell i min analyse, viser Sams invitasjon seg å være relevant, kanskje til og med opplagt som en indikasjon om innsikt som tema. Innenfor overgangsritualets kontekst ser vi også at Sam tilsvarende en arkaisk initiasjonsmester – en som skal hjelpe Nancy til innsikt. Scenen i naboens hage inneholder derfor ikke bare en invitasjon til innsikt – den fremstår som en eksistensiell situasjon, en situasjon der hovedpersonens eksistens er satt på prøve. Når vi legger til at Nancy selv gir uttrykk for en slags selvinnsett på slutten av novellen, er det ikke så rart at Bethea og Meyer tenker slik de gjør om innsikt.

1.5.3 Problematisk påstand fra kritikerne

Som vi ser er det riktig at hendelsene er beskrevet slik at de fortøner seg som en invitasjon eller mulighet for innsikt. Alt ligger til rette for at Nancy skal få innsikt, og hun formulerer som sagt også noe som kan tolkes som en innsikt. Det er med andre ord mye i teksten som tilsier at den kvinnelige hovedpersonen er på en erkjennelsesreise. Det sentrale spørsmålet er imidlertid om Nancy fikk ny innsikt om sin egen eksistens i løpet av oppholdet i hagen. Når min påstand er at Nancy ikke fikk noen innsikt, har det blant annet sammenheng med den sinnstilstanden hun er i etter møtet med Sam.

Selv om det er riktig at Nancy i slutten av novellen assosierer Cliff med skadedyrene, er det ikke åpenbart at hennes retur til senga skal tolkes som et uttrykk for resignasjon. Om det er slik Meyer og Bethea hevder, at Nancy fikk en såkalt negativ innsikt, kunne leseren forvente at Nancy viste tegn til fortvilelse, men det er ingen indikasjoner på slike eller tilsvarende reaksjoner. Hennes oppførsel er heller preget av et lavt følelsesmessig engasjement, av normaltilstand. Idet hun returnerer til soverommet, er hun i hovedsak opptatt av å utføre de vanlige kveldsrutinene: «In the bedroom, I took off the robe, folded it, put it within reach. Without looking at the time, I checked to make sure the stem was out on the clock. Then I got into bed, pulled the covers up, and closed my eyes» (Carver 1996: 30). Som det fremgår av sitatet, virker Nancy verken bekymret eller desperat, men nokså fornøyd med utfallet av den nattlige ekspedisjonen – hun synes ikke å være tynget av en negativ epifani. Dette poenget kan ikke bortforklares eller neglisjeres, men må tas med i vurderingen av innsiktsspørsmålet. Etter mitt syn kan vi først forstå Nancys oppførsel i sluttscenen når vi forstår det reelle grunnlaget for hennes nattlige ekspedisjon.

1.5.3.1 Det sentrale anliggendet

For å forstå Nancys følelsesmessige tilstand ved slutten av novellen er det nødvendig å se hva som er maktpåliggende for henne i åpningen. Hva står på spill idet hun går ut for å lukke porten? På tross av litt variasjon i beskrivelser og prosjektliggende forslag har ikke kritikerne altfor divergerende forklaringer på den nattlige ekspedisjonen. Ifølge Adam Meyer er Nancy «awakened by the sound of the wind. Cliff is so deeply asleep that nothing will wake him, but she decides to go out to see if any damage has been done by the wind» (Meyer 1995: 95). Meyer fremholder materielle skader forårsaket av vinden som utgangspunkt for Nancys prosjekt, og lignende forklaringer synes å være fremtredende også blant andre kritikere. Ernest Fontana mener det er den åpne porten i seg selv som er problemet, og følgelig må den lukkes, mens Bethea ikke nevner noen spesiell årsak annet enn insomnia. Han beskriver Nancys nattlige ekspedisjon som «her evening walk» (Bethea 2001: 118). Så langt jeg kan se, gir Adam Meyer Nancy et nokså spesifikt prosjekt, noe som ikke er like opplagt blant andre kritikere. Meyer påpeker også helt korrekt at det er lyden av porten som initierer Nancys handlinger, men som jeg vil argumentere for, står det betydelig mer på spill for Nancy enn det Meyer rapporterer om.

Allerede i åpningssetningene antydes det at noe mer står på spill: «I was in bed when I heard the gate. I listened carefully. I didn't hear anything else. But I heard that. I tried to wake Cliff. He was passed out» (Carver 1996: 26). Selv om Nancy ikke hører lyden igjen, understreker hun, «But I heard that». I tillegg gjør hun et poeng av at hun ikke hørte noe annet enn porten, noe som viser at hun forsøkte å identifisere andre lyder. Dette signaliserer at det er lyden som opptar henne, altså årsaken til forstyrrelsen. Selv om Nancys markering av «that» kan forklares med Meyers påstand om vinden, virker ikke påstanden forenlig verken med en forestilling om vindens skadevirkninger, Nancys gryende bekymring eller nødvendigheten av å vekke ektemannen. I beste fall forklarer vinden årsaken til at porten åpnes. Vinden er således ikke en plausibel årsaksforklaring, fordi Nancys reaksjonsmønster virker overdrevent sett i forhold til vinden som utløsende faktor.

Nøyaktig hva som bekymrer Nancy, kommer klarere til uttrykk når hun kikker ut av soveromsvinduet: «There was light enough so that I could see everything in the yard [...] But nobody was moving around. There were no scary shadows» (Carver 1996: 26). Når Nancy eksplisitt uttrykker «nobody» og «scary shadows», er det åpenbart tilstedeværelsen av mennesker, ikke potensielt skadde objekter som bekymrer henne. I åpningen av fortellingen frykter Nancy med andre ord at inntrengere har tatt seg inn på eiendommen. Den første replikkvekslingen mellom Nancy og Sam styrker denne antakelsen. Her synliggjøres Nancys bekymringer på en litt annen måte:

Sam was leaning with his arms on his fence, there being two fences to lean on. He raised his fist to his mouth and gave a dry cough. 'Evening Nancy,' Sam Lawton said. I said, 'Sam, you scared me.' I said, 'What are you doing up?' 'Did you hear something?' I said, 'I heard my gate unlatch.' He said, 'I didn't hear anything. Haven't seen anything, either. It might have been the wind.' (Carver 1996: 27)

Det er flere signifikante trekk i passasjen som underbygger påstanden om frykt for inntrengere. Nancy fokuserer nok en gang på at porten er åpnet og ikke, slik Meyer hevder, at hun vil undersøke eventuelle skader på inventaret i hagen. Spørsmålet fra Nancy understøtter at det er årsaken til at porten åpnet seg, som er viktig, om den ble slått opp av vinden eller åpnet av mennesker. Hun trenger ikke Sam til å forklare hva som åpnet porten, om det er materielle skader hun er bekymret for: Disse kan hun inspisere ved selvsyn. Sam har uansett verken hørt eller sett noe som indikerer

menneskelig aktivitet i hagen – det er illustrerende at Nancy kun uttrykker redsel når hun skimter Sam i mørket. Men det kanskje viktigste er at Sam omtaler vinden på en måte som ufarliggjør den, og dermed beroliger Nancy. Dette viser at samtalen egentlig dreier seg om mulig menneskelig nærvær, ikke skadeomfang forårsaket av vinden. I den korte replikkvekslingen fremstår derfor vinden med tilnærmet motsatt funksjon enn den rollen Meyer tilskriver den. Er det så mulig å formulere en presis prosjektverdi basert på denne utlegningen?

Jeg tror det er riktig å si at Nancys hovedanliggende idet hun går ut i natten, er å beskytte husholdet mot mulige inntrengere. Prosjektet trues således av potensielt farlige motstandere, noe som synliggjøres av at Nancy i det lengste utsetter sin nattlige ekskursjon. For selv om hennes innledende undersøkelser fra soveromsvinduet ikke viser tegn til inntrengere, våger ikke Nancy å konfrontere mørket på egen hånd: «I kept turning over. I thought about the gate standing open. It was like a dare» (Carver 1996: 26). Men selv om prosjektet forsinkes gjennom den første sekvensen på grunn av hennes manglende mot, tvinger den potensielle trusselen henne ut i natten.

Etter at Sam har forsikret Nancy om at det ikke var annet enn vinden som blåste opp porten, virker hun så beroliget at da hun returnerer til soverommet, glemmer hun å lukke porten. Bethea tar derfor feil når han hevder at Nancys forglemmelse viser et behov for frihet som hun verken har mot til å erkjenne eller realisere. Dermed får også replikken Bethea siterer for å vise at Nancy flykter inn i fornektelse, en annen betydning. Bethea siterer heller ikke hele setningen, hvilket er nødvendig for å gi de konkluderende ordene riktig kontekst. For idet Nancy går til sengs, er hun rolig. Hun har mer eller mindre tømt hodet for tanker, og er rede til å sove: «I though for a minute of the world outside my house, and then I didn't have any more thoughts except the thought that I had to hurry up and sleep» (Carver 1996: 30).

Om min tolkning av Nancys nattlige ekspedisjon er korrekt, mener jeg portens funksjon også er mer nyansert enn den tolkningen Bethea legger til grunn. Jeg er enig i at porten har en symbolsk dimensjon, men for at vi skal forstå portens symbolverdier, må den relateres til Nancys prosjekt og den kontekst som overgangsritualet gir, ellers blir tolkningen stående som en isolert påstand. Et viktig aspekt ved porten er nemlig at den forandrer symbolsk verdi etter hvert som fortellingen utfoldes. Verdiforankringen følger utviklingen i Nancys prosjekt, og

dermed tekstens tredelte struktur, dvs. overgangsritualets struktur. Når vi tar i betraktning hva som står på spill i et overgangsritual, er det også klart at Nancys nattlige ferd ikke korresponderer med målsettingen i ethvert overgangsritual: ny eksistensiell innsikt. Porten er som vist terskelen mellom Nancys kjente verden og en liminalfase hvor ny innsikt er avgjørende for at overgangsritualet kan kalles vellykket. Hvordan den kvinnelige hovedpersonen forholder seg til eventuell ny innsikt, er et annet spørsmål. Her er det viktigste at Nancy ikke oppnår innsikt.

I begynnelsen representerer porten en inngang til hjemmesfæren for mulige fiendtlige inntrengere, eller den er ment å stenge inntrengere ute fra husholdet. I midtsekvensen fremstår porten derimot ikke som en port *inn*, men en port *ut* fra hjemmesfæren mot et annerledes, fremmed sted. I denne sekvensen fungerer porten som en terskel som krysses inn til en ukjent og mørkere verden. I løpet av møtet med naboen glemmer Nancy å lukke porten, og dette samsvarer med at prosjektet hennes tones ned fordi hun er beroliget av Sam. I fortellingens siste sekvens fremstår derfor den åpne porten som en bekreftelse på at Nancy er beroliget. Den åpne porten representerer ikke lenger en trussel mot husholdet – forglemmelsen indikerer at det ikke lenger er umiddelbar fare for at inntrengere befinner seg i hagen.

Det som beroliger Nancy, er at faren for inntrengere *utenfra* ikke var reell, men en slik forståelse korresponderer ikke med overgangsritualets «krav» om ny innsikt og reintegrasjon på et høyere i nivå i samfunnet – i Nancys tilfelle snakker vi om selvinnsikt og endring av eget liv. For som Eliade skriver om neofytten:

I de 'slag' han har mottat, i den 'lidelse' og moralske eller 'fysiske' pinsler som han gjennomlever, 'prøver' den unge mannen seg selv, erkjenner sine muligheter, blir bevisst sin egen kraft og blir til sist seg selv, en åndelig moden skaper (naturligvis innenfor rammen av den spirituallitet som den moderne verden anerkjenner). For hver menneskelig eksistens oppstår gjennom en rekke prøvelser, gjennom den gjentatte opplevelse av 'død' og 'oppstandelse'. (Eliade 2003: 124)

Det er med andre ord noe grunnleggende eksistensielt Nancy ikke forstår eller ser, og hennes ulike responser til den åpne porten underbygger det: Det trengs ikke et overgangsritual for å forsikre seg om at det ikke er innbruddstyver i hagen. En slik kunnskap er i beste fall praktisk, ikke eksistensiell. Overgangsritualets struktur viser oss at status quo forstyrres i åpningssekvensen av lyder, og at Nancy i midtsekvensen, dvs. liminalfasen, presenteres for en mulighet til å se at det er noe fundamentalt galt med status quo. Siste sekvens viser i praksis hvordan Nancy gjenopptar status quo,

uten ny innsikt. Vi ser at for Nancy representerer porten én ting (symbolverdiene korresponderer med utviklingen i hennes eget prosjekt), mens for leseren (og teksten) symboliserer porten noe annet og mer: Den viser hva som egentlig står på spill i novellen.

Det kan imidlertid innvendes mot denne tolkningen at Nancy beviselig assosierte Cliff med sneglene, og at det i seg selv indikerer at hun fikk en form for innsikt. Men her må vi skille mellom ulike måter å se sammenhenger på. For å vise hva det betyr i praksis, skal jeg i fortsettelsen vurdere nivået av Nancys forståelse.

1.5.3.2 Hovedkarakterens assosiasjon

Det er lite som tyder på at Nancy ser implikasjonene av assosiasjonen hun gjør mellom Cliff og skadedyrene. Hun er riktignok irritert fordi ektemannen ikke vil våkne for å lukke porten, og hun er frustrert fordi han opptar mesteparten av ektesengen, og slik effektivt hindrer henne i å falle til ro: «He was taking up his side of the bed and most of mine. I pushed and pushed on him. But he just groaned. I stayed still awhile longer until I decided it was no use» (Carver 1996: 26). Ikke minst er hun irritert over lydene som kommer fra ektemannen, og som mot slutten foranlediger sammenligningen med skadedyrene. Det er som sagt ingen tvil om at Cliff gir Nancy en assosiasjon til disse, men her er det viktig å se nyansene i hennes responser. Nancy registrerer og beskriver handlinger, men dette ser også ut til å markere grensen for hennes nivå av forståelse. For assosiasjonen synes forårsaket av, og begrenset til, sanselige persepsjoner. Hun ser den overflatiske likheten mellom den Cliff hun nettopp forlot sovende, og de sneglene hun ser i Sams hage. Både Cliff og skadedyrene gir inntrykk av å være digre, leddløse skapninger som ligger i sitt eget slim og vekker avsky. Men selv om Nancy har sanseopplevelser som utløser assosiasjonen, fremstår hun uten evne til å se betydningen den har for hennes egen situasjon. Hennes opplevelser med naboen er for henne bare en kuriositet, og hennes sammenligning mellom Cliff og snegler er bare en assosiasjon som ikke gir uttrykk for noen innsikt.

Et supplerende argument for denne tolkningen er Nancys holdning til sin ektemann. Ifølge Bethea og Meyer innser Nancy at ektemannen er årsaken til deres miserable livssituasjon, men en slik tolkning fanger ikke ektemannens reelle funksjon i teksten: Cliff er først og fremst den som ikke kan hjelpe Nancy å løse det egentlige

problemet, som er å beskytte husholdet. Nancy forsøker å vekke ektemannen ved to anledninger, og i begge tilfeller som respons til den åpne porten. Det første forsøket er i åpningen av teksten, etter at Nancy hører porten bli åpnet, mens det andre forsøket finner sted i siste scene idet Nancy husker at porten fortsatt er åpen. Slik åpnes og lukkes teksten med Nancys forgjeves forsøk på å vekke ektemannen, noe som indikerer at Nancy ikke betrakter ektemannen som annet enn en ubehjelpelig støttespiller i beskyttelsen av hjemmet.

Jeg er følgelig ikke enig i konklusjonen til Bethea, Meyer og andre kritikere som fremholder at Nancy oppnår innsikt i forholdet til ektemannen. Det er for eksempel ikke slik Meyer hevder, at Nancy «might be able to see the smallest things about their relationship, but she remains powerless to do anything about them» (Meyer 1995: 96). Det er bare første del av hans påstand som er riktig: Nancy kan se de minste ting, men det er også alt hun ser. Spørsmålet om innsikt gjelder derfor noe signifikant annet. Det er en innebygd motsetning i den tematiske sammensetningen mellom å se eller observere og det å forstå sammenhenger: det siste følger ikke naturlig av det første. Vi kan derfor med rette spørre hvilken innsikt Nancy egentlig gikk glipp av.

1.5.4 Intertekstuell perspektivering

Teksten viser som sagt at Nancy ble gitt anledning til å gjøre en eksistensiell erfaring som kunne gitt henne ny innsikt angående sitt eget liv, men at hun var blind for denne anledningen. Møtet med naboen representerte en mulighet hun burde ha grepet fordi den hadde betydning for hennes eget liv. Men det slår ikke Nancy på noe tidspunkt, selv ikke når Sam viser henne det, at denne situasjonen sier noe om hennes evne til å bestyre sitt eget bo. Det Nancy ikke skjønner, og som møtet med Sam inviterer henne til å forstå og reagere på, er at den fiendtlige inntrengeren allerede er inne – han har allerede invadert ektesengen. Det reelle utfallet av Nancys prosjekt viser at hun ikke består testen: Hun er allerede invadert av en alkoholisert ektemann, og ingen av hennes strategier eller hjelpere kan gjøre noe med det. Det hjelper ikke å rette blikket utover, mot hagen og omverdenen, når inntrengeren ligger i senga bak henne. Nancys stadige forsøk på å vekke Cliff er ikke uttrykk for et ønske om å vekke ham fra en destruktiv livsstil. Det viser i stedet hvor liten innsikt hun har om hva som

representerer den virkelige faren, når hun gjennom hele novellen tror ektemannen skal kunne vokte huset mot inntrengere.

Den innsikten Nancy går glipp av, kommer i konsentrert form til uttrykk gjennom en intertekstuell referanse til rosen og ormen i William Blakes dikt «The Sick Rose». Diktet og novellen har slående likheter i motiver, setting og eksistensiell situasjon – begge tekster peker blant annet på aspekter ved destruktiv kjærlighet. Diktet fungerer i denne sammenheng som en replikk eller henvendelse til den som ikke ser eller forstår faren som truer, og meddelelsen synliggjør slik også hva som står på spill i «I Could See The Smallest Things»:

O Rose, thou art sick.
 The invisible worm,
 That flies in the night
 In the howling storm:
 Has found out thy bed
 Of crimson joy:
 And his dark secret love
 Does thy life destroy. (Blake 1988: 21)

Gjennom sine korte og få vers synes «The Sick Rose» å omhandle en lignende eksistensiell situasjon som i Carvers fortelling. I begge tekster er de sentrale motivene rosen/rosebusken og destruktive skadedyr eller ormer. Det avgjørende tidspunktet er natten, og i begge tekster er soverommet og ektesengen sentrale steder. Begge tekster signaliserer også at de destruktive kreftene er tilnærmet usynlige, og dermed vanskelige å gjenkjenne. Ormen som ødelegger rosen i Blakes dikt, gir utvilsomt en assosiasjon til skadedyrene som ødelegger Sams rosebusker, men først og fremst gir referansen en assosiasjon til Cliff, «skadedyret» som okkuperer det meste av ektesengen – det er en åpenbar sammenheng mellom «slugs», alkohol og Cliff i Carvers tekst. Foruten assosiasjonen Nancy gjør i siste scene, kommer denne koblingen metonymisk til uttrykk i Sams ønske om fornyet vennskap med Cliff: «Sam said, 'Sometimes when I'm out here after the slugs, I'll look over in your direction.' He said, 'I wish me and Cliff was friends again. Look there now,' he said, and he drew a sharp breath. 'There's one. See him?'" (Carver 1996: 29). Episoden finner sted i den liminale fasen, og er et godt eksempel på hvordan Carver utvikler en egen

type tekstintern symbolikk. Selv om symbolikken fremstår idiosynkratisk, er den sakte bygd opp gjennom små hint og assosiasjoner. Sams ytring er derfor forberedt slik at leseren drar de konklusjoner teksten legger opp til. Det groteske bildet av Cliff og skadedyrene korresponderer også med Turners teori om at formidlingen av sacra ofte skjer ved det groteske og monstrøse. Koblingen mellom skadedyrene og Cliff tilsvarer således liminalfasens formidling av gnosis, dvs. at den tvetydige symbolikken viser hva som egentlig står på spill.

Slik rosen eller kvinnen i diktet fremstilles som syk og ødelagt av en nær relasjon, er Nancy blind for det nære som sykeliggjør og ødelegger hennes liv. Her ser vi også klart overgangsritualets kommunikative funksjon i teksten. For det er dyp ironi og diskrepans mellom det eksistensielle alvoret i et overgangsritual og den letthet Nancy beveger seg gjennom dets faser med. Overgangsritualet viser på den ene siden hva som dypest sett står på spill i teksten, og på den andre siden hvordan den kvinnelige hovedkarakteren ikke evner å se det. Det er som vi observerer to parallelle diskurser i en og samme tekst – overgangsritualets underliggende struktur og hovedkarakterens erfaringer – som ikke på noe tidspunkt interagerer på en måte som får betydning for hovedkarakterens situasjon: hennes oppførsel i sluttsekvensen skiller seg ikke vesentlig fra hennes oppførsel i åpningen. Den liminale fasen er derfor ikke en reell liminal erfaring for Nancy: Hun verken lytter til det som blir sagt av «læremesteren» Sam, eller forstår den symbolske forbindelsen mellom skadedyrene og ektemannen. Når hun sier hun følte seg rar, er det i grunnen en treffende beskrivelse av hennes erkjennelsesnivå.

Det er illustrerende at handlingen er lagt til natten og mørket, mellom søvn og oppvåkning, for på det symbolske planet understreker det en del av novellens refleksjon: den eksistensielle søvnen. Når Nancy i siste scene forsøker å sove, er det et bilde på den forspilte muligheten for innsikt: Den faktiske søvnen symboliserer at hun faller tilbake i den eksistensielle søvnen. Nancys manglende evne til å se den virkeligheten Sam viser henne, er en form for blindhet. I den sammenheng er hennes største «feil» – hennes «hamartheia» – at hun ikke ser at hun har latt seg invadere. Alt tyder derfor på at Nancy ikke var annet enn en tilfeldig turist i sitt eget mørke den natten hun gikk ut for å lukke porten. Fontana og Bethea har derfor rett når de hevder at Nancy «is alone like her fenced-in neighbor in a world of sleeping slugs, one of them being her husband», men de tar feil når de påstår at denne innsikten tilhører Nancy. Denne innsikten er forbeholdt teksten og leseren.

Den håpløsheten som Bethea og Meyer mener å finne i «I Could See», og som Stull mener kjennetegner hele samlingen, kunne godt vært eksemplifisert ved Nancys blindhet for sine utfordringer. Er dette dermed en novelle om håpløshet? Novellen er utvilsomt preget av en form for håpløshet, men det er likevel bare en delvis korrekt beskrivelse, for selv om Nancy ikke oppnår innsikt og situasjonen virker uforandret, er «I Could See» likevel en tekst hvor innsikt leder til handling. Min påstand er at selv om hovedpersonen ikke oppnår innsikt og handler i henhold til denne, er det likevel et tema i novellen. Bethea og andre kritikere gjør imidlertid det mistaket at de fremhever realisert innsikt som tekstens hovedtema, mens det i realiteten er et underordnet tema, og dette temaet er knyttet til bikkarakteren Sam. Hans rolle og plassering i det tematiske hierarkiet er imidlertid heller ikke slik Bethea og Meyer hevder.

1.5.5 Revurdering av håpløsheten

Som fenomen er alkoholisme i novellen relatert til fortellingens to menn, Cliff og Sam. Man kunne derfor forvente at Carver ville kontrastere fortellingens to alkoholikere, men etter mitt syn er teksten mer interessert i å kontrastere Nancy og Sam. Dette er forståelig når vi ser at kontrasteringsgrunnlaget er basert på underliggende likheter mellom de to karakterene. Mens alkoholmisbruk er den primære parallellen mellom Sam og Cliff, er Sams egen kamp mot «slugs» og alkohol i realiteten en versjon av Nancys prosjektverdi. Både Sam og Nancy er opptatt av å beskytte husholdet mot inntrengere, men det er bare Sam som ser at de fiendtlige kreftene allerede befinner seg på innsiden. Hans kamp mot «slugs» korresponderer med hans kamp mot sine alkoholproblemer: Alkoholen, som «slugs», er allerede innenfor og må synliggjøres og fjernes. Vi ser dermed at mens hovedpersonen forblir uvitende om egen situasjon idet teksten lukkes, realiseres tekstens innsiktspotensial i bikkarakteren Sam. Når Bethea, Meyer og Stull påstår at innsikt fører til en form for kognitiv lammelse, ser de dermed ut til å glemme den effekten innsikt har på Sam. Han forstår at alkohol invaderte og forgiftet hans tilværelse, og han kan se at «slugs» allerede har invadert hagen og rosebuskene, og han bekjemper begge invasjonene systematisk.

Denne tolkningen understøttes av tekstens lysmotiver. Månelyset er som vist den lyskilden Nancy orienterer seg med i bakgården. Det hun i realiteten observerer, er de objektene som gir den ytre rammen til livene deres: «The moon lighted up

everything – houses and trees, poles and powerlines, the whole world. I peered around the backyard before I stepped off the porch» (Carver 1996: 27). Månelyset hjelper henne å se konturene av objektene i og omkring hagen i minste detalj. Den måneopplyste settingen fremviser en fasade av hverdagslig normalitet som omgir mange menneskers liv. Paradoksalt nok kommuniserer hagescenen at i mørket, svakt opplyst av månelyset, ser fasaden ut til å være i orden. Men månelyset forleder Nancy, slik at det i stedet for å skjerpe persepsjonsevnene virker tilslørende. Det har den effekt at Nancys hage (og situasjon) fremstår som normal, mens Sam og aktivitetene i hans hage virker fremmed, til og med unormale.²¹ Mens Nancys oppmerksomhet i sin helhet er rettet mot verden utenfor, uttrykker Sams lommelykt den enkle, men nødvendige strategien om man vil gjenvinne autoritet over sitt liv: Sett lys på deg selv og ditt eget livsrom og bekjemp de inntrengere du oppdager! I Carvers fortelling synes derfor månelyset å fungere som en ramme for å synliggjøre menneskelige forhold i forfall, mens lommelykten, som krever innsats og initiativ fra brukeren, symboliserer det personlige ansvar, evnen til å se.

Beskrivelsen av Sam, som nettopp lar handling følge av innsikt, viser at Bethea har rett i at innsikt er et vesentlig aspekt i novellen (selv om det er et underordnet aspekt), men han tar feil når han hevder at novellen har et desillusjonert syn på emnet: «Although Sam claims to be on the wagon, the story's landscape holds out little hope and suggests even less value» (Bethea 2001: 118). Novellen gir tvert imot et oppløftende syn på dette emnet. Sam fremstår som det positive eksemplet i teksten, først og fremst fordi han har mot og integritet til å erkjenne sin tilstand og evnen til å handle i henhold til sin innsikt.

Det er likevel et paradoks at karakteren som lever et tilsynelatende normalt og veltilpasset liv, fremstilles uten selvinnikt, mens alkoholikeren fremstår som innsiktsfull og handlekraftig. Det betyr imidlertid ikke at Carver underslår de negative sidene ved alkoholisme; hans portrett av Cliff avslører alkoholikerens mørke og triste

²¹ En kritiker som Ernest Fontana hevder at insomnia er relatert til innsikt og visjon i fortellingen, noe hans tolkning av månelyset understøtter: «The slugs, eating away at Sam's rosebushes, have come to externalize for him his own fears of aging and of loneliness. This nocturnal encounter under a full moon infects Nancy with Sam's own obsession» (Fontana 1989: 448–449). Ifølge Fontana medfører det måneopplyste møtet at Nancy kommer til den smertefulle innsikten at hun lever med en «slug». Mitt syn er at Fontanas tolkning ikke fanger månelysets rolle i teksten. I stedet for at det leder til innsikt, mener jeg månelyset synliggjør Nancys faktiske erkjennelsesnivå.

tilværelse. Carver forsøker derfor ikke å romantisere alkoholikeren, selv ikke i sitt portrett av Sam. I stedet synes Carver å formidle et slags realitetsprinsipp, én av livets nedslående sannheter, at man må nå bunnen før man er i stand til å gjenkjenne sitt eget fall og sin egen tilstand av skam. Carver viser i «I Could See» både den maktesløse alkoholikeren og den alkoholikeren som tar ansvar og gjenvinner autoritet over sitt liv.

Det kan selvfølgelig innvendes at den form for håp Sam eksemplifiserer, er uinspirerende og av begrenset verdi. Hans sosiale og personlige fall er betydelig, og ingen reelle alternativer synes tilgjengelige enn kontinuerlig vilje til handling, eller fullstendig overgivelse til omstendighetene. Det er derfor noe absolutt, til og med ubarmhjertig, i den moralske kampen som muliggjør Sams handling. Gjennom kompromissløs kamp holder Sam i realiteten dom over seg selv og de valg som har forårsaket så mye lidelse. Målt mot en ideell tilstand er det derfor mulig å miste av syne den overgripende betydningen alkoholisme har i fortellingen: Beretningens to alkoholikere fremstår som et bilde på en tilstand ut over kampen mot alkoholen. Bethea og de øvrige kritikerne tar derfor feil når de påstår at Sams kamp i realiteten er et håpløst prosjekt. En slik tolkning er nærmere den negative innsikten Bethea tilskriver Nancy, enn den er representativ for teksten som helhet.

1.5.6 Tekstens tematiske refleksjon

Det synes ganske klart at tekstens overgripende tema dreier seg om en form for menneskelig innsikt; tekstens spesifikke kombinasjon av plotforløp, motiver og karakteranliggender tyder på det. Når vi tar i betraktning hvor sentralt endringsspørsmålet er i novellen, synes det også klart at novellen tematiserer hvilken *rolle* innsikt, kanskje nærmere definert som selvinnsikt, spiller for menneskelige endringsprosesser. Men som vi har sett blir selvinnsikt bare delvis innfridd i novellen. Gjennom sine portretter av Nancy og Sam viser novellen oss både et negativt og et positivt eksempel på den rollen selvinnsikt spiller. Mens Nancy forblir uvitende om sin egen situasjon idet teksten lukkes, viser novellen gjennom Sams historie et eksempel på hvordan (selv-)innsikt kan føre til menneskelig endring.

Som det går frem av analysen ovenfor, står vi overfor en situasjon der tekstens anliggende er annerledes enn anliggendet til dens hovedperson og forteller. Mens Nancy er opptatt av å verne hjemmet mot inntrengere, er novellen som helhet opptatt

av å vise at Nancy er blind overfor det faktum at hun og hennes hjem allerede er invadert av en inntrenger, nemlig Nancys fordrukne ektemann. I stedet for å være den som gir stemme og kredibilitet til tekstens anliggende fremstår Nancy som et negativt eksempel innenfor tekstens eget normsystem – hennes innsiktsnivå er lavere enn tekstens innsiktsnivå. Hun blir eksemplet på en karakter som nok ser alkoholikerens svakhet, men som ikke ser sin egen situasjon klart. Nancy må følgelig betraktes som en upålitelig kilde til forståelsen av tekstens anliggende og normsystem. Hun kvalifiserer dermed til betegnelsen upålitelig forteller.²²

Samtidig er Nancy antakelig også den karakteren i novellen som det er enklest å identifisere seg med og føle sympati for. For til tross for sin mangel på innsikt fremstår hun verken som gal, løgnaktig, tilbakestående eller usympatisk. Hun fremstår tvert imot som en oppriktig og pålitelig guide til hendelsene i tekstuniverset – hun beretter om dem slik hun faktisk erfarer dem. Hennes ektemann er derimot for degenerert til at det er fristende å sympatisere med ham, og hennes nabo, Sam, er trolig for merkelig til at man kan identifisere seg med ham. Nancys upålitelighet består i at hun ikke kjenner seg selv like godt som teksten gjør. Selv om Nancy fremstår som en pålitelig guide til det fiksjonsuniverset hun opptrer i, er hun en upålitelig kilde til informasjon om tekstens normsystem.²³ En slik konklusjon angående Nancys egenskaper og sympatiske karaktertrekk har imidlertid noen følger.

Fordi Nancy fremstår som både sympatisk og fornuftig, stilles leseren overfor en utfordring. For å få blick for tekstens anliggende må han bryte identifikasjonen

²² Jeg bruker her William Booths definisjon av upålitelig narrasjon: «For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not» (Booth 1961: 158–159).

²³ Jeg tar her utgangspunkt i det skillet Rolf Gaasland gjør mellom retorisk og karakterologisk upålitelighet i artikkelen «Practical Reasoning Demarcated: Unreliable Narration in Franz Kafka's 'Erstes Leid'». Gaasland mener vi bør differensiere mellom retoriske og karakterologiske former for upålitelighet, både i homodiegetiske og heterodiegetiske fortellinger. Karakterologisk upålitelighet kjennetegnes ved at fortelleren er upålitelig som person; retorisk upålitelighet kjennetegnes ved at fortelleren er upålitelig som kilde til informasjon om tekstens normsystem. Det er derfor mulig for en førstepersonsforteller å være karakterologisk pålitelig samtidig som hun er retorisk upålitelig, eller motsatt: Det trenger ikke være samsvar mellom de to formene for upålitelighet. Førstepersonsfortelleren kan være både naiv og løgnaktig, men fortsatt anses som retorisk pålitelig: «[...] character-narrators with moral or cognitive flaws cannot automatically be considered unreliable as their reliability really depends on whether they speak in accordance with the norms of the work or not» (Gaasland 2012: 240).

mellom seg selv og den stemmen som fremstår som sympatisk og fornuftig. Leseren må med andre ord motstå fristelsen til å sympatisere med den sympatiske karakteren. Teksten kan dermed sies å gi en dobbel invitasjon til leseren: Han er først invitert til å stole på den stemmen og det sanseapparatet som formidler tekstuniverset, og deretter til å se det som fortelleren ikke selv ser. Leserens utfordring er dermed å bli like innsiktsfull som teksten, hvilket innebærer å bli mer innsiktsfull enn fortelleren. Vi inviteres slik til å se hvordan teksten bruker hovedkarakterens anliggende til å kommunisere hvor vanskelig det kan være å se utfordringer for seg selv i andres strev.

1.5.6.1 Tekstens meddelelse

Mot denne bakgrunnen ser vi at Sam ikke bare er etablert som kontrastfigur til Nancy, men også som en sentral figur i tekstens normsystem. Hans innsats for å gjenvinne autoriteten over sitt liv er en form for ansvarliggjøring av ham selv, og slik tilbakeviser han det normative postulatet om at innsikt ikke nytter. De som derfor postulerer, i likhet med Stull, at *What We Talk About* gjennomgående er preget av desillusjon og paralysse, kan se på Sams kamp som et eksempel på hvordan positive verdier, til og med håp, kan realiseres i det som gjerne beskrives som et håpløshetens landskap. Tekstens realisering av innsikt i en bikarakter undergraver dermed ikke bare tesen om at innsikt forvansker livsbetingelsene, men bidrar også til å etablere tekstens norm, dvs. tekstens holdning til sitt overgripende tema. På bakgrunn av temafastsettelse, plot og karakteranalyser mener jeg novellens norm kan formuleres omtrent slik: Menneskelig endring forutsetter et selvkritisk eller selvgranskende blikk. I Carvers novelle kan imidlertid denne normen også uttrykkes som et imperativ: Gjenkjenn deg selv og din situasjon! Jeg oppfatter dette imperativet som et etisk imperativ, og som det viktigste etiske aspektet ved denne novellen.

1.5.6.2 Tekstens etiske dimensjon

Ut fra analysen er det kanskje ikke helt åpenbart hva som er tekstens etiske *moment*, iallfall om man kun knytter etikk til regelbrudd, kriminalitet eller direkte umoral. Det er for eksempel ingen av aktørene som kan sies å gjøre noe særlig galt i novellen, kanskje bortsett fra alkoholikeren, som åpenbart drikker for mye og sover for tungt. Men kan hans selvdestruktive livsstil kalles umoralsk? Selv om ektemannen i en forstand er moralsk ansvarlig for sin last, er det ikke til å komme utenom at hans

alkoholproblem er en lidelse, som han antakelig ville, om han kunne, legge bak seg. Ektemannen er åpenbart moralsk ansvarlig for sin tilstand, men direkte umoralsk kan ikke hans avhengighet sies å være. Etter mitt syn kan derfor ikke det etiske momentet knyttes til direkte umoralske eller kriminelle handlinger. Kan det likevel tenkes at det etiske kan være en egen diskusjon i tekstverdenen? I enkelte noveller av Carver er etiske anliggender eksplisitt uttrykt i samtalen mellom karakterene, men det er ikke helt slik den etiske dimensjonen formidles i «I Could See». Her kommer det etiske i hovedsak til uttrykk på en implisitt måte, som et resultat av karakterenes handlinger og egenskaper.

Det er etter mitt syn nokså klart at det etiske momentet er knyttet til hovedpersonens etos snarere enn til umoralske handlinger. Hovedpersonens etos må i sin tur forstås i lys av tekstens overgripende tema og norm, som dette etos er en del av og selv bidrar til å forme. Spørsmålet er da hvilken holdning teksten uttrykker overfor Nancys blindhet for egen situasjon. Ut fra temafastsettelsen og Nancys rolle i etableringen av denne mener jeg novellens norm kan betraktes som en kommentar til hovedpersonens etos.

Carver synes å si at alkoholikerens kone har et problem som ligner på alkoholikerens. Hun har i likhet med alkoholikeren blitt invadert og strever med å gjenkjenne fienden, og som alkoholikeren er hun moralsk ansvarlig for ikke å la seg bli invadert. «I Could See The Smallest Things» viser oss at Nancys blindhet er en form for eksistensiell blindhet som gjør det umulig for oss å gjenkjenne vårt egentlige selv. Det er en blindhet som oppmuntres og forsterkes av vaner og daglige rutiner, og som gjør oss sårbare for krenkelser av vår personlige integritet – spesielt, synes det, de krenkelser som er forårsaket av det eller dem vi står nærmest, det være seg alkohol eller personen vi deler ekteseng med.

Et vesentlig aspekt ved Carvers bruk av karakterer og plot er at han oppfordrer oss til å forstå at alkoholikerens blindhet like gjerne kan være vår egen blindhet, og at vi, i likhet med Nancy, allerede kan være invadert av ødeleggende krefter, selv om vi tenker at våre liv er normale. Teksten oppfordrer oss således til å erkjenne at alkoholikerens ansvar påhviler oss alle. Vi oppfordres til å bekjempe de krefter som truer med å invadere oss, og fortellingen antyder at disse kreftene allerede kan være en del av oss. På et generelt nivå har det etiske synet som sier at vi skal gjenkjenne oss selv, universell gyldighet, men i novellens verden antar det som vist en spesiell form i lys av det overgripende temaet.

Med denne novellen viser Carver hvor vanskelig det kan være å gjenkjenne hvordan normaliteten sakte degenererer og blir til abnormalitet. Dette er også paradokset som lyser imot leseren idet Nancy gjør seg i stand for natten ved siden av Cliff i ektesengen, etter at hun har forsikret seg om at hjemmet er trygt mot inntrengere.

1.5.7 Avslutning

Tema- og normutlegningen gjør at vi kan se hvor viktig det er for forståelsen av det etiske momentet å kunne beskrive sammenhengene mellom karakterer, plot og tematikk godt. Dette blir imidlertid enda klarere om vi helt avslutningsvis vender tilbake til Betheas og Meyers analyser av novellen. Hvis min tolkning av novellen er riktig, begår kritikerne to mistak, og vi ser disse tydeligst av den normen som følger av deres forståelse av novellens tema.

Bethea mfl. skriver mer eller mindre direkte at Nancy ikke handler i samsvar med sin innsikt. Ifølge Bethea og Meyer kulminerer den nattlige ekspedisjonen i fornektelse og flukt, noe som skaper det velkjente credoet at innsikt ikke forbedrer, men forverrer livsbetingelsene. Hvis vi skulle formulere en norm som korresponderer med Betheas og Meyers beskrivelser, ville den antakelig lyde: Du skal handle i henhold til din innsikt!

Etter mitt syn inneholder en slik norm et verdifullt etisk aspekt. Det er også sannsynlig at andre av Carvers noveller kan sies å gi uttrykk for en lignende norm, men «I Could See The Smallest Things» gjør det etter mitt syn ikke. Nancy får nemlig ikke noen innsikt (om eget liv) som hun kan handle i henhold til. Om Nancy hadde fått en slik innsikt (slik Meyer og Bethea hevder), men unnlatt å handle i henhold til den, kunne det vært riktig å si at innsikt korrupperer.

Analysen av «I Could See» viser at selv om det overordnede temaet er avgjørende for å identifisere litterære teksters etiske moment, kan det også være vanskelig å gjenkjenne det emnet teksten egentlig snakker om. Om vi forholder oss til tanken om et overgripende tema eller ikke, feller vi gjerne verdidommer eller postulerer etisk ladete holdninger basert på en helhetsforståelse av teksten. Det overgripende temaet skaper imidlertid kontekst og gir retning til hele teksten. Vi ser dette spesielt godt når vi sammenligner min analyse med de siterte kritikernes analyser. Deres påstand om at Nancy fikk innsikt om eget liv synliggjør en annen

tematikk enn den jeg argumenterer for. Kritikerne har imidlertid rett i at realisert innsikt er et tema i teksten, men det er som vist et underordnet tema. Bethea og de øvrige kritikere tar således feil både i deres antakelse av hva som er tekstens hovedanliggende, og i det de oppfatter som novellens eget syn på dette anliggendet. Vi ser dermed at det er avgjørende at de ulike temaene ordnes hierarkisk for å se hvilken betydning de har for tekstens overgripende meningsdannelse – som vi har sett er det avgjørende også for å utlede tekstens etiske syn.

Kapittel 6

Reintegrasjon og intertekstualitet i «What's in Alaska?»

1.6 Symbolmettet minimalisme

I innledningskapittelet skrev jeg at det synes å være enighet blant kritikere om utviklingen i Carvers stilistiske uttrykk. Adam Meyer beskriver utviklingen slik: «Carver's career actually follows the pattern of an hourglass – beginning wide, moving through a narrow stage (during his 'arch-minimalist' period), and then widening again» (Meyer 1995: 31). Selv om Carver fortsatt gjerne knyttes til litterær minimalisme, er som sagt Gordon Lish i stor grad ansvarlig for Carvers «arch-minimalist period». Han bidro i særdeleshet til det minimalistiske uttrykket i *What We Talk About When We Talk About Love* fra 1981.²⁴

Lish redigerte riktignok Carvers tekster også før 1981, men han kuttet ikke like drastisk i disse. Da Carver tidlig i 1980-årene ville ha mer kontroll over egne tekster, resulterte det som nevnt i at samarbeidet med Lish tok slutt.²⁵ Tekstene som ble publisert både før og etter *What We Talk About*, viser da også at Carver er mer å regne som en ekspansiv forfatter enn som en minimalist.²⁶ Det er derfor heller ikke urimelig å konkludere, slik flere kritikere har gjort, med at det er Lish, mer enn Carver, som er minimalisten av de to.

²⁴ Carver ga uttrykk ved flere anledninger for at han ikke likte minimalismestemplet: «'That word brings up associations with narrow vision and limited ability [...] It's true that I try to eliminate every unnecessary detail in my stories and try to cut my words to the bone. But that doesn't make me a minimalist. If I were, I'd really cut them to the bone. But I don't do that; I leave a few slivers of meat on them'» (Gentry og Stull 1990: 80). En slik reaksjon er forståelig når vi i ettertid vet hvor stor innflytelse Lish hadde på utformingen av tekstene.

²⁵ Ifølge *The Library of America* forble Lish Carvers redaktør hos Alfred A. Knopf: «[...] but Carver insists on complete control of his stories, restricting Lish to standard copyediting. Their professional and personal relationship ends abruptly in the spring» (Carver 2009b: 974).

²⁶ Dette kommer spesielt godt frem når en leser originalmanuskriptet til *What We Talk About When We Talk About Love*: Lish kuttet enkelte av tekstene med over 70 %.

Men selv om den minimalistiske perioden vanligvis plasseres i begynnelsen av 1980-årene, kan også en del fortellinger fra tidligere i forfatterskapet betegnes som minimalistiske.²⁷ Ifølge Meyer er «What's in Alaska?»²⁸ i *Will You Please Be Quiet, Please?* en slik fortelling: «Even as an early example of Carver's minimalism, this story remains one of the best; the writing contains all of the tautness and power, and all of the humor and terror, that the style is capable of creating» (Meyer 1995: 49). Meyer treffer kanskje ikke helt når han beskriver det han oppfatter som Carvers senere minimalisme (hans bok kom ut noen år før det ble kjent i hvor stor grad Lish påvirket Carvers tekster), men han har rett i at «What's in Alaska?» har elementer som kjennetegner flere av fortellingene i *What We Talk About*: det minimalistiske uttrykket fører til at disse har enigmatiske momenter som gjør det vanskelig å se hva som grunnleggende står på spill i dem.

Selv om fortellingen har et slags plotforløp, kan handlingen fortone seg som en serie usammenhengende hendelser. Den mannlige hovedkarakteren, Carl, forlater arbeidet, kjøper et par nye sko, drar så hjem og tar et bad. Der forteller hans kone, Mary, at hun har vært på et jobbintervju angående en (uspesifisert) stilling i Alaska. De drar deretter til et vennepar, Jack og Helen, for å innvie Jacks bursdagspresang, en vannpipe. Handlingen er deretter for det meste konsentrert om karakterene, som røyker marihuana, drikker cream soda, spiser søtsaker og ler høyt. Carl skiller seg fra de øvrige karakterene ved at han er den eneste karakteren som ikke ler i løpet av fortellingen, selv ikke under påvirkning av marihuana. Ifølge Mary er Carl «on a little bummer» (Carver 1992: 80), en tilstand som står i relieff til de andre karakterene som er på stigende rus av marihuana i en atmosfære fylt med latter, spøk, og, skal det vise seg, moralsk underskudd: Vi får en indikasjon på at Mary har en affære med Jack. Episoden inntreffer når Carl observerer Mary og Jack i en slags omfavnelser inne på kjøkkenet:

Carl watched them walk to the kitchen. He settled back against the cushion and watched them walk. Then he leaned forward very slowly. He spuinted. He saw Jack reach up to a shelf in the cupboard. He saw Mary move against Jack from behind and put her arms around his waist. (Carver 1992: 85–86)

²⁷ Lish redigerte som sagt også mange av Carvers tidligere noveller, og han kan derfor ikke utelates som bidragsyter til den minimalismen som kan sies å finnes også i disse tekstene.

²⁸ «What's in Alaska?» ble første gang publisert i *Iowa Review* våren 1972.

Episoden blir aldri et tema i samtalen mellom karakterene, selv om oppdagelsen påvirker Carl; dialogen forblir mer eller mindre retningsløs, preget av gjentakelser og fraser.²⁹ Festlighetene forstyrres også når Jack og Helens katt drar en mus inn i stuen og spiser den foran festdeltakerne. Hendelsen legger en demper på atmosfæren, og en stund senere oppløses festen. Carl tar Mary med hjem, men underveis kommer hun med et krav til Carl som skaper en viss uro i ham: «She raised her head. 'When we get home, Carl, I want to be fucked, talked to, diverted. Divert me, Carl. I need to be diverted tonight'» (Carver 1992: 91). I sluttscenen er Mary falt i søvn, mens Carl derimot stivner i angst for en reell eller innbilt trussel i mørket: «Just as he started to turn off the lamp, he thought he saw something in the hall. He kept staring and thought he saw it again, a pair of small eyes» (Carver 1992: 91).

Ifølge Arthur F. Bethea er «Alaska?» en fortelling hvor mening uttrykkes på en langt mer kompleks måte enn det som er vanlig innenfor ordinær realisme: «'Alaska?' 'says' much more than what is literally on the page and does so with a sophisticated interweaving of referential and nonmimetic language that is vastly more complex than simple realism» (Bethea 2001: 50). Fortellingen kan sies å kommunisere gjennom det jeg vil kalle en form for *symbolmettet minimalisme*. Dette synet har – slik Bethea også påpeker – solid forankring i Carvers egne uttalelser om hvordan et presist språk kan tilføre selv det helt ordinære en meningsfylde:

It's possible, in a poem or short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things—a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring—with immense, even startling power. (Carver 1983: 15)

Bethea mener vi forstår fortellingen bedre om vi studerer symbolspråket, og han gir flere eksempler på slik meningsdannelse. Kombinasjonen av en «usynlig» forteller og et komplekst symbolunivers kan betraktes som deler av den minimalistiske stilen i

²⁹ I tillegg til Jacks gjentatte spørsmål om hvorvidt noen ønsker mer cream soda, er tittelen på novellen det mest slående eksemplet på hvordan brokker og fraser stadig gjentas. Alaska-referansen fremstår i åpningen som en arbeidsmulighet for Mary og en drøm for Carl, deretter som en stående spøk for Jack, som gjør narr av mulighetene i Alaska, og til slutt som et begrep tømt for innhold idet Mary gjentar spørsmålet før hun faller i søvn: «'What's in Alaska?' she said. He turned on his stomach and eased all the way to his side of the bed. In a moment she was snoring» (Carver 1992: 93).

fortellingen.³⁰ I så måte er jeg enig i at nærlesning av symboluniverset i noen grad kan kompensere for mangelen på eksplisitt informasjon. Jeg mener likevel at en tolkning av symboluniverset ikke alene kan kaste lys over de enigmatiske momentene i fortellingen, og spesielt gjelder dette sluttscenen, som også ifølge Bethea fremstår som kompleks: «Typical for Carver, 'Alaska?' ends without explicit resolution. Like the husband in 'The Lie' totally under his wife's thumb, Carl is in trouble, but what exactly will happen? Will he remain henpecked, trapped in a loveless marriage, or might he get a divorce?» (Bethea 2001: 49–50).

Jeg skal i dette kapittelet legge vekt på to andre vesentlige trekk ved tekstens kommunikative strategi, som jeg mener også bør betraktes som en del av novellens minimalistiske uttrykk. Når vi gjenfinner tydelige spor etter overgangsritualer i Carvers tekster, er dette en indirekte eller «minimalistisk» måte å kommunisere det eksistensielle alvoret på som står på spill i tekstene. «What's in Alaska?» kan i utgangspunktet sies å ha en lignende struktur som «I Could See The Smallest Things», som jeg analyserte i forrige kapittel. Begge tekster har et forløp som følger hovedsettingens inndeling: hjemme, borte, hjemme. I «I Could See» så vi at oppholdet i naboens hage kunne leses som en liminalfase hvor den kvinnelige hovedkarakteren ble tilbudt muligheten for ny innsikt, og i «Alaska?» kan det umiddelbart synes som festen – den lange midtsekvensen – har en tilsvarende funksjon: Festen skiller seg vesentlig fra både innledingen og lukkingen av teksten.

Jeg vil imidlertid argumentere for at liminalfasen ikke er et vesentlig aspekt ved «Alaska?», men at novellen som helhet utspiller seg i det som tilsvarer den siste fasen, i reintegrasjonsfasen. Som van Gennep viser i *Les Rites de Passage*, dreier reintegrasjonsfasen seg om at neofytten gjeninntretr i samfunnet på et høyere nivå enn han var på tidligere. Neofytten har vært gjennom en liminalfase hvor han har tilegnet seg ny kunnskap, lærdom og innsikt. Den nye innsikten har gjort ham klar for å reintegreres i samfunnet, og der takle utfordringene den nye situasjonen krever, enten disse er av sosial, politisk eller personlig art. Jeg skal videre argumentere for at

³⁰ Om man betegner stilen i «Alaska?» som minimalistisk eller ikke, er ikke et spørsmål jeg skal drøfte inngående, men fortellingen kan iallfall forstås som minimalistisk i den forstand at hendelser og scener ikke er supplert med forklaringer eller kommentarer fra fortelleren. Når den interne fokuseringen i tillegg er svært begrenset og selektiv (vi får kun tilgang til enkelte spredte tanker hos den mannlige hovedkarakteren), overlates mye av tolkningsarbeidet til leseren.

reintegrasjonsfasen er innrammet av intertekstuelle forbindelser, som også er ritualer – reintegrasjonen både innledes og avsluttes av ritualer. Så langt jeg kan se, er ingen av intertekstene – det eksisterer til sammen tre intertekstuelle forbindelser i teksten – identifisert av kritikerne, iallfall er de ikke kommentert i analysene deres.³¹ Det er med andre ord min påstand at «Alaska?» er en tekst hvor (overgangs-)ritualer på ulik måte spiller en vesentlig rolle for hva novellen har å meddele om menneskelig endring.

1.6.1 Tekstens grunnkonflikt

For å se hva som står på spill i teksten, skal jeg ta utgangspunkt i den verden vi presenteres for, og videre hva som fortoner seg som viktig for karakterene der. Selv om teksten ikke i detalj beskriver hverdagen til karakterene, men i stedet fokuserer på marihuanarøykingen hos Jack og Helen, kommer hverdagen klart nok frem i første del av fortellingen. Handlingene der er først og fremst helt ordinære. Carl og Mary lever et nokså typisk arbeiderklasseliv hvor Carl har manuelt arbeid, mens Mary er hjemmeværende. Det er små, rutinepregete handlinger som kjennetegner hverdagen i fortellingen. Rutineaspektet dukker også opp mot slutten av festen når Carl vil hjem fordi han skal på arbeid dagen etter: «'I have to work in the morning,' Carl said. [...] 'Are you coming?' Carl said» (Carver 1992: 90). Som i flere av Carvers fortellinger er det vanen og det ordinære som beskriver samlivet.

Karakterene lever forholdsvis uspennende liv, som nok kan fortone seg litt grått og trist – liv uten de helt store begivenhetene. Festingen kan derfor leses som en respons på dagliglivets konformitet og forpliktelser. Selv om teksten har få troper,

³¹ Foruten at intertekstene også er ritualer, er det spesielt én ting jeg vil fremheve ved dem, nemlig måten Carver refererer til intertekstene på. For Carver gir ikke noen direkte referanse eller henvendelse til dem. I stedet dramatiserer han de aspekter ved interteksten det refereres til, og integrerer dem i tekstforløpet. Det er nærliggende å kalle en slik bruk av intertekster en del av tekstens minimalistiske stil. Jeg tror heller ikke det ligger noen motsetning i det å kalle dette et minimalistisk uttrykk selv om det skulle vise seg at Carver også dramatiserer intertekstuelle forbindelser i sine mer ekspansive tekster. Leonard Michaels, som var professor i engelsk litteratur ved University of California, Berkeley, ble i 1990 intervjuet om sitt vennskap med Carver. Der snakket han blant annet om Carvers holdning til litterære allusjoner: «He didn't like the literary allusions, references to philosophers, or explicit statements of ideas [...] There was no drama or pleasure in them» (Halpert 1991: 17). Et slikt syn på intertekstualitet synes å passe godt til tanken om at Carver dramatiserte mange av de litterære allusjonene.

synes Carls opplevelse av boblene i vannpipen å sette ord på den tilstanden rusen setter karakterene i: «They reminded him of bubbles rising from a diving helmet. He imagined a lagoon and schools of remarkable fish» (Carver 1992: 82). Festene og rusen synes å foregå i en egen liten boble som eksisterer innenfor, men samtidig på siden av rammene i dagliglivet: For en time eller to kan karakterene stenge ute forpliktelser og ansvar og leve litt «eksotisk».

Men det er samtidig betydelige forskjeller mellom karakterene. Når Carl skiller seg noe fra de øvrige karakterene ved å være nedtrykt, er det en indikasjon på en mer generell ulikhet som peker ut over feststemningen. Carl virker nemlig mer fornøyd enn de andre karakterene med dagliglivets realiteter. Den kanskje mest presise beskrivelsen av hans opplevelse av egen situasjon er det Mary som gir. Ett av gjennomgangsmotivene i teksten er Carls nye sko, som allerede i åpningen antyder at Mary og Carl har divergerende verdier. Carl kjøper skoene etter arbeid, til fritidsbruk, og de synes å gi ham en følelse av frihet: «Driving home he felt that his foot moved freely from pedal to pedal» (Carver 1992: 77). Marys bemerkning viser at hun vurderer skoene på en annen måte: «'You bought new shoes,' Mary said. 'Let me see.' 'Do you like them?' Carl said. 'I don't like the color, but I'll bet they're comfortable. You needed new shoes'» (Carver 1992: 77). Skoene kan sies å symbolisere verdien av det komfortable for både Carl og Mary, men det er bare Carl som assosieres med denne verdien – for Carl innebærer det en form for frihet.

Verdien av det komfortable gjentas av Helen etter at Carl og Mary ankommer til festen, og understreker slik (for tredje gang) at Carl i motsetning til de andre vektlegger det praktiske og komfortable fremfor det spennende og kanskje litt mer glamorøse:

Carl set the glass on the coffee table, but the coffee table smacked it off and the soda poured on his shoe. 'Goddamn it,' Carl said. 'How do you like that? I spilled on my shoe.' [...] 'Those were new shoes,' Mary said. 'He just got them.' 'They look comfortable,' Helen said a long time later and handed Carl a towel. 'That's what I told him,' Mary said. (Carver 1992: 86)

Episoden finner sted et godt stykke inn i festlighetene. Det påtakelige er at både Carl og Mary må gjøre Helen oppmerksom på skoene før hun forstår at de er nye – skoene er beige, anonyme og ordinære. Og i likhet med Marys er Helens respons egentlig todelt, og viktigst, grunnleggende kritisk. Responstiden viser at hun må tenke seg nøye om for ikke å støte Carl med sin bemerkning. Carl fremstår dermed som langt

mer komfortabel i sin tilværelse enn de andre karakterene. Han fremstår som litt satt eller sedat, og antakelig kjedelig – Marys replikk om at han trengte nye sko, sier egentlig at hun mener han trenger en slags fornyelse.

Det dagliglivet som Carl synes å finne seg til rette i, fortøner seg for de tre andre karakterene som rutinepreget og lite spennende. I motsetning til Carl, som finner seg mer eller mindre til rette i en hverdag uten rus, betoner Helen og Jack rus- og nytelsesaspektet i en slik grad at de fremstår som karikaturer. Mellom disse to karakterkonstellasjonene finner vi Mary. Både Mary og Helen fremstår i bunn og grunn som litt ulykkelige, men de forholder seg noe ulikt til mismotet. For til tross for Helens karikerte oppførsel er den mest «utagerende» av dem Mary – hun fremstår tross alt med et rikere behovs- og følelsesregister. Den kvinnelige hovedpersonen er en som søker seg bort fra – eller iallfall søker adspredelse fra – den tilværelsen de lever i. I tillegg til å søke jobb i Alaska innebærer det å skaffe seg en elsker (Jack), delta i utagerende fester og innta kjemiske stimuli (alt fra sukker til marihuana).

Vi ser at det er vesentlig forskjell på hvordan Carl og Mary forholder seg til hverdagslivet. Carl og Mary tiltrekkes og frastøtes av hverandre, av den andres handlinger og holdninger. Marys lengsel bort (drømmen om Alaska) og hennes overskridelse (affæren) er etterfulgt av tilbakevending og hjemkomst i sluttscenen.

Det er åpenbart at Mary har et utilfredsstilt og ufokusert begjær, og dette begjæret er en trussel mot Carls ønske om å leve et ordinært familieliv sammen med henne. Marys oppfordring til Carl om å bli «diverted» tyder også på at det står mer på spill i novellen enn utenomekteskapelig, seksuell tilfredsstillelse. Grunnkonflikten i teksten går langs denne akse, og den er en funksjon av at de to hovedkarakterene har motstridende prosjekter. Mens Mary kan sies å ville endre sin nåværende situasjon, er Carls prosjekt mer i retning av å opprettholde det livet de har. Det blir derfor maktpåliggende for ham å temme Marys utilfredsstilte begjær.

For å få full innsikt i denne konflikten er det viktig å se hvordan novellen kontekstualiserer den. Min påstand er som sagt at novellen som helhet utspilles i overgangsritualets siste fase, i reintegrasjonsfasen. Men hva betyr det at konflikten relateres til reintegrasjonsfasen? Og hvilken form for reintegrasjon er det vi er vitne til i novellen? Reintegrasjonen skaper en helt spesiell kontekst, og vi får blikk for den gjennom en intertekstuell referanse til Homers klassiske epos *Odysseen*.

1.6.2 *Odysseen* som kontekst

Odysseen har 24 sanger som i all hovedsak omhandler kongen og helten Odyssevs' hjemreise etter krigen i Troja. Verket skildrer en periode på ca. ti år, hvor Odyssevs må takle mange utfordringer før han til slutt blir gjenforent med sin kone, Penelope. Carvers tekst alluderer imidlertid ikke til *Odysseen* i sin helhet, men til siste delen, som omhandler hjemkomsten til Ithaka. Episoden det alluderes til, er den kjente badeepisoden i sang 19. I Carvers tekst utspiller scenen seg helt i åpningen, etter at Carl er kommet hjem fra arbeid:

He lay in the tub for a while and then used a brush to get at the lube grease under his nails. He dropped his hands and then raised them to his eyes. She opened the bathroom door. 'I brought you a beer,' she said. Steam drifted around her and out into the living room. 'I'll be out in a minute,' he said. He drank some of the beer. She sat on the edge of the tub and put her hand on his thigh. 'Home from the wars,' she said. 'Home from the wars,' he said. She moved her hand through the wet hair on his thigh. (Carver 1992: 78)

Foruten badescenen i seg selv er det to kjennetegn i passasjen som alluderer til Odyssevs, og begge fremheves som viktige ved at de gjentas. I Carvers tekst plasserer Mary to ganger hånden sin på Carls lår. Dette er samme stedet som Odyssevs fikk sitt arr da han var barn, og som barnepiken gjenkjenner ham ved. I den norske oversettelsen til P. Østbye står det riktignok at det gjelder Odyssevs' fot, ikke hans lår (Homer 2000: 291). «Fot» er imidlertid et for upresist identifikasjonskriterium. I den engelske utgaven kommer det tydelig frem at såret befinner seg på låret, like over kneet: «He hooked aslant with one white tusk and ripped out flesh above the knee, but missed the bone» (Homer 1998: 367). Selv om badescenen og sårstedet skaper en forbindelse mellom Odyssevs og Carl, er den del av allusjonen som klarest viser til Odyssevs, der hvor både Mary og Carl bruker uttrykket «Home from the wars». Odyssevs' reise er nettopp et tiårig forsøk på tilbakevending fra krigen. De tre referansepunktene er en klar indikasjon på at interteksten hører med i tolkningen av «Alaska?».

Om vi ser på *Odysseen* under ett, er det nærliggende å beskrive den overgripende strukturen som et overgangsritual. Som både van Gennep og Turner viser, er liminalfasen preget av mange oppgaver og utfordringer for neofyten, og dette beskriver i stor grad Odyssevs' tiårige hjemreise der han har seilt over alle hav og kjempet mot uhyrer av alle slag. Ifølge van Gennep svever neofyten mellom en

fysisk og magisk-religiøs verden i liminalfasen, og dette må i stor grad sies å kjennetegne Odyssevs' hjemreise: Han både manipuleres av gudene, forhandler med dem og ivaretas av dem på sin reise. Odyssevs er utvilsomt «betwixt and between» under reisen hjem: Han er verken det ene eller det andre, men mellom posisjoner. Som vi også har sett, er det i liminalfasen ofte hentydninger om nedstigning til Hades (Gennep 1999: 113). Og som kjent er Odyssevs bokstavelig talt på en visitt i dødsriket. Den lange hjemreisen er i så måte en liminalfase som kan sies å avsluttes med badeepisoden i sang 19.

Det å ta et bad, døpes eller andre handlinger som involverer vann, er ofte en sentral del av overgangen fra én tilstand til en annen – mange ulike kulturer og religioner anvender vann og former for dåp som en symbolsk gjenfødelse. Vi kan spesielt legge merke til to sentrale aspekter ved bruken av vann: Den som døpes – eller tar et bad – står på terskelen til å reintegreres i en ny sfære eller tilstand. I tillegg avsløres ofte personens sanne identitet. Det mest kjente eksemplet er antakelig døperen Johannes' dåp av Jesus: Da Jesus ble døpt, ble hans sanne identitet avslørt (han var Guds sønn), og han gikk fra en tilstand som anonym borger til rollen som frelser. Vi ser noe tilsvarende i Odyssevs' tilfelle. I badescenen vasker Odyssevs av seg ikke bare skitt, men restene av den verden og de kampene og konfliktene som har vært en sentral del av hans liv de siste 20 årene. Han gjøres klar til på ny å tre inn i den verden og tilstand han forlot i Ithaka. Dessuten avsløres hans sanne identitet: Når skitten vaskes av ham, kommer arret til syne som viser hvem han i virkeligheten er, nemlig konge i Ithaka, far til Telemakos og ektemake til Penelope. Badescenen innleder siste del av *Odysseen*, mens den er plassert helt i begynnelsen av Carvers tekst. Episoden i *Odysseen* står ved inngangen til reintegrasjonsfasen, og signaliserer dermed at vi også i novellen befinner oss i starten av en reintegrasjonsfase.

Et rimelig spørsmål er hva Carver vil oppnå med å alludere til *Odysseen*. For det første lar Carver oss forstå at Carl skal tolkes som en slags hjemvendt Odyssevs. Reintegrasjonsfasen i novellen er derfor først og fremst knyttet til Carl. Men Carl er selvfølgelig ingen Odyssevs. Når Mary sier «home from the wars», så er det en vennlig-ironisk replikk som kommuniserer at Carl jo ikke akkurat er noen kriger. Gjennom å alludere til *Odysseen* markerer Carver avstanden mellom det trivielle og hverdagslige universet til Carl og det heroiske universet til Odyssevs – det banale og ordinære med Carls livsverden blir understreket på denne måten. I den grad Carl kan kalles en helt, er han en typisk hjemmekjær arbeiderklassehelt (hans sanne identitet).

Men viktigere enn å peke på kontrastene mellom de to hovedpersonene er det å se hvordan badeepisoden innvarsler Carls kamp for å vinne sin kone tilbake. For parallellene mellom Odyssevs og Carls eksistensielle situasjon er påtakelige.

Grunnsituasjonen for både Odyssevs (i den del av eposet det alluderes til) og Carl er at de vender tilbake etter et fravær fra hjemmet. Mens Odyssevs vender hjem for igjen å bli far for Telemakos, ektemann for Penelope og konge i Ithaka, kommer Carl hjem etter en arbeidsdag for å gjenoppta samlivet med Mary. Carver beholder med andre ord det viktigste elementet tilknyttet Odyssevs' reintegrasjon: parforholdet. (Det er selvfølgelig mulig å tolke Carls «kongerike» som hverdagslivet og hjemmet han vender tilbake til.) Både Odyssevs og Carl møter imidlertid på et uforutsett problem som kompliserer og forlenger reintegrasjonen: Parforholdet, og dermed normaltstanden, er truet av sterke drifter og begjær. Odyssevs' forhold til Penelope er truet av kjærlighetshungrige beilere som vil gifte seg med henne. Og lik Odyssevs erfarer Carl at hans kone er truet av «friere» (festen avslører at kona er beleiret, riktignok av bare én frier), og som Odyssevs må han vinne henne tilbake. Slik ser vi at før det er mulig å la seg reintegrere til deres tidligere posisjoner, må både Odyssevs og Carl temme begjæret som truer parforholdet.

Herifra begynner imidlertid eposet og novellen å skille lag. Vi ser det spesielt i den konkrete trusselen som Odyssevs og Carl står overfor, og tilsvarende i den måten de to hovedkarakterene møter trusselen på. Jeg skal videre argumentere for at Carver utvikler og «moderniserer» trusselen Carl må takle. Vi ser Carls reelle utfordring spesielt godt under festen hvor karakterene initierer Jacks vannpipe. Festen kan i tillegg betraktes som en allusjon til sang 20 i *Odysseen*, der beilerne holder et etegilde i Odyssevs' borghall. Trusselen for begge hovedkarakterene trer for alvor frem under etegildet og festen.

1.6.2.1 Fest og etegilde i perspektiv

Både i eposet og novellen følger festen like etter badeepisoden. I *Odysseen* finner festen sted i Odyssevs' borghall. Det er under etegildet at Odyssevs får sitt første virkelige møte med utfordringene han står overfor. Det er flere ting som volder Odyssevs bekymringer, men hans største utfordring er likevel antallet beilere. Tanken på hvordan han skal kvitte seg med dem, gjør ham søvnløs. Til gudinnen Pallas Atene sier han: «?Ja, du har visselig rett i alt hva du nevnte, gudinne, men der er noe mitt

grublende sinn ustanselig drøfter, hvordan jeg best skal få bukt med friernes skamløse skare ene mot dem som alltid i flokk holder til i palasset'» (Homer 2000: 297). Til etegildet slakter beilerne får og geiter, fete svin og en okse (slik de har gjort ved flere anledninger). Alle får rikelig med brød og vin, og de fråtser i alt det fremsatte: «Alle tok for seg med lyst av de fremsatte herlige retter» (Homer 2000: 303). Under festen betraktes Odyssevs som et utskudd, en oppkomling og sjarlatan av de øvrige deltakerne. Han sitter for seg selv, og han hånes og latterliggjøres av beilerne for utseendet, klærne og opphavet sitt. Han fråtser ikke i mat og drikke som beilerne, og han deltar heller ikke i latter og spøk.

Tilsvarende ser vi i Carvers novelle at karakterene fråtser, men i stedet for å fråtse i kjøtt og vin, røyker de marihuana og konsumerer mengder av søtsaker, snacks og cream soda. Og i likhet med Odyssevs skiller Carl seg fra de øvrige festdeltakerne. Han føler seg nedfor, og deltar ikke med samme lyst i festlighetene. I tillegg er han den eneste karakteren som ikke ler i løpet av tekstforløpet. Likheten mellom episodene i de to tekstene forsterkes ved at også Carl gjøres narr av. Mary erter ham med at han er på en «bummer», og Jack spøker med Carls nye forestilling om et liv i Alaska. Til slutt erkjenner Carl at Alaska ikke er et alternativ: «'What *about* Alaska, you guys?' Jack said. 'There's nothing in Alaska,' Carl said. 'He's on a bummer,' Mary said. 'What'll you guys *do* in Alaska?' Jack said. 'There's nothing to do in Alaska,' Carl said» (Carver 1992: 87).

I *Odysseen* fremstår etegildet som en trussel mot Odyssevs' reintegrasjon. Beilerne har inntatt borgen hans, de tar for seg av maten og vinen, og de konkurrerer om hans kones gunst. I «Alaska?» kan man imidlertid få inntrykk av at festen er en ufarlig avveksling fra det rutinepregete dagliglivet. Betoningen av ulike rus- og nytelsesmidler er i så måte karakteristisk. Følgende replikkveksling er illustrerende:

'Did I see some U-No bars in that sack?' Helen said. 'I bought some,' Carl said. 'I spotted them the last minute.' 'U-No bars are good,' Jack said. 'They're creamy,' Mary said. 'They melt in your mouth.' 'We have some M and M's and Popsicles if anybody wants any,' Jack said. Mary said, 'I'll have a Popsicle. Are you going to the kitchen?' 'Yeah, and I'm going to get the cream soda, too,' Jack said. 'I just remembered. You guys want a glass?' 'Just bring it all in and we'll decide,' Helen said. 'The M and M's too.' 'Might be easier to move the kitchen out here,' Jack said. (Carver 1992: 85)

Mengdene av drops, cream soda og Popsicles gjør at hele settingen fremstår nærmest som en sukkertøy- eller barneverden, for og av voksne. Et slikt «rollebytte»

understøttes av Jacks spøk om Helens ruspåvirkede omsorg for barna deres: «'She was still stoned when she got up with the kids this morning,' Jack said, and he laughed» (Carver 1992: 82). Dette gir imidlertid ikke et korrekt bilde av festen. I «Alaska?» er festen i likhet med beilernes etegilde en trussel mot reintegrasjonen. Men trusselen mot Carls reintegrasjon skiller seg betydelig fra utfordringene Odyssevs står overfor.

Den avgjørende kontrasten er åpenbart den at mens Odyssevs' forhold til Penelope er truet utenfra, er Carls forhold truet innenfra, av den andre part i parforholdet. Selv om Marys begjær er retningsløst – det inkluderer både utroskap, kjemiske og sukkerholdige stimuli, og «flukt» til Alaska – viser teksten at Marys seksuelle begjær utgjør den største trusselen mot reintegrasjonen. Antydningen om en affære mellom Mary og Jack er bare én måte teksten viser Marys seksuelle appetitt på. Teksten er i tillegg rik på motiver og symboler som er seksuelt ladet.

Det er særlig de «harmløse» søtsakene og marihuanaen som gir slike assosiasjoner, som i følgende passasje: «Carl passed the tube to Mary. She took his hand and guided the tube into her mouth. He watched the smoke flow over her lips a long time later» (Carver 1992: 83). Munnstykket og røyken som siver ut av Marys munn, symboliserer fellatio. Også cream soda antar, ifølge Bethea, seksuelle overtoner: «Linguistically related to *cream*, *cream soda* is transformed into a sexual symbol by *cream*'s properties; by *cream* being a slang word for semen and 'to experience orgasm'; and by the term's interjection into the text immediately after referential language evoking fellatio» (Bethea 2001: 45). Det som først kan virke som en sukkertøyverden, transformeres slik til en syndens bule.

Selv kattens lek med musen speiler på symbolsk vis Marys seksuelle begjær. Bethea mener «the cat's play with the dead mouse mirrors what Jack and Mary have done to Carl» (Bethea 2001: 48). Det er antakelig riktig, men etter mitt syn viser følgende passasje også at Marys (for-)bruk av elskereren, Jack, er fremtredende i metaforikken: «Carl stared at Mary, who was staring at Jack. Jack stared at something on the rug near his feat» (Carver 1992: 90). Musekadaveret ved føttene er en metonymisk referanse til Jack, som er den som faktisk er «konsumert» av Mary.³² Det

³² Jack er den som sterkest forbindes med festdrikken cream soda, og når den er drukket opp, har han lite annet av interesse å tilby Mary – han tilbyr henne et glass melk. Hun er imidlertid kun ute etter overflatisk elskov og avslår tilbudet. Cream soda og melk er således motpoler som står for henholdsvis overflatisk fest og moro og

understøttes av en klar parallell mellom der Mary omfavner Jack bakfra på kjøkkenet, og når katten «omfavner» musen med potene: «She lay down under the table and licked the mouse. She held the mouse in her paws and licked slowly, from head to tail» (Carver 1992: 89).

Utfordringen Carl møter, er som sagt annerledes enn utfordringene til Odyssevs. Det samme kan vi si om måten de to hovedkarakterene takler utfordringene på. Utfallet i *Odysseen* er velkjent. Med kløkt, mot og hjelp fra gudene nedkjemper Odyssevs alle beilerne og gjeninnsettes som konge og ektemann. Det er med andre ord en suksessfull reintegrasjonsprosess vi er vitne til. Det er likevel verdt å dvele litt ved måten Odyssevs takler utfordringen på.

1.6.2.2 *Odyssevs' lærdom*

Spørsmålet er om Odyssevs' hjemreise – som i realiteten er en liminalfase – har noen betydning for hvordan han takler utfordringen han møter i Ithaka. Odyssevs har gått gjennom en liminalfase med farer, utfordringer og tester, og det er én av liminalfasens kjennetegn at neofytten tilegner seg ny gnosis og innsikt som skal forberede ham på en ny livssituasjon. I hvilken grad har erfaringene fra liminalfasen betydning for hvordan Odyssevs takler beilerne? Hjemreisen utgjør mesteparten av eposet, og erfaringene Odyssevs høster under reisen, er mange. Vi skal se litt nærmere på én av disse, og hvordan episoden kan sies å endre og forberede Odyssevs til det som venter i Ithaka.

I sang 9 møter Odyssevs kyklopen Polyfémos, som tar Odyssevs og mannskapet til fange. Odyssevs klarer imidlertid med list å lure kyklopen, for så å unnsnippe. Han lyver om sin sanne identitet, skjenker Polyfémos full og smir et spyd som han blinder kyklopen med. Det Odyssevs så gjør, er ikke like «helteaktig», for i seiersrus blir han løsmunnet. Han avslører sin identitet og skryter av sine bragder: «'Dersom du dødelig mann, kyklop, skulle spørre deg siden hvem der har gjort deg så stygg som du er og blindet ditt øye, da kan du si at Laertes' sønn Odyssevs har gjort det, stadødeleggeren, han som på Itakas ø er til huse'» (Homer 2000: 136). Odyssevs må imidlertid betale prisen for skrytet sitt. Da kyklopen hører hvem det er som har

kjernesunnhet. Det er derfor ingen motsetning når Bethea påpeker at «the idea of termination [...] linked with *cream soda*, which has partially suggested the sexual connection, strongly hints that the affair is over» (Bethea 2001: 48).

forvoldt ham slik skade, roper han på Poseidon for at guden skal straffe Odyssevs og mannskapet hans. Det gjør Poseidon ved å gjøre hjemreisen til Odyssevs både lengre og betydelig vanskeligere. Elton Barker og Joel Christensen kommenterer episoden slik i sin introduksjonsbok til Homer:

The hero now must learn to live by his wits alone, to use his intelligence, to lie his way out of danger, to undure unbearable suffering until the time is right to strike. The encounter with the monster justifies Odysseus's behaviour once he has landed back in the all-too-familiar, but equally threatening, world of Ithaca. (Barker og Christensen 2013: 157)

Om ikke Odyssevs tar lærdom (for eksempel ydmykhet) av seieren over Polyfemos, gjør han det av den straffen han får av Poseidon. Det ser vi når han møter beilerne hjemme i Ithaka. Én av egenskapene Odyssevs viser i møte med dem, er at han nå legger bånd på seg selv og viser tålmodighet: Han avslører ikke sin sanne identitet før tiden er riktig. Under etegildet opptrer han som en tigger, og han blir som sagt forulempet og ydmyket av beilerne, men ved å vise stor selvkontroll får han muligheten til å vurdere motstanderne og hvordan han best kan nedkjempe dem. Tidligere ville Odyssevs forsvart sin ære og skrytt av sine bragder. Et gjennomgående trekk i det jeg har kalt Odyssevs' liminalfase, er at han må ydmykes og straffes før han tar lærdommen til seg. Der den «gamle» Odyssevs ville gjort noe overilt, har erfaringene i liminalfasen endret ham slik at han treffer de rette valgene når han returnerer til Ithaka – han reintegreres til slutt som konge og ektemann.

Strategiene og utfallet i *Odysseen* skiller seg betydelig fra Carvers tekst. Verken Odyssevs' egenskaper eller det voldelige utfallet i eposet er aktuelle fenomener i Carvers fiksjonsverden. Carvers tekst bygger på andre premisser og løsninger enn *Odysseen*. For å belyse dem skal jeg ta utgangspunkt i de sentrale karakterenes interesse i utfallet av handlingstråden. Hvilken betydning har hendelsene i sluttsekvensen for Carl og Mary? I hvilken grad innfris deres prosjekter? Gir utfallet i teksten oss tilstrekkelig svar på reintegrasjonsproblemene?

1.6.3 Prosjektinnfrielse

Carls prosjekt oppstår idet han oppdager affæren mellom Mary og Jack, omtrent midtveis i handlingstråden. Det er oppdagelsen av denne som fører til at han bestemmer seg for å ta Mary ut av festen og bringe henne hjem. I den forbindelse demonstrerer Carl en viss handlekraft, en form for maskulin autoritet: «'We have to

go,' Carl said. [...] Carl put his hands under Mary's shoulders and pulled her up» (Carver 1992: 90–91). Carl fortøner seg som en slags konserverende kraft som finner seg til rette i det livet han har, og der det er maktpåliggende for ham å «domestisere» eller temme Mary. Siste del av fortellingen kan betraktes som et forsøk fra Carls side på å innfri dette prosjektet.

Carl lykkes i å ta Mary ut av festen, tilbake til hjemmet og soverommet. Før Mary sovner, gjentar hun spørsmålet i novellens tittel, men spørsmålet fremstår retorisk, som et fjernt ekko av noe som i åpningen inngir håp om noe annet og bedre. Det kan dermed se ut til at hun har gitt opp akkurat dette innfallet. Carl vil ikke forstyrre henne etter at hun er falt til ro, og åler seg over til sin side av sengen. Fra Carls perspektiv kan dermed scenen tolkes som at Mary er vendt tilbake og på et vis er integrert i hverdagslivet – hun er tilsynelatende tilbake i folden. En slik tolkning åpner for at reintegrasjonen er fullbyrdet, men det er likevel ikke entydig.

Om vi leser scenen ut fra Marys behov for å søke seg bort (iallfall søke adspredelse) fra den tilværelsen hun lever i, synes dette behovet bare å være delvis innfridd – idet hun og Carl returnerer fra festen er hun underholdt, neddopet og sløv: «'Goodbye, you guys,' Mary said. She embraced Carl. 'I'm so full I can hardly move,' Mary said» (Carver 1992: 92). Festen kan betraktes som noen timers flukt fra den trauste hverdagen, og det krever bare litt øl og en p-pille fra Carls side for at hun skal bli fullstendig bedøvd og sovne. Selv om Mary har fått noen timers avveksling fra dagliglivet med Carl, virker hun ikke å være særlig tilfreds der hun faller i søvn neddopet på alle mulige slags medikamenter. Men er det mulig at begge karakterenes prosjekter kan kalles vellykket? Kan to så diametralt ulike verdiprioriteringer la seg forene?

Selv om Carver lukker plotet før vi får noen egentlig resolusjon, er det min påstand at han lar oss få dypere innblikk i konflikten. Videre skal jeg argumentere for at Carver belyser sluttsekvensen (og Carls forsøk på å vinne Mary tilbake) med en ny intertekstuell referanse: den kristne nattverden. Mens allusjonen til *Odysseen* er helt i åpningen av novellen, er referansen til nattverden en sentral del av siste scene. På denne måten åpnes og lukkes teksten med en intertekstuell referanse, og som jeg skal argumentere for, belyser intertekstene på ulike måter reintegrasjonsprosessen.

1.6.4 Novellens nattverd

I følgende passasje arrangerer Carver handlingene, motivene og karakterenes bevegelser på en slik måte at de alluderer til det kirkelige ritualet. Allusjonen er kontekstualisert og fordelt gjennom en lengre tekstpassasje, derfor velger jeg å sitere den i sin helhet. Det er flere ting å kommentere vedrørende det å lese passasjen som en slags nattverd, men først kan det være nødvendig å avklare én ting: Carl og Mary oppfatter ikke selv det som foregår i scenen, som noen form for hellig handling.

He turned off the living room light and felt his way along the wall into the bedroom. 'Carl!' she yelled. 'Carl!' 'Jesus Christ, it's me!' he said. 'I'm trying to get the light on.' He found the lamp, and she sat up in bed. Her eyes were bright. He pulled the stem on the alarm and began taking off his clothes. His knees trembled. 'Is there anything else to smoke?' she said. 'We don't have anything,' he said. 'Then fix me a drink. We have something to drink. Don't tell me we don't have something to drink,' she said. 'Just some beer.' They stared at each other. 'I'll have some beer,' she said. 'You really want a beer?' She nodded slowly and chewed her lip. He came with the beer. She was sitting with his pillow on her lap. He gave her the can of beer and then crawled into the bed and pulled the covers up. 'I forgot to take my pill,' she said. 'What?' 'I forgot my pill.' He got out of bed and brought her the pill. She opened her eyes and he dropped the pill onto her outstretched tongue. She swallowed some beer with the pill and he got back in bed. 'Take this. I can't keep my eyes open,' she said. (Carver 1992: 92)

Det er i hovedsak enkeltelementer i siste del av passasjen som antyder at episoden kan representere en variant av nattverden, men det er også viktig å legge merke til de innledende setningene. Der roper Mary ut i frykt for mørket, og Carver lar umiddelbart Carl komme med et tilsvarende svar hvor han påkaller Jesus Kristus og gjør seg til kjenne overfor ham. Carls påkallelse korresponderer med en prests rolle under nattverden når han påkaller Kristus og tilbyr deltakerne de hellige sakramentene. I åpningen etablerer dermed Carver en religiøst inspirert rollebesetning som setter tonen i passasjen: rollene som en slags prest og synderen som i nød roper etter hjelp. Marys utroskap gir grunn til å anta at nattverdsscenen inkluderer en slags tilgivelse av hennes synd. I så måte gir Mary og hennes utroskap en videre allusjon til en annen Mary, nemlig Maria Magdalena, som ble utfridd fra synd, eller, mer spesifikt, syv onde ånder. Det har også vært vanlig å se Maria Magdalena som en prostituert, selv om hun ikke eksplisitt omtales som det i Bibelen. Det er i alle tilfelle et poeng at hun ble en av Jesu mest trofaste følgere. Rolleetableringen er selvfølgelig først mulig å gjøre etter at vi innser at passasjen kan leses som en nattverd. I tillegg må vi ha i

minnet utroskapen vi tidligere er gjort oppmerksomme på; om vi ikke ser allusjonen og den kontekst den skaper, vil ikke de to karakterenes replikkveksling uttrykke annet enn deres oppskakede følelsesliv.

Selve utføringen av nattverden foregår mot slutten av passasjen hvor Carl plasserer pillen på Marys tunge og hun deretter svelger den med litt øl. Carver lar Marys utstrakte tunge gi oss blikk for at det er en slags nattverd som finner sted. I den virkelige nattverden er det valgfritt for kirkens medlemmer om man vil at presten skal plassere brødet – symbolsk ved en oblat – i munnen, eller om de får det lagt i hånden. Det vanlige er at deltakeren får brødet lagt i hånden, så i novellen fremhever Carver den mer spesielle liturgiske praksisen. Men nettopp ved å vektlegge den sjeldnere formen for deltakelse tilkjennegir Carver at vi skal lese handlingen som en nattverd; alternativt ville det vært vanskelig å lese passasjen som en kirkelig rite, fordi handlingen lett kan forveksles med et normalt kveldsritual.

Videre skal jeg se litt på den teologiske tolkningen av nattverden. Hensikten her er å gjøre rede for hvilke aspekter ved nattverden Carver alluderer til.

1.6.4.1 Den teologiske dimensjonen

Om vi ser på den teologiske tolkningen av nattverden, varierer den mellom ulike kirkesamfunn. I denne sammenhengen er det viktigere å se på de elementene i nattverden som er felles, eller iallfall mindre kontroversielle. Jeg vil i så måte forholde meg til den protestantiske kirkens form for nattverd, selv om protestantismen har en del felles med den katolske praksisen.³³

³³ Det punktet som det nok er størst uenighet om, er hvordan nåden formidles i nattverden. Selv om det er visse ulikheter mellom protestantiske kirkesamfunn, går hovedskillet her mellom den protestantiske kirken og den katolske. Dette punktet kan imidlertid ikke sies å ha betydning for tolkningen av allusjonen i Carvers novelle, fordi det angår i hvilken forstand og i hvilken grad Kristi tilstedeværelse materialiserer seg i nattverdselementene. Man skiller gjerne mellom et katolsk, luthersk, et reformert og et zwinglianistisk nattverdssyn. Den såkalte transsubstansjonslæren er sentral i katolisismen og fremholder at vin og brød rent faktisk transformeres til blod og legeme i nattverden. Det lutherske nattverdssynet mener derimot at den som mottar nattverdselementene, mottar både brød, vin, Jesu legeme og hans blod. I henhold til dette synet er Kristus også til stede fysisk ved at han tar bolig i elementene. I den reformerte kirke avviser man både det katolske og lutherske nattverdssyn idet tradisjonen hevder at Kristus kun er åndelig til stede i brødet og vinen. Det zwinglianistiske nattverdssynet preger de ulike frikirkene. Dette

Nattverden er i utgangspunktet en kristen liturgisk handling som er basert på Jesu Kristi siste måltid med disiplene før korsfestelsen. Måltidet regnes som innstiftelsen av det som i kirke tradisjonen er mer kjent som nattverden. Nattverden er fremstilt i de synoptiske evangeliene etter Matteus, Markus og Lukas, og er også beskrevet i brevlitteraturen etter apostelen Paulus. Ritualet er for øvrig også kjent under navnene «eukaristi» og «kommunion», men refereres i Bibelen til som «påskemåltidet». Under måltidet bryter Jesus et brød og tilkjenner at det er hans legeme, likeledes tar han kalken og sier den er den nye pakt i hans blod. Disiplene skal spise og drikke dette til minne om ham. Det er særlig minneaspektet i det Jesus sier, som gjør at ulike kirker gjennom århundrene har feiret nattverden – det legger en føring for kommende disipler av Jesus.

Det er vanlig å skille mellom en forståelse som vektlegger syndsforlatelsen, og en annen som vektlegger minneaspektet. Selv om ett syn favoriseres, betyr ikke det at den andre tolkningen avskrives. Helt sentralt er det derfor at man tror at den som mottar nattverden, får tilgivelse for synd, og styrke til et videre liv i kristen tro. Fellesskapstanken er derfor betydningsfull. Det samme er nattverden som bilde på den nye pakt. Til tross for noe ulik praksis i kirkesamfunnene kan disse aspektene betegnes som deler av kirke tradisjonenes fellesgods.

Det er et annet aspekt ved nattverden som er avgjørende i forståelsen av Carvers novelle, og som er felles for ulike kirkesamfunn. For i likhet med badescenen i den første intertekstuelle forbindelsen, er nattverden i seg selv grunnleggende sett et overgangsritual. Det er et liturgisk ritual som inviterer synderen til å få forlatelse for sine synder, og til å bli gjenopptatt i den kristne menighet: Å gjøre bot, tilgivelse, bekreftelse av den hellige pakt og fellesskapstanken er alle viktige aspekter ved det kristne ritualet. Derfor ser vi at det er kjente overgangsritualer som både innleder og avslutter novellens overgripende reintegrasjonsfase. I så måte kan både badescenen og nattverden leses som postliminale riter – riter som markerer overgangen fra liminalfasen til reintegrasjonsfasen. I praksis er dermed nattverden et nytt forsøk på å fullføre novellens reintegrasjonsfase, siden det første forsøket ikke kan kalles vellykket.

nattverdssynet hevder at Kristus ikke er til stede verken fysisk eller åndelig. Likevel er han til stede i den forstand at han alltid er der to eller tre er samlet i hans navn.

Den mest åpenbare forskjellen mellom ritualenes funksjon er at mens første sekvens omhandler Carls hjemkomst og forsøk på å gjenoppta hverdagslivet, er det i siste del Mary som vender tilbake til hjemmet. Sagt annerledes: I badeepisoden er det Carl som skal reintegreres i dagliglivet og parforholdet, mens det i sluttsekvensen er Mary som skal reintegreres – det er hun som mottar nattverden. Dette rollebyttet er imidlertid en logisk konsekvens av at Marys ukontrollerte begjær er den største trusselen mot Carls reintegrasjon. For at Carl kan sies å fullbyrde sin reintegrasjon, må han vinne kona tilbake. I praksis betyr det at Mary også må reintegreres i samlivet og dagliglivet.

1.6.4.2 Et ironisk overgangsritual

Det er åpenbart at vi stilles overfor en ironisk og forvrengt nattverd i Carvers fortelling. I den virkelige kommunion er Jesu legeme og blod tradisjonelt symbolisert ved brød og vin. I Carvers novelle er nattverdselementene på nær sagt blasfemisk vis omformet til det ugjenkjennelige: Livets brød er erstattet med en p-pille, og den røde vinen er erstattet med tynt, brunt øl. Identifiseringen av Carl som en slags prest tilsier at slik vin og brød symboliserer Jesu blod og legeme, skal ølet og p-pillen symbolisere verdier assosiert med Carl. En slik verdiforankring i Carl understøttes av novellens komposisjon, som i åpningen etablerer en forbindelse mellom Carl og øl – han nyter to øl i badekaret.

I første del av novellen serverer og oppvarter Mary Carl; hun ivaretar hans behov og virker på et vis støttende idet han returnerer hjem fra arbeidet. I siste del av novellen er rollene reversert, i den forstand at Carl nå serverer Mary øl, og forsøker å få henne til å falle til ro på soverommet. Øl som verdi assosieres på denne måten med Carl og normaltstanden i hjemmet – i novellen verken nevnes eller drikkes øl utenfor Carl og Marys leilighet, i åpningen og lukkingen av teksten. I åpningen vektlegges det at Carl nyter ølet, mens Marys respons i siste sekvens (som det fremgår av sitatet ovenfor) er tilnærmet motsatt: «'Don't tell me we don't have something to drink,' she said. 'Just some beer.' They stared at each other. 'I'll have some beer,' she said. 'You really want a beer?' She nodded slowly and chewed her lip.»

Slik får vi også blikk for hvilke aspekter av nattverden som er sentrale for novellen. Slik nattverdselementene symboliserer livet i og med Kristus, skal de verdslige nattverdselementene (øl og p-pille) symbolisere livet med Carl. Der vin og

brød er uttrykk for liv, til og med evig liv i Kristus, er det nærliggende å symbolforankre novellens nattverdselementer i et noe flatt, kjedelig og litt dødt samliv med Carl – assosiasjonene går også i retning av barnløshet, noe som gjør at Marys spørsmål til Jack og Helen tidligere på kvelden får en utvidet betydning. Når Carl spør Mary i siste scene om hun virkelig vil ha øl, er det i et nattverdsperspektiv egentlig et spørsmål om hun virkelig vil akseptere de verdier teksten assosierer Carl med. Novellens allusjon til nattverden viser slik at det er pakten, eller tilslutningstanken i nattverdsteologien, som skal forstås som helt sentral i novellens anliggende. Mot en slik bakgrunn synes novellen å si at vellykket reintegrasjon krever at Mary gir sin tilslutning til et videre liv med Carl.

Men ved å fremstille rituelt både Carls og Marys reintegrasjon i hverdagslivet viser Carver i praksis både hvor enkelt (i Carls tilfelle) og hvor vanskelig (i Marys tilfelle) det er å vende tilbake til hverdagen – Carver nærmest formaliserer tilbakekomstene ved å gjøre dem rituelle. Carl kjenner seg «lenket» til arbeidet, det er «work», mens Mary føler seg lenket til hjemmesituasjonen. Når Mary sier at hun trenger å bli «diverted» av Carl, understreker det i så måte festens betydning: Den fungerer som «diversion» fra det trauste dagliglivet. Men det viser også at festen ikke var tilstrekkelig for at Mary kan tåle dagliglivet.

Vi ser det fordi begge intertekstene viser til overgangsritualer knyttet til renselse og reintegrasjon. Begge ritene illustrerer hvordan en seremoni hvis hovedmål er å sikre overgang fra én tilstand til en annen, i tillegg kan ha sine egne spesifikke mål. I teorikapittelet så vi blant annet at ulike initiasjonsseremonier inneholder soningsriter, at bryllupsseremonier inneholder fruktbarhetsriter og fødselsseremonier beskyttelsesriter (Gennep 1999: 26–27). I novellen ser vi at overgangsritualene kombineres med renselsesriter. Disse er heller ikke separate, men inngår i en kommunikativ helhet. I badescenen er det en kroppslig renselse, hvor Odyssevs vaskes og gjøres klar til å reintegreres i hjemmesfæren, mens det i nattverden først og fremst angår den sjelelige renselsen, hvor synderen tilsvarende gjøres klar til å reintegreres i et slags verdifelleskap.

Carls renselse er en ytre kroppslig handling som ønskes velkommen av ham, mens Marys renselse er indre og betydelig vanskeligere, både fordi den krever reell anger, og fordi endringen inkluderer verdier hun avviser. Carl må kun vaske bort skitt, mens Mary må vaskes fri fra sin «synd». Tilsvarende ser vi hvordan øl spiller en sentral rolle i begge ritualene: Carl drikker to øl med glede, mens Mary har mest lyst

til å avvise drikken. Marys usikkerhet og tvil om hvorvidt ølet er en tilstrekkelig sterk drikke til å roe henne, antyder at det er hun som må ofre sine innfall og drifter for slik å la seg integrere i hverdagslivet – hun er den som må akseptere og innordne seg verdiene assosiert med Carl og hverdagen. På et vis fremstår Carl som en forvrengt Kristus-figur som spør om Mary vil gi opp alt og følge ham.

Uttrykker Carver i «Alaska?» at Mary må legge av seg sine innfall og drifter og la seg reintegrere i hverdagslivet med Carl? Det synes som en urimelig løsning, for som vist er det problematisk å skulle lese allusjonen som en analogi til originalen: Carvers fiksjonsunivers er ingen ideell verden. Nattverden har i stedet en lignende funksjon som Homers epos. Slik *Odysseen* viser at Carl ikke er noen heltmodig Odyssevs, viser kveldsscenen ved sengen at det ikke akkurat er noen hellig handling som finner sted. Intertekstene holder opp høyere horisonter – den heroiske verden og den hellige verden – som det carverske univers ikke kan leve opp til. I den forstand har intertekstene en opplagt ironisk funksjon. Nattverdsallusjonen bidrar unektelig til å anskueliggjøre hvilke verdier som står på spill i siste scene, men betydningen kan likevel ikke enkelt avleses og summeres. Det er flere aspekter som problematiserer siste scene, for utfallet er ikke avklart idet teksten lukkes, og de to sentrale aktørenes egenskaper og anliggender er heller ikke entydig verdiforankret i novellen. Vi må også spørre hvilken innstilling teksten har til de to karakterene og verdiene de representerer. Synes for eksempel teksten at det er for mye å kreve av Mary at hun innordner seg Carl? Har det litt uspenningssamlivet slik verdi at det er verdt å ofre sine ønsker og behov for? En inngang til disse spørsmålene er å ta rede på hvordan novellens lojaliteter synes å være fordelt.

1.6.5 Tekstens lojaliteter

Teksten synliggjør først og fremst *avstandstaking* på ulike måter. Inngangen til forståelsen av novellens fordeling av sympatier og antipatier er derfor trolig gjennom det opplagt karikerte. Litt generelt kan vi si at teksten tar tydelig avstand fra den del av karakterenes tilværelse jeg har kalt en «sukkertøyverden»: Gjennom å karikere aktivitetene og festdeltakerne som sterkest assosieres til festingen (i hovedsak Jack og Helen), skaper teksten en viss avstand som gjør det vanskelig for leseren å sympatisere med karakterene.

Carl blir dratt inn i denne delen av tilværelsen litt mot sin vilje. Det er kun Carls «verden» – hverdagslivet og normaliteten – som ikke synes verken pyntet på eller karikert. Dette kontrastforholdet viser nokså klart hvem og hva teksten først og fremst distanserer seg fra. I utgangspunktet synes derfor teksten å vise sympati for Carl. Men samtidig som den litt trauste delen av hverdagslivet ikke karikeres, unnslipper det ikke tekstens kritiske blikk. For til tross for at Carl i hovedsak er fremstilt sympatisk, er det tre andre aktører som søker seg bort fra det uspenninge dagliglivet, og dette er i seg selv en indikasjon på at normalitetsaspektet har noen uheldige sider. I tillegg er hverdagslivet assosiert med flatt øl og p-pillen, og disse elementene kan ikke sies å fremstå som ettertraktelsesverdige.

Mary er, til forskjell fra Helen, den som ennå ikke har latt seg temme helt av det tomme livet hun lever. Hun fremstår langt mer rastløs enn Helen, for i motsetning til henne har ikke Mary avfunnet seg med en eksistens i form av et kjedelig dagligliv spritt opp av fjasete fester og litt rus innimellom. Hun har ennå en rest av begjær og rastløshet i seg som hun forsøker å realisere.

I hvilken forstand bidrar lukkingen av teksten til å belyse tekstens lojaliteter? Novellens uavklarte siste scene ender i et slags psykologisk drama, i en kombinasjon av symboladete motiver, bevegelser og en implisert trussel i form av et par øyne. Ved første blikk synes plotet ytterligere å kompliseres heller enn å avklares:

He kept staring and thought he saw it again, a pair of small eyes. He blinked and kept staring. He leaned over to look for something to throw. He picked up one of his shoes. He sat up straight and held the shoe with both hands. He heard her snoring and set his teeth. He waited. He waited for it to move once more, to make the slightest noise. (Carver 1992: 93)

Den abrupte lukkingen av handlingstråden idet den ser ut til å eskalere mot en form for konflikt, kan selvfølgelig åpne for spekulasjoner, men også scenen som helhet kan lede til ulike antakelser. Og i og med at noen av de symboladete motivene opptrer i samme scene, medvirker de slik til skapelsen av en bredere, mer kompleks meningsdannelse. Spørsmålet er hvordan vi skal gripe denne. I fortellingens siste setninger returnerer skomotivet, i tillegg er de små øynene en tekstintern allusjon til katteøynene fra tidligere scener. Forbindelsen mellom Mary og katten tilsier at vi skal forstå den impliserte trusselen slik at Marys begjær vil våkne på ny. Nattverdsriten antyder at Mary må ofre seg for forholdet og det litt døde hverdagslivet, men fordi nattverden er fremstilt ironisk og forvrent, kompliserer det meddelelsesaspektet.

Også skomotivet i siste scene understreker (på sin særegne måte) det uavklarte ved konflikten.

Når Carl griper etter skoen og holder den opp i forsvar mot en reell eller innbilt trussel, viser teksten gjennom den etablerte metaforikken at skoen er ment å symbolisere frihet og normalitet, eller hverdagslivets verdier. Det kan umiddelbart virke som det er disse verdiene som er verdt å forsvare og kjempe for, dvs. når de er truet av alternative verdier som inngir falskt håp (i novellen innfridd i form av meningsløse utskeielser). Men samtidig viser det noe essensielt i forholdet mellom Carl og Mary: Forsvaret av normaltstanden i hjemmesfæren indikerer at Carl verken har forståelse for eller innsikt i Marys rastløshet. I stedet for å avklare eller tydeliggjøre en verdiprioritering ser vi slik at de to sentrale karakterenes ulike etterstrebelser fremheves av teksten som uforenlige størrelser, i uavklart konflikt.

I sin analyse av novellen skiller ikke Bethea tilstrekkelig mellom interessene og verdiene til Carl og Mary. Han synes også å mene at teksten i hovedsak sympatiserer med Carl, men som vist er en slik tolkning problematisk, selv om det er rimelig å bebreide den kvinnelige hovedpersonen for å prøve alle mulige slags fluktruter fra en tilværelse som ikke er den mest spennende. Tekstens lojaliteter kan derfor ikke avleses direkte av karakterenes moralske habitus eller (manglende) selvinnsikt – verken Carl eller Mary har tilstrekkelig selvinnsikt eller moralsk aksjon i grunnkonflikten til å kunne bære tekstens norm.

Jeg har så langt argumentert for at teksten ikke fordeler sine lojaliteter i henhold til en enkel sympati-antipati-dikotomi, og for å vise hva dette i praksis sier om tekstens lojaliteter, skal jeg avslutningsvis belyse spørsmålet med det som synes som en tredje intertekstuell referanse: Gustave Flauberts klassiske roman *Madame Bovary* fra 1857.

1.6.6 Overblikk

Den eksistensielle grunnkonflikten i intertekst og vertstekst har betydelige likheter, noe parallellene i karakterkonstellasjoner og verdimotsetninger viser. Carvers tekst er historien om den kvinnelige hovedpersonen som søker adspredelse fra det hun oppfatter som en litt grå og trist tilværelse (og en litt grå og trist ektefelle), og hennes historie minner utvilsomt om historien om Emma Bovary, som ikke kan være tilfreds med sin kjedelige og fantasiløse ektemann (selv om han er den eneste i romanen som

virkelig elsker henne). Emma viser allerede tidlig i romanen at hun har problemer med å la seg integrere i det provinsielle livet på bygda, men det er først når hun ser hvor ensformig hverdagen er, at hun gjør «opprør». Emma Bovarys drømmerier og opprør mot det provinsielle dagliglivet kan blant annet forklares med at hun har forlest seg på romantisk lektyre. Emma vil ha glamour og romanser som i kjærlighetsromanene, hun er pyntesyk og finner seg elskere, og hun liker særlig å gå på ekstravagante ball. Tilsvarende tar Mary seg en elsker, drømmer om å komme bort, og ikke minst begeistres hun av festlighetene hos naboene.

Begge de kvinnelige hovedpersonene har således sterke drifter og iverksetter ulike fluktforsøk i sin søken etter adspredelse fra det uspennende hverdagslivet og fra sine noe sedate ektemenn – verken Carl eller Charles Bovary ser ut til å svare til forventningene (forbindelsen mellom de to mennene forsterkes ved at de til og med har samme fornavn). Emma og Mary fremstår begge som deprimerte og desillusjonerte når de av ulike årsaker må returnere til hverdagen og sine ektemenn. Begge kan også betegnes som noe livsfjerne og uten vurderingsevne – de jager fantasifostre. I løpet av romanen har Emma flere muligheter til å la seg integrere i dagliglivet, men hun benytter seg ikke av disse; hun har en tilgivende ektemann, men hun går heller lenger i sine utskielser enn å la seg reintegrere i det livet hun først aksepterte. Utfallet er likevel forskjellig for dem: Mary ledes tilbake til hjemmet og ektesengen, mens Emma i slutten av romanen velger å ta sitt eget liv etter at alle muligheter og fluktruter er stengt. Hun erkjenner til slutt sitt fall og velger døden heller enn tilgivelse og et uspennende liv med Charles.

I motsetning til *Odysseen* og nattverden er det ikke dramatiserte enkeltpassasjer som alluderer til *Madame Bovary* i Carvers tekst, men teksten som helhet. En annen forskjell er at mens nattverden og *Odysseen* i hovedsak virker gjennom ironi og kontraster, er det først og fremst likhetene som er påfallende mellom novellen og Flauberts roman.³⁴ De tre intertekstene bidrar således på hver sin måte til å belyse novellens tematikk.

³⁴ Til tross for betydelig likhet mellom tekstene er det også opplagte forskjeller, blant annet i fortellerteknikk. Én av disse er tilgangen vi får til de kvinnelige hovedpersonenes tanker og følelser, en annen er fortellerens kommentarer. Det moralske dilemmaet begge de kvinnelige karakterene står overfor, er ikke gitt etisk refleksjon i Carvers tekst; i Flauberts roman derimot er det gitt både etisk refleksjon og betydelig problematisering. Emma Bovary møter på betydelige økonomiske, sosiale og etiske problemer grunnet *sine* handlinger, og problemene eskalerer ut over i

1.6.7 Intertekstenes tematiske betydning

Ifølge Bethea kulminerer fortellingen med usikre fremtidsscenarioer: «Although it seems unlikely that Carl will even confront Mary about the affair never mind have the strength to free himself from her, if he could leave, what in the story suggests he could live a meaningful life?» (Bethea 2001: 50). Bethea har muligens rett i sine spørsmål om marginale fremtidsutsikter, men de perspektiver har drar frem, er ikke de perspektiver novellen er interessert i. Hans analyse av «Alaska?» inneholder riktignok mange enkeltobservasjoner, men de blir hengende litt i luften så lenge de ikke blir forsøkt syntetisert i form av et overgripende tema. Det nærmeste Bethea kommer en slags temaformulering, er tomhet: «Alaska, mindless conversation, drugs, and cheap sex offer neither hope nor escape from an empty existence that Carl and Mary glimpse much to their discomfort» (Bethea 2001: 47–48). En slik formulering er for generell, og heller ikke helt riktig.

For det er ikke tomhet som gir nøkkelen til å forstå novellen, selv om tomhet også er et vesentlig aspekt ved den – festen kan som vist leses som et avbrekk fra hverdagens tomhet. Som jeg har argumentert for, er det i stedet reintegrasjonsprosessen som gir kontekst til hendelsene i novellen, og denne går ut på å skape orden og videreføre visse verdier og tradisjoner. I novellen dreier det seg om verdiene tilknyttet hverdagslivet. Konflikten og de motstridende prosjektene til Carl og Mary er i realiteten en kamp om å innordne seg eller flykte fra den trauste hverdagen. De tre intertekstene dreier seg på hver sin måte om at karakterer vender tilbake for å la seg integrere i en normaltilstand de av ulike grunner har vært borte fra. Novellens tematiske interesse er derfor å teste ut verdien av det litt trauste,

teksten etter hvert som hun forneker betydningen av dem. Til forskjell er Marys utfordring begrenset til hvordan hun responderer på det trauste dagliglivet med Carl; hun konfronteres ikke med konsekvensene av sine valg og handlinger. Emma tvinges derimot til å respondere ettersom valgmulighetene forvitrer. De prøvelser Emma utsettes for, gjør at hun «tvinges» inn i en erkjennelsesprosess som kulminerer i fortellingens (etiske) klimaks. På dette punktet i fortellingen er hun fratatt alle fluktmuligheter, og nederlagene har fratatt henne alle illusjoner. Der Carver bruker nattverden og symbolikk for å vise en del av Marys «synd», legger Flaubert den etiske dommen direkte i Emmas munn. Konfrontert med sannheten må Emma erkjenne sannheten om seg selv: «Nå så hun sin situasjon klart. Det var en avgrunn. Hun pustet som om brystet skulle sprenges» (Flaubert 2007: 330).

uglamorøse dagliglivet. Teksten synes å stille spørsmålet om i hvilken grad det uglamorøse hverdagslivet kan gi tilstrekkelig sammenbindingskraft i samlivet.

Mens allusjonen til *Odysseen* i stor grad dreier seg om Odyssevs hjemkomst og kamp, er *Madame Bovary* i større grad konsentrert om den kvinnelige hovedpersonens kamp. Grunnkonflikten og de tematiske likhetene er betydelige mellom de i romanen og novellen (selv om Flaubert naturligvis tar konflikten lenger og pensler den ut i detalj), men det som likevel er av størst interesse her, er hvordan Flaubert forholder seg til sin kvinnelige protagonist.

1.6.8 Novellens syn på menneskelig endring

Det er liten tvil om at i *Madame Bovary* henger Flaubert ut alt og alle, inkludert Emma Bovary. Romanen er preget av ironi på en måte som latterliggjør karakterene og de sosiale forholdene på landsbygda. For på tross av at Charles Bovary – i likhet med Carl i «Alaska?» – fremstilles både sympatisk og som oppriktig glad i sin kone, er han uten innsikt i og forståelse for hennes rastløshet. Og i motsetning til både Emma og Mary trives både Charles Bovary og Carl i sine dagligliv. Men der Carver anskueliggjør en del av de negative sidene ved dagliglivet, viser Flaubert tydelig gjennom sitt portrett av ekteskapet mellom Charles og Emma hvor livsinnskrenkende det trivielle livet i provinsen fortøner seg. Jeg tror det er riktig å si at en del av normen i *Madame Bovary* nettopp består i å ta avstand fra det livet Emma er prisgitt – det er således symptomatisk at Flaubert velger å la Emma ta sitt liv heller enn å innordne seg dagliglivets fordringer. Emmas frivillige valg for å unnsnippe får en egen relevans når vi vet at Flaubert uttalte at «Madame Bovary, c'est moi». Flaubert identifiserte seg nok først og fremst med lengslene og driftene til Emma, ikke den sosiale situasjonen eller livet i provinsen, som var helt ulikt hans eget liv.³⁵

De slående likhetene mellom de to tekstverdenene synliggjør også likheter i tekstenes fordeling av verdier og lojaliteter. Carvers novelle handler om en kvinne med lengsler og begjær som ikke kan innfris i en så triviell og hverdagslig verden som den Carl er eksponent for. Og det er her vi ser nyansene i Carvers fordeling av

³⁵ Flaubert kom fra en privilegert legefamilie. Han hadde anledning til å reise og ta høyere utdanning, men måtte avbryte studiene på grunn av epilepsi. Sykdommen gjorde at han måtte leve et mer stillesittende liv. Han giftet seg aldri, men med en betydelig arv etter faren flyttet han til familiens gods i Rouen, der han på heltid kunne konsentrere seg om sine forfatterambisjoner og ta vare på sin mor.

sympatier og antipatier. Om vi ser på de intertekstuelle referansene, er det først og fremst Carl som «henges» ut gjennom dem: Det er han som fremstår som den som ikke er noen helt (Odyssevs), og det er hans handling som fremstilles som en slags grotesk nattverd. Og selv om utfallet er ulikt for Mary og Emma Bovary, er det en påfallende likhet i dødsscenen til Emma og kveldsscenen der Mary får nattverdselementene av Carl. Emma Bovary tar gift og dør på slutten av romanen, mens Mary får p-pillen og litt alkohol av ektemannen – begge deler er former for gift, og særlig p-pillen understreker det ufruktbare i situasjonen – og faller over ende i søvn. Det viser seg altså at Carl på sett og vis vinner tilbake sin kone. Men det skjer gjennom en grotesk nattverdslignende forening idet det altså viste seg at den Penelope Carl kom tilbake til, egentlig var en rastløs madame Bovary. Carver synes her å antyde at det er Carl som legger lokk på Marys legitime livslyst og begjær.

I den forbindelse kan vi også legge merke til betydningen av hvor reintegrasjonsritualet er plassert i teksten: det er plassert helt i åpningen av novellen. Det innebærer at i novellen er det ingen synlig liminalfase, en fase hvor Carl har tilegnet seg innsikt og gnosis. Det er mulig at Carl har vært gjennom en slik fase, men han synes iallfall ikke å ha tilegnet seg eksistensiell innsikt der – en potensiell innsikt ville i det minste måtte inkludere forståelse av hvor tomt og livsfornektende hverdagslivet fortøner seg for Mary. Med denne novellen synes Carver å si at vi må være villige til å granske og potensielt endre oss selv og vilkårene vi lever under, når det kreves. Carl ville med andre ord måtte vært villig til å endre seg selv, i stedet velger han å bringe Mary tilbake i folden uten å endre verken seg selv eller vilkårene de lever under. Carl finner seg som sagt til rette i det trauste og uspennende dagliglivet, og jeg tror det er riktig å si at det er endring i seg selv som fremstår uholdbart for ham – i novellen kommer denne holdningen til kort. Katteøynene på slutten av novellen viser at Marys begjær lever videre og ikke kan undertrykkes selv om Carl midlertidig har fått dopet henne ned og lagt henne til sengs. Vi er vitne til en mislykket reintegrasjon i novellen, og den er mislykket fordi Marys begjær ikke lot seg temme.

Verken Carver eller Flaubert gir sin støtte til status quo, men synes i hovedsak å være «på parti» med endring i lys av livsbetingelsene i tekstene. Men både Flaubert og Carver viser problemet tilknyttet endringsbetingelsene. Disse synes i både Emmas og Marys tilfelle å være degenerert til «diversions» og begjærstilfredsstillelse. Derfor går det også dårlig til slutt: Det er retningsløse strategier, flyktige, nærmest

destruktive forsøk for å unnsnippe et liv de ikke kan finne seg til rette i.

Parallelllesningen av Marys og kattens «dyriske» opptredener synliggjør da også en nokså klar kritikk av Marys «predatoriske» oppførsel. Carver lar den kvinnelige hovedpersonen indirekte kommentere egen oppførsel ved at hun kommenterer katten og dens lek med musen:

The cat dragged the mouse under the coffee table. She lay down under the table and licked the mouse. She held the mouse in her paws and licked slowly, from head to tail. 'The cat's high,' Jack said. 'It gives you the shivers,' Mary said. 'It's just nature,' Jack said. 'Look at her eyes,' Mary said. 'Look at the way she looks at us. She's high, all right.' (Carver 1992: 89)

Carver bruker subtil ironi når han gjennom Marys reaksjon til katten får det til å fremstå som en reaksjon på hennes egne handlinger: Hun virker både sjokkert og fascinert. I den grad vi kan snakke om noen epifani i novellen, er det Marys skrekkblandete fryd når hun kjenner sitt eget begjær igjen i kattens begjær. Det er rimelig å si at hun blir skremt av sitt eget begjær, og at det er dette som gjør at hun til slutt går med på å vende tilbake til folden. Marys reaksjon og tilbakevending viser at handlingene hennes er kritikkverdige. Novellen som helhet synes heller ikke å ta parti for den kvinnelige hovedpersonens «fluktforsøk» fra hverdagslivets utfordringer. Ingen av de fluktrutene Mary forsøker seg på, ser ut til å være fremstilt i noe positivt lys – de fortøner seg enten som direkte uetiske (utroskapen), meningsløse (festingen og de kjemiske substansene) eller som ren ønsketenkning (drømmen om Alaska).

Det er likevel viktig å legge merke til at det først og fremst er *handlingene* til Mary teksten tar avstand fra. Det er strategiene til de kvinnelige hovedkarakterene som kritiseres, ikke lengslene og begjæret deres. Og fordi begjæret er retningsløst, og dermed meningsløst, er det selvfølgelig mulig å se det som en slags poetisk justis når Mary tuktes tilbake til folden i hjemmet. Men det er likevel begjæret som synes å gå seirende ut av denne novellen. Etter at Mary har sovnet, lever begjæret videre i form av katteøynene. På denne måten viser Carver at vi kan ha sympati for noe i hennes situasjon, slik Flaubert har sympati for Emma Bovarys lengsler og drifter. Men tilsvarende er det deler av hennes situasjon og valg vi ikke bør ha sympati for.

Det er derfor ikke riktig når Bethea hevder at Carl er den som behøver å befri seg fra Marys drifter. Teksten viser at det er Mary som har et legitimt begjær, og at det er Carl som undertrykker hennes livsgnist og lengsler. Både Emma og Mary lever nokså trasige liv, de er fjollete i sine forsøk på å slippe unna, men man kan ikke annet

enn å sympatisere med dem, deres lengsler og livsgnist. Og man kan ikke annet enn å sørge over at Emma dør, og tilsvarende vise sympati for Mary når hun blir tuktet tilbake til ektesengen og dopet i søvn – utfallet i begge tekstene viser at å innordne seg ikke nødvendigvis skaper harmoniske karakterer. Carver understreker likevel nødvendigheten og den etiske fordringen i å ha et bevisst forhold til sine handlinger, for Marys begjær ligger nokså nært primærdriftene våre, de driftene vi deler med dyrene. Lengsler om å slippe bort fra en livsinnskrenkende tilværelse er ikke et ideal som i seg selv er nok. Men denne novellen sier Carver at individet trenger å ha et avklart forhold til sine handlinger, at de er konstruktive og målrettet, slik at genuin forandring kan finne sted.

Om vi sammenligner de kvinnelige hovedpersonene i «Alaska?» og «I Could See», ser vi at de til tross for ulikhetene, også har en del felles. Nancy i «I Could See» lever et liv hvor hun sykeliggjøres av sin alkoholiserede ektemann, men hun ser det ikke selv. Hun ønsker heller ingen endring. Mary, derimot, har en lengsel i seg etter å flykte, selv om hun antakelig har et bedre samliv med Carl enn Nancy har med sin fordrukne ektemann. Ingen av dem har imidlertid tilstrekkelig selvinnsikt til å gjøre konstruktive (og nødvendige) endringer i livet sitt. Nancy får aldri noen innsikt, mens Mary blir forskrekket når hun gjenkjenner sine egne handlinger i kattens lek med musen. I Nancys tilfelle er det mangel på handling som er kritikkverdig, mens det i Marys tilfelle er handlingene i seg selv. Nancy kan sies å bidra til å opprettholde en destruktiv livssituasjon, mens Mary kan sies å gjøre en vanskelig situasjon enda verre. Mary har i det minste en lengsel etter endring i seg, men fordi lengselen tar form av ufokuserte begjærstilfredsstillelser, slipper heller ikke hun unna. Carver synes i begge tekstene å ønske endring for de kvinnelige hovedkarakterene, men han viser samtidig hvor vanskelig virkelig endring er.

Med «What's in Alaska?» har Carver lagt seg tett opp til meddelelsesaspektet i en litterær klassiker, og slik jeg ser det, har han evnet å skrive en slags moderne versjon av *Madame Bovary*. I likhet med Flauberts bemerkning om sitt forhold til Emma, synes Carver å si noe lignende om sitt forhold til Mary, nemlig at han på et vis er som henne.

Kapittel 7

Ekspansiv og minimalistisk utgave av «So Much Water So Close To Home»: Tema og meddelelse før og etter Gordon Lish

1.7 Publikasjonshistorie

Mange av Raymond Carvers noveller ble publisert i ulike versjoner. Én av disse er «So Much Water So Close To Home», som er publisert i både en ekspansiv og en minimalistisk utgave. Den ekspansive versjonen ble første gang publisert i *Spectrum* i 1975. To år senere ble den inkludert uten endringer i samlingen *Furious Seasons and Other stories*. Carver valgte også å inkludere denne versjonen i *Fires: Essays, Poems, Stories* i 1983 og i *Where I'm Calling From: New and Selected Stories* fra 1988, samme år som han døde. I 2009 ble nok en ekspansiv utgave publisert (posthumt) i *Beginners*. Denne versjonen av «So Much Water» er, med unntak av endringer i tegnsettingen, lik de tidligere ekspansive utgavene.

Den mest kjente versjonen er imidlertid den minimalistiske utgaven som Gordon Lish redigerte for publisering i *What We Talk About When We Talk About Love* i 1981. Det finnes imidlertid en annen sterkt redigert utgave som ble publisert i *Playgirl* 1976, som verken Carver eller Lish kan sies å være ansvarlig for. Redaktøren av *Playgirl* gjorde kraftige kutt i teksten og innførte i tillegg to setninger i sluttscenen som ikke finnes i andre utgaver: «'I begin to scream. It doesn't matter any longer'» (Carver 2009b: 1001). I 2009 ble Carvers fortellinger samlet og utgitt av *The Library of America*. I denne samlingen finnes både den minimalistiske versjonen i *What We Talk About* og den ekspansive utgaven i *Beginners*.

1.7.1 Kapittelets målsetting

Forskjellene mellom den minimalistiske versjonen i *What We Talk About When We Talk About Love* og den ekspansive utgaven i *Where I'm Calling From* er betydelig, og gir i så måte anledning til å undersøke i detalj ett eksempel på hva Gordon Lish

gjorde med Carvers tekster. Redigeringen av «So Much Water» innebar drastiske kutt i forhold til originalteksten, slik det også gjorde med de fleste andre novellene Lish redigerte for utgivelse i *What We Talk About*. I praksis tilsvarer nedskjæringen i «So Much Water» 70 % av tekstmassen, noe som gjør at novellen er blant tekstene med størst kuttprosent i *What We Talk About*.³⁶

I dette kapittelet skal jeg gå nærmere inn på de viktigste endringene Lish gjorde i originalmanuset til «So Much Water». Én av grunnene til at Lish kuttet så aggressivt i tekstene, var at han ville fremheve det underliggende mørket han mente å finne i dem: «To foreground that bleakness, he cut the stories radically, reducing plot, character development, and figurative language to a minimum. Some stories were shortened by a third, several by more than a half, and two by three-quarters of their original length» (Carver 2009b: 991). Lish ville fremheve det han oppfattet som et sentralt aspekt i Carvers noveller, men han sier ikke noe om å endre selve tematikken i dem. Jeg skal imidlertid argumentere for at endringene gjør originalteksten og den sterkt redigerte utgaven til ulike tematiske uttrykk, og at de to tekstene følgelig også fremstår som ulike meddelelser.

Helt sentralt for hvordan mening kommuniseres i den ekspansive versjonen av «So Much Water», er en spesiell variant av det klassiske overgangsritualet. Jeg skal vise hvordan det overgangsritualet teksten er modellert over på subtile måter bidrar til å etablere novellens meddelelsesverdi. Jeg vil imidlertid også argumentere for at denne dimensjonen går tapt i den minimalistiske utgaven.

1.7.1.1 Endringene i originalmanuset

I den ekspansive versjonen opplever Claire og hennes ektemann Stuart en krise i ekteskapet på grunn av Stuarts handlinger under en fisketur. Sammen med tre av sine kompiser oppdager Stuart liket av en ung, naken kvinne i elven Naches. I stedet for å melde fra om likfunnet med en gang bestemmer de seg for å gjennomføre fisketuren. Ved hjemkomst har Stuart sex med Claire uten å berette om hendelsen; hun får først høre om den dagen etter og reagerer med sinne og fortvilelse. Sønnen, Dean, blir kjørt til Stuarts mor slik at Claire og Stuart kan snakke sammen. Under samtalen får Claire

³⁶ Av de sytten novellene i *What We talk About* er det to noveller som har større kuttprosent enn «So Much Water». Både «The Bath» (originaltittel «A Small, Good Thing») og fortellingen «Mr. Coffee and Mr. Fixit» (originaltittel «Where Is Everyone?») har ifølge *The Library of America* en kuttprosent tilsvarende 78 %.

en assosiasjon til en lignende hendelse fra sin barndom, og denne bidrar til at hun blir mer uforsonlig. I tankene saumfarer Claire ekteskapet, og det ender med at hun flytter ut av soverommet og inn i stuen. Uten å informere Stuart bestemmer hun seg også for å delta i begravelsesseremonien til den drepte jenta, Susan Miller. Etter seremonien gjør Stuart nok et seksuelt fremstøt. Claire reagerer med å avvise ham, og i sinne kaster Stuart henne i gulvet. Senere forsøker han å reparere relasjonen. Fortellingen slutter med at Stuart over telefon forsøker å overtale Claire til å tilgi ham og glemme det som har hendt. Men Claire er ikke villig til å la ting fortsette som før, og konfronterer Stuart på ny med skjebnen til den døde jenta han fant.

Til tross for ulikhetene mellom de to versjonene forteller de i store trekk den samme historien. Plotet i den minimalistiske utgaven er i hovedsak en komprimert utgave av det mer kronglete forløpet i den ekspansive teksten. Mange av endringene Lish gjorde, er rent stilistiske. Avsnittene er kortere og gir flere og raskere scenskifter. I tegnsetting og syntaks er det en tendens til at punktum erstatter enkelte komma og noen steder konjunksjoner. I tillegg til å øke lesetempoet gir det teksten et mer stakkato preg. Lish forenklet også språket og la det nærmere dagligtalen (for eksempel er «*onto*» endret til «*on*»). Han fjernet også mange adjektiver, tids- og stedsangivelser, høytidsdager og karakternavn. Enkelte steder tok han også ut angivelsesordene «*he says*» og «*she says*». Mange beskrivelser av setting og karakterer er utelatt; flere avsnitt som i hovedsak består av beskrivelser, er klippet bort. I den ekspansive utgaven finnes det også tre karakterer som er fjernet av Lish: Stuarts mor og to bensinstasjonsbetjenter, Barry og Lewis. Sønnen, Dean, er med i flere scener i den ekspansive versjonen, men er bare referert til i den minimalistiske utgaven. Ved ett tilfelle skjønner vi at han er til stede i kjøkkenet, men han har ingen egne replikker, og han beskrives heller ikke. Claire og Stuart har begge færre utsagn og kommentarer i den minimalistiske versjonen. Selv om personlighetene er like i begge versjoner, fremstår begge med et større følelsesregister i den ekspansive utgaven.

Etter mitt syn har ikke disse endringene noen særlig betydning for vår tolkning av novellens tematikk – de er i hovedsak kosmetiske endringer. Det finnes imidlertid to endringer som med rette kan kalles viktige. Den første angår Claires tankestrømmer, som er betydelig komprimert i de fleste scener og i ett tilfelle nesten helt fjernet av Lish. Det dreier seg om tankestrømmer der det reflekteres om fortiden og særlig begynnelsen av ekteskapet. Det betyr at deler av historiens fortid er utelatt.

Den andre endringen er utfallet av hendelsesforløpet. Lish har fjernet om lag ett døgn av sluttsekvensen, slik at tidsaspektet fortellingen utspiller seg innenfor på nåtidsplanet, er redusert. I den minimalistiske versjonen avsluttes handlingstråden umiddelbart etter at Claire returnerer fra bisettelsen til Susan Miller. De siste setningene er i tillegg innført av Lish:

He says, 'I think I know what you need.' He reaches his arm around my waist and with his other hand he begins to unbutton my jacket and then he goes on to the buttons of my blouse. 'First things first,' he says. He says something else. But I don't need to listen. I can't hear a thing with so much water going. 'That's right,' I say, finishing the buttons myself. 'Before Dean comes. Hurry.' (Carver 1996: 74)

Den radikale forskjellen mellom de to versjonene er at mens Claire motstår Stuarts seksuelle fremstøt i originalteksten, aksepterer hun tilnærmelsen i den minimalistiske utgaven.

I det følgende skal jeg ta utgangspunkt i den ekspansive versjonen, og fortløpende vurdere hvilken betydning de viktigste endringene har for tolkningen av den minimalistiske utgaven.

1.7.2 Tekstens tolkningsutfordring

I motsetning til mange av Carvers fortellinger er voldsmotivet fremtredende i akkurat denne novellen.³⁷ Teksten har en lengre gjenfortelling av hendelsen (og Stuarts handlinger) ved Naches, både fordi den er et slags gjennomgangsmotiv i fortellingen, og fordi den utløser krisen mellom Stuart og Claire. Novellen kan ved første blick se ut til å handle om det moralske dilemmaet som er knyttet til Stuarts handling, nemlig spørsmålet om å vise de døde respekt, og bruker en del tid på vise frem ulike sider ved dette dilemmaet. Fra Stuarts side sett er hendelsen moralsk i orden:

'Tell me what I did wrong and I'll listen! It's not fair. She was dead, wasn't she? There were other men there besides me. We talked it over and we all decided. We'd walked for hours. We couldn't just turn around, we were five miles from the car. It was opening day. What the hell, I don't see anything wrong. No, I don't. And don't look at me that way, do you hear? I won't have you passing judgment on me. Not you.' (Carver 1995: 173)

³⁷ En annen novelle med voldsmotiver er «Tell The Women We're Going» i *What We Talk About When We Talk About Love*. Fortellingen har i likhet med «So Much Water» motiver som dreier omkring voldtekt og drap, selv om disse aspektene er mer antydnet i «Tell The Women We're Going» enn i «So Much Water».

Stuart lister opp det han mener er formildende omstendigheter, og nekter å vedgå at han gjorde noe galt. Litt senere utbryter han: «'She was a young girl and it's a shame, and I'm sorry, as sorry as anyone else, but she was dead, Claire, dead'» (Carver 1995: 173–174). Han beklager med andre ord at hun døde så ung, men ikke sin egen handling. Er det så farlig at Stuart følger sine interesser når disse ikke forårsaker eller påfører andre lidelse? Og skal hensynet til en død person prioriteres foran de levendes behov? Det første de gjorde da de kom tilbake fra skogen, var tross alt å rapportere funnet. Stuart synes åpenbart ikke hans avgjørelse er et moralsk problem, og hans avgjørelse har en viss dekning i enkelte moralfilosofers etikksyn.

Én av disse er filosofen Peter Singer. I flere bøker og artikler tar Singer til orde for en ny etikk enn den vi tradisjonelt har holdt oss til. Mens den tradisjonelle etikken baserer seg på rettighetene man har som menneske, vil Singer skille mellom det å være et *menneske* og det å være en *person*. Singer vil knytte etiske rettigheter til de som kvalifiserer for å være en *person* – det er ikke tilstrekkelig å være et *menneske*. I *Rethinking Life & Death* definerer han en person som «a being with certain characteristics such as rationality and self-awareness» (Singer 1995: 180). Mennesker med reduserte eller fraværende kognitive evner og selvbevissthet, som nyfødte babyer og demente eldre, kvalifiserer med andre ord ikke som personer, og er følgelig heller ikke omfattet av fulle etiske rettigheter. På den andre siden finnes det dyr som kan sies å ha slike evner, og det naturlige neste steget er dermed å betrakte disse som personer:

The evidence for personhood is at present most conclusive for the great apes, but whales, dolphins, elephants, monkeys, dogs, pigs and other animals may eventually also be shown to be aware of their own existence over time and capable of reasoning. Then they too will have to be considered as persons. (Singer 1995: 182)

Ifølge Singers etikk vil altså aper og delfiner kunne være mer verdifulle enn babyer og demente. Det betyr imidlertid ikke at vi kan overse babyers primærbehov. Disse skal ivaretas så lenge barnet lever. Men fordi et menneske (som ikke samtidig er en person) ikke har samme interesse i sin fremtid som en person normalt vil ha, innebærer det at en nyfødt heller ikke har samme rett til å leve. Singer åpner faktisk for at foreldre skal ha rett til å avgjøre om babyen skal leve eller dø, inntil én måned etter fødselen. Vi, dvs. personer, har ingen forpliktelse som tilsier at vi må gi alle skapninger med potensial for rasjonalitet muligheten å realisere det potensialet:

«Since neither a newborn nor a fish is a person, the wrongness of killing such beings is not as great as the wrongness of killing a person» (Singer 1995: 220). Singer kan konkludere slik fordi han er en slags ekstrem utilitarist, som er opptatt av hvilke handlinger som gjør mest nytte og skaper størst lykke.

Sett fra Singers perspektiv er det kanskje forståelig at Stuart ikke har dårlig samvittighet. Om vi følger Singers argumenter om bevissthet og fravær av lidelse som kriterier for å bli behandlet med en viss verdighet, er det kanskje et større moralsk dilemma knyttet til fising i seg selv enn at Stuart og kompisene ikke øyeblikkelig rapporterer likfunnet – verken fisk eller døde mennesker har bevissthet, men fisk har i det minste potensial for lidelse, avhengig av fiskeredskap og avlivningsmetode.

I Carvers tekst blir vi imidlertid fort klar over at Stuarts handling ikke fremstår som noe reelt moralsk dilemma: I fiksjonsuniverset er det bare Stuart og hans kompis som synes de har opptrådt på en akseptabel måte. Det kommer klart frem at Claire ikke er i tvil om at hans handling er forkastelig, og novellen støtter hennes syn. Gjennom sin fordeling av sympatier og antipatier lar teksten oss forstå at når de finner den døde jenta, er det opplagt at de skulle avbrutt fisketuren og returnert for å rapportere likfunnet. I stedet oppfører de seg som om ingenting uvanlig var hendt: De drikker, spiller kort og forteller grove historier i tre dager mens den døde jenta er bundet til en gren ved elvebredden. Deres forsøk på «normalisering» av omstendighetene er opplagt moralsk klanderverdig. At den døde mest sannsynlig var utsatt for vold, og ikke begikk selvdrap eller var utsatt for en ulykke, forsterker kun mennenes moralske ansvar for å handle.

Tilsvarende er det med Stuarts oppførsel når han returnerer fra fisketuren. Til tross for at hans (u-)moral er et gjennomgangstema i diskusjonene mellom ham og Claire, og en hovedgrunn til at konflikten eskalerer, er det ikke et virkelig moralsk dilemma som anskueliggjøres: Det er aldri et spørsmål om etiske nyanser, om hvem som har rett og galt, men i bunn og grunn bare en beskrivelse av en mann uten moralsk selvinnsett. Stuart demonstrerer gjennom hele teksten en manglende evne til å ta inn over seg at han har gjort noe galt.

Dersom novellen ikke skal betraktes som en utforskning av den moralske gehalten i Stuarts handling, hva er det da novellen interesserer seg for? Jeg kommer til å argumentere for at novellen interesserer seg mer for Claires utvikling i kjølvannet av Stuarts handling enn av Stuarts handling i seg selv. Spørsmålet er hvilken utvikling Claire gjennomgår, og hvilken tematikk denne utviklingen bidrar til å etablere. I det

følgende skal jeg argumentere for at hennes utvikling har trekk av overgangsritualet, og at ritualet gir oss blikk for en dypere konflikt i Claire som pågår gjennom hele teksten.

1.7.3 Strukturen av et overgangsritual

Det finnes ulike former for overgangsritualer, men et fellestrekk er som vist at de har tre definerte faser: atskillelses-, terskel- og integrasjonsfase. Ifølge Eliade og andre riteforskere innledes ritualet som regel med at neofytten atskilles fra det daglige livet og de øvrige medlemmer av samfunnet – de føres gjerne ut av landsbyen og inn i skogen – for å ta et slags oppgjør med og revurdere sitt liv. Atskillelsesfasen kan variere i lengde avhengig av hvilken type overgangsritual det dreier seg om, og hvilket samfunn ritualet tilhører. Ifølge van Gennep er én grunn til forlenget atskillelse at bruddet ikke skal skje for brått. Om mange atskillelsesriter i Østen skriver han: «Det forekommer meg at alle disse ritene vedrørende avskjeden før en reise, ekspedisjon, etc., har til hensikt å bevirke at bruddet ikke skjer brått, men gradvis» (Gennep 1999: 40). I novellen er det én hendelse som åpenbart svarer til en slik innledende atskillelsesfase: kjøreturen Claire foretar sammen med Stuart etter at hun har fått vite om hendelsen ved Naches. Før turen ser vi antydning til opprør i Claire – blant annet kaster hun asjetter i gulvet – men hun velger likevel å forsøke å forsone seg med ektemannen, og kjøreturen er den anledningen hun velger for å snakke ut.

Turen representerer en mulighet for dem til å finne sammen igjen, men det forutsetter at Stuart er villig til å gjøre innrømmelser, noe vi vet han ikke er. Og en del av forklaringen på hans motstand er at Claire får et plutselig flashback til sin egen barndom, og til en annen død jente, Arlene Hubly: Ved at hun antyder likheter i voldsutøvelsen mellom de to døde jentene, provoseres Stuart ytterligere. Episoden har spesiell relevans, for som vi skal se, er det her både den sentrale konflikten i teksten kommer til syne og grunnlaget legges for å lese Claires endringsprosess som en variant av et overgangsritual. Det mest påtakelige ved scenen er at Claire plutselig forestiller seg selv som død. Sentrale deler er beskrevet fra den dødes perspektiv:

I look at the creek. I float toward the pond, eyes open, face down, staring at the rocks and moss on the creek bottom until I am carried into the lake where I am pushed by the breeze. Nothing will be any different. We will go on and on and on and on. We will go on even now, as if nothing has happened. I look at

him across the picnic table with such intensity that his face drains. 'I don't know what's wrong with you,' he says. 'I don't –' I slap him before I realize. I raise my hand, wait a fraction of a second, and then slap his cheek hard. This is crazy, I think as I slap him. We need to lock our fingers together. We need to help one another. This is crazy. He catches my hand before I can strike again and raises his own hand. I crouch, waiting, and see something come into his eyes and then dart away. He drops his hand. I drift even faster around and around in the pond. (Carver 1995: 179–180)

Scenen har en tredelt struktur: Claires forestilling av seg selv som død, hennes kommentar til sitt liv med Stuart og til slutt hennes reaksjoner overfor Stuart. Dette er første gang Claire kommenterer egen livssituasjon (både overfor seg selv og leseren), og kommentaren nevner ikke Arlene Hubly. Carver inviterer her leseren til å se en dypere dimensjon i teksten, for i passasjen oppstår det en forbindelse mellom de døde jentene, Claires livssituasjon og hennes kraftige reaksjoner. Det hele knyttes sammen av Claires forestilling om seg selv som død – hennes tanker og minner ved vannet gjør at hun identifiserer seg med de døde jentene.

Når Claire forestiller seg selv som død i elven, kan dette utvilsomt overføres til virkeligheten og hennes liv med Stuart: Claire er som en død i sitt virkelige liv med ektemannen (ingenting vil endre seg). Hennes slag mot Stuart kan leses som sinne og opprør mot normaltilstanden – de er ikke primært reaksjoner på hans handling ved Naches. Her ser vi hvilken utvikling som settes i gang i Claire: Hendelsen ved Naches setter i gang en prosess i Claire der hele hennes liv står på spill. Slik ser vi at det skjer et skifte i scenen fra et ønske om forsoning til at Claire begynner å ransake sitt eget liv. Dette underbygges av at Claire litt ut i teksten reflekterer over hvordan hun har undertrykt seg selv i store deler av sitt liv. Her stiller hun selv spørsmål om hvorvidt endring er mulig: «But if that is true, then what? I mean, what if you believe that, but you keep it covered up, until one day something happens that should change something, but then you see nothing is going to change after all. What then?» (Carver 1995: 181). Vi ser at prosjektet for bilturen er forsoning, mens utfallet av den er et frigjøringsprosjekt. Det sentrale spørsmålet som både Claire og teksten stiller, er om hun har det i seg å våkne ordentlig når hun vet at ektemannen er uheldelig, eller om hun faller for fristelsen til å sove videre i et liv i undertrykkelse: «This is crazy, I think as I slap him. We need to lock our fingers together.»

Teksten bruker overgangsritualet til å anskueliggjøre kampen i Claire, og dødsforestillingen er her helt avgjørende for å markere overgangen fra atskillelse til liminalitet – i tillegg overrasker den leseren. Dødsforestillingen oppstår helt plutselig

og krever oppmerksomhet. På ett plan viser Claires forestilling den store forskjellen mellom henne og Stuart: Claire har stor fantasi og evne til innlevelse med ofrene. Stuart på sin side klarer ikke å identifisere seg med dem. Men teksten trenger ikke gå så radikalt til verks for å understreke dette poenget. Det er åpenbart fra begynnelse til slutt. Dødsforestillingen har en viktigere betydning i teksten: På en tydelig måte etableres en symbolsk dimensjon som markerer at Claire går inn i en terskel- eller liminaltilstand. Slik får også Arlene Hubly en spesiell betydning i teksten. Hennes brutale skjebne gir en mulighet for Claire til å endre sitt eget liv – hun benytter i scenen sin innlevelse og fantasi til selv å dø en symbolsk død. Den formen for ritual som utfoldes i novellen, har dermed klare trekk av regenerasjon: død, begravelse og oppvåkning. Når teksten så klart viser at Claire må «dø» før hun kan våkne til et nytt liv, er ikke dette et isolert symbolsk uttrykk, men det inngår i en bredere anlagt symbolsk kommunikasjon, som blant annet inkluderer Claires deltakelse i begravelsen til Susan Miller.

1.7.4 Konflikten i den minimalistiske versjonen

Episoden med Arlene Hubly er forkortet av Lish i den minimalistiske utgaven. Det har flere konsekvenser. For det første er Claires tanke om at ingenting vil endre seg, fjernet. Det peker også på et generelt trekk ved den minimalistiske versjonen: Alle ytringer om endring og om forholdets historikk og tilstand på nåtidsplanet er utelatt. Konsekvensen er at drivkraften i frigjøringsprosjektet også er fjernet: Det er ingen referanse til en fortid som det er nødvendig å frigjøre seg fra. I stedet er det lagt større vekt på hennes ønske om forsoning – kjøreturen ender ikke med at Claire får det frigjøringsprosjektet hun får i den ekspansive versjonen.

Når vi legger til at Lish har utelatt hele siste sekvens i teksten, betyr det at Stuart heller ikke fremstilles som voldelig – han kaster ikke Claire i gulvet. Tilbake er hans egoisme og umoralske handling ved Naches. Konflikten i den minimalistiske teksten er derfor en konsekvens av denne og hans kompromissløse holdning – konflikten er i hovedsak en moralkonflikt mellom to ulike etiske følsomheter. Vi ser at mens konflikten i den ekspansive versjonen er knyttet til Claires undertrykte liv og behov for endring, er konflikten i den minimalistiske utgaven i sin helhet knyttet til hendelsen på nåtidsplanet.

I den minimalistiske utgaven eksisterer det ikke en (sannsynliggjort) tilstand som Claire trenger oppvåkning fra. Handlingene i teksten mangler også den kontekst som skaper symbolverdiene i den ekspansive versjonen. Når Claires identifisering med Arlene Hubly i originalteksten symboliserer hennes egen død, er det ikke et tilsvarende fortids-jeg i minimalismeversjonen som må dø og begraves, for så å gjenoppstå. Hennes dødsforestilling er i hovedsak et utslag av empati og hennes evne til innlevelse. For å hevde annet må man inkludere materiale fra den ekspansive teksten.

Det er ikke alle kritikere som ser bort fra den ekspansive versjonens kontekst når de leser den minimalistiske teksten. For eksempel hevder Ewing Campbell at den minimalistiske versjonen bekrefter de steder i den ekspansive versjonen hvor Claire uttrykker at ingenting vil forandre seg: «This conclusion is confirmed by Carver's closure in the cut version, for in that rendition her complicity with Stuart's sexual advances can be seen as yielding to his dominance [...]» (Campbell 1992: 40). Om dette var en riktig tolkning, ville det gjøre liten forskjell hvilken versjon man leste. Campbell gjør imidlertid to feil: Han forutsetter at tekstene har lik kontekst, og i tillegg at utfallet – og meddelelsesverdien – er det samme i dem. Overgangsritualet i den ekspansive versjonen viser derimot noe annet.

1.7.5 En indre og ytre prosess

I novellen etableres det en interessant parallell mellom Claires symbolske død og begravelse på den ene siden og de døde jentenes virkelige død og begravelse på den andre. For om dødsforestillingen er første del i Claires prosess for å frigjøre seg, er begravelsen den nødvendige fortsettelsen. Selv om det er rimelig å lese Claires deltakelse i bisettelsen som en måte å ta farvel med og vise respekt for den døde på – Stuarts oppførsel ved Naches var å regne som en ytterligere «skjending» av en ung kvinne som allerede var dypt skjendet – er det like aktuelt å lese deltakelsen som at Claire må gravlegge sitt døde jeg. I teksten fremstår det som en nødvendig avslutning før Claire kan våkne.

Det er flere hendelser før bisettelsen som styrker en lesning av en parallell indre og ytre prosess. Jeg skal kort vurdere tre hendelser som peker seg ut. Den første hendelsen finner sted før avreisen til begravelsen, og viser nødvendigheten av oppbrudd. Den samme morgenen etterlater ektemannen en liten notis til Claire.

Innholdet er ikke referert, men det er undertegnet «Love». De følgende setningene kan med fordel leses (symbolsk) som løsrivelse og separasjon fra ektemannen: «In the kitchen I find a note from him. It's signed 'Love'. I sit in the breakfast nook and drink coffee and leave a ring on the note» (Carver 1996: 71). I symbolsk forstand etterlater Claire ikke bare en ring av kaffe på ektemannens kjærlighetserklæring, men sin giftering, og derav sin tilknytning og forpliktelse som hustru.

Den andre hendelsen er en samtale mellom Claire og to bensinstasjonsmedarbeidere, Barry og Lewis, som kjenner henne litt fra før – de kaller henne Mrs. Kane. Barry forsøker å overtale henne til ikke å kjøre alene gjennom det øde fjellandskapet. Han sier at det er langt dit hun skal, veien er kronglete og bilen i dårlig stand – det er slett ingen reise for en dame. Han skulle gjerne ha kjørt henne selv. Han er så bekymret at Claire blir irritert. Til slutt river hun seg løs fra samtalen og kjører av gårde. Barry fremstår som en mytisk skikkelse, en slags terskelvokter som vil holde Claire tilbake og hindre hennes oppbrudd. Det hele forsterkes av at han kaller henne Mrs. Kane. I overgangsriter er det svært vanlig at de som skal initieres, gis et felles navn i overgangen fra én tilstand til en annen (*neofytt* er nettopp et slikt navn). Når Barry kaller Claire Mrs. Kane, understreker det hennes rolle som hustru, dvs. at hun betraktes som del av et fellesskap med ektemannen.

Tiltalen av henne som Mrs. Kane er ikke oppsiktsvekkende i seg selv, men innenfor den gitte kontekst får den en annen betydning: Det viser at Claire stadig hindres fra å ta de nødvendige steg for å frigjøre seg. Tiltalen som Mrs. Kane har en ironisk funksjon i teksten, for i et tradisjonelt overgangsritual er det fellesskapet av dem som skal initieres, som får et navn, mens det i novellen er den som skal endres, og den som først og fremst står i veien for endringen (Stuart), som knyttes til hverandre gjennom det felles etternavnet. Episoden understreker nødvendigheten av å gjennomføre endringen på egen hånd: Regenerasjonen kan ikke finne sted før hun konfronterer sine innerste demoner alene.

Den tredje hendelsen inntreffer på vei til bisettelsen. Claire kjører gjennom et stadig trangere og mer ugjestmildt, nesten mytisk landskap. Og nedenfor skimter hun elven hvor de fant den døde jenta: «Then everything changes, the farms become fewer and fewer, more like shacks now than houses, and stands of timber replace the orchards. All at once I'm in the mountains and on the right, far below, I catch glimpses of the Naches River» (Carver 1995: 188). Midt i dette landskapet blir hun innhentet av en mann i en grønn pickup – Claire frykter at det kan være mannen som

mishandlet og drepte Susan Miller, fordi gjennom et tidligere nyhetsinnslag på TV er en grønn bil etterlyst. Selv om mannen er pågående, og antakelig interessert i Claire, er det lite som taler for at dette er drapsmannen. Men for Claire legemliggjør mannen i pickup den virkelige trusselen. I hennes fantasi er han den som utøver vold mot kvinner. Hun ruller opp vinduene på bilen og nekter å respondere på hans (noe påtrengende) henvendelser ved en rasteplass. Det er Claires måte å stenge ham ute på – både bokstavelig og symbolsk – for å kunne begrave sitt døde jeg.

Eliade beskriver i den sammenheng en nødvendig nedstigning i kaos, hvor neofytten må konfrontere de mørke krefter – alt fra forfedre til uhyrer – i kulturens fortid og i egen fortid. Overført til en desakralisert verden er det de indre demoner som må bekjempes. På samme måte som det initierte mennesket må «dø» og «gjenoppstå», stilles det moderne mennesket overfor sitt eget ubevisste og de destruktive kreftene som regjerer der. Disse er ofte et resultat av eksistensielle kriser:

Det ubevisstes innhold og struktur oppviser forbausende likheter med mytologiske skikkelser og bilder. [...] det ubevisstes innhold og strukturer er resultat av glemte, eksistensielle situasjoner, særlig kritiske situasjoner, og derfor preges det ubevisste av en religiøs aura. (Eliade 2003: 125)

Både den initierte og det moderne mennesket har som oppgave å gå seirende ut av denne prosessen. Hendelsen ved rasteplassen viser Claire nødvendigheten av å konfrontere sine innerste demoner. Mannen blir et symbol på en undertrykker: Claire må kvitte seg med denne figuren før hun kan kvitte seg med ektemannen. I motsetning til Nancy i «I Could See The Smallest Things», som også sto overfor en form for nedstigning i eget mørke, går ikke utfordringen upåaktet hen i Claires tilfelle. For mens Nancy kan betraktes som en turist i sitt eget prehistoriske mørke, er Claires nedstigning kjennetegnet av konfrontasjon og indre kamp.

1.7.5.1 Et bisart communitas

Foruten at bisettelsen i seg selv er en avslutning som symboliserer overgang fra død til nytt liv, er det flere elementer under seremonien som viser til atskillelse. Claire gir blant annet en kort oppsummering av prestens tale: «He speaks a prayer for us, the living, and when he finishes he asks us to pray in silence for the soul of Susan Miller, departed» (Carver 1995: 190). Claires identifikasjon med de døde opphører med denne bønne. Dette understøttes av at hun umiddelbart har en ny dødsforestilling som ligner scenen med Arlene Hubly. Forskjellen er at Claire ikke lenger opplever og

ser døden fra den dødes perspektiv, slik hun gjorde i scenen med Arlene Hubly. Claire forestiller seg Susan Millers siste bevegelser og død sett fra et tredjepersonsperspektiv. Passasjen er preget av distanse og overblikk:

I close my eyes and remember her picture in the newspaper and on television. I see her leaving the theater and getting into the green Chevrolet. Then I imagine her journey down the river, the nude body hitting rocks, caught at by branches, the body floating and turning, her hair streaming in the water. Then the hand and hair catching in the overhanging branches, holding, until four men come along to stare at her. (Carver 1995: 190)

Felles for de to dødsforestillingene er at Claire bruker sin fantasi og evne til innlevelse til å kvitte seg med sitt tidligere jeg. Forskjellen er at mens hun i det første tilfellet bruker sin fantasi til å identifisere seg med ofrene og selv dø en symbolsk død, bruker hun sin fantasi under bisettelsen til å atskille seg selv fra de døde, for slik å kunne gjenoppstå i symbolsk forstand. De døde jentene får på denne måten – til tross for sin brutale skjebne – en positiv funksjon i teksten. Fra de første beskrivelser av dem som utsatt for vold og drap, blir de etter hvert veivisere som vekker Claire til handling.

Claires identifisering med de døde jentene viser også et annet, signifikant aspekt ved liminalfasen. For det som i realiteten skjer, er at det oppstår et slags bisart fellesskap mellom dem, som minner sterkt om Victor Turners beskrivelse av et *communitas*: Den fullstendige identifiseringen gjør at Claire og de døde fremstår som jevnbyrdige og like. Det er et fellesskap med flat struktur, uten hierarkiske ordninger. De danner et eget fellesskap på siden av den ordinære samfunnsstrukturen. Fellesskapet opprettes når Claire ser seg selv som død i elven, og det oppløses i begravelsen til Susan Miller. De døde jentene tildeles av teksten rollen som veivisere, og denne rollen tilsvarer læremesterens funksjon i et «levende» *communitas*. I likhet med faktiske *communitas* oppløses novellens *communitas* når liminalfasen går mot slutten – de døde jentene har utspilt sin rolle. Claire trenger dem tilsynelatende ikke mer.

Proessen som begynner med død og begravelse, antyder at det finnes en form for avslutning – oppvåkning eller fortsatt søvn – men hva som blir utfallet, er ikke innlysende. For hele tiden pågår det en kamp i Claire mellom viljen til å våkne og fristelsen til å sove videre i et miserabelt ekteskap. Allerede i scenen med Arlene Hubly kunne vi registrere en motsetning mellom frigjøring og forsoning (uttrykt ved

Claires slag mot Stuart, etterfulgt av hennes ønske om å finne sammen). Denne kampen er ikke avsluttet med Claires symbolske død og begravelse. Den tiltar faktisk i styrke, men samtidig skal vi merke oss at den tar andre former enn som slag og ønske om forsoning.

Konfrontasjonen med mannen i pickupen får et slags etterspill når bisettelsen er over: Claire får vite at den skyldige er arrestert. Først og fremst bekrefter det at konfrontasjonen før bisettelsen var vellykket, selv om den arresterte er en annen enn mannen i pickupen: Arrestasjonen viser at Claire har kvittet seg med sin mentale demon (han er arrestert), og at hun har lyktes med å begrave sitt tidligere jeg. Men samtidig utsettes Claire for angst. Hun responderer slik på opplysningen: «I put out my hand and hold on to a parking meter. Sunlight glances off polished hoods and fenders. My head swims. [...] 'He might not have acted alone,' I say. 'They'll have to be sure. He might be covering up for someone, a brother, or some friends'» (Carver 1995: 191). Sammenstillingen av «hoods», «fenders» og forestillingen om morderens venner uttrykker i symbolsk forstand frykt for farene som truer i verden («my head swims»), men også at Claire kjenner behov for beskyttelse – hun griper fast i jernbeslagene som beskytter parkometeret. I et regenerasjonsperspektiv uttrykker redselen at Claire er «nyfødt», og at hennes psyke befinner seg i et kaos. Eliade beskriver denne siden ved gjenfødselen slik:

Ofte kommer det til en virkelig tilbakevending, ikke bare symbolsk, som for eks. ved fremtidige sjamaners initiasjonssykdommer som ofte blir ansett som virkelige sinnssykdommer. Det dreier seg her om en total krise som av og til fører til oppløsning av personligheten. Det 'psykiske kaos' antyder at det profane menneske er i begrep med å 'oppløse seg' og at en ny person skal fødes. (Eliade 2003: 117)

Men redselen viser også at Claire fortsatt befinner seg mellom to fristelser. I og med at Claire kan sies å ha begravd sitt tidligere jeg (og ikke lenger er i en slags symbiose med de døde jentene), står hun for første gang alene i verden. Hun er i symbolsk forstand tilbake ved det Eliade beskriver som «eksistensens 'ubeskrevne blad', til den absolutte begynnelse, da ennå intet var forurenset eller fordervet» (Eliade 2003: 116). Men viktigere er at frykten får Claire til å søke trøst hos Stuart: «'Stuart, I'm so afraid,' I say, leaning against the door» (Carver 1995: 191). Hun opplever den angst som kan fylle enhver som møter livets realiteter alene, og det vi ser, er fristelsen til å vende tilbake til den trygge søvnen i et dødt samliv.

Inntil dette punktet er det lik progresjon i de to versjonene av teksten, selv om scenen med Barry og Lewis og Claires mentale bilder av Susan Miller under bisettelsen er fjernet av Lish. For å vise at det som skjer med Claire etter hjemkomsten (i den ekspansive versjonen), har en eksistensiell betydning som går ut over de (i hovedsak) ordinære handlingene, skal jeg kort sammenligne avslutningen på en lengre refleksjon Claire har om sin fortid, med lukkingen av teksten på nåtidsplanet. Likheten i de to episodene som utspilles, er viktig: På nåtidsplanet vender Claire tilbake fra bisettelsen, mens hun i fortidsminnet vender tilbake fra en klinikk hvor hun mottok terapi – både kirken og klinikken er steder som tilbyr lindring, avslutning og en ny begynnelse. En slik parallellesning er ikke mulig i den minimalistiske teksten: Lish har fjernet begge sekvensene.

1.7.5.2 Undergang eller oppvåkning?

Likheten i narrativ progresjon er i seg selv et poeng, fordi fortidsminnet avsluttes med en ellipse som tar fortiden direkte inn i nåtiden – fortiden har blitt et mønster. Den gir oss blikk for de antagonistiske kreftene som står i veien for at Claire skal ta steget helt ut og våkne. Vi får ikke opplyst den eksakte grunnen til at Claire oppsøkte klinikken, men det mer enn antydes at det var på grunn av ekteskapsproblemer. Ved hjemkomst snakker hun med Stuart om ting hun har hørt der, som hun tror han vil like å høre, deriblant sex. Stuart responderer slik:

From now on everything is going to be different and better for them. [...] They're going to live in the here and now. He says he feels able to relax for the first time in years. In the dark, he goes on stroking her arm.... He continues to bowl and play cards regularly. He goes fishing with three friends of his. (Carver 1995: 182)

Felles for hjemkomstscenene er at Claire nylig har søkt helbredelse og en ny start. Hun er sårbar, og ektemannen responderer i begge tilfeller med et seksuelt fremstøt. Her skiller hjemkomsten etter bisettelsen seg fra fortidsminnet ved at Claire ikke vil godta ektemannens fremstøt: Hun skyver ham unna, og han responderer med vold. Likevel har voldsutøvelsen en referanse i fortiden: «Once, during a particularly bad argument, over what she now can't remember, five years or so after they were married, he tells her that someday this affair (his words: 'this affair') will end in violence» (Carver 1995: 182). Sirkelen sluttes idet Stuart utøver vold i sluttsekvensen.

Motsetningen mellom seksuell avvisning og aksept har også en annen dimensjon i teksten. I *The Ritual Process* viser Victor Turner hvordan seksualitet på ulikt vis karakteriserer de ulike fasene i overgangsritualer. Et kjennetegn ved terskelfasen er i så måte seksuell avholdenhet: «The undifferentiated character of liminality is reflected by the discontinuance of sexual relations and the absence of marked sexual polarity» (Turner 1977: 104). Seksuell avholdenhet markeres i novellen når Claire tidlig i progresjonen flytter ut av soverommet.³⁸ Og slik avholdenhet kjennetegner den liminale tilstand, markerer ofte gjenopptakelsen av seksuell aktivitet overgangen til integrasjonsfasen. Den seksuelle akten symboliserer gjeninntreden i samfunnet og normaltstanden: «Indeed, the resumption of sexual relations is usually a ceremonial mark of the return to society as a structure of statues» (Turner 1977: 104). Dette er et paradoks i novellen: Når Claire avviser Stuarts seksuelle fremstøt – som i praksis er hans forsøk på å gjenoppta deres seksuelle relasjon – avviser hun samtidig en inntreden i normaltstanden. Men dette gir fullstendig mening i teksten, for det er ikke en ny normaltstand Claire avviser, men den gamle, degenererte normaltstanden: hennes samliv med Stuart. Da Claire returnerte fra klinikken, aksepterte hun Stuarts tilnærmelse. Det paradoksale er at det nettopp er avvisningen, ikke gjenopptakelsen, som markerer at Claire er klar for integrasjonsfasen og en ny normaltstand.

Men selv om Claire føler seg klar til å bryte med ektemannen, er ikke Stuart villig til å gi slipp. Når volden utøves, ser vi igjen de motstridende impulsene utspille

³⁸ I teorikapittelet skrev jeg at seksuelle utskeielser kan forekomme i liminalfasen, og dette kan umiddelbart virke uforenlig med det Victor Turner hevder om seksuell avholdenhet. Det er imidlertid viktig å ha klart for seg at det er snakk om ulike former for seksuelle forbindelser. Turner sikter til seksualitet som er knyttet til normaltstanden, mens van Gennep snakker om seksualitet som kan oppstå når sosiale normer er midlertidig opphevet: «Under hele novitiatet er de ordinære økonomiske og juridiske båndene modifiserte, eller iblant til og med brutt. Novisene befinner seg utenfor samfunnet, og samfunnet har ingen makt over dem, særlig siden de faktisk er hellige og opphøyede, og derfor uhåndgripelige og farlige på samme måte som guder. Selv om tabuer i egenskap av negative riter oppretter en barriere mellom novisene og samfunnet, så er samfunnet allikevel forsvarsløst overfor novisenes foretagende. [...] Dette kan kanskje også i alle fall delvis være forklaringen på den seksuelle friheten vi finner blant visse befolkninger (i bl.a. Australia) i perioden fra forlovelsen innledes inntil fullbyrdelsen av bryllupet, hvor kvinnen tilegnes én bestemt mann» (Gennep 1999: 84). Etter mitt syn åpner den seksuelle avholdenheten knyttet til normaltstanden for seksuelle utskeielser i liminalfasen – ved å stenge for normale seksuelle forbindelser gis det samtidig «tillatelse» for «unormale» seksuelle aktiviteter.

seg i Claire: Først søker hun trøst, deretter avviser hun Stuarts respons (som hun tidligere har godtatt). Det foregår en kamp i Claire gjennom hele teksten, helt til de siste avsnitt og linjer. I løpet av de siste linjene er det som hele fortiden repeteres i en serie målrettede angrep, i et forsøk på å hindre Claire i å våkne – strategier som tidligere har vært vellykket.

Vi ser det i at ektemannens løfter om endring i fortiden gjentas på nåtidsplanet (like etter hans voldsutøvelse): «A little later the telephone rings and Stuart says, 'Honey, how are you? I'll be home early, I love you. Did you hear me? I love you, I'm sorry, I'll make it up to you. Goodbye, I have to run now'» (Carver 1995: 192). Et annet moment er at i fortidsminnet overtok Stuarts mor Claires rolle i hjemmet mens hun var på klinikken, og etter hendelsen ved Naches ble sønnen Dean kjørt til henne. Det er et mønster i at Stuarts mor kommer når det blir ubehagelig og vanskelig, og tar en slags kontroll. Det kommer også frem at Claire har et dårlig forhold til henne. Når Stuart på ny involverer sin mor, er det nok et forsøk på å hindre Claire i å frigjøre seg fra ham: «I'm in bed when he calls today to tell me that he's asked his mother to come stay with us for a few days. I wait a minute, thinking about this, and then hang up while he is still talking» (Carver 1995: 192).

Motsetningen mellom søvn og oppvåkning får et eksplisitt uttrykk i siste passasje: I tekstens klimaks befinner Claire seg mellom begge fristelseter. Hun ringer ektemannen tilbake og sier at ingenting vil endre noe, men han gir ikke opp. Den eksistensielle sløvheten som lurer i Stuarts gjentatte løfter og beklagelser, er ved å vinne, men ved en anstrengelse velger Claire å våkne:

'It doesn't matter, Stuart. Really, I tell you it doesn't matter one way or the other. 'I love you,' he says. He says something else and I listen and nod slowly. I feel sleepy. Then I wake up and say, 'For God's sake, Stuart, she was only a child.' (Carver 1995: 193)

Det føles riktig at Claire tar ordene «våkne opp» i sin egen munn for første gang når hun annonserer sin oppvåkning. Om oppvåkningen er fullstendig og varig, forblir uavklart, men novellen avsluttes med at Claire annonserer at hun våkner: Hun har iallfall ikke gitt opp sitt prosjekt. Det konkrete plotet og den overgripende symbolikken integreres her på en tydelig måte, og fullender samtidig regenerasjonen: Den tredelte strukturen kommer tydelig til uttrykk i Claires symbolske død, begravelse og oppvåkning.

1.7.6 Utfallet i den minimalistiske utgaven

Også i den minimalistiske utgaven er Claire fylt av angst når hun returnerer fra bisettelsen. Frem til da viser teksten at Claire har reagert moralsk riktig på Stuarts oppførsel: Hun har kritisert ham, demonstrativt flyttet ut av soverommet og deltatt i bisettelsen uten hans tillatelse. De to endringene Lish har foretatt i sluttsekvensen, innebærer at Claire underkaster seg Stuarts dominans, i tillegg til at hun (i tankene) ikke kan høre noe med alt vannet som brøler: «He says something else. But I don't need to listen. I can't hear a thing with so much water going.» Setningen som er innført av Lish, spiller på novelletittelen, som også ytres (i sin helhet) av Claire under kjøreturen hvor hun får flashbacket til Arlene Hubly. Vannmetaforen er en referanse til de døde jentene, som begge ble funnet i en elv. Og når Claire lar ektemannen få sin vilje med henne, spiller det på den seksuelle akten mellom dem da Stuart returnerte fra fisketuren. Dermed gir den tidligere hendelsen og kombinasjonen av vann, sex og de døde jentene nøkkelen til å se at Claire føler seg som en av de døde jentene i siste scene – hun kjenner det som hun drukner – og ektemannens neglisjering av den døde gjentar seg fordi han setter sine behov foran hennes. Hun trenger trøst, og han responderer med sex forkledd som omsorg. Her oppstår en motsetning mellom å søke trygghet og de premisser hun synes å akseptere for tryggheten: følelsen av å drukne.

Én grunn til at Claire ikke står imot ektemannen, er at hun mangler den motivasjonen som driver frigjøringsprosjektet i den ekspansive teksten. En annen måte å se det på er at prosjektene prioriteres annerledes i de to tekstene. Dette gjør det mer forståelig hvorfor Claire lar angsten overmanne seg i den minimalistiske teksten. Fordi hun mangler drivkraften i frigjøringsprosjektet fra et liv i undertrykkelse, er det mindre motstandskraft og kampvilje i henne. Hun har heller ikke tatt et oppgjør med seg selv som i den ekspansive teksten: I den har Claire gravlagt sitt tidligere jeg. I den ekspansive versjonen er det klart for Claire hvilke konsekvenser det vil ha for henne om hun aksepterer Stuarts «tilbud» om sex, og derfor kan hun stå imot. For også i den ekspansive versjonen – i større grad enn i den minimalistiske – er hun fristet til å gi opp.

En annen grunn til at Claire gir etter for det seksuelle fremstøtet, er at ekteskapet og hjemmet fremstår som en tryggere bastion, uten mange av utfordringene i originalversjonen. For eksempel truer Stuart henne aldri, og utøver heller ikke vold. Det er ingen synliggjort fortid eller voldelig slutt – som i den

ekspansive versjonen – som tilsier noe annet. Hjemmet er en felles base i hverdagen for Stuart, Claire og deres sønn. Hverdagene synes regulert av en form for sivilisert normalitet, som utfordres av ektemannens oppførsel ved Naches. Når Claire reagerer med forferdelse, er det fordi Stuarts handling bryter med en implisert tilstand av familiær harmoni – ved sine valg viser han frem en annen og uventet side av seg.

Når Campbell hevder at den ene tekstens utfall bekrefter den andre tekstens kontekst og eksplisitte uttalelser, er det som vist en feiltolkning. For til tross for berøringspunkter og glidende overganger mellom de to versjonene er de vesensforskjellige tekster: Carver har skrevet en oppstandelseshistorie,³⁹ mens Lish

³⁹ Det finnes flere eksempler på slike oppstandelseshistorier i både litteraturen og i religionshistorien. Den mest kjente er antakelig fortellingen om Jesu død og oppstandelse. Om vi ser litt nærmere på Jesu lidelseshistorie, ser vi at den kan minne om Claires utvikling på mer enn én måte. For Claires indre kamp minner også om den sjelekamp Jesus gjennomgikk i Getsemane: kampen mellom å unnsnippe og å fullføre det oppdraget han var gitt. Når Claire i siste scene sier «Then I wake up», kan også det til en viss grad sammenlignes med når Jesus på korset utbryter at det er fullbrakt. Dette til tross for at ytringene ikke sammenfaller helt tidsmessig med deres regenerasjon – Jesus var ennå ikke død og gravlagt, mens Claire allerede hadde forlatt «sin» bisettelse. Men ytringene sammenfaller om vi ser på den eksistensielle betydningen av dem: Begge ytringene kommer i samme øyeblikk som prøvelsene er over og det nye livet kan begynne. En annen likhet er den mildhet som kjennetegnet Jesus når han omtalte sine fiender, ikke minst når han på korset ba om at Gud, hans far, skulle tilgi dem som korsfestet og hånet ham, fordi de ikke visste hva de gjorde. Den utvikling Claire gjennomgår, uttrykkes blant annet i hennes holdning til Stuart. Hun går fra frustrasjon og sinne til å kjenne medlidenhet med ektemannen når han kaster henne i gulvet mot slutten: «He sobs and I realize he can't help it, he can't help himself either. I feel a rush of pity for him as he heads for the living room» (Carver 1995: 192). Vi ser at i det øyeblikk voldsaspektet når sitt klimaks i både Jesu og Claires tilfelle, omtaler begge sine fiender med empati: Begge uttrykker at deres motstander(-e) ikke forstår sine egne handlinger. Om vi ser oppvåkingsprosessen som narrativt lik forløpet til Jesu død og oppstandelse, er det like nærliggende å sammenligne den med Johannesevangeliets beretning om Lasarus. (Lazarus er navnet på to personer i Bibelen. Foruten Lasarus i oppstandelseshistorien vi kan lese om i Johannesevangeliet, er Lasarus en person i en av Jesu lignelser i Lukasevangeliet (Luk 16,19–31). Han er for øvrig den eneste navngitte personen i lignelsene til Jesus.) Lasarus var en venn av Jesus, og han var bror til Martha og Maria. Søstrene tilkalte Jesus da Lasarus døde, men Jesus sa at Lasarus ikke var død – han brukte i stedet en sovemetafor for å beskrive den døde Lasarus' tilstand. Søvnmetaforen kjennetegner også Claires tilstand. Lasarus trengte bare å vekkes, og i siste del av fabelen befaler Jesus Lasarus å komme ut av hulen. I metaforisk forstand kan vi si at slik Lasarus kom til live mens han viklet seg ut av bandasje han var svøpt i, kjennetegnes Claires oppvåkning av at hun vikler seg ut av de løgner og vedtatte sannheter som har innhyllet henne. Selv om disse oppstandelseshistoriene har overgangsritualet til felles

har redigert (og omskrevet) originalteksten så kraftig at den i praksis er blitt en undergangshistorie. Mens Claire frigjør seg fra den første identifiseringen med de døde jentene i den ekspansive versjonen, forsterkes identifiseringen med dem i den minimalistiske utgaven. Det er iallfall to grunner til at det er problematisk å lese den minimalistiske utgaven i lys av originalteksten. For det første legger en til grunn tolkningspremisser som kun eksisterer i originalteksten. For det andre forutsetter det i det minste at man har tolket originalteksten riktig. Det har man ikke om man tror at utfallet i den minimalistiske utgaven bekrefter kontekst og uttrykk i originalteksten.

Det svært ulike utfallet i de to versjonene påvirker utvilsomt meddelelsesverdiene. Men innebærer det at tekstene nødvendigvis har ulik tematikk? Det er ikke åpenbart. To tekster kan ha samme tema, men ulike holdninger til temaet. For eksempel kan to tekster handle om kjærlighetens makt. Den ene teksten vil kanskje hevde at den som er i kjærlighetens makt, handler irrasjonelt og går til grunne, mens den andre teksten kanskje vil vise at den som er drevet av kjærlighet, overvinner alt. Når det gjelder de to versjonene av «So Much Water», er det så store likheter mellom dem at tematikken også kan synes identisk. Slik er det imidlertid ikke.

1.7.7 Tematiske retninger

Selv om Claires utvikling i den ekspansive versjonen har en ekteskapelig og sosial komponent, er utviklingen først og fremst spirituell. Gjennom sitt portrett av Claire viser Carver hvor vanskelig det er å handle i et liv en selv ikke deltar aktivt i. Hun har eksistert i en tilværelse dominert av vaner og vedtatte sannheter ved å undertrykke seg selv, sine behov og drømmer. Endring virker nærmest umulig i dette mørke (og brutale) fiksjonsuniverset. Klarer hun å våkne og frigjøre seg fra et liv som ikke bare er bedøvd av vanens makt, men undertrykt i en slik grad at hun ikke lenger ser muligheter for endring? Claire gjør alle de rette tingene, men hun opplever det ekstremt vanskelig å gå fra en limbotilstand til å fullføre oppvåkningen. Den pågående – og ikke helt avklarte – kampen i Claire viser at tekstens tema er en helt spesiell variant av overgangsritualet: fullførelsens problem.

(spesielt Jesus og Claire), har de ikke den religiøse konteksten til felles – som så ofte i Carvers fiksjonsunivers er religiøse referanser nedtonet eller fjernet helt.

Når Claire i den minimalistiske versjonen går tilbake til ektemannen, er det en variant av fullførelsens problem, men det er likevel et underordnet tema i teksten: Frigjøringsprosjektet blir aldri et hovedanliggende for Claire i denne utgaven. For å kunne peke ut den tematiske retningen må vi se at Stuarts oppførsel ved Naches har ulik betydning i de to versjonene. I den ekspansive utgaven har hans neglisjering av den døde en forhistorie i ekteskapet med Claire – han setter sine egne interesser først. Det viser at et mønster er utviklet gjennom mange år. I den ekspansive versjonen fremstår hendelsen etter hvert som en hjelpefunksjon; den hjelper Claire til å frigjøre seg fra sin neglisjerte posisjon. I den minimalistiske utgaven er episoden i sin helhet fremstilt negativt. Man kan påpeke at Claire får forståelse for ektemannens vedvarende moralske svikt også i denne utgaven, men denne kunnskapen forsterkes ikke av et etablert mønster og undertrykte erfaringer. Det er i større grad en mindre kjent side ved ektemannen som tydeliggjøres når han settes på prøve.

Den moralske dikotomien som åpenbarer seg mellom Stuarts ufølsomhet og Claires moralske følsomhet, inviterer derfor til en annen tematisk diskusjon enn i den ekspansive versjonen. Mens den ekspansive versjonen belyser oppvåkningen og frigjøringsbetingelsene, er det tematiske spørsmålet i minimalismeverjonen i større grad knyttet til sinnelagsetikken til Claire og Stuart: Hvilket etisk fellesskap krever et menneskelig fellesskap? De to versjonene har en felles tematisk base konsentrert om mulig brudd i parforholdet, men de tematiske retningene er ulike: Den ene versjonen peker mot brudd og oppvåkning, mens den andre dreier seg om muligheten for overenskomst. Den ekspansive teksten handler i stor grad om Claire og hennes løsrivelsesprosess, mens den minimalistiske versjonen handler om hva to mennesker må ha felles eller dele for å kunne leve sammen. Det synes klart at Claire er den som evner å forestille seg andres lidelse, selv om disse nå er døde. Stuart er i beste fall intellektuelt i stand til å skjønne at det kan være et problem å la en død jente ligge i elven mens de fisker og spiller kort. Likevel går hun tilbake til ham.

1.7.8 Ethiske refleksjoner

Vi ser også hvordan den etiske refleksjonen i tekstene står til ulike temaer. Den ekspansive versjonen er først og fremst en fortelling om en kvinne som ikke har holdt seg våken – hun har overlatt initiativet til ektemannen – og derfor ansvarliggjøres også Claire delvis av teksten for sin egen miserable situasjon: Hun har godtatt

neglisjering, undertrykkelse og status quo. Og på samme måte som hun har et betydelig ansvar for tilstanden i sitt liv, har hun ansvaret for å skape nye livsbetingelser. Claire kan ikke skyldes på Stuart, anklage ham for umoral og egoisme, og samtidig fortsette sitt liv med ham som om ingenting var hendt. Hendelsen ved Naches klargjør det Claire allerede visste, nemlig at ektemannen er egoistisk, og at han neglisjerer henne. Om Stuarts handling er den katalysator som iverksetter prosessen i henne, fungerer de døde jentenes brutale skjebner som veivisere inn til Claires egen miserable situasjon. Den voldsomhet som preger jentenes endelikt, viser hvor mye som skal til for å vekke Claire til handling. Den ekspansive versjonen viser således den etiske nødvendigheten av å holde seg våken og være til stede i eget liv.

Når Claire gjennom hele teksten dras mellom to fristelser, og hvor utfallet er usikkert helt til siste setning, er det også klart at det etisk relevante i teksten er knyttet til det å ta oss selv på alvor og gjøre det vi vet er rett. Fullførelsens problem anskueliggjør derfor en etisk dimensjon som dreier seg om hvorvidt individet er villig til å ta sannheten på alvor og forplikte seg overfor seg selv. Kampen i Claire viser at når hun først har innsett sannheten om ektemannen, føler hun en moralsk forpliktelse til å ta sannheten på alvor: Hun nekter å falle tilbake i den eksistensielle søvnen, selv om fristelsen er stor og det medfører mye ubehag, angst og sjelegransking. Hennes evne til medfølelse med de døde jentene spiller en stor rolle for hennes egen oppvåkings- og frigjøringsprosess, og denne evnen er hjulpet av hennes fantasikraft – hennes evne til å se for seg de unge jentenes katastrofer. På denne måten viser teksten gjennom Claires eksempel den etiske relevansen av innlevelse og fantasi. Vi ser dermed at den kvinnelige hovedpersonens prosjekt om å endre sitt liv har en etisk dimensjon ved seg. Men selv om det er riktig at Claire klarer å kaste av seg sitt gamle jeg – mentalt sett begraver hun sitt gamle jeg og evner å se seg selv utenfra i et tredjepersonsperspektiv – er det vanskelig for henne å endre seg og sin situasjon.

Dette står i kontrast til den etiske dimensjonen som anskueliggjøres innledningsvis i teksten, der etikken dreier seg om hva vi gjør mot andre. På den måten skifter den etiske refleksjonen i teksten fra en etikk vedrørende vårt forhold til andre til en etikk vedrørende hva vi gjør med og overfor oss selv. Det er likevel en forbindelse til stede. For en dimensjon ved Claires moralske forpliktelse overfor seg selv er at hun føler en moralsk forpliktelse overfor de døde jentene – på et vis er det en forlengelse av forpliktelsen hun føler overfor seg selv, fordi hun identifiserer seg så sterkt med dem.

Dette blir enda klarere når vi sammenligner utfall og meddelelsesverdi med den minimalistiske versjonen. Når Campbell hevder at den ene versjonen bekrefter den andre, tar han feil også i et annet henseende: De sosiale betingelsene endrer seg i begge versjonene, men de går i motsatt retning. Claire frigjør seg i den ekspansive versjonen, mens det i den minimalistiske utgaven er nærliggende å snakke om regresjon. Vi ser det tydelig i den måten Claire identifiserer seg på med de døde jentene. I den ekspansive versjonen gjenfinder Claire til slutt sitt eget selv, og identifiseringen med de døde opphører. I den minimalistiske utgaven mister hun sitt eget selv i det hun blir stadig mer lik – i overført betydning – de døde jentene. I en forstand ser vi her skyggesiden av den etiske relevansen av fantasi og innlevelse: Det er Claires fantasi og forestillingsevne som også i denne utgaven synliggjør det moralske skillet mellom henne og ektemannen. Men i denne versjonen hensettes hun til den tilstand hun klarte å frigjøre seg fra i den ekspansive teksten: I begge tekster er hennes fantasi og forestillingsevne avgjørende for utfallet.

Det etisk interessante i den minimalistiske teksten er knyttet til spørsmålet om hva man tåler og ikke tåler av etisk uenighet. Siste scene fremviser i realiteten det etiske dilemmaet Claire står overfor. Hun befinner seg i en situasjon hvor hun enten kan konfrontere frykten, eller hvor hun kan søke beskyttelse hos ektemannen – det er den eneste form for trygghet hun kjenner. Hun velger å leve med en ufølsom ektemann, som verken anerkjenner hennes behov eller ser hennes lidelse, fordi hun ikke har det motet som skal til for å kunne ta ansvar for sitt eget liv. Claire viser med sin handling at hun faktisk kan tåle ektemannens ufølsomhet og egoisme, iallfall i større grad enn hun evner å ta ansvar for og leve med sin egen frykt. Det er åpenbart at Claire ikke føler en tilsvarende etisk forpliktelse overfor seg selv som hun gjør i den ekspansive versjonen.

Som vi ser, har endringene i originalmanuset betydning for meddelelsesverdien. Carvers originaltekst avrundes med oppvåkning og håp. Og når vi tar i betraktning det vanskelige utgangspunktet for endring i teksten, er det ikke så vanskelig å se at «So Much Water» er en bemerkelsesverdig tekst. Fordi plotet har så brutale elementer og karakterene er i konstant konflikt, gjør Claires kampvilje og oppvåkning «So Much Water» til kanskje en av de mest optimistiske fortellingene i Carvers katalog. I *Les Rites de Passage* hevder van Gennep at riter som dreier seg om gjenoppstandelse utgjør den mest dramatiske form for overgangsritualer:

At slike endringer betraktes som reelle og alvorlige, går klart frem av det faktum at riter som utspiller døden i den gamle verden og gjenoppstandelsen i den nye verden, dukker stadig opp igjen i alle slags seremonier og hos svært forskjellige folkeslag. Disse ritene [...] utgjør den mest dramatiske form for overgangsriter. (Gennep 1999: 27)

Det er liten tvil om at den ekspansive versjonen av «So Much Water» korresponderer med et slikt syn. I den minimalistiske utgaven trumfer det etisk klanderverdige både gode intensjoner og etisk følsomhet. I praksis behandler teksten en variant av det etiske spørsmålet knyttet til hva vi gjør mot andre – en problemstilling Carver avskrev helt innledningsvis i originalteksten. Det mørket Lish mente å finne i Carvers tekster, klarte han utvilsomt å dyrke frem da han redigerte «So Much Water» for *What We Talk About When We Talk About Love*. Med utgivelsen av *Where I'm Calling From* viste imidlertid Carver at han mente Lish gikk for langt. Og i motsetning til Claire i den minimalistiske versjonen klarte Carver å gjenopprette skadene.

Kapittel 8

Menneskelig vekst og fall: En analyse av den sosiale oppløsningen i «Feathers»

1.8 En sjenerøs fortelling?

I 1983 publiserte forlaget Alfred A. Knopf *Cathedral*, Raymond Carvers tredje store samling med noveller. Carver ga i den forbindelse flere intervjuer, inkludert et med Mona Simpson for *Paris Review*. Der beskrev han sin forrige samling⁴⁰ som «a self-conscious book in the sense of how intentional every move was, how calculated. I pushed and pulled and worked with those stories [...]» (Gentry og Stull 1990: 44). Carver mente *Cathedral* representerte noe nytt, både tematisk og stilistisk. Da Simpson kommenterte at samlingen virket mer sjenerøs enn tidligere utgivelser, svarte Carver: «Generous, yes, that's a good word for them» (Gentry og Stull 1990: 45).

«Feathers» er åpningsfortellingen i *Cathedral*. Den ble første gang publisert i *The Atlantic*, september 1982, og inkludert uten endringer året etter i *Cathedral*. Fortellingen er på ca. 25 sider, og således betydelig lengre enn tekstene i *What We Talk About When We Talk About Love* fra 1981. I denne forstand kan «Feathers» kalles mer sjenerøs. Den er imidlertid sjenerøs også fordi den ulikt mange av Carvers tidligere tekster gir leseren tilgang til førstepersonsfortellerens tanker, følelser og vurderinger. I tillegg beskriver fortelleren, Jack, i detalj settinger, handlinger og mange enkeltmotiver. Og selv om fortellingen ikke kan kalles billedrik, er den mer billedrik enn tekstene i *What We Talk About*.

«Feathers» hører til blant Carvers mer merkelige historier. Novellens hovedpersoner er Jack og hans kone, Fran, og handlingen tar utgangspunkt i deres besøk hos et annet ektepar, Bud og Olla. Besøket kommer i stand fordi Jacks kollega

⁴⁰ På det tidspunktet var det ennå ikke kjent i hvilken grad Gordon Lish hadde påvirket *What We Talk About When We Talk About Love*. Kommentaren fra Carver kan utvilsomt leses som en kritikk av både Lish og minimalismestemplet. Det er likevel illustrerende at Carver tar æren for stilen i *What We Talk About*, uten å nevne Lish.

har blitt far og gjerne vil vise frem babyen. Etter litt uenighet, fordi Fran helst ikke vil dra, bestemmer de seg for å akseptere invitasjonen. De lave forventningene til tross, møtet med Bud og hans familie viser seg å bli en uvanlig opplevelse for dem. Blant de ting Bud og hans familie inkluderer i husholdet, er en fargesprakende påfugl, kalt Joey, og en gipsavstøpning av Ollas gamle tenner. I tillegg viser babyen seg å være alt annet enn vakker: «No words came out of my mouth. I don't mean it was diseased or disfigured. Nothing like that. It was just ugly» (Carver 2003: 18). Men til tross for alle merkverdigheter har møtet en positiv virkning på både Jack og Fran. Mot slutten av kvelden meddeler Jack: «What I wished for was that I'd never forget or otherwise let go of that evening» (Carver 2003: 22). Men ønsket realiseres likevel ikke slik Jack håpet. Etter besøket hos Bud og Olla etablerer Jack og Fran sin egen familie, men etter en stund forvitrer forholdet, de synes å vokse fra hverandre, og Jack uttrykker misnøye med Frans både kroppslige og sosiale forfall: «Fran doesn't work at the creamery anymore, and she cut her hair a long time ago. She's gotten fat on me too» (Carver 2003: 23).

I hvilken grad forvitringen og Jacks ønske om å holde fast ved opplevelsen har noen direkte forbindelse, er likevel ikke åpenbart. For selv om fortellingen er «sjenerøs» hva angår lengde, indre fokusering og beskrivelser, er «Feathers» ingen enkel tekst. De mange merkverdighetene, de pussige karakterene og den abrupte endringen for Jack og Fran (som også lukker teksten) tilfører novellen betydelig kompleksitet. Dette viser seg også i kommentarene til fortellingen.

1.8.1 Tekstens resepsjon

Ulike kritikere har gitt betydelig oppmerksomhet til siste del av fortellingen. Laurie Champion setter ord på det sentrale tolkningsproblemet:

The source of disappointment among critics concerned with the flawed ending of the story seems to be that the central question posed by the story is left unanswered. The text never exposes explicitly what causes the disintegration of Jack and Fran's marriage. (Champion 1997: 196)

Hvilke svar gir så kritikerne på dette sentrale spørsmålet? Arthur M. Saltzman mener at det spesielle møtet hos Bud og Olla «teases the reader with the prospect of meaningful repair in the lives of Jack and Fran only to capitulate to the pervading despair of previous volumes» (Saltzman 1988: 125). Ifølge Saltzman er dermed Jack

og Frans forhold å regne for nedadgående før møtet med Bud og Olla, en konklusjon også Adam Meyer slutter seg til. Han mener fortellingen «focuses on Jack and Fran, but Bud and Olla serve as important foils; it is in contrast to their marriage that Jack and Fran's relationship stands out in bold relief» (Meyer 1995: 125). Når Jack i sluttpassasjene kommenterer sin og Frans håpløse situasjon, tillegger Meyer Fran mest skyld: «The end of this statement indicates, that despite the positive feelings it engendered, the evening became a curse for Jack and Fran, largely because of her reaction to it» (Meyer 1995: 127). Meyer setter ord på det som synes å være mange kritikeres syn, når han hevder at hendelsen kun var «a brief stay in its inevitable decline» (Meyer 1995: 127).

De fleste kritikere deler synet til Meyer, Bethea og Saltzman, men det finnes også de som argumenterer for at fortellingen er mer oppløftende enn tendensen blant kritikere tilsier. Champion er én av disse, og hun baserer sin argumentasjon på Nelson Hathcocks tolkning av novellen. Hathcock mener fortellingen postulerer håp angående de to sentrale karakterenes ekteskap. Han vektlegger at Jacks narrative handling, dvs. hans utlegning av det positive ved erfaringen hos Bud og Olla (heller enn å utlegge deres nåværende elendighet), signaliserer mulighet for gjenforening med Fran: «Jack's wish has come true because he has held on to the night in memory and has committed it to language. The final scene suggests that this is not 'bad luck' but rather the part of the past that redeems the present» (Hathcock 1991: 36). Hathcock tillegger dermed narrasjonsaspektet betydelig mening, og selv om Champion er enig i hans analyse, vedgår hun at hans syn ikke er utbredt blant kritikere⁴¹ (Champion 1997: 199). Det synet som er utbredt, tillegger ikke ekteskapet fremtidshåp.

⁴¹ Hathcock baserer i stor grad sin analyse på Carvers essay «On writing», hvor denne skriver om nødvendigheten av språklig kontroll i skriveprosessen. I sin lesning av henholdsvis «Cathedral» og «Feathers» overfører Hathcock Carvers språkkonsepsjon til de narrative handlingene i tekstene: «Carver acknowledges the duplicity of words while asserting in the same breath that the writer fights against this liability, that emotions must be 'bridled.' He fights for, the implication seems to be, the vision of the reader. If the reader's eyes 'slide right over' the 'blurred' language, the reader does not in reality see it and so cannot re-*visé* it through his/her 'artistic sense.' For Carver then writing is reading and reading, writing. Both must be creative practises; in fact, both are the same practice. This observation is noteworthy because in 'Feathers' and 'Cathedral,' the author allows characters to discover the 'artistic sense' within themselves, and they begin to 'read' for the first time» (Hathcock 1991: 32).

Det er spesielt to forklaringer som fremsettes for dette synet. Den ene forklaringen er at Jack og Frans forhold lider fordi de ikke lenger er følelsesmessig bundet til hverandre, et syn blant annet Meyer er eksponent for: «[...] Jack and Fran's outward appearance of community [...] masks an inward lack of emotional attachment and commitment» (Meyer 1995: 128). Et lignende syn har Bethea, som mener at «while they agree on not having children, childlessness hints at an underlying emotional sterility» (Bethea 2001: 148). Et annet aspekt ved denne forklaringen er at hovedkarakterene har dårlige kommunikasjonssevner. Den som drøfter dette mest inngående, er Champion, som i sitt essay fokuserer på steder i novellen hvor det oppstår stillhet mellom karakterene. Hun hevder at selv om teksten ikke påviser direkte hva som forårsaker sammenbruddet, viser referansene til stillhet at det skyldes kommunikasjonsvikt: «Considering the abundant references to silence, it seems apparent that inability to communicate leads to the breakdown of their marriage» (Champion 1997: 196).

Det felles elementet i disse kommentarene er at de er opptatt av endringen i hovedkarakterenes liv, og at denne var forutbestemt. Selv om Hathcock og Champion postulerer positive fremtidsscenarioer for hovedkarakterene, er også disse opptatt av at utfallet i handlingstråden hadde sin forutsetning i kommunikasjonsvikt og emosjonell utilstrekkelighet. På denne måten knytter kritikerne karakterenes etos til normstrukturen i teksten.

Det andre aspektet ved endringen er tidsdimensjonen, med andre ord når endringen inntraff. Foruten kritikernes syn at forfallet var uunngåelig og dermed synlig allerede idet novellen åpner, er også de sentrale karakterenes egne evalueringer relevante: «[...] Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of that change. But she's wrong. The change came later – and when it came, it was like something that happened to other people, not something that could have happened to us» (Carver 2003: 23). Som vi ser, er evalueringene både teksteksterne (kritikerne) og tekstinterne (karakterene) og divergerer i noen grad.

Jeg skal i dette kapittelet argumentere for at kritikerne undervurderer betydningen møtet med Bud og Olla har for utfallet i teksten: Møtet spiller en avgjørende rolle både for endringen og for utfallet av handlingstråden. Ifølge kritikerne er Bud og Olla først og fremst kontrastfigurer til Fran og Jack, mens kvelden hos Bud og Olla bare er «a brief stay in its inevitable decline». Teksten er imidlertid svært opptatt av Bud, Olla og deres samliv: Nesten hele handlingen er

konsentrert om kvelden hos dem. Jeg skal videre argumentere for at Carver tematiserer et velkjent aspekt ved menneskelig endring. Jeg skal også vise at kvelden hos Bud og Olla kan leses som del av et overgangsritual, nemlig den avgjørende midtfasen: liminal- eller terskelfasen. På sin helt spesielle måte gjenspeiler teksten mange «typiske» liminale elementer, verdier og kommunikative handlinger, som har samme funksjon som et klassisk overgangsritual.

1.8.2 En uvillig atskillelsesfase

Vi kan tydelig se overgangsritualets struktur utfolde seg i teksten. Hvis vi følger utviklingen i henholdsvis atskillelses-, terskel- og integrasjonsfasen, vil vi se hva som står på spill og hvorfor det går så galt i siste del av novellen.

Når Jack og Fran kjører av sted til kvelden hos Olla og Bud, representerer det et oppbrudd fra en eksisterende livsstil: Kjøreturen er en atskillelse fra en livsfase til en overgangstilstand hos Bud og Olla. Dette blir tydelig når vi kjenner utfallet på kvelden. Men en atskillelse er alltid en atskillelse fra noe. Spørsmålet er dermed hva som kjennetegner tilstanden til Fran og Jack før møtet med Olla og Bud. For å forsøke å forstå endringen skal vi derfor se på kvelden før oppbruddet. I en nøkkelpassasje tidlig i teksten får vi blikk for de to hovedkarakterenes forhold og det etablerte hverdagsmønsteret. Formålet vårt her er å undersøke deres påståtte kommunikasjonssvikt og emosjonelle utilstrekkelighet:

I tell her I fell in love with her because of her hair. I tell her I might stop loving her if she cut it. Sometimes I call her 'Swede'. She could pass for a Swede. Those times together in the evening she'd brush her hair and we'd wish out loud for things we didn't have. We wished for a new car, that's one of the things we wished for. And we wished we could spend a couple of weeks in Canada. But one thing we didn't wish for was kids. The reason we didn't have kids was that we didn't want kids. Maybe sometime, we said to each other. But right then, we were waiting. We thought we might keep on waiting. Some nights we went to a movie. Other nights we just stayed in and watched TV. Sometimes Fran baked things for me and we'd eat whatever it was all in a sitting. (Carver 2003: 3)

Kritikerne mener at sammenbruddet i ekteskapet er synlig allerede på dette stadiet: Fran og Jacks samliv står i sterk kontrast til Olla og Bud og deres tilværelse. Men er en slik antakelse riktig? Handlingene og ønskene til Jack og Fran kan utvilsomt fortone seg som overflatiske og mindre betydningsfulle, iallfall for en utenforstående til ekteskapet. Kort sagt vektlegges de to karakterenes ønsker om materielle ting, som

bilkjøp, reiser og utseende, fremfor et tradisjonelt familieliv. Saltzman tolker passasjen slik:

Their insistence upon self-sufficiency, for example, appears to be a shield against incursions that would expose the fragility of their relationship, while their routine discussions of things they wish for but never expect to have – a new car, a vacation in Canada, a place in the country – come to suggest more profound deficiencies. (Saltzman 1988: 126)

Tolkningen er preget av at Saltzman leser for å finne elementer som kontrasterer Jack og Fran med Bud og Olla. Dette understøttes av at Saltzman mener den abrupte slutten på fortellingen krever at leseren søker tilbake til begynnelsen for å finne en plausibel forklaring på sammenbruddet, noe han finner i deres opptatthet av materielle ting. Ifølge Saltzman medfører sammenbruddet etter kvelden hos Bud og Olla at narrasjonsakten ikke blir annet enn en forlenget klage over det uunngåelige utfallet (Saltzman 1988: 125). Om utgangspunktet er at Fran og Jack er emosjonelt distansert fra hverandre og ikke lenger kommuniserer, er det en rimelig antakelse at møtet med Bud og Olla ikke gjør noe fra eller til annet enn å gi et øyeblikks opphold i paradiset.

Men Saltzman tillegger Jacks redegjørelse mer enn det er grunnlag for. Tilværelsen til Fran og Jack er betydelig annerledes enn det Saltzman og andre kritikere hevder. Første del av teksten dreier seg om Jack og Frans vaner, verdier og prioriteringer i hverdagen. Men det er ikke uenighet som uttrykkes mellom Fran og Jack, noe vi kunne anta om forholdet var preget av kommunikasjonssvikt og distanse. Jack sier gjennomgående «we» i passasjen, og selv om det meste av det Jack meddeler, kan synes mindre viktig for en utenforstående, er det grunnleggende enighet som best beskriver deres tanker og planer: De forsøker å skape et liv sammen basert på realiseringen av drømmer. Fran og Jack er heller ikke bare enige om hva som er betydningsfullt i livet, men, viktigere, hva som *ikke* er det: «But one thing we didn't wish for was kids. The reason we didn't have kids was that we didn't want kids. Maybe sometime, we said to each other. But right then, we were waiting.» Vi er derfor ikke vitne til en ødelagt forbindelse mellom Fran og Jack i åpningssekvensen, men snarere en overenskomst. Før møtet med Bud og Olla fremkommer det at Jack og Fran har et *felles* anliggende.

Et videre argument finner vi i deres fascinasjon for materielle ting, samt i Jacks vektlegging av Frans lange, vakre hår. Jeg skal kort vurdere symbolverdiene i disse tingene, for de viser en kvalitet ved forholdet som jeg ikke kan se noen kritikere

har påpekt: De viser at kjærlighetslivet til Fran og Jack ikke er tomt og ørkesløst, og at deres «routine discussions» – drømmer og oppfatthet av det ytre – ikke er en indikasjon på det Saltzman kaller «profound deficiencies». For Fran og Jack er forelsket i hverandre, og de snakker og oppfører seg som nyforelskede par ofte gjør. Jack og Fran befinner seg i en tidlig fase i sitt kjærlighetsliv. Det er derfor naturlig at drømmene deres handler om materielle ting. Det er likeledes naturlig at de ikke ønsker barn i den fasen som mest av alt fortøner seg som en etableringsfase. Deres overflatskhet og «self-sufficiency» er ikke et skjold for å beskytte mot innsyn i forholdets skjørhet, slik flere kritikere hevder, men en typisk egenskap ved ung, selvcentrert kjærlighet. For i Jacks tilbakeskuende narrasjon er Fran nærmest portrettert som en klisjé. Når Jack kaller henne «Swede» og sammenligner hennes lange, blonde hår med «a big tall drink of water», er det ikke vanskelig å se at hun fremstilles som en vestlig stereotypi på skjønnhet. I åpningssekvensen bekrefter Jack ikke bare at de er forelsket, men hans redegjørelse viser også at deres kjærlighet er i den første, lidenskapelige fasen.

Jack og Fran er derfor lykkelige idet novellen begynner. Friksjonen mellom dem i sluttsekvensen er ikke av en slik karakter at den kan tilbakeføres til etablerte mønstre i åpningssekvensen. De tolkningsforslagene jeg kritiserer, og den påviste kjærligheten mellom Jack og Fran, indikerer det samme: Hendelsen hos Bud og Olla spiller en avgjørende rolle både for endringen og for utfallet av handlingstråden. Atskillelsesfasen er derfor preget av ironi: Jack og Fran bryter opp fra en tilstand av overenskomst og kjærlighet, og utfallet er sammenbrudd i ekteskapet. Det er denne endringen liminalfasen bevirker.

1.8.3 Betwixt and Between: Å være i det liminale

Det mest karakteristiske ved den liminale tilstand er som vist at den som skal initieres, befinner seg imellom normaltilstander. For en periode er neofytten ikke lenger del av den samfunnsorden han atskilles fra, og heller ikke del av den samfunnsorden han skal bli en del av. Som vi har sett betegnes neofytter som strukturelt usynlige. I novellen markeres atskillelsen fra den eksisterende normaltilstanden ved at hovedaktørene beveger seg fra det urbane til en avsidesliggende gård – et slags avskjermet, merkelig paradisi. Vi kjenner tilstanden og den sosiale statusen til Fran og

Jack før oppbruddet og etter sammenbruddet i siste sekvens. Men hvilken endring er det egentlig som skjer i liminalfasen, og som skaper sammenbruddet?

Selv om det meste av fortellingen dreier seg om erfaringene Jack og Fran gjør hos Olla og Bud, er åpningssekvensen viktig også her, for den viser at forutsetningen for en vellykket kveld ikke var den beste. Det er spesielt Frans generelle skepsis overfor Bud (og andre ukjente) som synliggjør de lave forventningene: «She'd heard me before on the subject of Bud. But she didn't know him and she wasn't interested in knowing him. [...] Why do we need other people? she seemed to be saying» (Carver 2003: 2). I og med at de to parene kommer sammen for første (og eneste) gang den aktuelle kvelden, er det bemerkelsesverdig at hendelsen har en slik effekt på Jack og Fran – ikke minst fordi de fremstår som komplett forskjellige fra Bud og Olla, og fordi de er likegyldige til livsstilen deres. På én måte er det riktig, slik kritikerne hevder, at Bud og Ollas ekteskap står i skarp kontrast til Fran og Jacks forhold. Mens Jack og Fran knyttes til det urbane, materielle og vakre, er Bud og Olla nær knyttet til det landlige og familiære, men også det bisarre og uattraktive – den klareste indikasjonen på det bisarre er gipsavstøpningen av Ollas tenner. I tillegg er Bud og Olla enkle og likefremme, uten å være synlig opptatt av hvordan de fremstår for fremmede: «Olla plunged her fork into some sweet potatoes and brought the fork up to the baby's mouth. 'He's my baby, isn't he?' she said to the fat thing, ignoring us» (Carver 2003: 18).

Utgangspunktet for kvelden er derfor viktig, fordi utfallet av den (i motsetning til utfallet i handlingstråden) fortøner seg som vellykket: I løpet av kvelden skjer en holdningsendring, en begynnende omkalfatring av dagliglivet og den sosiale statusen, men det er først mot slutten av teksten (og kvelden) at dette annonseres. I løpet av kvelden ser Jack antydning til utvikling i Frans holdning til Bud og Olla. Hennes negative innstilling synes å mykne opp, og spesielt vises det i hennes responser til babyen. Etter at hun innledningsvis (som ventet) frastøtes av barnet, blir hun snart opptatt av ham: «'Can I hold the baby?' Fran said. She said it like it would be a favor if Olla would let her» (Carver 2003: 20). I fortsettelsen blir interaksjonen med babyen intim og fortrolig:

Fran didn't look up. She was giving all her attention to the baby. She'd begun to patty-cake with it, which pleased the baby somewhat. I mean, at least the thing had stopped fussing. She brought it up to her neck and whispered something into its ear. 'Now,' she said, 'don't tell anyone what I said.' The baby stared at her with its pop eyes. (Carver 2003: 21)

Det vi spesielt kan legge merke til, er Frans hemmelige budskap til babyen. Det er sannsynlig at hennes hvisken – i motsetning til ytringene i første sekvens om barnløshet – uttrykker ønske om en egen baby. Hele konteksten indikerer dette, for som en slags introduksjon til babyens entré blir Fran minnet om at hun har en niese hun ikke har sett: «'My sister has a little baby. But she and the baby live in Denver. When will I ever get to Denver? I have a niece I haven't seen'» (Carver 2003: 14). Sekvensen kulminerer like etter i tekstens korte, men absolutte klimaksscene: den seksuelle akten mellom Jack og Fran, som mest sannsynlig besvangrer henne. Også Jacks ønske om aldri å glemme kvelden viser en tilsvarende endring:

That evening at Bud and Olla's was special. I knew it was special. That evening I felt good about almost everything in my life. I couldn't wait for me to be alone with Fran and talk to her about what I was feeling. I made a wish that evening. Sitting there at the table, I closed my eyes for a minute and thought hard. What I wished for was that I never forget or otherwise let go of that evening. (Carver 2003: 22)

Jacks meddelelse viser at han «felt good» om det aller meste i livet – erfaringen hos Bud og Olla synes å ha etterlatt både Jack og Fran i en god stemning. Jack og Fran fremsetter på ulike vis ønsker og tanker om noe de først blir seg bevisst i løpet av kvelden, og i likhet med Fran fremsetter Jack sine tanker i hemmelighet: «'What are you thinking about, Jack?' Bud said to me. 'I'm just thinking,' I said. I grinned at him. 'A penny,' Olla said. I just grinned some more and shook my head» (Carver 2003: 22). Fran og Jack fremsetter ønsker de ikke vil dele med andre (der og da). Det viser at begge – uavhengig av den andres opplevelse – er i endring, og at tankene for begge er såpass radikale at de ikke vil dele dem. Den mest radikale tanken vil være å avvike fra deres felles avgjørelse om barnløshet.

Klimaksscenen viser at deres nye tanker i praksis er blitt et uttalt felles anliggende: «After we got home from Bud and Olla's that night, and we were under the covers, Fran said, 'Honey, fill me up with your seed!' When she said that, I heard her all the way down to my toes, and I hollered and let go» (Carver 2003: 22). Hele sekvensen skaper en kontekstuell dynamikk som leder frem til klimaksscenen, og utsagnet «fill me up with your seed» viser at det er en villet unnfangelse som initieres av Fran. Og når vi ser Frans begeistring for babyen, og leser Jacks ønske og ser hans seksuelle iver, forstår vi at begge handler ut fra en nyorientert forestilling om barn.

Dette er et betydelig paradoks i novellen. Slik barnløshet er et vesentlig aspekt som skaper samhørighet mellom dem i begynnelsen, skaper ønsket om barn en nyorientert samhørighet idet de returnerer fra Olla og Bud. Tilstanden før og etter opplevelsen hos Bud og Olla viser at de befant seg i en limbotilstand.

Som i flere av Carvers tekster er det også i «Feathers» den seksuelle gjenopptakelsen som markerer overgangen fra liminalfasen til en ny normaltilstand. Og i likhet med den seksuelle gjenopptakelsen i blant annet «So Much Water So Close To Home» problematiseres overgangen til integrasjonsfasen. I «Feathers» mislykkes integrasjonen helt. Jack bruker unnfangelsesøyeblikket i sin narrative handling til å introdusere det nye felles anliggendet, bare for i neste avsnitt å summere opp prosjektets fallitt: «Later, after things had changed for us, and the kid had come along, all of that, Fran would look back on that evening at Bud's place as the beginning of the change» (Carver 2003: 23). Dette paradokset er inngangen til den reelle tolkningsgåten i novellen: I åpningen går Fran og Jack fra lykke til en annen form for lykke, bare for å se at den nyetablerte lykken gjør dem ulykkelige. Den virkelige endringen i novellen er derfor fallet fra lykke til ulykke, og ikke det kontinuerlige fallet fra en ulykkelig åpningstilstand til en enda mer ulykkelig slutttilstand.

1.8.4 *Communitas*: et adhocfellesskap

Den nye samhørigheten som oppstår mellom Fran og Jack, minner om et annet viktig aspekt ved liminalfasen som kaster lys over sammenbruddet. I løpet av kvelden oppstår et adhocfellesskap med flat struktur, et *communitas* hvor deltakerne er jevnbyrdige. I teksten ser vi at det oppstår samhørighet mellom de fire karakterene. I hovedsak skjer det fordi Jack og Fran aksepterer de verdier og den samlivsformen de møter hos Bud og Olla. Slik oppstår et slags *communitas* mellom de fire aktørene, selv om fellesskapet ikke realiseres før mot slutten av kvelden: Fran og Jack mykner opp og blir stadig mer velvillige overfor Bud og Olla – i praksis adopterer Fran og Jack betydelige deler av livsstilen deres.⁴²

⁴² Et *communitas* oppstår som regel mellom neofyttene i liminalfasen. Vi ser derfor at Bud og Olla i utgangspunktet deltar i et fellesskap som er forbeholdt neofytter. Nedenfor skal vi likevel se at Bud og Olla har en utdypet funksjon i novellens liminalfase, og at denne i større grad korresponderer med den rollen læremestere har.

Adhocfellesskapet er i høyeste grad midlertidig. Fran og Jack er i teksten tildelt roller som neofytter i fellesskapet. Og når vi ser at oppholdet hos Bud og Olla så sterkt minner om en slags liminalfase, ser vi også at de to bikarakterene har en spesiell rolle i teksten: De representerer et sett eksemplariske verdier. For selv om førsteinntrykket er at samlivet deres er merkelig og bisart, er de grunnleggende verdiene som kommer til syne verken merkelige eller bisarre.

Relasjonen mellom Olla og Bud er preget av takknemlighet og omsorg. Babyen og ektemannen oppfyller Ollas drøm om en velfungerende familie – i sitt første ekteskap ble Olla neglisjert av sin alkoholiserende ektemann. Olla vil at alle skal ha i overflod av det hun selv ikke fikk i sin barndom og i sitt første ekteskap: omsorg, kjærlighet og trygghet. Buds rolle er mer som tilrettelegger: Det er viktig for ham å innfri Ollas drømmer og gjøre henne lykkelig. For eksempel hjelper han svigermoren økonomisk etter at Ollas far døde: «'Mama got some insurance money,' Olla said. 'But she spent that. Bud sends her something every month'» (Carver 2003: 20). Ekteskapet synes grunnlagt i at de to karakterene har et felles anliggende, men ulike roller.

Slik Turner beskriver det midlertidige fellesskapet, ser vi også klart hvilken funksjon Bud og Olla har:

Other characteristics are submissiveness and silence. Not only the chief in the rites under discussion, but also neophytes in many rites de passage have to submit to an authority that is nothing less than that of the total community. This community is the repository of the whole gamut of the culture's values, norms, attitudes, sentiments, and relationships. Its representatives in the specific rites – and these may vary from ritual to ritual – represent the generic authority of tradition. (Turner 1977: 103)

Til tross for sine merkverdigheter og idiosynkrasier representerer Bud og Olla storsamfunnet og tradisjonelle familieverdier. Innenfor fellesskapet fungerer de dermed som veivisere eller lærere for Fran og Jack. De blir formidlere av *gnosis*, eller utdypet kunnskap om samfunn og sosial status. Dermed ser vi at innenfor fellesskapet har Bud og Olla en overordnet funksjon. Vi har tidligere sett at hovedmålet med liminalfasen er å overbringe ny kunnskap eller innsikt til neofyttene, og at denne skal forberede dem til livet etter initiasjonen. Den hemmelige kunnskapen er imidlertid mer enn bare overbringelse av tradisjon og verdier. Dette ser vi tydelig i møtet mellom de to ekteparene i «Feathers». Turner beskriver neofyttens potensielle endring

som en eksistensiell omkalfatring. Kunnskapen endrer i så måte neofyttens innerste vesen:

It is the ritual and the esoteric teaching which grows girls and makes men. [...] It is not a mere question of knowlegde, but a change in being. His apparent passivity is revealed as an *absorption* of powers which will become active after his social status has been redefined in the aggregation rites. (Turner 1996: 517)

Vi ser at passivitet og stillhet kjennetegner neofyttene i liminalfasen. Når vi overfører det til «Feathers», kan vi se at det svekker Champions påstand om at øyeblikk av taushet tyder på kommunikasjonssvikt mellom Fran og Jack – tilegnelsen av *gnosis* synes å kreve en viss taushet og innlevelse. De øyeblikk av taushet vi finner mellom Fran og Jack, kan derfor leses som en midlertidig absorpsjon «of powers which will become active after his social status has been redefined in the aggregation rites». ⁴³ For i møte med Bud og Olla stilles Fran og Jack overfor noen grunnleggende spørsmål som de må reflektere over: Er dere klare for det neste steget? Har dere forstått hva som kreves for å etablere en familie? De opplever den naturlige neste livsfasen, hvor familielivets forpliktelser og velsignelser er fundamentet. Dermed ser vi hva utfordringen er for Jack og Fran: om de takler overgangen fra én fase i livet til en annen.

⁴³ Champion viser til sytten tilfeller av det hun beskriver som stillhet, i novellen. Disse er fordelt på ca. 25 sider. Inntil sammenbruddet i sluttsekvensen er det som vist enighet mellom Fran og Jack, og de øyeblikk av stillhet som oppstår i midtsekvensen, inkluderer også stillhet fra Bud og Olla. I tillegg synes ikke Champion å ta høyde for at det er fire fremmede mennesker (unntaket er Jack og Bud) som kommer sammen for første gang. Og med tanke på alle merkverdighetene som utspiller seg for de besøkende, er det å forvente at konversasjonelle pauser og øyeblikk av stillhet kan oppstå. Deres første møte med påfuglen er et talende eksempel på kontekstuellet betinget stillhet: «We both knew it was a peacock, sure, but we didn't say the word out loud. We just watched it. The bird turned its head up in the air and made this harsh cry again» (Carver 2003: 5). De er ikke bare overrasket, men overveldet av Joeys farger og størrelse. Når Champion henviser til «abundance of references to silence» som argument for sammenbruddet, er det å feilvurdere betydningen av små pauser i konversasjonen. Og når endringen begynner for Fran og Jack mot slutten av kvelden, vil ingen av dem dele sitt ønske om barn med noen, hvilket også må sies å være normal oppførsel innenfor den gitte konteksten. Jack og Fran har ikke divergerende syn på verken livet eller anliggender før etter hendelsen hos Bud og Olla, og det er ikke før etter krisen i ekteskapet at Jack tilkjennegir at «She and I talk less and less as it is. Mostly it's just the TV» (Carver 2003: 23).

Dermed er det også klart at hendelsene i novellen har trekk av en klassisk initiasjonsrite. Det er også grunnen til at «Feathers» i motsetning de andre tekstene jeg har analysert, har særlig mange aspekter og fenomener som kjennetegner klassiske utgaver av det liminale – det meste av teksten kan sies å foregå i denne fasen. Ikke minst ser vi dette i formidlingen av gnosis. For på et vis lykkes det Bud og Olla å formidle kunnskap om familie og forpliktelse. Men sammenbruddet til slutt viser at det ikke varer. Her er det nødvendig å se hvordan kunnskapen videreføres til Fran og Jack.

1.8.4.1 Den pedagogiske funksjonen

I og med at hovedmålet i tradisjonelle liminalfaser er å endre neofyttens væren, er måten dette skjer på, avgjørende: «This aspect is the vital one of the *communication of the sacra*, the heart of the liminal matter» (Turner 1996: 517). I teorikapittelet viste jeg at formidlingen av *sacra* kan skje ved det som utstilles («exhibitions»), det som gjøres («actions»), og ved det som sies eller fortelles («instructions») (Turner 1996: 517). Opplæringen kan som sagt inkludere alt fra åpenbaring av virkeligheten til etiske og sosiale plikter, i tillegg til teknologi for å tilpasse neofytten til fremtidige oppgaver. Fortellingene («instruksjonene») ledsages ofte av gjenstander og handlinger med symbolsk betydning, som masker, relikvier, avbildninger og andre ting av stor eksistensiell betydning. Et trekk ved slike gjenstander er at de ofte symboliserer de dødes reise til nytt liv. Disse gjenstandene har ofte enkel form, men er gjerne komplekse å tolke. I tillegg kan mange av gjenstandene ha rare proporsjoner – for eksempel kan en fallos, en hakke eller et hode fremstilles som enormt eller usedvanlig lite i forhold til andre aspekter innenfor samme kontekst – og de kan vekke avsky (Turner 1996: 518).

I teorikapittelet viste jeg at disse aspektene har en pedagogisk funksjon. Her skal det imidlertid tilføyes at når enkelte objekter (for eksempel masker) kombinerer elementer fra dyr og mennesker som på måter gir assosiasjoner til det bisarre og groteske, er det ikke bare for å få neofyttene til å reflektere over sin kultur. Når slike kombinasjoner passer så radikalt dårlig sammen at «The monstrosity of the configuration throws its elements into relief» (Turner 1996: 520), er det først og fremst for få neofyttene til å tenke over sammenhenger som de til da har *godtatt kritikkøst*, eller innbilt seg er den riktige måten å forholde seg til disse på. Vi snakker

med andre ord ikke bare om ny gnosis, men i like stor grad om å *avvise* tidligere atferds- og forståelsesmønstre:

In it those ideas, sentiments and facts that had been hitherto for the neophytes bound up in configurations and accepted unthinkingly are, as it were, resolved into their constituents. These constituents are isolated and made into objects of reflection for the neophytes by such processes as *componential exaggeration* and *dissociation by varying concomitants*». (Turner 1996: 520)

Vi skal se at dette aspektet spiller en viktig rolle i «Feathers». I novellen finner vi flere «hellige» gjenstander. Disse «gjenstandene» kan selvfølgelig ikke tilbakeføres til uttrykkene i de samfunn Turner observerte, men finner likevel sin helt spesielle form i novellen. Både gipsavstøpningene av Ollas gamle tenner, påfuglens oppførsel, babyens utseende og glupske appetitt vekker en viss avsky, men har likevel en viktig betydning for Bud og Olla, da de symboliserer reisen deres fra et liv i nød til et liv i overflod og kjærlighet. Dette uttrykkes symbolsk når Bud sammenstiller gipsavstøpningen av Ollas gamle tenner med hennes nye tanngard – livet før og etter. Slik ser vi at det merkelige, underlige og groteske har helt spesielle funksjoner i novellen: De kan leses som sentrale aspekter ved formidlingen av gnosis. Også «gjenstander» med uforholdsmessige proporsjoner gjenfinner vi i novellen. Mest åpenbar er babyens «usymmetriske» kroppsproporsjoner:

It had a big red face, pop eyes, a broad forehead, and these big fat lips. It had no neck to speak of, and it had three of four fat chins. Its chins rolled right up under its ears, and its ears stuck out from its bald head. Fat hung over its wrists. Its arms and fingers were fat. Even calling it ugly does it credit. (Carver 2003: 18)

I passasjen kombineres uforholdsmessighet med avsky. Bud og Olla kan selvfølgelig ikke klandres for sønnens utseende, like lite som de kan krediteres for å anvende sønnen som et sentralt aspekt ved formidlingen av sacra. Men fordi kvelden hos Bud og Olla minner så sterkt om en terskeltilstand, er det rimelig å tolke de naturlige trekkene hos babyen som del av formidlingen. Men om babyen vekker sterke reaksjoner og følelser i Jack og Fran, er ikke følelsene mindre sterke i møtet med påfuglen: «The bird made this strange wailing sound once more. 'Mayawe, may-awe!' it went. If it'd been something I was hearing late at night and for the first time, I'd have thought it was somebody dying, or else something wild and dangerous» (Carver 2003: 5–6).

Hva med det pedagogiske aspektet? Jack og Frans overbevisning om egen fortreffelighet og generelle skepsis overfor Bud og Olla viser at de har godtatt kritikkløst eller iallfall innbilt seg at deres samlivsform er den eneste riktige. Det er spesielt Fran som innledningsvis viser forakt for Bud, Olla og deres levesett. Vi skal derfor spesielt se på det elementet som tydeligst viser endringen som skjer med Fran og Jack: babyen. Det groteske (og monstrøse) kommer klarest frem når gipsavstøpningene av Ollas tenner sidestilles med hennes nye tenner, men vi ser også en litt «snillere» måte å sette enkeltkomponenter i relieff på når påfuglen sammenstilles med babyen:

The peacock walked quickly around the table and went for the baby. It ran its long neck across the baby's legs. It pushed its beak in under the baby's pyjama top and shook its stiff head back and forth. The baby laughed and kicked its feet. Scooting onto its back, the baby worked its way over Fran's knees and down onto the floor. The peacock kept pushing against the baby, as if it was a game they were playing. Fran held the baby against her legs while the baby strained forward. (Carver 2003: 21)

Påfuglens grasiøse bevegelser kombineres her med babyens klumsete kropp; det storslåtte og ville står mot barnets stygge utseende. Slik neofyttene i tradisjonelle overgangsritualer ansføres til en dypere refleksjon om eksistensielle sammenhenger, ser vi at Jack umiddelbart etter påfuglens interaksjon med babyen starter en dypere refleksjon om babyens betydning for Olla og Bud:

It was an ugly baby. But, for all I know, I guess it didn't matter that much to Bud and Olla. Or if it did, maybe they thought, So okay if it's ugly. It's our baby. And that is just a stage. Pretty soon there'll be another stage. There is this stage and then there is the next stage. Things will be okay in the long run, once all the stages have been gone through. They might have thought something like that. (Carver 2003: 22)

Babyen, gipsavstøpningene og påfuglen opptre hver for seg og i ulike konstellasjoner flere ganger i teksten. De kan med fordel leses som deler av et pedagogisk drama ment å gi Jack og Fran innsikt, dvs. den gnosis Turner snakker om. Det er også tydelig at Jack i sin refleksjon forstår deler av Buds holdning og verdier som ubetinget hengivelse og kjærlighet, uavhengig av ytre faktorer.

1.8.5 En mislykket integrasjonsfase

Integrasjonsfasen iverksettes når Jack besvangrer Fran samme kveld, men selv om Jack får en viss innsikt i hva som er styrken i Bud og Ollas samliv, klarer verken han eller Fran å skape et tilsvarende liv. Turner peker i sin artikkel på hva som kan gå galt i overgangen til integrasjonsfasen. Liminalfasen er preget av frihet og oppløsning av kjente strukturer, mens integrasjonsfasen i praksis er en fase hvor neofyttene igjen må innordne seg regler og normer:

But his liberty has fairly narrow limits. The neophytes return to secular society, with more alert faculties perhaps and enhanced knowledge of 'how things work,' but they have once more to become subject to custom and law. Like the Bemba girl I mentioned earlier, they are shown that alternative ways of acting and thinking to those laid down by their deities or ancestors are ultimately unworkable and may have disastrous consequences. (Turner 1996: 521)

Hvordan belyser dette sammenbruddet i sluttsekvensen? Hva er novellens syn på hvorfor det går galt for hovedkarakterene? Som vist søker begge par å realisere drømmer, og i en viss forstand utgjør innfrielsen av drømmene grunnlaget for samlivet. Den fremtidsrettede drømmen til Fran og Jack søkes realisert med pengebruk, i praksis en form for shoppelykke. Olla og Bud har realisert sine drømmer og er takknemlige for det (her skal det legges til at også deres realiserte drømmer har et aspekt av shopping ved seg: Gipstennene og påfuglen er kjøpt for å oppfylle Ollas drømmer). Det mest fremtredende ved de realiserte drømmene til Bud og Olla er deres nyfødte baby. Fordi Fran og Jack ennå befinner seg på drømmestadiet, uten erfaring med særlig annet enn planer og visjoner, lar de seg lett forføre av andres (ytre og indre) realiserte lykke.

Jack og Fran kan «shoppe» de ytre delene av Bud og Ollas liv, ikke ulikt det å kjøpe en ny bil eller en ferie i Canada. Men de kan ikke kjøpe de indre verdiene til Bud og Olla: Under besøket får Jack og Fran innpodet verdiene og erfaringene som er grunnlaget for Bud og Ollas lykke, og de tror at disse verdiene kan kopieres. Men erfaringene til Bud og Olla er dyrekjøpt, og viser i praksis at hver og en må bygge sitt liv på egne erfaringer. Bud og Olla demonstrerer for Jack og Fran hva som kreves for å bli ansvarlige voksne. Kvelden er i utgangspunktet en hendelse hvor Jack og Fran får innsikt i hva som kreves for å skape varig familielykke, men utfallet av familieprosjektet mislykkes fordi de lar seg forføre til et liv som ikke har feste i dem.

Fran og Jack lar seg forføre av livskraften, gleden og historien til Bud og Olla. I det øyeblikk Jack besvangrer Fran, forstår vi at kvelden hos Bud og Olla ble en slags liminalfase som kom altfor tidlig, etterfulgt av en mislykket integrasjonsfase. Det betyr i praksis at Jack og Fran kopierer verdiene til Bud og Olla uten egentlig å erfare og kjenne dem på kroppen før de gjør dem til sine.

1.8.5.1 Lånte fjær

Novellen illustrerer på subtilt vis dette aspektet gjennom tittelen, «Feathers». I siste avsnitt kommer det frem at Olla gir Fran to fjær av påfuglen, som en gest på tampen av kvelden. Påfuglen er et av de sentrale motivene i teksten, og representerer noen spesifikke verdier. Bud og Olla kaller Joey blant annet for «bird of paradise», og på tross av dens tidvis krevende oppførsel fremstår den i hovedsak som en positiv kraft i teksten.⁴⁴ På et tidspunkt, like etter at Jack informerer om hvor dårlig det står til mellom ham og Fran, informeres vi om at påfuglen er død:

I still see Bud at the plant. We work together and we open our lunch pails together. If I ask, he tells me about Olla and Harold. Joey's out of the picture. He flew into his tree one night and that was it for him. He didn't come down. Old age, maybe, Bud says. Then the owls took over. Bud shrugs. (Carver 2003: 23)

I sin analyse av novellen viser Bethea til Daniel W. Lehmans tolkning av påfuglens død. Når vi informeres om fuglens død av Jack, blir vi samtidig opplyst om at «'anything wild or beautiful has long since been squeezed from the narrator's life and marriage by the time he tells us his story'» (Bethea 2001: 148). Bethea og Lehman ser en (symbolsk) forbindelse mellom påfuglens død og sammenbruddet i ekteskapet til Fran og Jack, noe jeg tror er en riktig observasjon. Men disse kommentarene tar ikke høyde for at det er Olla og Buds fugl, slik at fuglens død ikke kan ses som et generelt

⁴⁴ Det er liten uenighet blant kritikere om påfuglens funksjon og symbolverdier i novellen, og spesielt fremheves dens guddommelige egenskaper. Bethea mener at «Carver links Joey with a pattern of words indirectly associated with the divine» (Bethea 2001: 148), mens Saltzman på sin side inkluderer Fran og Jacks oppfatning av Joey, og det han mener viser deres symbolske likhet med fuglen: «[...] meanwhile for Fran and Jack the aggressive peacock symbolizes their harassment» (Saltzman 1988: 128). Jeg er ikke enig i Saltzmans karakteristikk av relasjonen mellom Jack og Fran, men indirekte anskueliggjør han likevel hvordan fuglen representerer ulike verdier for og mellom de to parene.

bilde på sammenbruddet mellom Jack og Fran – iallfall ikke den tanke at sammenbruddet var uunngåelig. Det er likevel en forbindelse.

Jeg har pekt på at Joey først og fremst er en realisering av Ollas drømmer, og det er innenfor den konteksten at også de to fjærene og hans død må forstås. Det er en forbindelse mellom Ollas realiserte drøm (Joey), overleveringen av fjærene til Fran og det faktum at Fran og Jack lar seg forføre av Olla og Buds drømmer. Fjærene kan leses som en symbolsk overtakelse av en annens realiserte drøm. Det er illustrerende at Frans besvergelse i ettertid inkluderer fuglen:

'Goddamn those people and their ugly baby,' Fran will say, for no apparent reason, while we're watching TV late at night. 'And that smelly bird,' she'll say. 'Christ, who needs it!' Fran will say. She says this kind of stuff a lot, even though she hasn't seen Bud and Olla since that one time. (Carver 2003: 23)

Frans forbannelser kan med fordel leses som en besvergelse av den drømmen hun overtok, og det livsmønsteret hun lot seg forføre av. Det er fristende å snakke om Fran og Jacks midlertidige babylykke som «lånte fjær».

En del av tekstens ironi er at Fran og Jack rent formelt lykkes i sitt nye anliggende, bare for å se at det gjør dem ulykkelige. Når Jack klager over at Fran har klippet håret og blitt en tilnærmet grå mus, er det som han beskriver en dårlig versjon av Olla. Olla er verken attraktiv eller verbal, og Frans utseende og oppførsel i sluttsekvensen speiler på et vis Ollas domestiserte liv: Hun er blitt til en slags forvrent utgave av Olla, en hjemmeværende, (på alle måter) lite attraktiv småbarnsmor. Men selv om Olla kan synes lite attraktiv, har hun i realiteten blomstret både sosialt og fysisk, noe som er illustrert ved hennes nye tenner og ekteskapet med Bud. Olla og Fran har dermed motsatt utvikling på familierealiserings og prosjektinnfrielse: Olla går fra ulykke til lykke (på alle måter), mens Fran går fra lykke til ulykke. Den første vokser seg sosialt trygg fra en posisjon som sosialt usynlig, mens Frans nedlatenhet i åpningssekvensen er blitt til bitter tale i sluttscenen – det var ikke helt den versjonen av Olla hun håpet å kopiere. Dette gjenspeiles også i det barnet Fran og Jack blir foreldre til. Mens Bud og Ollas sønn er stygg å se til, er Fran og Jacks gutt «stygg» i sitt indre: «The truth is, my kid has a conniving streak in him. But I don't talk about it. Not even with his mother. Especially her. She and I talk less and less as it is» (Carver 2003: 23).

1.8.6 Tekstens tema

Hovedkarakterenes interesser i innledningen byttes ut med de verdier og interesser som oppstår i møtet med Bud og Olla, selv om dette aldri direkte kommuniseres mellom Fran og Jack – iallfall ikke før unnfangelsesøyeblikket. I én forstand har Bethea og andre kritikere rett når de hevder at sammenbruddet er synlig i åpningen, men det er ikke som tegn på et forhold allerede i trøbbel: Det er en del av tekstens diskurs som lar oss få blick for et parforhold på randen av en kveld som vil lede dem ut i trøbbel. Vektleggingen av barnløshet er ikke en aural moralsk dom som antyder emosjonell sterilitet, men en del av tekstens design.

Plotstrukturen gir oss i sin tur syn for tekstens tema. Endringen som skjer mot slutten viser først og fremst at Fran og Jack ikke har en sterk forankring, de er ufokuserte og lar seg altfor lett forlede. I motsetning til å tolke sammenbruddet som et resultat av en uunngåelig prosess er det riktig å se på forholdet mellom den første forelskelse og den forpliktende kjærlighet. Det er i praksis dette teksten tematiserer, og det kommer klart frem at den utfordringen Fran og Jack ble stilt overfor – det å skulle håndtere et forpliktende voksenliv med barn – avslørte at den nye livssituasjonen ikke hadde feste i dem selv. De befinner seg på et flyktig stadium i livet, og takler ikke overgangen til et mindre flyktig stadium. De slutter å kommunisere med hverandre og legger skylden på andre enn seg selv for sin ulykke.

Både Jack og teksten sørger over det negative utfallet, men det er bare teksten som har den innsikt at det unge paret ikke var modne nok for å bli en lykkelig familie. Hathcock tar derfor feil når han hevder at Jacks narrasjon er en positiv, helbredende handling. Det er riktig at Jack fokuserer på kvelden som en positiv erfaring, men det er med sorg Jack beklager utfallet av den. Jack minnes følelsen av å være forelsket og hvordan de lot seg forføre av drømmen om en egen familie. Han er derimot skuffet over at lidenskapen og deres felles drøm om familie nesten umiddelbart sluknet etter realiseringen. Hans narrasjon er ingen potensiell reintegrerende strategi, og hans vektlegging av det positive ved kvelden hos Bud og Olla forsterker avstanden mellom ham og Fran – den gir ikke håp om gjenforening. Både Jack og Fran henger fast i erfaringen hos Bud og Olla, men på ulikt vis: Den ene forbanner erfaringen, den andre minnes den med lengsel. På den måten får Jack sitt ønske innfridd: Begge holder fast ved minnet, men det har motsatt effekt enn å helbrede forholdet. Det bidrar til elendigheten.

1.8.7 Menneskelig endring

Kontrastforholdet mellom de to parene belyser i hovedsak noen helt grunnleggende og varige verdier. I motsetning til Bud og Olla vokser ikke Fran og Jack seg inn i rollen som foreldre, og derfor gjør de heller ikke egne erfaringer slik Bud og Olla har gjort, og som har gjort dem ydmyke og takknemlige. Teksten viser i så måte at menneskelig lykke ikke er noe man bare kan overta fra andre.

Gjennom portrettene av Bud og Olla viser Carver på mange måter en forbilledlig endringshistorie. De er muligens rare i både utseende og oppførsel, men i motsetning til Fran og Jack, som baserer lykken på innfall og impulser, vokser deres lykke gradvis frem gjennom både nederlag og lidelse. Den endringen som belyses i «Feathers», får et ekstra trykk gjennom den motsatte utviklingen til de to karakterkonstellasjonene: Det ene paret kjemper seg frem til tross for oddsene, mens den andre skusler bort det som kunne blitt varig lykke og kjærlighet for dem.

Det paradoksale er at både Fran og Jack og Bud og Olla er lykkelige i novellens innledning, om enn på ulike måter – i åpningen har hvert av de to parene et felles anliggende, og på slutten av kvelden kan alle fire karakterer sies å dele ett anliggende, nemlig familielivet. Selv om ekteparene ytre sett er kontrastfigurer, er det ikke slik at Fran og Jacks forhold står i «bold relief» til Bud og Ollas relasjon – det skjer ikke før i siste sekvens av teksten, og årsaken er at de forsøker å bli *mer* som Bud og Olla. Novellen viser at det er nødvendig å kjenne seg selv, sin tilstand og sine behov: Det er en tid for å handle og en tid for å vente. Slik kan vi se at det skapes et falskt behov, iallfall et unødvendig behov, i Fran og Jack den aktuelle kvelden – et behov som leder dem til en tilstand som kritikerne mener å se allerede i åpningen.

I novellen er vi vitne til en impulshandling som får eksistensielle konsekvenser for hovedkarakterene. Vi ser derfor at liminalfasen i novellen ikke handler om at Fran og Jack trenger å reparere en skadet tilstand, men at en frisk relasjon skades på grunn av et øyeblikks fascinasjon. Deres shoppelykke står i sterk kontrast til Bud og Ollas lange kamp for å bli en lykkelig familie. Mens Jack og Fran lar seg forføre av det vakre og ytre, viser de to bikarakterene at det er gjennom kamp og lidelse at en lærer å verdsette hva som betyr noe. Bud og Olla viser i så måte den etiske relevansen av å være tålmodig og utholden i motgang. De viser at menneskelig lykke forutsetter at en er villig til å kjempe for den. Hver og en må skape sitt eget liv.

Shoppelykken blir moralsk tvilsom i eksistensielle spørsmål, fordi konsekvensene kan vise seg å bli katastrofale. Fran og Jack tar ikke innover seg hva som kreves for å etablere en familie. De «overser» kostnadene. I ettertid tar de heller ikke ansvar for egne valg og handlinger. Det er en ukontroversiell påstand at vi alle (i utgangspunktet) er moralsk ansvarlige for egne valg, og gjør vi gale valg, er det vårt ansvar også å ta nødvendige grep for å forbedre situasjonen. I novellen ser vi tydelig konsekvensen av hovedaktørens ansvarsfraskrivelse – den fører dem inn i et vedvarende destruktivt livsmønster. Jack synes å tillegge Fran mest skyld for elendigheten, mens hun forbanner kvelden og erfaringen hos Bud og Olla. Ansvarsfraskrivelsen gjenspeiler seg også i at Fran og Jacks sønn «has a conniving streak»; foreldrenes dårlige relasjon (og Frans stadige forbannelser) synes å gjenspeile seg i sønnens karakter. Det er ingen indikasjoner på at Fran og Jack skal klare å endre seg og sin situasjon.

Fran og Jack var ikke predisponert og overmodne for sluttsekvensens sammenbrudd, slik flere kritikere hevder; de var bare ikke modne for overgangen fra en uforpliktende fase til voksenalderen. I novellen er ikke spørsmålet om menneskelig endring knyttet til en plutselig epifani, men til den naturlige modningsprosessen, og novellen viser at dette er en langsom og gradvis prosess hvor man vokser seg inn i nye roller. Slik kan man finne anslaget til sammenbrudd allerede i innledningen, men det betyr ikke at årsaken var kommunikasjonssvikt eller emosjonell sterilitet – paradoksalt nok var de to hovedaktørene «predisponert» for sammenbrudd på grunn av hybris og virilitet.

1.8.8 Overgangsritualets betydning

Det er som nevnt mange elementer i novellen som minner om et klassisk overgangsritual. Foruten de tre distinkte fasene som utgjør den grunnleggende strukturen og alle enkeltaspekter som i novellen minner om liminalfasen, tematiserer teksten en universell form for menneskelig endring: overgangen fra ungdom til voksenverdenens forpliktelser. I moderne samfunn gjenkjenner vi denne overgangen i blant annet konfirmasjonen, som er et utbredt kirkelig overgangsritual. Med andre ord ligger mye til rette for at endringen skal lykkes for Fran og Jack. Vi ser også at hovedkarakterenes erfaring i novellen har en transformerende effekt, men ikke på den måten vi vanligvis assosierer med tradisjonelle overgangsritualer. I novellen er vi

vitne til et overgangsritual som ikke virker. Skal vi dermed forstå det slik at novellen kommuniserer at overgangsritualer generelt ikke virker og aldri kan virke? Spørsmålet er relevant, for vi ser noe av det samme i «I Could See The Smallest Things» og i «What's in Alaska?».

I den ekspansive versjonen av «So Much Water So Close To Home» er vi derimot vitne til en endring som synes å lykkes. Men det er likevel et spørsmål om hva tekstene synes å si om overgangsritualer, gitt at grunnlaget for endring i «Feathers» kan sies å være lagt grundig til rette for de to karakterene: den naturlige overgangen fra ett stadium i livet til et annet. I «So Much Water» er det lite og ingenting som er lagt til rette for Claire, likevel lykkes hun. For å belyse hva tekstene synes å si om grunnlaget for overgangsritualets suksess, skal jeg avslutningsvis i dette kapittelet sammenligne de to tekstene.

Det er viktig å legge merke til at utgangspunktet for overgangsritualet er ulikt i de to tekstene. I «Feathers» sier Fran og Jack at de ikke vil ha barn på akkurat det tidspunktet – muligheten for endring er lagt til rette, men de to neofyttene uttrykker selv at de ikke ønsker endring. I «So Much Water» er behovet for endring eksplisitt uttrykt av Claire tidlig i teksten.

Mens Fran og Jack blir ledet steg for steg gjennom liminalfasen av Bud og Olla (selvfølgelig uten at noen av karakterene selv opplever seg som del av et overgangsritual), er det de døde jentene som fungerer som veivisere for Claire i «So Much Water». De døde jentene er imidlertid ikke tradisjonelle læremestere, men et bilde på hvor ille det faktisk står til i Claires eget liv. De vekker henne til handling. I tillegg er det antagonistiske krefter som dominerer liminalfasen i Claires tilfelle, mens det er overflod og lykke som dominerer under oppholdet hos Bud og Olla.

Det som leder til endring i Claires tilfelle, er behovet for å kvitte seg med et liv i smerte og elendighet, mens det er forførelsene eller fascinasjonen over andres historie som leder til endring for Fran og Jack. Claire oppnår endring av nødvendighet, av en indre drivkraft som gjør at hun klarer å stå opp mot tidvis overveldende antagonistiske krefter. Denne drivkraften har vokst frem i henne gjennom et langt samliv med en egoistisk ektemann. I «Feathers» eksisterer ingen tilsvarende krefter som vil hindre Fran og Jack fra endring. Tvert imot opplever de flere ting som lokker dem til et tradisjonelt familieliv, uten at det har feste i dem selv. I begge novellene synes overgangsritualet å spille en underordnet rolle for at endring

skal finne sted: Claire er blitt motivert gjennom en prosess som gradvis har vokst frem i henne, mens Fran og Jack ikke har gått gjennom noen modningsprosess.

De to tekstene viser på hver sin måte at liminalfasen er en tilstand som forbereder individet på et nytt liv, men liminaltilstanden understreker også at hovedansvaret for endring hviler på neofyttene selv: Det er de som må treffe valgene og til slutt bestemme seg for om de er klar for den eksistensielle endringen som overgangsritualet tilbyr. Claire kjemper gjennom hele teksten for å våkne ordentlig og ta det nødvendige ansvaret og endre seg – overgangsritualet tilbyr kun en mulighet, en ytre ramme som formaliserer overgangen og legger forholdene til rette.

Dermed ser vi at når hovedaktørene i «Feathers» kopierer livsstilen til Bud og Olla, uten selv å gå gjennom en modningsprosess, ender overgangsritualet i sammenbrudd for de to karakterene. Vi ser noe tilsvarende i de andre novellene, for verken Nancy i «I Could See» eller Mary i «What's in Alaska?» viser noen dypere erkjennelse av hva som er galt i deres liv. Nancy forstår ikke at hun trenger endring, og selv om Mary ønsker endring, er det ikke vokst frem i henne en dypere forståelse av hva hun egentlig behøver.

Dette står litt i motsetning til den tradisjonelle forståelsen av overgangsritualer, der ritualene nettopp er designet for å kurere neofyttene for umodenhet og manglende kunnskap. «Feathers» synes å si at et kort overgangsritual ikke er egnet til genuint å endre mennesker, og på hvert sitt vis kommuniserer de andre tekstene noe av det samme. Om vi igjen ser på konfirmasjonen, er det som sagt et overgangsritual som markerer overgangen fra barn til voksen, men i praksis vet vi at det å bli voksen er en langsom prosess hvor individet gradvis tilegner seg kunnskap og modner. Man blir ikke plutselig voksen og moden når konfirmasjonen er tilbakelagt.

Overgangsritualer understreker det eksistensielle alvoret og gir således symbolsk tyngde til det som foregår i liminalfasen, men virkelig endring tilbyr det ikke. Det er utbredte kulturelle forestillinger om overgangsritualenes betydning, og mest fremtredende er forestillingen om at de markerer ulike former for menneskelig endring. Men om den menneskelige endringen er reell eller bare symbolsk markert, gir overgangsritualer oss uansett blick for hva som faktisk står på spill. I Carvers noveller fungerer overgangsritualer først og fremst på denne måten.

Kapittel 9

Unntaket i *What We Talk About When We Talk About Love*: Den positive epifanien i «The Calm»

1.9 En annerledes fortelling

I motsetning til de seksten andre fortellingene i *What We Talk About When We Talk About Love* er «The Calm» gjerne beskrevet som en livsbekreftende, i hovedsak optimistisk fortelling. Det finnes de kritikere som hevder at fortellingen i liten grad skiller seg fra den håpløsheten som ofte forbindes med de øvrige tekstene i samlingen, men hovedinntrykket er at de fleste kritikere anerkjenner at «The Calm» tiltrekker seg oppmerksomhet av andre grunner enn grunnleggende håpløshet eller aktørens handlingslammelse.

Historien utspiller seg i sin helhet i en barbersalong hvor den navnløse førstepersonsfortelleren befinner seg sammen med tre andre kunder. I løpet av kort tid utvikler den fredelige atmosfæren seg til åpen konflikt mellom kundene, etter at barbereren ber en av dem berette om sin seneste jakttur. Kunden, en vaktmann ved navn Charles, forteller om hvordan han under en jakttur med sin far og sønn skadeskjøt en hjort, og at denne kom seg unna i skogen. Vaktmannens beretning medfører forargelse og åpen krangel med en annen av kundene, en eldre mann ved navn Albert. En tredje kunde oppmuntrer dem til nevekamp, men før krangelen blir voldelig, bryter barbereren inn og stanser opptrinnet. Etter hvert forlater de tre kundene salongen, slik at fortelleren og barbereren til sist er alene tilbake. Barbereren fullfører deretter hårklippen, og fortelleren tilkjennegir at han føler en indre ro som gjør at han fatter en beslutning om å reise fra stedet, byen Crescent. Fortellingen gir også en indikasjon på at han forlater stedet alene, uten sin kone, som han tidligere kom til byen sammen med.

Som det fremgår, har teksten to handlingstråder. Den overordnede fortellehandlingen tilhører førstepersonsfortelleren, som forteller om sitt opphold i

Crescent, mens den andre tilhører vaktmannen. Begge utsigelsesinstansene er internt plassert, men til tross for at vaktmannens fortellehandling er narrativt underordnet førstepersonsfortellerens narrasjon, dominerer hans fortelling på flere måter teksten som helhet. I motsetning til den navnløse førstepersonsfortelleren er vaktmannen særdeles aktiv i begge handlingstrådene. Han deltar selv i den jakten han forteller om, og han er en sentral aktør i førstepersonsfortellerens historie. Førstepersonsfortelleren befinner seg gjennom fortellingen konsekvent i frisørstolen, der han observerer hendelsene og lytter uten selv å delta i samtalen mellom barbereren og et par av de andre kundene.

Slik majoriteten av kritikere påpeker, er det en litt annen Carver vi møter i denne novellen. Ifølge Arthur M. Saltzman gir fortellingen «an instant's relief from the oppressive climate» (Saltzman 1988: 115), som han mener preger samlingen som helhet. Arthur F. Bethea mener også at «The Calm» er samlingens mest oppløftende fortelling, og at den ikke inneholder noen av de bisarre eller groteske elementene som preger flere av de andre novellene. Bethea er enig med Mark Facknitz, som i sin analyse hevder at fortellingen uttrykker Carvers gjenoppdagelse av menneskeverdet, noe som dermed motsier Donald Newloves generelle påstand (i en bokanmeldelse for *Saturday Review*) om en samling bestående av «'seventeen tales from Hopelessville'» (Bethea 2001: 120). Ifølge Adam Meyer er «The Calm» uttrykk for et stemningsskifte som viser seg i at fortellingens interesser er vesentlig forskjellige fra samlingens generelle antydninger om vold og frykt. Han konkluderer sin analyse med at fortellingen «does add a bit of calm to the disasters that permeate the rest of the volume, offering a truly rare moment of respite in an otherwise bleak landscape» (Meyer 1995: 107).

«The Calm» skiller seg åpenbart fra de øvrige fortellingene i *What We Talk About* ved at den antyder et positivt utfall for hovedpersonen. Men hva er det egentlig som står på spill i novellen? «The Calm» gir anledning til å undersøke hva som ligger til grunn for den vellykkete endringen, og det som eventuelt skiller denne endringen fra enten uteblitt, delvis eller negativ endring i mange andre av Carvers tekster. I dette kapittelet skal jeg derfor undersøke det som fremstår som den vellykkete endringens fenomenologi. Jeg skal også argumentere for at i «The Calm» fremstår overgangsritualet som modell for sentrale deler av hendelsesforløpet, og at den spesielle måten ritualet er utformet på i teksten, bidrar til å belyse den positive endringens fenomenologi.

1.9.1 Overgangsritualets struktur i teksten

I likhet med «What's in Alaska» er overgangsritualet i «The Calm» til stede i teksten på en annerledes måte enn i de øvrige tekstene jeg har analysert.⁴⁵ I de øvrige tekstene gis leseren på ulike måter og i ulik grad informasjon om både atskilleles-, liminal- og integrasjonsfasen, selv om det gjerne er én av fasene som vektlegges. Slik er det ikke i «The Calm». I motsetning til for eksempel «Feathers», hvor vi finner tre distinkte faser, er det ingen synlig atskillelesfase og integrasjonsfase i «The Calm». I stedet foregår teksten som helhet i det som fremstår som en liminalfase. Bethea assosierer barbersalongen med «peace and sense of regeneration» (Bethea 2001: 122), noe som forsterker inntrykket av et overgangsritual. Navnet på stedet der de oppholder seg, Crescent, underbygger også denne påstanden – adjektivet «crescent» betyr utviklende, økende eller voksende. I «The Calm» er det slik at oppholdet i barbersalongen befinner seg mellom det jeg vil kalle et før- og nå-sted – steder vi vet så godt som ingenting om. En konsekvens av det er at leseren ikke får direkte tilgang til en bredere kontekst, for eksempel som i «Feathers».

Det eneste vi med sikkerhet vet om fortellerens sosiale situasjon, er uttrykt i en bisetning i siste avsnitt: «[...] today I was thinking of that place, of Crescent City, and how I was trying out a new life there with my wife, and how, in the barber's chair that morning, I had made up my mind to go» (Carver 1996: 102). Dette er for øvrig det eneste stedet i novellen førstepersonsfortellerens kone er nevnt. Setningen rommer et tidsrom som inkluderer de sosiale realiteter før og etter oppholdet i Crescent. Fortelleren var gift idet han ankom til Crescent; de forsøkte å starte et nytt liv der. Etter ankomsten til byen vet vi lite om hvordan prosjektet utvikler seg, før vi blir introdusert for et vendepunkt i siste del av teksten: Fortelleren overværer en konflikt som leder til at han bestemmer seg for å forlate Crescent. Selv om fortelleren ikke eksplisitt annonserer at han forlater Crescent alene, er scenarioet sannsynliggjort ved at han beskriver oppbruddet med førstepersonspronomenet «I».

Vi får ikke noen eksplisitt informasjon om den personlige dynamikken i det som mest sannsynlig var et turbulent ekteskap – at fortelleren forlater Crescent alene, gir en sterk indikasjon på at det var problemer i ekteskapet. I tillegg er det ingen

⁴⁵ Som jeg viste i kapittel 6, foregikk hele handlingen i «What's in Alaska?» i reintegrasjonsfasen.

antydninger om fortellerens oppførsel da han forlot Crescent. Og fordi vi ikke får vite hva som utspilte seg mellom fortelleren og kona, er det vanskelig å vurdere den moralske gehalten i fortellerens oppførsel. Det er derfor mulig å forestille seg scenarioer hvor det er etisk riktig av fortelleren å forlate sin kone, men også scenarioer hvor hans avgjørelse er et resultat av egoisme eller umodenhet. Vi vet heller ikke hvorvidt stedet fortelleren befinner seg på narrasjonstidspunktet, er et sted han har funnet varig ro. Det er mulig, men det kan også hende at han tenker nostalgisk tilbake på roen fordi han har mistet den.

Ved at teksten utelater informasjon ikke bare om ekteskapet og avgjørelsen som fortelleren fatter i salongen, men også om de to navnløse stedene, skjønner vi at teksten legger vekt på det som skjer i barbersalongen, i det som fremstår som en liminalfase. Det kan virke merkelig å fokusere bare på liminalfasen uten den kontekst som atskillelses- og integrasjonsfasen ofte gir, fordi det utelater viktig informasjon om hva slags endring liminalfasen i novellen dreier seg om. Det er likevel forståelig fordi det som synes å være det relevante spørsmålet i denne novellen, er hva som *skaper* den positive endringen. I «Feathers» var det mulig å gjenfinne i atskillelsesfasen det som sto på spill for hovedkarakterene. I «The Calm» må vi i større grad vende oss til det som skjer i liminalfasen, for å finne det ut.

1.9.2 Brudd og krise

I liminalfasen er det som vist ofte slik at neofyttene konfronteres med ting som er ubehagelige eller bisarre. Ting blir snudd på hodet og endevendt i forhold til det som er det normale. I Carvers fortellinger er ikke dette symbolhandlinger som i et iscenesatt overgangsritual, men faktiske handlinger og situasjoner. Ikke minst ser vi dette i «The Calm». Jeg vil argumentere for at det som snus på hodet i novellen først og fremst er synliggjort i form av uventede konflikter. Som vi skal se, er vaktens beretning grunnlaget for tekstens konflikter og plotstruktur. I tillegg er beretningen den hendelsen som i størst grad leder til at karakterene avslører sitt sanne etos – ingen av kundene legger bånd på seg når de hører utfallet av fortellingen.

Vaktmannens beretning, som omhandler flere klanderverdige handlinger, har flere etiske aspekter ved seg. Allerede før jakten iverksettes, begås det feilvurderinger av deltakerne, og disse vurderingene sier noe grunnleggende om deres individuelle etos:

'We were up on Fikle Ridge. My old man and me and the kid. We were hunting those draws. My old man was stationed at the head of one, and me and the kid were at the head of another. The kid had a hangover, goddamn his hide. The kid, he was green around the gills and drank water all day, mine and his both.' (Carver 1996: 98)

Foruten å vise sønnens manglende respekt for jakten avslører vakten sin egen manglende evne og vilje til å gripe inn når han ser sønnens tilstand. I stedet for å veilede sønnen, eller i det minste utelate ham fra jakten, plasserer vakten all skyld hos ham. I begynnelsen av sin fortelling etablerer vakten slik et jaktlag hvor de to sentrale aktørene har klare moralske brister. Egenskapsmanglene blir imidlertid først interessante når vi setter dem i forbindelse med skadeskytingen som gir opphav til det viktigste moralske dilemmaet:

'But you trailed him?' the older man asked, though it wasn't really a question. 'I did. Me and the kid, we trailed him. But the kid wasn't good for much. He gets sick on the trail, slows us down. That chucklehead.' The guard had to laugh now, thinking about that situation. 'Drinking beer and chasing all night, then saying he can hunt deer. He knows better by now, by God. But sure, we trailed him. A good trail, too. Blood on the ground and blood on the leaves. [...] So the point is, it got too dark to trail, what with the kid laying back to vomit and all.' (Carver 1996: 99–100)

Det moralsk klanderverdige er ikke skadeskytingen i seg selv, men det faktum at de avbryter sporingen av hjorten og overlater den til å blø i hjel. At vakten velger å betrakte skadeskytingen som en moralsk lekse for sønnen, formilder ikke det moralsk klanderverdige, men understreker det åpenbare: Han vektlegger deres behov fremfor hensynet til det døende dyret. Vakten forstår ikke at han dermed bryter en sentral uskreven lov som sier at du aldri skal forlate et skadeskutt dyr, men spore det opp og ende dets lidelser. Jakten fremstår dermed som et aldri så lite paradoks: Familiens felles jaktanliggende leder til en moralkonflikt og bringer frem det verste av egenskaper, heller enn å styrke familien som fellesskap.

På et tidspunkt griper også vaktmannens fortelling inn i den navnløse fortellerens handlingstråd på en måte som får konsekvenser for utviklingen i denne. I følgende passasje fremtrer fortellingens to kampaner, Charles og Albert, på en måte som illustrerer hvordan de to handlingstrådene interagerer og slik transporterer deler av problematikken fra jakten inn i salongen:

The older man put his cigarette out and turned to the guard. He drew a breath and said, 'You ought to be out there right now looking for that deer instead of

in here getting a haircut.' 'You can't talk like that,' the guard said. 'You old fart. I've seen you someplace.' 'I've seen you too,' the old fellow said. 'Boys, that's enough. This is my barbershop,' the barber said. [...] 'Take it outside,' the fellow with the newspaper said, flushed and hoping for something. 'That'll be enough,' the barber said. (Carver 1996: 100–101)

Selv om konflikten i skogen danner grunnlaget for konflikten i salongen, vil jeg argumentere for at episodene har nokså ulike grunnproblematikker. Episodene kan sies å dele noen forutsetninger i den forstand at det er grunnleggende verdier som utfordres både i skogen og salongen. Spørsmålet er dermed hva som står på spill i salongen, gitt at konflikten er noe annet og mer enn simpelthen en konsekvens av vaktens narrasjon.

Salongens rolle i fortellingen er kommentert av flere kritikere. Saltzman omtaler den som en «traditional bastion of serenity» (Saltzman 1988: 116), Meyer beskriver den som «the setting for the revelatory moment» (Meyer 1995: 106) som leder til frihet, og som vi har sett assosierer Bethea stedet med fred og regenerasjon. Formuleringene uttrykker mer eller mindre tilsvarende verdiforståelser, og felles er at disse er relatert til hovedkarakterens erfaringer den morgenen han bestemmer seg for å bryte opp. Jeg vil imidlertid lede oppmerksomheten mot noen mer grunnleggende verdier som står på spill i salongen.

Normalt assosierer vi en frisørsalong med klipping og barbering, men dette er ikke de aktivitetene som umiddelbart forbindes med salongen i novellen. Det meste av teksten handler om helt andre ting, som krangelen mellom kundene. Det er likevel et annet aspekt ved salongen som peker seg ut tidlig i teksten. Fortelleren meddeler i åpningen at han verdsetter barbereren, men ikke på grunn av hans kvaliteter som frisør: «He knew I used to fish. So we'd talk fishing. I don't think he hunted. But he could talk on any subject. In this regard, he was a good barber» (Carver 1996: 97). Fortelleren verdsetter konversasjonsevnen til barbereren, fordi denne kan snakke uanstrengt om det meste med kundene. Fortellerens kommentar fungerer her som en inngang til det som synes å være et dominerende trekk ved salongen: den eldgamle tradisjonen med å fortelle og dele historier seg imellom. Fortellekunsten synes slik å fungere sosialt samlende mellom aktørene i salongen. Det er også formålet når barbereren i åpningen ber Charles om å berette om sin seneste jakt. De øvrige kundenes reaksjoner understøtter en slik tolkning:

The two other men looked up. The older man was turning the pages of a magazine, smoking, and the other fellow was holding a newspaper. They put down what they were looking at and turned to listen to the guard. 'Go on, Charles,' the barber said. 'Lets hear it.' (Carver 1996: 98)

I sin egen fortelling er vaktens prosjekt å jage hjort sammen med sin far og sønn, men innenfor novellen som helhet er hans prosjekt å underholde de tilstedeværende med sin historie: «'Bill, it's a funny story. The damnedest thing,' the guard said» (Carver 1996: 97). Utsagnet til vakten bekrefter fortellerfunksjonens sentrale plass i salongen. Hans egen fortelling kjennetegnes imidlertid av mislykkete forsøk på humor, latterliggjøring og sarkasme, og grunnen er enkel: Han feilbedømmer sitt publikum. Vaktmannens historie blir ikke underholdende, slik han planla, men forårsaker i stedet konflikt og ufred. Vi ser dermed at i forlengelsen av at vakten bryter med en sentral jaktkodeks i skogen, fortsetter han med å bryte en tilsvarende uskreven lov eller regel i salongen: Du skal ikke fortelle om eller si kontroversielle ting som bryter med stedets fred.

I begge tilfeller er det vakten som først forbryter seg mot disse lovene – i salongen gjør han skadeskytingen om til en morsom historie. Det viser at han ikke har noen følelse av å ha gjort noe galt, verken under jakten eller i sin gjenfortelling av hendelsen. Og selv når den gamle mannen gjør ham oppmerksom på at han har brutt en viktig jaktregel, reagerer han med sinne. Den gamle mannens indignasjon overfor vaktens «jaktetos» er riktignok berettiget, men det å gi uttrykk for indignasjonen på en slik aggressiv måte, og i den konteksten, er diskutabelt fordi han kun bidrar til å etablere en ødeleggende konflikt. I så måte forbryter også han seg mot barbersalongens uskrevne lov.

Etikken tilknyttet regelbruddene i skogen og salongen er i seg selv verken kompleks eller vanskelig å ta stilling til. Det er opplagt at vakten aldri skulle forlatt den døende hjorten, og det er like åpenbart at han ikke burde fremstilt skadeskytingen som en underholdende historie i salongen. Likevel er det slik at tematiseringen av regelbrudd reiser en rekke spørsmål om deres funksjon. Vi kan se at konfliktene og diskusjonen i handlingstrådene har en slags dominoeffekt som styrer tekstens plotfaser: handlingene i skogen leder til krangelen i salongen, som på et vis kulminerer i fortellerens oppbrudd fra Crescent. Spørsmålet er hvordan aktivitetene og regelbruddene skal forstås innenfor novellens totalitet, og, mer spesifikt, hvordan de kan sies å medvirke til den navnløse hovedpersonens oppbrudd fra Crescent. Min

påstand er at tekstens primære interesse ikke er knyttet til regelbruddene i seg selv, men at regelbruddene likevel gir oss blick for hva som egentlig står på spill i salongen.

1.9.3 Sosial overenskomst og *communitas*

Det kanskje mest slående ved de påviste ritualene i skogen og salongen er at de på en indirekte måte involverer fortelleren og hans livssituasjon. I novellen viser de tre situasjonene ulike aspekter ved forpliktende fellesskap. Episoden i skogen omhandler fellesskapet i familien, mens i frisørsalongen dreier det seg om overenskomst i lokalsamfunnet. Sentralt i ekteskapet er imidlertid det intime samlivet mellom ektefeller. Felles for de tre kontekstene er at de er sosiale sammenhenger som er ment å styrke et fellesskap.

Vi har sett hva som skaper samhold i skogen (felles jakt) og i salongen (utveksling av historier), og det normale er at kjærlighet skaper samholdet i ekteskapet. I lys av den sosiale konteksten og det som utspiller seg i salongen, er det nærliggende å se på fellesskapet der som et slags *communitas*: Overenskomsten i salongen er basert på jevnbyrdighet på like vilkår. Kundene kan ha ulike yrker og erfaringer, ulikt temperament og holdninger, men disse legges til side i salongen. Et slikt syn finner også en viss gjenklang i Facknitz' analyse av «The Calm». I motsetning til kritikere som primært relaterer salongens verdier til fortellerens erfaring, gir Facknitz en mer allmenn beskrivelse av amerikanske barbersalonger: «[...] in an American barbershop an egalitarian law inheres, and on entering one accepts a kind of truce similar to the set of restraints a church entails as one puts aside particulars of class and values» (Facknitz 1986: 289). Og som vi har sett bryter fellesskapet i salongen sammen når vekten beretter om hjortejakten og havner i en krangel om nettopp etikk og verdier. Det er nærliggende å konkludere med at de spor av *communitas* vi finner (spesielt i salongen), oppløses fordi det ikke oppstår spontan overenskomst mellom aktørene – forvitringen skjer når vaktmannen beretter om hjortejakten.

Det er således et paradoks at fortellerfunksjonen, som i utgangspunktet skulle samle aktørene i et slags *communitas*, i stedet er det som skaper splid. På den måten kan vi se hvordan ting snus opp ned i forhold til deres normale funksjon. I det

følgende skal jeg redegjøre for den gnosis eller innsikt som formidles i novellens liminalfase.

1.9.3.1 *Gnosis og lærdom*

I sin analyse påpeker Facknitz korrekt at frisørsalonger er et sted for «truce», en slags våpenhviletilstand, og han fremhever også at menn har sine spesielle steder hvor maskuliniteten har friere spillerom. Og som vi skal se, har maskulinitet en sentral funksjon også i novellen. Det er særlig ett aspekt ved maskuliniteten som dominerer: den maskuline aggresjonen. Barbererens kommentar etter at den sykdomspregete Albert forlater salongen, fortsatt uklippet og sint, illustrerer poenget:

’Albert’s just about dead from emphysema,’ the barber said from the window.
 ’We used to go fish together. He taught me salmon inside out. The women.
 They used to crawl all over that old boy. He’s picked up a temper, though.’
 (Carver 1996: 101)

I novellens fremvisning av maskulinitet, synes Albert å representere både en veltilpasset og en negativ side av denne. Nå, i alderdommen, synes derimot de veltilpassete aspektene ved Alberts maskulinitet å ha degenerert, og dens skyggeside, den maskuline aggresjonen, å dominere hans fremferd. Også vaktens instinktive aggresjon i salongen underbygges av en krigsreferanse fra under jakten: «’Me, I felt like I was back in Korea. So, I shot again but missed’» (Carver 1996: 99). Maskulin aggresjon er det underliggende elementet som styrer den kompositoriske dominoeffekten, og dermed også det som skaper uorden i familien og lokalsamfunnet. Det som skaper splid og strid mellom mennesker, synes å være en sentral del av det som formidles i novellens liminalfase. Det sies ikke direkte at fortelleren har en aggressiv atferd, men vi forstår iallfall at han er i en slags strid med kona. For når maskulin aggresjon synes å være et ledemotiv i teksten, tyder det på at det også gjelder for fortelleren og hans situasjon: dominoeffekten som kulminerer i hans oppbrudd, gir sterke signaler om at en form for maskulin aggresjon har noe å gjøre med avgjørelsen hans.

Det er i den sammenheng hårlipping må ses. I Carvers novelle er frisørsalongen først og fremst et sted for bekreftelse og fornyelse av den sosiale kontrakten mellom mennesker. Sammenbindingskraften i den sosiale kontrakten er som sagt utvekslingen av historier, og fornyelsesaspektet ser ut til å være symbolsk uttrykt i form av hårlipping. Her gir tradisjonelle symboltolkninger av hår ingen

umiddelbar tolkningsgevinst, ettersom symbolverdiene varierer mye. Men om vi ser på aktivitetene i skogen og salongen, dreier de seg begge på ulikt vis om temming eller utgrensing av det ville. I skogen foregår dette i form av at jegerne nedlegger viltet, mens det i salongen er symbolisert gjennom å klippe. Disse aktivitetene har også til felles den tanke at temmingen av det som er vilt, fungerer som en måte å vedlikeholde og bekrefte sosiale bånd på.

I novellen er det bare fortelleren som oppnår den indre roen, og det er illustrerende at han er den eneste av kundene som blir klippet den dagen. Det er også illustrerende at de tre andre kundene ikke bare forlater salongen før de blir klippet, men at de gjør det på bakgrunn av aggresjon og sinne. Videre skal vi se hvordan novellen fremstiller prosessen som leder til fortellerens ro. Den lar seg best belyse i relasjonen mellom fortelleren og barbereren.

1.9.3.2 Helbredende handlinger

Det eksisterer i utgangspunktet et klientforhold mellom frisøren og fortelleren, og for å se betydningen av det som utspiller seg mellom dem, er det nødvendig å skille mellom barbereren som karakter og hans funksjon i fortellingen. Forholdet mellom de to aktørene gir assosiasjon til et eksistensielt mentorforhold, i den forstand at det å bli klippet etter hvert fremstår som en symbolsk handling som indikerer en overgang fra ett stadium i livet til et annet. Fortelleren befinner seg i en helt ordinær, til og med triviell, situasjon, som likevel synes å tilby ham muligheten til endring.

Carver fremstiller prosessen frem mot fortellerens sinnsro som tilsvarende de formelle steg som fullbyrder den nylig initiertes transformering til et «nytt» og gjenfødt menneske. Barbererens funksjon tilsvarer den funksjonen en initiasjons- eller seremonimester vanligvis har, og fortelleren ledes i denne prosessen mot erkjennelse og ny tilstedeværelse i eget liv. I et overgangsritual uttrykkes som sagt gjenfødselen ofte symbolsk i forholdet mellom død og nytt liv. Eliade nevner i den sammenheng flere former for kroppslige manifestasjoner, som omskjæring, tatoveringer og ikke minst hår (Eliade 2003: 108). I «The Calm» er den kroppslige eller biologiske symbolkomponenten uttrykt nettopp i hårklippingens kombinasjon av død (klippe håret) og nytt liv (ny hårvekst).

Liminalfasen strukturerer i praksis store deler av den overordnede handlingstråden i novellen, og et gjennomgående trekk her er fortellerens og

barbererens responser på konflikten i salongen. Interaksjonen mellom barberer og forteller er mer eller mindre ordløs, men barbererens håndspåleggelse og det skarpe spørsmålet mot slutten kan leses som faser i en symbolsk kommunikativ handling. Den første håndspåleggelsen kommuniserer i så måte betydningen av å forholde seg rolig i motgang:

The barber put his comb and scissors on the counter and hands on my shoulders, as if I was thinking to spring from the chair into the middle of it. 'Albert, I've been cutting Charles's head of hair, and his boy's too, for years now. I wish you wouldn't pursue this.' The barber looked from one man to the other and kept his hands on my shoulders. (Carver 1996: 100–101)

Betydningen av håndspåleggelsen understrekes av at barbereren først plasser hendene på skuldrene, deretter at han fortsetter å holde dem der – handlingen synes å si at en skal legge bånd på seg selv. Fortelleren blir i praksis atskilt fra konflikten som utspiller seg i salongen.

Den neste kommunikative handlingen er barbererens eneste verbale henvendelse til fortelleren, og forårsaker kun en indre reaksjon uttrykt i similen «as if». Henvendelsen skjer like etter at de tre andre kundene har forlatt salongen i opprør: «'Well do you want me to finish barbering this hair or not?' the barber said to me as if I was the cause of everything» (Carver 1996: 102). Situasjonen minner om der Eliade viser at mennesket «er ikke 'ferdig' i og med fødselen. Det må fødes for annen gang, og da åndelig» (Eliade 2003: 107–108). Den symbolske død er også en viktig del av neofyttens erfaring, i den forstand at endringen krever en nedstigning eller tilbakevending til den prekosmiske tilstand hvor han konfronteres med forestillinger om død og lemlestelse. Eliades betraktninger synes her særlig relevante for novellens desakraliserte «metafysikk»:

Neofytens død er en tilbakevending til den embryonale tilstand. Dette gjelder ikke bare forstått ut fra menneskelig fysiologi, men må forstås i kosmologisk mening. Den embryonale tilstand tilsvarer en forbigående tilbakevending til den virtuelle, prekosmiske verden. (Eliade 2003: 113)

I Carvers novelle kan førstepersonsfortelleren sies å bli vitne til sin egen manneslekts embryonale, prekosmiske verden: den maskuline steinalderen. Han konfronteres med forestillinger om lemlestelse og død i form av voldsutøvelse, skadeskyting av dyr og påfølgende voldstrusler i salongen. Denne erfaringen fremstår som skjellsettende for at endring skal finne sted, men minst like viktig er fremstillingen av den. For det

skarpe spørsmålet fra barbereren angår ikke primært fortellerens hår, men er «egentlig» et spørsmål om hvorvidt fortelleren er parat til å tre inn i neste livsfase. Spørsmålet er dermed grunnleggende eksistensielt, og reformulert i den etablerte konteksten vil det kunne høres ut omtrent slik: Vil du – i motsetning til de «krigerne» som forlot salongen i raseri – kvitte deg med din krigerske identitet?

Umiddelbart etter spørsmålet plasserer barbereren hendene sine på hver side av ansiktet til fortelleren, og ordvalgene – «positioned» og «framing» – gir en sterk indikasjon på at prosessen er inne i slutfasen: «The barber turned me in the chair to face the mirror. He put a hand to either side of my head. He positioned me a last time, and then he brought his head down next to mine. We looked into the mirror together, his hands still framing my head» (Carver 1996: 102). Fokuseringen av hodet skjer helt mot slutten, og det kan forstås som at prosessen eller transformasjonen er fullbyrdet, og at fortelleren har «akseptert» å tre inn i en ny livsfase.

Når fortelleren får håret klippet i siste scene, fremstår det med andre ord som overskridende og transformerende. Dette underbygges av at den fysiske interaksjonen mellom de to aktørene er mer dynamisk og «flytende». I tillegg beskriver fortelleren interaksjonen i et emosjonelt ladet språk han tidligere ikke har uttrykt seg i. Den språklige intimiteten sammenfaller på den måten med at fortelleren annonserer sin intensjon om å bryte opp fra Crescent. «Kjærtegnene» i siste passasje skal slik forstås som en form for bekreftelse på at initiasjonen er fullført:

That was in Crescent City, California, up near the Oregon border. I left soon after. But today I was thinking about that place, of Crescent City, and of how, in the barber's chair that morning, I had made up my mind to go. I was thinking today about the calm I felt when I closed my eyes and let the barber's fingers move through my hair, the sweetness of those fingers, the hair already starting to grow. (Carver 1996: 102)

Barbereren er ikke på noe tidspunkt klar over verken sin egen rolle, situasjonens eksistensielle betydning eller det som foregår i fortelleren. Men hans ro og bestemtthet blir et slags idealbilde som fortelleren kommer til å adoptere. Fortelleren synes befridd fra det som plager ham idet han annonserer sitt oppbrudd. Inntil da kan han sies å ha vært «betwixt and between» statuser – i løpet av prosessen i salongen befinner han seg følelsesmessig mellom et fortsatt liv med kona og et liv uten henne. Denne tilstanden pågår helt frem til siste avsnitt.

Vi ser at hendelsesforløpet i «The Calm» i likhet med den ekspansive versjonen av «So Much Water» har et tydelig regenerasjonsmotiv – de to hovedpersonene gjennomgikk på hver sin måte en symbolsk død for så å gjenoppstå som transformerte mennesker. Og i likhet med i «So Much Water» er det i «The Calm» et utypisk utfall vi er vitne til i Carvers fiksjonsverden, nemlig positiv endring. Men i det øyeblikket fortelleren tar avgjørelsen om å reise, blir det også klart at han forlater sin kone. Det er derfor ikke reintegrasjon, men oppbrudd som beskriver utfallet av hans opprinnelige prosjekt. På den ene siden oppnår fortelleren fornyelse, men denne ser også ut til å få ham til å forlate sin kone. I så måte er det nærliggende å si at fortelleren først og fremst integreres med sitt eget selv.

1.9.4 Tekstens tematiske nivåer

Som vi har sett, tematiserer de dominerende episodene former for brudd på uskrevne lover, og vektleggingen av etikk synes gjennomgående knyttet til disse bruddene. En kunne derfor anta at tekstens hovedanliggende er knyttet til regelbruddet. Men som analysen viser, er tekstens etiske interesse i disse regelbruddene svært begrenset. Teksten er heller ikke interessert i de moralske avgjørelsene knyttet til den navnløse fortellerens ekteskap. For å se hva teksten er opptatt av, må vi se dypere i teksten enn regelbruddene, og samtidig se hvilken funksjon de egentlig har i teksten. Vi får som sagt begrenset tilgang til fortellerens sjeleliv, men fordi novellen som helhet ikke lar endringen inntreffe før i siste passasje, er skiftet forberedt ved det som tidligere har hendt i salongen.

Novellen viser frem situasjoner der mennesker er i strid med noen man burde være i fred med. Om kundene virkelig verdsatte samholdet i salongen, ville de ikke innlatt seg på kringelen – den oppstår når vrangvilje får overtaket og de ikke lar nåde gå for rett i hverdagen. Teksten viser på den ene siden den innvirkning maskulin aggresjon har på de skjøre ritualene som knytter mennesker sammen i fellesskap, og på den andre siden presenteres den vellykkete endringen fra aggresjonens grep. I lys av disse betingelsene kan vi se at teksten tematiserer muligheten for utfrielse fra maskulin aggresjon. Teksten viser med andre ord verdien av menneskelig samhold og hvordan dette går i stykker når vrangviljen er der. Samholdet mellom mennesker har stor verdi, men det er skjørt og trenger å arbeides aktivt med for at det ikke skal bryte sammen. Teksten synes å si at man må ut av slike fellesskap av strid, og her er det

viktig hvordan dette skjer, og på hvilket grunnlag. Fortelleren oppnår fornyelse og befrielse, mens de tre kundene ikke oppnår annet enn forsterket aggresjon. Deres oppbrudd skjer på grunn av deres aggressive atferd, mens fortellerens oppbrudd skjer fordi han forstår sitt eget sinne: Han forlater et ekteskap som ser ut til å skape strid.

Vi ser at vi ikke kan gå ut fra at det karakterene – det være seg hoved- eller bikkarakterer – er opptatt av og diskuterer i fiksjonsuniverset, nødvendigvis er det teksten som helhet er opptatt av. Vi har sett det i flere av Carvers noveller, men «The Calm» er særlig egnet til å illustrere poenget. I novellen snakkes og sies det minst om det tematisk mest interessante, mens det karakterene er opptatt av og sier direkte, er tematisk underordnet. Identifiseringen av maskulin aggresjon som årsak gir dominoeffekten dens fulle virkning: Det er først når vi forstår hva som er tekstens overgripende tema, at det er mulig å beskrive den vellykkete endringens fenomenologi.

1.9.5 En ufortjent nåde?

I det foregående har jeg undersøkt hvordan novellen tematiserer den maskuline aggresjonen. Overgangsritualet gir oss blikk for utfrielsen fra den, men spørsmålet som fortsatt trenger å besvares, er hvordan fortelleren selv mottar utfrielsen. Det er et annet spørsmål enn hvordan teksten fremstiller prosessen for leseren. Hva er det egentlig som gjør fortelleren mottakelig for utfrielsen? Er det en læringsprosess mot innsikt og et opplyst sinn han gjennomgår? Disse spørsmålene angår det etiske momentet i novellen, der det sentrale er hovedkarakterens egen gjengivelse av utfrielsesøyeblikket.

Om vi tar utgangspunkt i hovedpersonens erfaring i siste avsnitt av novellen, er det grunn til å stille spørsmål ved om det han erfarer i barbersalongen, skal forstås som en læringsprosess, eller om det er en følelsesmessig erfaring, en stemning som tar bolig i ham. Det er lite i novellen som tilsier at hovedpersonen er en karakter som vil lære noe om sitt eget liv eller sin egen situasjon. Han kan verken sies å lete etter forbilder eller eksempler han kan lære av. Hovedpersonen søker ingenting av barbereren, og han gjør seg ikke fortjent til noe. Han er faktisk den karakteren som handler, tenker og sier minst av alle i barbersalongen – han har ingen annen prosjektverdi den aktuelle dagen enn å få klippet håret – og likevel oppnår han den spesielle roen som han minnes lenge etter.

Når vi undersøker novellens siste passasjer, er som nevnt de ord og beskrivelser fortelleren anvender, betydelig annerledes enn hans tidligere språkbruk. Vi kan også legge merke til at hovedpersonen ikke fremstiller seg selv som en som har lært noe. I hans minnebilde er det i stedet den plutselige følelsen av ro og lettelse som dominerer. Det som slår leseren, er at avslutningen på novellen har et svært sanselig preg – fortellerens opplevelse dreier seg i stor grad om følelser og kroppslighet. Vi kan spesielt legge merke til hvor lettet hovedpersonen virker når han synes å ha kastet av seg aggresjonen: «I was thinking today about the calm I felt when I closed my eyes and let the barber's fingers move through my hair, the sweetness of those fingers [...]». Jeg mener Facknitz er på rett spor når han sier at sinnsroen synes å bli gitt som en gave:

Carver means to imply that while important gifts can only be given to those ready to take them, we cannot give them to ourselves. They come from outside of us from barbers whose names we never learn, or, as 'A Small, Good Thing' and 'Cathedral' will show, from bakers and blind men whom coincidence brings into our lives. (Facknitz 1986: 290)

Facknitz knytter hendelsen til et større korpus av Carver-tekster, og selv om han viser et sentralt aspekt ved Carvers karakterer, er det betydelig mer som må sies om «gaven» og utfrielsesøyeblikket i «The Calm». Novellen synes å invitere til å forstå det som hender i et tilnærmet religiøst språk, i den forstand at utfrielsen fremstår som en plutselig og ufortjent «nåde» eller «frelse». Frelse er et ladet ord, som i religiøs sammenheng betyr å bli frigitt eller berget, men det beskriver ganske godt fortellerens opplevelse i salongen.

Novellen viser noe av den plutselige og ufortjente «nåden» et menneske kan oppnå, følelsen av å være «frelst» eller frigitt fra den «synd» aggresjonen er. Det som skjer i novellen, har således likhetstrekk med både det religiøse miraklet og det førkristne overgangsritualet, men det er samtidig viktig å holde fast ved at det verken er et religiøst mirakel eller et førkristent overgangsritual. En slik forståelse samsvarer for så vidt med det Carver uttalte til *Paris Review* i 1983. På spørsmål fra Mona Simpson om han var religiøs, svarte Carver: «No, but I have to believe in miracles and the possibility of resurrection. No question about that» (Gentry og Stull 1990: 46). Det Carver sikter til med uttalelsen, er hans egen mirakuløse utfrielse fra alkoholen. Men selv om Carvers endring opplevdes som mirakuløs, bidro han til den selv. Fortelleren i novellen gjør imidlertid ikke noe som tilsvarer Carvers innsats og

kamp for å bli utfridd. Vi må med andre ord se dypere i novellen etter forklaringen på det mirakuløse.

Her er det viktig å se hva det er som foranlediger miraklet i novellen, den gaven Facknitz hevder blir gitt av barbereren. Finnes det en forklaring på den plutselige nåden som fortelleren synes å bli velsignet med? Spørsmålet dreier seg om hvorvidt det er en kobling i novellen mellom det mirakuløse og desakraliserte som kan forklare fortellerens endring. Hvilket aspekt ved dagliglivet gis av Carver en slik kraft at det gir assosiasjoner til et slags religiøst mirakel? Det finnes en slik kobling i novellen, og denne er først og fremst knyttet til moralkonflikten i salongen. Det er imidlertid ikke konflikten i seg selv som her er det viktigste, men den måten den er fremstilt på.

1.9.5.1 «Kunstens» transformerende effekt

Om vi ser på konflikten i salongen, ser vi at denne er foranlediget av vaktmannens beretning. Det er en nær forbindelse mellom vaktens fortelling og det som utspiller seg i salongen. For det som utspiller seg der, er ikke bare en konsekvens av det som fortelles, men det gjenspeiler også vaktens fortelling. Jeg er i så måte enig med Adam Meyer i at konflikten under hjortejakten ikke bare transporteres inn i salongen, men at den også utspilles på ny der: «The violence of the deer hunt was thus re-enacted in the violence of the barber shop, and the narrator later learned that the presence of death suffused both encounters [...]» (Meyer 1995: 107). Min påstand er at vi i så måte er vitne til en slags iscenesettelse – uten at karakterene er seg det bevisst – av det som hendte under hjortejakten.

De tre krangleverne kundene representerer hver sin flik av moralkonflikten, i den forstand at både vakten, den eldre mannen og den siste kunden er endimensjonale karakterer. Jeg er enig med Meyer, som viser at det er en forbindelse mellom den sykdomspregete Albert og den dødende hjorten: «[...] the same kind of slow, lingering death that faced the wounded deer. This fact fully accounts for Albert's empathizing with the dying animal and cursing, the malicious hunger» (Meyer 1995: 107). Når konflikten spilles ut på ny i salongen, er det rimelig å si at Albert har «rollen» som den skadeskutte hjorten – det er illustrerende at vakten og Albert tidlig i konflikten gir uttrykk for å ha sett hverandre tidligere. I tillegg kan den navnløse tredjekunden sies å ha en «dyre»-parallell som svarer til hans etos. I følgende replikk

ordlegger han seg på en måte som illustrerer et lignende aspekt ved hans oppførsel i salongen: «'Well, the coyotes will have the deer by now,' the fellow with the newspaper said. 'Them and the crows and the buzzards'» (Carver 1996: 100). I metaforisk forstand beskriver åtseldyrene hans eget ønske om å eskalere konflikten mellom vakten og Albert, for slik å bli underholdt av deres potensielle voldsutøvelse. Det er også illustrerende at i begge episoder er det vakten som begår feil eller bedriver «skadeskyting», som forårsaker konfliktene. De tre kundene fremstår med andre ord som stereotypier, dramatisert og utspilt på ny i salongen.

Facknitz' allegoriske utlegning av plotstrukturen synes å understøtte at bikaarakterene på hvert sitt vis spiller en begrenset rolle i konflikten: «In allegorical terms the story combines Cruelty (Charles) and Disruption (the man with the newspaper) and makes them antagonists of Humanity (Albert) and Order (the barber)» (Facknitz 1986: 288). Facknitz' terminologi er riktignok universelt anlagt, men illustrerer likevel poenget om eksemplifiserende karakterer; det synes som deres primære tekstfunksjon er å anskueliggjøre den moralske konflikten.

Når vi undersøker det jeg har kalt en iscenesettelse i salongen, ser vi at denne gir assosiasjoner til en form for kunst. Når fortelleren sitter stille i barberstolen og observerer konflikten i salongen, er det som om han har inntatt en tilskuerposisjon til det sosiale dramaet som utspilles for åpen scene. Carver arrangerer opptrinnet og de ulike aktørenes roller på en måte som gir assosiasjoner til en dramatisk fremvisning, og hvor fortelleren, uten å ytre et ord eller på noen måte selv å delta i konflikten, kan sies å tilsvare en tilskuer til dramaet som utfoldes. Det dramatiske opptrinnet er selvfølgelig ikke ment som en scenisk fremstilling av aktørene, og det er heller ikke oppfattet slik av fortelleren. Men det er et drama, et sosialt drama om en vil. Det er et eksempel på hvordan et sosialt drama kan gi den type erfaring som også et fiktivt drama kan.

Vaktmannens beretning forsterkes således av et scenelignende sosialt drama, som leder til fortellerens endring og oppbrudd. Det er slik en tydelig forbindelse mellom hva som skjer, hvordan dette fremstilles (for leseren), og hvordan det gir assosiasjoner til kunst som en kilde til erkjennelse. På denne måten kan kringelen i salongen sies å ha en pedagogisk effekt på den navnløse fortelleren – det er i den sammenheng nærliggende å tolke den «kunstneriske» fremstillingen som et sacra, dvs. hvordan innsikt formidles i liminalfasen.

1.9.5.2 Fortellerens «trollspeil»

Som vi har sett, gjenkjenner fortelleren en form for maskulin aggresjon i konflikten som kan relateres til ham selv. Konflikten gir fortelleren den inngang han behøver for å kunne kaste av seg sin egen aggresjon. I så måte kan det minne om den greske tragediens begrep om katarsis, altså renselse. Opplevelsen blir dermed et slags speil til virkeligheten som viser fortelleren hvem han egentlig er. Det er fristende å si at i novellen gis hovedpersonen en anledning til å se seg selv i «trollspeilet» – det «speilet» som viser frem «trollet» (den aggressive) i ham. Slik ser vi at den kilden til kunnskap vi som lesere har om hovedpersonens problem (hans aggresjon), får vi ikke ved å se på hovedpersonen, og ikke ved at hovedpersonen forteller oss om det, men ved å se i hovedpersonens trollspeil, gjenkjennelsens speil, hvor han på et vis bringes tilbake til kaos, til den maskuline steinalder. Det i seg selv er en nokså intrikat form for personkarakteristikk.

Om vi holder fast ved speilmetaforikken, kan vi se at gjenfødselen (synliggjort av overgangsritualet) får et helt spesielt symbolsk uttrykk hos Carver, fordi den refokusering som finner sted i siste scene, er en vending fra hovedpersonens trollspeil til det virkelige speilet i salongen. Når barbereren i siste scene rammer inn og fastholder hodet til hovedpersonen, skjer det en endring på flere plan. Hovedpersonen vendes fra det virtuelle, prekosmiske kaos i trollspeilet til refokusert tilstedeværelse i nuet når han stirrer inn i det autentiske speilet. Ved intrikat speilbruk fullbyrdes initiasjonen i symbolsk forstand: fra det virtuelle og kunstneriske til det ekte, fra kaos til orden og fra aggresjon til sinnsro. Det er rimelig å si at Carver i novellen viser hvordan erfaringer som tilsvarer kunsterfaringer, kan spille en vesentlig rolle i menneskelige endringsprosesser.

1.9.6 Den positive epifanien

Avslutningsvis i dette kapittelet skal jeg knytte noen av de viktigste analysepoengene til det jeg innledningsvis kalte den positive endringens fenomenologi. Når Facknitz hevder at gaven hovedpersonen synes å motta, er ufortjent og kommer fra noen utenfor ham selv, er dette bare delvis riktig. For utfrielsen er ikke helt ufortjent, og den er heller ikke uten forankring i hovedpersonen selv. Jeg tror det er riktig å si at selv om situasjonen som presenterer seg for fortelleren i novellen, er tilfeldig og at utfrielsen fremstår som «mirakuløs», er det *situasjonen og muligheten* situasjonen

forespeiler, som kan kalles ufortjent, ikke mottakelsen i seg selv – det fremstår som en kvalitet ved hovedpersonen at han gjenkjenner seg selv i trollspeilet.

Hovedpersonen viser en kvalitet ved at han er oppmerksom overfor de muligheter som plutselig kan åpenbare seg i tilværelsen – det faktum at han først dro til Crescent sammen med sin kone for å starte på ny, viser at han var åpen for endring. Her ser vi også et sentralt aspekt ved det som skiller den vellykkete endringens fenomenologi i «The Calm» fra de mindre vellykkete eller mislykkete endringene i andre av Carvers noveller.

Mange av karakterene i Carvers noveller får som sagt en såkalt *negativ epifani*,⁴⁶ en plutselig innsikt om sin egen håpløse situasjon, og som oftest responderer de med handlingslammelse og tilbaketrekning. Én årsak er som sagt at karakterene ikke griper muligheten som innsikten åpner for, men det er likevel et annet og antakelig viktigere aspekt som skiller det «epifaniske» momentet i «The Calm» fra mange andre av Carvers noveller. Den negative epifanien er som regel en erkjennelse av håpløshet og tapte horisonter, men som vi har sett, er den positive epifanien i «The Calm» noe mer enn en rasjonelt tilegnet innsikt. Det er viktig å legge merke til at det ikke er innholdet i epifaniene som skiller dem fra hverandre. Det er problematiske aspekter – ved karakterene selv eller tilværelsen deres – som synliggjøres av både den negative og positive epifanien. Den åpenbare forskjellen er utfallet. Her er vi imidlertid mest interessert i hva som foranlediger den positive

⁴⁶ Günter Leypoldt differensierer mellom fire former for epifaniske øyeblikk (i Carvers tekster), som på ulikt vis beskriver grader av (eller mangel på) innsikt. Han skiller mellom det han kaller «realist epiphany» (en ganske tradisjonell forståelse av epifani, der karakteren ofte får innsikt og bedre selvforståelse), «arrested epiphany» (refererer til misforhold mellom karakterens følelse av innsikt og forståelse av hva innsikten egentlig skal lede til), «ironized epiphany» (når leserens innsikt er større enn karakterens) og «comic epiphany» (når avstanden mellom leserens innsikt og karakterens meningsforståelse er så stor og åpenbar at det blir komisk) (se Leypoldt 2001). Carver benytter også ordet «epiphany», og mente at epifaniske øyeblikk var avgjørende for sine egne karakterer. Som jeg skrev innledningsvis i avhandlingen, utdyper han dette i «On Writing». Det er verdt å gjenta deler av sitatet her: «I have a three-by-five up there with this fragment of a sentence from a story by Chekov: '... and suddenly everything became clear to him.' [...] What has been unclear before? Why is it just now becoming clear? What's happened? Most of all—what now? There are consequences as a result of such sudden awakenings» (Carver 1983: 14). Den formen for innsikt Carver her sikter til har størst likhet med det Leypoldt kaller «realist epiphany».

endringen. Hvilke menneskelige aspekter aktiveres i endringsprosesser med positivt utfall for karakterene?

Selv om innsikt utvilsomt spiller en rolle i fortellerens transformasjon, kan det virke som Carver vektlegger det sanselige og emosjonelle ved erfaringen. Den positive epifanien gjennomstrømmer i så måte sinnet og kroppen, den fester seg i hele legemet – den positive epifanien er en erfaring som tar bolig i *hele* personen. Det er fristende å si at Carver med denne novellen åpner for det jeg vil kalle en sanselig eller kroppslig epifani, og at denne har avgjørende betydning for den vellykkete endringens fenomenologi. Epifanien i «The Calm» står dermed i kontrast på mer enn én måte til mange av de negative innsiktene, som bare synes å antyde hvor håpløs situasjonen er.

Når Facknitz sier at roen og endringen kommer som en gave gitt av noen andre, i dette tilfellet barbereren, er det bare delvis riktig, for det som skjer, er at innsikten først får helt feste i fortelleren når kroppen tar den til seg. I novellen kan trolspeilet, gjenkjennelsens speil (opptrinnet i salongen), sies å være et første steg til menneskelig endring, mens den dypere erkjennelsen i stor grad er et kroppslig fenomen. Det virker nemlig som innsikten ikke er skjønt fullt ut før kroppen har skjønt (og akseptert) den. Kroppen gir med andre ord ikke hele innsikten, men den gir et velvære, en overgivelse og et siste dytt i riktig retning. I så måte snakker vi om en form for kroppslig læring. Det kroppslige hjelper fortelleren til erkjennelse, og til å fatte avgjørelsen om oppbrudd. Barbererens varme og kjærlige hender bidrar også i denne prosessen.

I den grad vi kan snakke om en etisk forpliktelse i novellen, er den antakelig knyttet til det momentet som dreier seg om å åpne seg for muligheten til innsikt og erkjennelse i situasjoner som plutselig kan oppstå. Det er samtidig verdt å legge merke til at det sanselige spiller en avgjørende rolle for at endringen skjer, og at dette aspektet dermed også får en viss etisk relevans – følelser og det kroppslige kan sies å anta etisk verdi i den forstand at de hjelper fortelleren til å fatte en riktig (moralsk) avgjørelse i salongen.

1.9.7 Det sanselige i kontekst

Det sanselige aspektet ved menneskelig endring er imidlertid ikke begrenset til «The Calm». Facknitz viser til «Cathedral» og «A Small Good Thing» når han påpeker at det synes som indre ro er noe som gis fra andre. En annen felleskomponent er

imidlertid at begge novellene har å gjøre med det kroppslige. Min påstand er som sagt at det først er når kroppen tar inn over seg og «aksepterer» innsikten, at endringen fullbyrdes. Jeg skal derfor se litt nærmere på to av Carvers mest kjente noveller, som jeg mener bekrefter et slikt syn. Den første er «Cathedral», som også Facknitz viser til. Den andre er «Will You Please Be Quiet, Please?» fra Carvers første novellesamling.⁴⁷

«Cathedral» ble første gang publisert i *Atlantic*, september 1981, og er senere inkludert i både *Cathedral* og *Where I'm Calling From*. Fortellingen handler om en blind mann som kommer på besøk til fortelleren og hans kone. Fortelleren er skeptisk til besøket fordi kona en gang arbeidet for den blinde, og i årene etter har de to holdt kontakten ved å spille inn kassetter til hverandre. Den blinde har fungert som hennes fortrolige. Fortelleren har aldri truffet den blinde tidligere, og han er ikke positiv til møtet: «A blind man in my house was not something I looked forward to» (Carver 2003: 196).

Novellen utspiller seg første kvelden den blinde er der. Fortellerens kone og gjesten snakker for det meste om sine felles erfaringer, men i løpet av kvelden sovner kona på sofaen, og de to mennene blir sittende igjen alene. Fortelleren finner snart frem noe marihuana, og stemningen løser seg litt opp. På TV går et program om katedraler, men den blinde mannen har aldri sett en katedral. Fortelleren forsøker så godt han kan å beskrive katedralene for ham, men ordene strekker ikke til. Så foreslår den blinde mannen at de kan tegne en katedral på et litt kraftig papir. Når papiret ligger på bordet, legger den blinde mannen hånden sin over fortellerens hånd: «'Draw. You'll see. I'll follow along with you. It'll be okay. Just begin now like I'm telling you. You'll see. Draw,' the blind man said» (Carver 2003: 213). Fortelleren er ingen kunstner, og tegningen er enkel, men han oppmuntres av den blinde gjesten, som sier han gjør det bra.

Den blinde mannen foreslår at fortelleren lukker øynene og tegner videre. Fortelleren gjør som han blir fortalt: «His fingers rode my fingers as my hand went over the paper. It was like nothing else in my life up to now» (Carver 2003: 214). Mens hendene og fingrene løper over papiret, opplever fortelleren noe uvanlig. De to mennene kommuniserer gjennom det sanselige, skepsisen synes å avta, og fortelleren

⁴⁷ Novellene er tittelfortellinger i hver sin samling.

opplever en indre frigjøring: «My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything» (Carver 2003: 214). Nærheten til den andre kommer ikke gjennom alkohol, marihuana eller ord, men gjennom det kroppslige. I novellen er vi vitne til at det sanselige skaper ro og dypere forståelse i fortelleren.

Den andre novellen jeg skal se på, «Will you Please Be Quiet, Please?», ble første gang publisert i *December* 1966 og inkludert året etter i *Best American Short Stories*. Den er senere bare inkludert i samlingen fra 1976, der den figurerer som tittelfortelling. I novellen får hovedkarakteren, Ralph, kona til å innrømme at hun en gang var utro. Han sier at de må snakke ut om utroskapen for å få lagt den bak seg. Han takler imidlertid dårlig hennes innrømmelse, og i raseri stikker han ut og blir borte til neste morgen. I løpet av natten besøker han barer, der han drikker og spiller kort. Han saumfarer ekteskapet uten å komme til noen løsning på problemene sine. På morgenkvisten vender han hjem og finner kona i senga:

He stared. What, after all, should he do? Take his things and leave? Go to a hotel? Make certain arrangements? How should a man act, given these circumstances? He understood things had been done. He did not understand what things now were to be done. (Carver 1992: 249)

Da kona våkner litt senere, stenger Ralph seg inne på badet og ber kona ti stille når hun snakker til ham gjennom døren (derav tittelen på novellen). Han tar et bad og forsøker å tenke.

Etterpå legger han seg frustrert i ektesengen og forsøker å sove. Han hører kona komme inn, men hun sier ingenting. I stedet tar hun av seg morgenkåpen og smyger seg inn under teppet. Hun begynner å kjærtegne Ralph på ryggen, og han synes å gi litt etter. I siste avsnitt er det kroppslige og seksuelle avgjørende for at det skjer en dypere endring i Ralph:

He tensed at her fingers, and then he let go a little. It was easier to let go a little. Her hand moved over his hip and over his stomach and she was pressing her body over his now and moving over him and back and forth over him. He held himself, he later considered, as long as he could. And then he turned at her. He turned and turned in what might have been a stupendous sleep, and he was still turning, marveling at the impossible changes he felt moving over him. (Carver 1992: 251)

Det som er felles for «The Calm», «Cathedral» og «Will You Please Be Quiet, Please?», er at ord ikke strekker til. Det er heller slik at tanker og ord forverrer

situasjonen. Det paradoksale er at ord er ment å skape samhold og god kommunikasjon i alle tre tekster. I «The Calm» er fortellinger noe som i utgangspunktet skal skape samhold blant kundene i salongen, mens det i «Will You Please» er samtalen mellom Ralph og kona som er ment å ordne opp i problemene. De skal snakke ut om utroskapen og legge den bak seg. I «Cathedral» er det også ord som skal skape forståelse mellom fortelleren og den blinde mannen, men fortelleren har ikke ord og språk til å beskrive katedraler, og på den måten skape forståelse hos den andre. Det er det sanselige som gir endringen i de tre tekstene. Carver synes i disse tekstene å si at ord ikke løser konflikter, at de i stedet ofte skaper ufred, og at fred og indre ro i stor grad er et kroppslig fenomen.

De tre novellene er hentet fra Carvers tre viktigste samlinger, og det er derfor rimelig å si at den kroppslige og positive epifanien – som et vesentlig aspekt ved menneskelig endring – opptok ham i ulike faser av forfatterskapet. Men heller ikke her kan Carvers mangeårige forlegger Gordon Lish helt utelates. Hovedårsaken til at *What We Talk About When We Talk About Love* gjennomgående synes preget av håpløshet, er som nevnt at Lish redigerte samlingen nettopp med det formål å dyrke frem dette aspektet i novellene. Det er imidlertid et paradoks at den mest oppløftende novellen i samlingen også til en viss grad er et resultat av endringene Lish gjorde i originalmanuset. Ifølge *The Library of America* endret Lish ett ord to ganger i siste setning, noe som etter mitt syn medførte at teksten fikk en mer oppløftende avslutning: «In editing the last sentence of 'The Calm' Lish changed Carver's description of the barber's touch from 'sadness' to 'tenderness' and later to 'sweetness'» (Carver 2009b: 1002). I så måte er det rimelig å si at håpløshetens arkitekt i en viss forstand bidro til at fortellingen ble en av Carvers mest håpefulle.

Kapittel 10

Konklusjoner

1.10 Innledning

I denne avsluttende delen skal jeg gi noen kommentarer til det jeg har kommet frem til i avhandlingen, for så å skissere et mulig fremtidig prosjekt på bakgrunn av dette. Det første jeg vil kommentere, er observasjonen av at novellene synes å bære i seg arkaiske overgangsritualer. Som jeg påpekte innledningsvis i avhandlingen er ikke teorier om overgangsritualer et perspektiv jeg i utgangspunktet har hentet utenfra for å bruke som analyseredskap, men først og fremst et resultat som er frembrakt av det metodiske grunnarbeidet med novellene. Overgangsritualene viste seg imidlertid å ha en så sentral funksjon i tekstenes tematisering av menneskelig endring at det naturlige neste steget var å belyse dette aspektet teoretisk. I denne avsluttende delen skal jeg se nærmere på rollen overgangsritualene har spilt for spørsmålet om menneskelig endring.

1.10.1 Overgangsritualenes funksjon

Vi har sett at overgangsritualets grunnleggende struktur på ulike måter og i ulik grad har kastet lys over handlingsforløpene i de enkelte novellene, og hjulpet oss til å se hva som står på spill innenfor disse handlingsforløpene. Denne strukturen har også bidratt til å gi alvor og dybde til den eksistensielle tematikken som utgjør et vesentlig aspekt ved alle novellene. I tillegg bidrar overgangsritualet til en bedre forståelse av novellenes utfall, fordi karakterenes bevegelser gjennom de tre distinkte fasene (eller enkeltfasen som vektlegges) enten vil korrespondere med eller avvike fra utfallet i et vellykket overgangsritual. Et annet aspekt jeg vil fremheve, er at overgangsritualene belyser hvilket aspekt ved menneskelig endring som tematiseres i de ulike novellene, for eksempel om det er reintegrasjon, som i «What's in Alaska?» (kapittel 6), eller overgangen fra ungdom til voksenlivet, som i «Feathers» (kapittel 8).

Vi har også sett at det ikke bare er strukturen i overgangsritualer som spiller en sentral rolle i analysene. Det er spesielt tre ting jeg vil trekke frem her. Det første er Victor Turners teori om *communitas*. Det sentrale elementet i et *communitas* er at

det oppstår jevnbyrdighet mellom dem som skal initieres. I novellene har vi sett at slike fellesskap etableres på ulike måter, og at de har ulike utfall. Det er illustrerende at vi finner nokså tradisjonelle former for *communitas* i de novellene som har flere enn én karakter som skal initieres. Tradisjonelle former for *communitas* finner vi først og fremst i «Feathers» og blant kundene i barbersalongen i «The Calm» (kapittel 9). Vi finner derimot ikke noe tilsvarende fellesskap i «I Could See» (kapittel 5) eller i «What's in Alaska?», mens det i den ekspansive versjonen av «So Much Water» (kapittel 7) illustrerende nok oppstår et uvanlig fellesskap mellom Claire og de døde jentene. I slike fellesskap kommer det ofte frem både hvilke verdier som står på spill for karakterene, og hvilke verdier som anses å være eksemplariske.

Det andre elementet vi skal se på, har tilknytning til *communitas*, men kan også forekomme uten at et *communitas* er opprettet. Det dreier seg om den rollen læremestere og veivisere spiller i overgangsritualer. I teorikapittelet påpekte jeg at eldre og læremestere som oftest opptrer innenfor rammene av et *communitas*. I novellene ser vi imidlertid at lære- eller initiasjonsmestere også har en funksjon i novellene der tradisjonelle *communitas* er fraværende. I «I Could See» er Sam tildelt rollen som læremester, og som vi har sett fungerer de døde jentene i «So Much Water» som veivisere for Claire. Den eneste novellen som verken har *communitas* eller læremestere er «Alaska?». Det er illustrerende at vi i denne novellen befinner oss i reintegrasjonsfasen, dvs. på det punkt i tradisjonelle overgangsritualer når fellesskapene er oppløst. I novellen er vi ikke vitne til noen liminalfase, men først og fremst problemer tilknyttet fasen etter den sentrale midtfasen. Vi vet lite og ingenting om hva som har hendt forut for de to forsøkene på reintegrasjon i novellen.

Læremestere spiller imidlertid en sentral rolle i de øvrige analysene. I «The Calm» fremstår barbereren som en slags mentor for den navnløse fortelleren, og i «Feathers» representerer Bud og Olla tradisjonen og et sett eksemplariske verdier. Det er også verdt å legge merke til at læremestrene i de aktuelle novellene er bikarakterer. De fremstår som læremestere i kraft av at de enten har gjennomgått den prosessen som hovedkarakterene selv må gjennomgå (Bud og Olla i «Feathers»), eller at de er midt i en tilsvarende prosess (Sam i «I Could See»). I «So Much Water» fremstår imidlertid de døde jentene til skrekk og advarsel for Claire, som eksempler på skjebner hun selv ikke skal bli en del av. I «The Calm» får vi ikke vite noe mer om barbereren enn at han er rolig i motgang. Det er imidlertid denne roen førstepersonsfortelleren kommer til å adoptere. Bikarakterene viser hovedkarakterene

(og leserne) at endring er mulig. Ofte står egenskapene og historiene deres i kontrast til hovedkarakterenes etos, og slik tydeliggjør de også for leseren at initiasjonen er en viktig del av hovedkarakterenes prosess mot endring.

Det siste elementet jeg vil trekke frem, er symbolikken knyttet til liv og død. I likhet med ideen om *communitas* og læremestere kommer dette aspektet til uttrykk på særegne måter i novellene. Det klareste eksemplet på symbolsk død og gjenoppståelse finner vi i «So Much Water». Claires symbolske død og gjenoppståelse har visse likheter med Jesu død og gjenoppståelse, og kommer klart til uttrykk i den parallellen som oppstår mellom Claires symbolske død og de døde jentenes virkelige død. Død og nytt liv er i novellene gjerne knyttet til karakterenes egen livshistorie. Her kan Sam i «I Could See» og Bud og Olla i «Feathers» tjene som eksempler. Sams kamp for å beskytte hjemmet er symbolisert ved at han bekjemper invasjonen av såkalte slugs. Det oppstår et sammensatt symbol i novellen i form av sneglene som ødelegger rosebusken. Døds- og livssymbolikken opptrer samtidig i teksten i et fortettet symbolsk uttrykk – rosebusken symboliserer liv, sneglene død – og underbygger at Sams kamp er en pågående kamp, den er ikke avsluttet. I «Feathers» er livs- og dødssymbolikken knyttet til Bud og Ollas felles lidelseshistorie. Dødssymbolene er først og fremst knyttet til kopien av Ollas gamle tenner og hennes miserable første ekteskap, mens livssymbolikken er knyttet til babyen, Ollas nye tenner, overfloden på gården og påfuglen, Joey. Det er illustrerende at Fran og Jack lar seg forføre av livet, overfloden og gleden på gården, og ikke tar til seg den potensielle lærdommen som også ligger i dødssymbolene.

Vi finner et annet interessant utslag av tvetydig livs- og dødssymbolikk i «Alaska?». I novellen er det flere motiver som signaliserer ønsket om forandring (og således et annet liv), for eksempel drømmen om et nytt liv i Alaska. Alaska-referansen blir et symbol på noe nytt og bedre, men i likhet med marihuanarøykingen og den sukkerholdige stimulien (for eksempel cream soda og Popsicles), er det i realiteten en flukt fra hverdagen. Det understreker således tomheten og det destruktive i karakterenes livsførsel. I «The Calm» finner vi det klareste eksemplet på symbolsk død og liv i klippingen av hår (død) og ny hårvekst (liv). Oppsummert kan vi si at livs- og dødssymbolikken på ulike måter belyser en del av verdimotsetningene i tekstene, og at den synliggjør reisen karakterene må gjøre for å oppnå endring.

1.10.2 Den menneskelige endringen

I avhandlingen har vi sett at spørsmålet om menneskelig endring tematiseres på ulike måter i novellene, og at reell endring med noen få unntak uteblir for karakterene. Det som først og fremst kjennetegner karakterene som oppnår endring, er at de på ulikt vis synes å komme frem til innsikt om sitt eget liv. Mange av karakterene opplever imidlertid at de står fast i et miserabelt livsmønster. Hovedgrunnen er at de ikke ser hvordan de selv bidrar til å opprettholde dette livsmønsteret, og dermed kan de heller ikke iverksette konstruktive tiltak for å skape den nødvendige endringen. Det klareste eksemplet er i så måte Mary i «What's in Alaska?», som har et sterkt ønske om å komme seg bort fra den trauste hverdagen, men som lenge ikke ser at hennes forsøk reduseres til begjærstilfredsstillelse av ulike slag. Når hun til slutt gjenkjenner sin oppførsel i katten, forsøker hun (uten suksess) å legge lokk på begjæret. Det er illustrerende at selv om Carver sympatiserer med Marys ønske om å slippe unna, lar han henne ikke oppnå det. Han synes å si at mennesket må være seg bevisst sine mål og handlinger.

Den positive endringen synes å komme i særlig to varianter. Den ene varianten kjennetegnes ved en langsom prosess som involverer både lidelse og kamp, mens den andre kan oppstå nokså plutselig og ufortjent. Den langsomme prosessen knyttes først og fremst til Sam i «I Could See», Claire i «So Much Water» og Bud og Olla i «Feathers». Disse karakterene oppnår endring etter mye lidelse, og Sam må nå bunnen før han er villig til å gjøre noe med sin situasjon. Det klareste moteksemplet er Fran og Jack i «Feathers», som tror det er mulig å kopiere andres lykke uten selv å erfare hva som kreves for å oppnå positiv endring. Carver lar da heller ikke disse oppnå slik endring. Det er illustrerende at det i stedet oppstår en krise i forholdet.

Når det gjelder den plutselige innsikten som foranlediger førstepersonsfortellerens oppbrudd i «The Calm», er det som vist en slags frelsende kraft som kommer utenfra og fester seg i hele ham, og som jeg har kalt en kroppslig eller sanselig epifani. Tilsvarende hendelser i «Cathedral» og «Will You Please Be Quiet, Please?» viser at det kroppslige aspektet ved menneskelig endring ikke bør undervurderes i det carverske fiksjonsuniverset. I tillegg gir endringen som finner sted i «The Calm», assosiasjoner til tanken om kunst som en mulighet til å forstå og erkjenne egne feil – som jeg påpekte i kapittel 9, er det ikke slik at den navnløse fortelleren har noen egentlig kunstopplevelse, men scenen som utspiller seg i

salongen, gir slike assosiasjoner. Det tredje forholdet jeg vil trekke frem med den positive endringen, er noe av det som ligger bak Claires endring i «So Much Water», nemlig fantasi og forestillingsevne. Dette dreier seg om evnen til innlevelse og til å se klart. I så måte har det en likhet med «kunstopplevelsen» i «The Calm». Vi kan se på dette som former for menneskelig kreativitet som spiller en avgjørende rolle for den positive endringen.

1.10.3 Den etiske dimensjonen

Under arbeidet med Carvers tekster ble det klart for meg at spørsmålet om menneskelig endring hadde en klar etisk dimensjon. Jeg har imidlertid ikke beskrevet endringens etikk på noen systematisk og fullstendig måte, men likevel mener jeg å ha pekt på relevante aspekter ved en slik etikk. Det er imidlertid ikke overraskende at vi finner en etisk dimensjon i Carvers tekster. I ulike intervjuer og bokanmeldelser ga han uttrykk for at han var opptatt av etikk og moral i fortellingene sine. Før jeg oppsummerer mine refleksjoner om det etiske aspektet i Carvers noveller, skal vi kort se nærmere på hva Carver selv tenkte om litteratur og etikk.

I introduksjonen til 1987-utgaven av *American Short Story Masterpieces* skriver Carver (sammen med Tom Jenkins) om viktigheten av moral i litterære tekster. Ifølge Carver er den klassiske realismens opptatthet av moral forkastet av samtidens forfattere: «In the last thirty years there was, on the part of many writers, a radical turning away from the concerns and techniques of realism – a turning away from the 'manners and morals' that Lionel Trilling correctly saw as the best subject matter of fiction» (Carver 2000b: 221).

At den klassiske realismens måte å skrive om moral og etikk på var et slags ideal for Carver, kan vi lese av hans kommentarer til én av hans viktigste litterære inspirasjonskilder, den amerikanske forfatteren, essayisten og litteraturprofessoren John C. Gardner. Blant Gardners publikasjoner er den kontroversielle boken *On Moral Fiction* fra 1978. Boken kan og blir ofte betraktet som en polemisk pamflett mot tendenser i samtidslitteraturen, selv om den i hovedsak reflekterer mer generelt over forholdet mellom fiksjon, tradisjon og etikk. I boken diskuterer og kritiserer Gardner den postmoderne og eksperimentelle litteraturen for å være altfor selvopptatt og uten etisk substans. Det skal tilføyes at Gardner går betydelig lenger i sin kritikk enn Carver gjør. Helt fra studietiden hadde Carver hatt stor respekt for Gardners

meninger og litterære syn, og da han i intervjuet med Mona Simpson for *Paris Review* ble spurt om sitt syn på Gardners bok, svarte han:

I think *On Moral Fiction* is a wonderfully smart book. I don't agree with all of it, by any means, but generally he's right. Not so much in his assessments of living writers as in the aims, the aspirations of the book. It's a book that wants to affirm life rather than trash it. Gardner's definition of morality is life affirming. And in that regard he believes good fiction is moral fiction. It's a book to argue with, if you like to argue. It's brilliant, in any case. (Gentry og Stull 1990: 47–48)

På spørsmål fra Mona Simpson om hans egne fiksjonsfortellinger var moralske, svarte Carver: «I'm still not sure! But I heard from other people, and then he told me himself, that he liked my work. Especially the new work. That pleases me a great deal» (Gentry og Stull 1990: 48). Disse sitatene kunne vært supplert med mange flere av Carvers uttalelser om moral i samtidslitteraturen eller om sin egen litteratur, men de illustrerer mitt poeng om at Carver var svært opptatt av etikk og moral i litterære spørsmål, og ikke minst at han selv ønsket å skrive moralsk. Men det kommer også frem at Carver var usikker på om hans fiksjon kunne kalles moralsk. Her er det verdt å merke seg at Carver (i likhet med Gardner) satte et slags likhetstegn mellom moralsk litteratur og litteratur som var livsbekreftende. På sitt mest grunnleggende innebærer det ifølge Gardner å gjøre det gode:

Let us say for the moment that morality means nothing more than doing what is unselfish, helpful, kind, and noble-hearted, and doing it with at least a reasonable expectation that in the long run as well as the short we won't be sorry for what we've done, whether or not it was against some petty human law. Moral action is action which affirms life. (Gardner 1978: 23)

Moralsk litteratur var for Gardner et bredt, inkluderende begrep: «In this wide sense there is no contradiction between looking with sympathetic curiosity at the unique and looking for general rules that promote human happiness» (Gardner 1978: 23). En slik forståelse trenger selvfølgelig ikke innebære at vi finner positive utfall, eller at alt fremstår positivt og oppløftende i fiksjonsfortellinger. Gardner mente at det var den totale effekten av en handling som gjorde den moralsk eller umoralsk: «[...] it's the *energeia*—the actualization of the potential which exists in character and situation—that gives us the poet's fix on good and evil; that is, dramatically demonstrates the moral laws, and the possibility of tragic waste, in the universe» (Gardner 1978: 23). Å skrive livsbekreftende dreier seg med andre ord om å fremme verdier og betingelser

som kan bringe menneskelig lykke og håp, selv om utfallet selvfølgelig kan være tragisk for karakterene. Det motsatte vil være å vise at livet er meningsløst eller håpløst. Som vi skal se reiser dette noen interessante spørsmål i forbindelse med Carvers fiksjonsfortellinger.

Innledningsvis vil jeg trekke frem Claire i «So Much Water» som eksempel på hvor opptatt novellene er av det etiske aspektet ved spørsmålet om endring. I kapittelet pekte jeg på at det etisk relevante i novellen er knyttet til det å ta oss selv på alvor og til å gjøre det rette når vi er oss bevisst sannheten. Det er bare Claire som kan ordne opp i sitt eget liv, og i likhet med Sam i «I Could See» har hun et moralsk ansvar for å gjøre det rette når hun forstår hva som står på spill. Et slikt etisk perspektiv er uvanlig, fordi vi i spørsmål om å gjøre det riktige ofte tenker på hva vi bør gjøre mot andre mennesker. Carver synes imidlertid å si at det påhviler oss et moralsk ansvar å ta oss selv og vår egen egen situasjon på alvor når vi lider, slik det også forventes at vi hjelper andre mennesker vi ser lide. Det dreier seg med andre ord om å ikke svikte oss selv. Om Claire ikke tok dette ansvaret alvorlig, ville hun bidratt til å opprettholde og videreutvikle et destruktivt livsmønster. Vi ser her at det etiske ikke bare er uløselig knyttet til innsikt og personlig ansvar, men også til potensialet for lidelse, for i spørsmålet om menneskelig endring har karakterenes handlinger utvilsomt konsekvenser, enten for dem selv eller for personer som står dem nær.

Det er imidlertid ikke bare når vi er oss bevisst sannheten at det etiske synes å spille en rolle i Carvers tekster. Han viser også at det etiske kan være et viktig aspekt i de tilfeller der karakterene mangler innsikt om sannheten, og i de tilfeller der karakterene handler på en ureflektert måte når de ønsker endring. Vi ser klare eksempler på dette i henholdsvis «I Could See» og «What's in Alaska?». Carver viser i «Alaska?» at det er en etisk fordring å ha et bevisst og reflektert forhold til sine handlinger, slik at de ikke blir destruktive – den kvinnelige hovedpersonens utroskap er det klareste eksemplet på umoralske handlinger.

I «I Could See» viser Carver at Nancy burde fått innsikt om sin egen miserable situasjon, men at hun ikke tok imot muligheten som åpenbarte seg. I kapittelet viste jeg at Nancy i likhet med alkoholikeren er moralsk ansvarlig for ikke å la seg bli invadert. Carver viser i novellen at det å endre sitt liv forutsetter at en er i stand til å se seg selv og sitt eget liv. Fordi Nancy ikke har et slikt oppmerksomt blikk på seg selv, bidrar hun i likhet med Claire i den minimalistiske versjonen – og også i lang tid i den ekspansive versjonen – av «So Much Water» til å opprettholde et

destruktivt livsmønster – hun lar seg bli invadert av en alkoholisert ektemann. Den alkoholiserde ektemannen i «I Could See» og den egoistiske ektemannen i «So Much Water» er således ikke alene ansvarlige for den miserable livssituasjonen. Ektefellene er også delvis skyldige i at situasjonen har fått utvikle seg – Claire ved sin stilltiende aksept, og Nancy fordi hun lar seg «invadere». Gjennom portrettene av Sam i «I Could See» og Claire i den ekspansive versjonen av «So Much Water», ser vi tydelig at det å endre seg og sin situasjon er en kamp, og at denne kampen forutsetter en moralsk ansvarliggjøring av seg selv, og en dypere erkjennelse av eget bidrag til situasjonen.

Det er et aspekt til som synes relevant for innsiktsspørsmålet. Dette er tydelig eksemplifisert i «Feathers». Fran og Jack er ivrige, og en del av deres «feil» kan forstås som en slags hybris: De overvurderer seg selv. De har imidlertid et ansvar for å kjenne seg selv og sin situasjon godt nok til å treffe de riktige valgene. Dette er en variant av det etiske aspektet i «I Could See» der det dreier seg om å gjenkjenne seg selv i andres strev – i Fran og Jacks tilfelle dreier det seg om å se at det forpliktende familielivet de observerer hos Bud og Olla ikke har feste i dem selv. Fran og Jack er et typisk eksempel på at menneskelig endring ofte er en langsom prosess, der man vokser inn i rollene. I kapittelet så vi også at Fran og Jack fraskriver seg ansvaret for egen elendighet. Dette står i kontrast til den moralske ansvarliggjøringen som kjennetegner Sam i «I Could See» og Claire i den ekspansive versjonen av «So Much Water». Fran og Jack har ikke den innsikten som kreves for å ta ansvar for å skape sitt eget liv og sin egen lykke.

Så langt har vi sett på etiske aspekter knyttet til innsikt, men det er også verdt å merke seg at Carver synes å tillegge fantasi og forestillingsevne en etisk dimensjon, som veier til innlevelse og empati med andre mennesker. Dette er aspekter ved mennesket som vi ikke vanligvis tilskriver etisk verdi. Claires evne (i den ekspansive versjonen av «So Much Water») til å forestille seg de døde jentenes katastrofer er imidlertid ikke bare en forutsetning for dyp empati med dem, det gjør det også mulig for henne å ta seg selv alvorlig, til å endre seg selv og sin situasjon. Om den minimalistiske utgaven av «So Much Water» er det riktig å si at Claire ikke tar seg selv på alvor og dermed ikke gjør det rette når sannheten om ektemannen kommer for en dag. I kapittelet om «So Much Water» viste jeg konsekvensen av dette: I overført betydning ble Claire lik de døde jentene. Det er interessant at det også i den minimalistiske utgaven er Claires fantasikraft som er avgjørende for utfallet. I stedet

for å forestille seg de døde jentenes katastrofer ser hun for seg potensielle fremtidige katastrofer. Hun frykter den ukjente verden og dens farer, og underkaster seg derfor sin egoistiske ektemann. I kapittelet kalte jeg dette fantasiens og innlevelsens skyggeside. De to versjonene av «So Much Water» viser at en levende fantasi kan lede til både positiv og negativ endring, og at det kan være en skjør balanse mellom utfallene.

Når fantasi og forestillingsevne tillegges etisk verdi, er det en pekepinn på at det etiske aspektet ved spørsmålet om menneskelig endring er mer komplekst enn det som dreier seg om hvordan karakterene reagerer på plutselige innsikter. Spørsmålet om menneskelig endring inkluderer også andre etiske aspekter som vi normalt sett ikke tilskriver etisk verdi. Det klareste eksemplet finner vi i «The Calm». I kapittel 9 viste jeg at følelser og det kroppslige hadde avgjørende betydning for førstepersonsfortellerens bestemmelse om å bryte opp fra Crescent. Helt sentralt var også den kunstlignende opplevelsen i salongen, som i likhet med fantasi og forestillingsevne er uttrykk for menneskelig kreativitet. Disse aspektene antar etisk verdi fordi de sier noe både om hvordan karakterene kommer til innsikt og hvordan de forholder seg til den. Det jeg har kalt menneskelig kreativitet, er veier til innsikt og handling i spørsmål knyttet til menneskelig endring, og det jeg har kalt en kroppslig epifani, fremstår i novellen som en bekreftelse på at fortelleren har fattet en riktig avgjørelse i et viktig moralsk spørsmål: Skal han forlate sin kone?

Det kroppslige og følelsesmessige kan gi indikasjoner på om det er fattet riktige valg. Det sanselige er i så måte en kilde til erkjennelse. Det disse aspektene har til felles, er at de hjelper karakterene til å se klart og handle riktig i vanskelige spørsmål. På denne måten tilskrives de etisk verdi. Det er selvfølgelig ikke slik at kropp og følelser automatisk har etisk verdi, men novellene viser at disse aspektene ved mennesket har et eget etisk potensial som aktualiseres i enkelte endringsprosesser.

Ved å inkludere følelser, kropp og kreativitet som vesentlige aspekter i menneskelige endringsprosesser, åpner novellene for en bredre og rikere forståelse av endringens etiske dimensjon. Disse aspektene viser at mennesket er i besittelse av betydelige ressurser, og at disse ressursene i enkelte henseende har avgjørende betydning for at vellykkete endringer skjer. Det er illustrerende at det er i «The Calm» og den ekspansive versjonen av «So Much Water» at slike elementer tilskrives etisk verdi – begge novellene har positive utfall for hovedkarakterene. Dette viser at den

negative epifanien, som leder til paralyse og tilbaketrekning, er en «enkel» form for epifani, som begrenses til øyeblikkets plutselige innsikt, mens epifanien som leder til positiv endring, er mer kompleks, og involverer flere aspekter ved mennesket – den involverer flere av menneskets ressurser. Det er fristende å si at Carver i disse novellene oppfordrer oss til å være oppmerksomme overfor både det sanselige og våre kreative sider, fordi det ligger en lærdom i disse aspektene som går utover den rasjonelt tilegnete lærdommen.

Det etiske i Carvers fortellinger kommer ikke til syne i form av krav og regler, men vi kan likevel ane at Carvers opptatthet av menneskelig endring har et etisk aspekt ved seg. Carver viser at det i stor grad er opp til karakterene selv om de oppnår endring. Han viser for eksempel at fantasi, selvinnsikt og erkjennelse er positive verdier som skaper mulighetsbetingelser for karakterene – én av avhandlingens poenger er at selvinnsikt spiller en betydelig rolle i menneskelige endringsprosesser (på tross for at Carver sier det motsatte i «Fires»). Disse verdiene synes også forenlige med Carvers ønske om å skrive livsbekreftende litteratur – ved å vektlegge slike verdier kan en si at novellene legger til rette for endring og menneskelig lykke.

1.10.4 Fremover

I avhandlingen har jeg først og fremst undersøkt etiske aspekter knyttet til spørsmålet om menneskelig endring. Det er imidlertid klart at (positiv) menneskelig endring er unntaket heller enn regelen i novellene. Det er i så måte relevant å spørre om hvorvidt meddelelsesverdien i mange av novellene kan kalles livsbekreftende. Er det kanskje slik at novellene i stor grad fokuserer på negative sider ved den menneskelige eksistens, og dermed tilkjenner en type moral som legger til rette for det Gardner kaller «the possibility of tragic waste»? Innledningsvis i avhandlingen siterte jeg Carvers syn på de av karakterene hans som mislyktes: «These lives are, of course, valid to write about, the lives of the people who don't succeed» (Gentry og Stull 1990: 41–42). Ifølge Carver var det slike liv han forsøkte å skrive livsbekreftende om. Mange av karakterene er som nevnt «stuck» i en tilværelse med alkohol, gjeld og skilsmisser, og for en utenforstående kan det være vanskelig å se noen verdi i å leve slik. Men er det nødvendigvis slik at Carver, slik Stull og mange kritikere gjør, opplever at slike liv er håpløse, eller kan det være at denne måten å leve sine liv på likevel har noe positivt ved seg? Finner vi livsbekreftende verdier i det som ved første

gangs lesning (i mange tekster) fremstår som trøstesløse eller stillestående liv? Hva sier novellene for eksempel om vennskap, familie, kjærlighet og arbeid?

Etter mitt syn åpner dette for et spennende forskningsfelt, der spørsmålet om etikk kan ses i lys av Carvers ønske om å skrive moralsk, dvs. livsbekreftende, og hans egen usikkerhet om hvorvidt han faktisk gjorde det. Et fremtidig prosjekt vil dermed ikke bare dreie seg om etiske aspekter knyttet til menneskelig endring, men utvides til andre aspekter ved den menneskelige tilværelsen. Her vil det være naturlig å også utvide tekstgrunnlaget til å gjelde alle Carvers noveller.

I avhandlingen har jeg ikke satt spørsmålet om etikk og litteratur inn i et bredere teoretisk perspektiv. Et fremtidig Carver-prosjekt vil imidlertid ikke ta snevert utgangspunkt i Carvers Gardner-inspirasjon, men inkludere teoretikere som har forsket på og skrevet mye om litteratur og etikk. Den finnes mange moderne teoretikere som kunne danne innganger til en slik tematikk, for eksempel Martha Nussbaum (*The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, 1986; *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, 1992) og Iris Murdoch (*The Sovereignty of Good*, 1991; *Metaphysics as a Guide to Morals*, 1992), som på hver sin måte har skrevet mye om litteratur og etikk.

Carvers sentrale verker

Near Klamath, 1968 (dikt)

Winter Insomnia, 1970 (dikt)

At Night the Salmon Move, 1976 (dikt)

Will You Please Be Quiet, Please?, 1976 (fortellinger)

Furious Seasons and Other Stories, 1977

What We Talk About When We Talk About Love, 1981 (fortellinger)

Fires: Essays, Poems, Stories, 1983

Cathedral, 1983 (fortellinger)

Dostoevsky: A Screenplay (skrevet sammen med Tess Gallagher), 1985

Where Water Comes Together With Other Water, 1985 (dikt)

Ultramarine, 1986 (dikt)

Where I'm Calling From: New and Selected Stories, 1988

A New Path to the Waterfall, 1989 (dikt)

No Heroics, Please; Uncollected Writings, 1992 (essay, dikt, fortellinger)

All of Us: The Collected Poems, 1996

Call If You Need Me: The Uncollected Fiction and Other Prose, 2001

Beginners, 2009 (fortellinger)

Carver: Collected Stories, 2009

Litteraturliste

- Barker, Elton T. E. og Christensen, Joel (2013), *Homer: A Beginner's Guide* (London: Oneworld).
- Barth, John (1987), «A Few Words About Minimalism», *Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal*, 4 (2), 5–14.
- Bethea, Arthur F. (2001), *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, red. William Cain (Studies in Major Literary Authors, 7; New York & London: Routledge).
- Blake, William (1988), *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, red. David V. Erdman (New York: Doubleday).
- Booth, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: The University of Chicago Press).
- Burk Carver, Maryann (2006), *What It Used To Be Like: A Portrait of My Marriage to Raymond Carver* (New York: St. Martin's Press).
- Campbell, Ewing (1992), *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction* (New York: Twayne).
- Carver, Raymond (1968), *Near Klamath* (Sacramento: English Club of Sacramento State College).
- (1970), *Winter Insomnia* (Santa Cruz: Kayak Books).
- (1976), *At Night the Salmon Move* (Santa Barbara: Capra Press).
- (1983), *Fires: Essays, Poems, Stories* (Santa Barbara, Calif.: Capra Press).
- (1985), *Where Water Comes Together with Other Water* (New York: Random House).
- (1986), *Ultramarine* (New York: Random House).
- (1989), *A New Path to the Waterfall* (New York: Atlantic Monthly).
- (1992), *Will You Please Be Quiet, Please?* (New York: Vintage Contemporaries).
- (1995), *Where I'm Calling From: The Selected Stories* (London: Harvill Press).

- (1996), *What We Talk About When We Talk About Love* (London: The Harvill Press).
- (2000a), *All of Us: The Collected Poems*, red. William L. Stull (New York: Vintage Contemporaries).
- (2000b), *Call If You Need Me: The Uncollected Fiction & Prose.*, red. William L. Stull (London: Harvill Press).
- (2001), *No Heroics, Please: Uncollected Writings*, red. William L. Stull (New York: Vintage).
- (2003), *Cathedral* (London: Vintage).
- (2009a), *Beginners: The Original Version of What We Talk About When We Talk About Love*, red. William L. Stull og Maureen P. Carroll (London: Jonathan Cape).
- (2009b), *Carver: Collected Stories*, red. William L. Stull og Maureen P. Carroll (New York: Library of America).
- Carver, Raymond og Gallagher, Tess (1985), *Dostoevsky: A Screenplay* (Santa Barbra: Capra).
- Champion, Laurie (1997), «What's to Say: Silence in Raymond Carver's 'Feathers'», *Studies in Short Fiction*, 34 (2), 193–201.
- Douglas, Mary L. (1966), *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Eliade, Mircea (2003), *Det hellige og det profane*, overs. Trond Berg Eriksen (3. utg.; Oslo: Gyldendal).
- Facknitz, Mark (1986), «'The Calm,' 'A Small, Good Thing,' and 'Cathedral': Raymond Carver and the Rediscovery of Human Worth», *Studies in Short Fiction*, 23 (3), 287–296.
- Flaubert, Gustave (2007), *Madame Bovary: fra livet i provinsen*, overs. Birger Huse (Oslo: Aschehoug & Co (W. Nygaard)).
- Fontana, Ernest (1989), «Insomnia in Raymond Carver's Fiction», *Studies in Short Fiction*, 26 (4), 447–451.
- Gaasland, Rolf (2012), «Practical Reasoning Demarcated: Unreliable Narration in Franz Kafka's 'Erstes Leid'», i Göran Rossholm og Christer Johansson (red.),

Disputable Core Concepts of Narrative Theory (Peter Lang Publishing Group), 239–253.

- Gardner, John (1978), *On Moral Fiction* (New York: Basic Books).
- Gennep, Arnold van (1999), *Overgangsriter*, overs. Erik Ringen (Oslo: Pax).
- Gentry, Marshall Bruce og Stull, William L. (red.) (1990), *Conversations with Raymond Carver* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi).
- Greve, Anniken (2008), *Litteraturens meddelelse: En litteraturteoretisk tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys* (Det humanistiske fakultet, Tromsø: Universitetet i Tromsø).
- Halpert, Sam (red.) (1991), - *When We Talk About Raymond Carver* (Layton, Utah: Gibbs Smith).
- Hathcock, Nelson (1991), «The Possibility of Resurrection: Re-vision in Carver's 'Feathers' and 'Cathedral'», *Studies in Short Fiction*, 28 (1), 31–39.
- Homer (1998), *The Odyssey*, overs. Robert Fitzgerald (New York: Farrar, Straus, og Giroux).
- (2000), *Odysseen*, overs. P. Østbye (Oslo: Gyldendal).
- Lehman, Daniel W. (2006), «Symbolic Significance in the Stories of Raymond Carver», *Journal of the Short Story in English*, 46 (vår), 75–88.
- Leyboldt, Günter (2001), «Raymond Carver's 'Epiphanic Moments'», *Style*, 35 (3), 531–547.
- Meyer, Adam (1995), *Raymond Carver* (New York: Twayne Publishers).
- Murdoch, Iris (1991), *The Sovereignty of Good* (London: Routledge).
- (1992), *Metaphysics as a Guide to Morals* (London: Chatto & Windus).
- Nesset, Kirk (1995), *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study* (Ohio: Ohio University Press).
- Newlove, Donald (1981), «Fiction Briefs», *Saturday Review*, (april), 77.
- Nussbaum, Martha C. (1986), *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press).

- (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (Oxford og New York: Oxford University Press).
- Ricoeur, Paul (1999), *Eksistens og hermeneutikk*, overs. Hallvard H. Ystad (Oslo: Thorleif Dahls kulturbibliotek).
- Saltzman, Arthur M. (1988), *Understanding Raymond Carver* (Columbia, S.C.: University of South Carolina Press).
- Singer, Peter (1995), *Rethinking Life & Death: The Collapse of Our Traditional Ethics* (Oxford: Oxford University Press).
- Sklenicka, Carol (2009), *Raymond Carver: a Writer's Life* (New York: Scribner).
- Stull, William L. (1985), «Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver», *Philological Quarterly*, 64 (1), 1–15.
- Turner, Victor W. (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca og London: Cornell University Press).
- (1977), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Ithaca, New York: Cornell University Press).
- (1980), «Social Dramas and Stories About Them», *Critical Inquiry*, 7 (1), 141–168.
- (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: PAJ Publications).
- (1996), «Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*», i Thomas Hylland Eriksen (red.), *Sosialantropologiske grunntekster* (Oslo: Ad Notam Gyldendal), 509–523.