

Det performative verket

Om litterære dialogar og samhandling med lesaren i Helle

Helle sin roman *Hvis det er*

Karoline Furset



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

NOLISP350

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Mai 2016

Takk:

Mange av filosofane eg skriv om hadde vanskar med å publisere stoffet sitt fordi dei aldri såg seg ferdige med det arbeidet dei heldt på med. Det dukka alltid opp noko som ikkje passa overeins med resten av teorien, eller så kunne dei få ei ny innsikt som gjorde til at det som allereie var skrive måtte endrast på. Eg kan ikkje påstå at eg har så mykje til felles med dei store tenkarane, men dette eine kan eg kjenne meg att i; det er vanskeleg å legge frå seg eit arbeid og seie seg ferdig med det. Alt som ein kan stusse over, og som enten er feil skrive eller lagt fram på feil måte, må eg fullt og heilt stå inne for sjølv, men mange har hjelpt meg og fortentar ei takk for at denne oppgåva ser ut som ho gjer i dag.

Eirik Vassenden: Takk for at du stilte opp som rettleiar for meg på kort varsel. Dine gode tips og refleksjonar rundt det eg skriv om har hjelpt meg mykje. Utan di tru på prosjektet mitt hadde eg aldri komme i mål med denne oppgåva.

Mamma og pappa: Takk for at de lærte meg å like bøker. Lesegleda har gitt meg veldig mykje i løpet av livet. I tillegg er de gode som gull når eg ringer for trøyst og gode råd, takk for at de alltid minner meg på at eg er flink og at alt ordnar seg til slutt.

Birte: Takk for at du tok deg tid til å vere mitt engelskspråklege alibi.

Frida: Takk for at du har heia på meg og halde kroppen sterk – sjølv når hovudet har vore svakt.

Thea: Takk for at du fiksa opp i rare formuleringar og kreative nynorskbøyingar, og for at du har vore den beste medsamansvorne eg kunne hatt på UiB.

Mari: Takk for at sofaen din i Oslo alltid har plass, for di klokkereine tru på meg og for at du har gitt meg så mykje anna enn masteren å tenke på dette året.

Mattias: Å flytte saman med ein psykolog var nok det luraste eg gjorde før masteråret tok til. «Det går bra» har hatt ein magisk verknad dei siste månedane. Takk for at du orka å lese korrektur, for at du alltid har så uendeleg mykje kjærleik å gi og for at du passar så godt på meg.

Innholdsliste

1. INNLEIING	1
1.1 KVIFOR HELLE HELLE?	1
1.2 PROBLEMFOMULERING OG TEORETISK BAKGRUNNSTEPE.....	2
1.3 HELLE I SØKELYSET – DET AKADEMISKE FOKUSET	4
1.4 TALEHANDLINGSTEORI I LITTERÆR ANALYSE	5
1.5 UTDJUPING OG OPPBYGGING	7
2. HELLE, ROMANEN OG LESAREN	9
2.1. KVEN ER HELLE HELLE?.....	9
2.2. HOVUDRETNINGAR I TIDLEGARE RESEPSJON	10
2.2.1. <i>Ny roman i same spor?</i>	12
2.3. HELLE SINE LESARAR	12
2.3.1. <i>Når forfattaren er død må lesaren trå til</i>	13
2.4. EIT MØTE MED LESAREN	15
2.4.1. <i>Ein prosa ein kan flytte inn i</i>	15
2.4.2. <i>«For stille og roligt»</i>	16
2.4.3. <i>Helle hintar og lesarane anar</i>	18
2.5. Å ERFARE ALT SOM IKKJE BLIR SAGT	20
3. TALEHANDLINGSTEORI	21
3.1. Å GJERE NOKO MED ORD – AUSTIN	21
3.2. DEN LINGVISTISKE ARVEN	23
3.2.1. <i>Ei systematisk tilnærming til indirekte talehandlingar</i>	23
3.2.2. <i>Å samtale er å samarbeide</i>	25
3.3. PROBLEMATISKE ASPEKT I TEORIEN.....	28
3.4. UMOGLEG Å SETJE LITTERATUREN UTANFOR	30
3.5. EIT EG UTAN MOGLEGHEIT TIL Å FORTELJE OM SEG SJØLV	33
3.6. KORLEIS BRUKE TALEHANDLINGSTEORIEN I LITTERÆR ANALYSE?.....	34
4. OM HVIS DET ER	37
4.1. HANDLING.....	37
4.2. KVEN ER DEI?.....	39
4.2.1. <i>Hovudperson-en/ane</i>	39
4.2.2. <i>Den tiltakslause kvinna er blitt ein uroleg mann</i>	40
4.2.3. <i>Handlekraftig, men utan mål</i>	42
4.3. FORTELJETEKNISKE GREP	45
4.3.1. <i>Oppbygginga av romanen</i>	45
4.3.2. <i>Kven er forteljarane?</i>	46
4.3.3. <i>Ein medviten forteljar</i>	51
4.3.4. <i>Simultan narrasjon – Realistisk og umogleg på same tid</i>	53
4.3.5. <i>Forteljinga kvilar på eit ustabil grunnlag</i>	54
4.4. EVENTYRTREKK.....	56
4.5. Å KONSTRUERE EI VERKELEGHEIT GJENNOM FORTELJINGA	57
5. VERBAL OG IKKJE-VERBAL KOMMUNIKASJON	60
5.1. EI KLARGJERING AV KOMMUNIKASJONSOMGREPET	61
5.2. DIALOGANE	63
5.2.1. <i>Brot på maksimane</i>	63
5.2.2. <i>Nye roller</i>	69
5.2.3. <i>Kvinna samtalar også med andre</i>	73
5.3. Å FORMIDLE EIT BODSKAP UTAN ORD	78
5.3.1. <i>Talande kroppsspråk</i>	78

5.3.2. <i>Det auditive nærveret</i>	79
5.4. ALT SOM IKKJE BLIR SAGT BLIR OGSÅ SAGT	82
5.5. KOMMUNIKASJON MELLOM ROMANPERSONAR OG MED LESARANE AV ROMANEN	84
6. AVSLUTTANDE REFLEKSJONAR	86
6.1. FORTELJING OM FORTELJINGAR	86
6.2. SYNER FRAM DEN MENNESKELEGE KOMMUNIKASJONEN	86
6.3. NY LESEMÅTE.....	88
MELDINGAR AV HVIS DET ER:	91
LITTERATURLISTE:	95
SAMANDRAG:	100
ABSTRACT:	101
PROFESJONSRELEVANS:	102

Det er vel noen veldig introverte mennesker som tvinges til å være det motsatte, som likevel plutselig evner å være sosiale. Selv om de ikke trodde de var det. De evner faktisk et fellesskap

(Helle Helle i intervju med Astrid Fosvold om *Hvis det er*)

1. Innleiing

1.1 Kvifor Helle Helle?

- Hvor længe har du så løbet? siger hun.
- Måske en halv time.
- Okay. Altså nu her.
- Ja.
- Men ellers?
- Jeg har ikke rigtig løbet før. Eller, efter ting har jeg selvfølgelig.
- Det er klart (Helle, 2014, s. 14).¹

Hovudpersonane i Helle Helle sin roman *Hvis det er hamnar* i ein situasjon der det blir nødvendig å halde saman i nesten to døgn.² I løpet av denne tida får vi eit innblikk i liva deira gjennom samtalar og tilbakeblikk, og det er to personar som står fram som isolerte i det samfunnet dei lever i som trer fram for oss. Sitatet eg innleia med viser ein typisk samtale hos Helle. Sjølv om tonen er enkel er det noko i dialogen som får meg til å stusse. Slik har det vore med forfattarskapet til Helle frå første gong eg leste ei av bøkene hennar. Det er noko med tekstane som ikkje heilt lèt seg forklare. Vi får ikkje vite alt; forteljaren held mykje for seg sjølv. På same tid får vi vite veldig mykje om enkelte ting, som til dømes korleis romanpersonane pustar i ein kald gapahuk i skogen. Når ein les romanane kan det kjennest ut som ein blir halden utanfor på eit vis, som om ein er i teateret og har fått ein plass der ein ikkje kan sjå alt som skjer på scena. Denne kjensla av å stå utanfor blir skapa dels gjennom å lese dialogane. Dei er nesten banale i si enkelheit, likevel verkar det som om personane får sagt alt det dei vil seie til kvarandre. Dermed blir det til at eg går og lurar på kva eg ikkje får tak i i kommunikasjonen deira. Det er undringa over kva som skjer i språket til Helle Helle som er grunnlaget for denne masteroppgåva.

Erik Skyum-Nielsen har konkludert med at den danske 90-talsgenerasjonen sine romanpersonar er rotlause rest-eksistensar, som ikkje evnar å finne fram til eit felles språk og som derfor «forbliver lukkede verdener for hinanden» (Skyum-Nielsen, 2000, s. 206). Helle Helle er ein del av denne forfattargenerasjonen som Skyum-Nielsen her kommenterer, og eg finn det han skriv interessant. Mange ser nemleg vekk frå dei språklege møta i romanane til Helle som Skyum-Nielsen her prøver å seie noko om. Det er noko med språket

¹ Eg har nytta 1. utgåve, 4. opplag av *Hvis det er*. Sidetala det blir referert til er henta frå denne utgåva. I resten av oppgåva kjem eg berre til å vise til sidetala når eg hentar sitat frå romanen.

² Den norske tittelen er *Hvis du vil*, men ettersom eg har nytta den danske utgåva i mi nærlesing kjem eg til å omtale romanen med sin originale tittel.

romanpersonane nyttar som ser ut til å ikkje fungere heilt på same måte som hos andre, eller som i alle fall skil seg ut frå språkbruken i mange litterære tekstar. I *Hvis det er* har Roar og ei kvinne kvar for seg jogga seg vill i skogen. Kvinna si historie får vi vite mykje om; ho har levd eit nokså vanleg, men einsamt liv prega av flytting og mangel på tilhøyrslø. Roar held derimot fram med å vere ein ukjent gjennom heile romanen. Alt vi får vite om fortida hans kjem fram gjennom korte tilbakeblikk til eit par dagar på jobbseminar, og i små kommentarar til kvinna sine spørsmål. Gjennom nesten to døgn snakkar dei to saman, men samtalan deira rører berre ved overflata. Er desse overflatiske replikkvekslingane i romanen eit godt nok grunnlag for å seie at samtalan mellom dei ikkje fungerer, at dei, som Skyum-Nilsen seier, ikkje evnar å finne fram til eit felles språk?

Ifølgje Helle sjølv er det ein grunn til at ho har valt å plassere Roar og kvinna i skogen:

– Jeg valgte skogen som ramme fordi det er ingenting som kan avspore mine personer, spesielt ettersom de er uten mobildekning. Den spesielle situasjonen de er havnet i gjør at de åpner seg for hverandre på en måte de ellers ikke ville gjort, forklarer Helle Helle (Gjerstad, *Adresseavisen*, 2015).

Helle meiner altså at Roar og kvinna opnar seg for kvarandre i løpet av romanen på ein måte dei ikkje elles ville gjort. Dette kan nok stemme, men samtalan deira ber likevel preg av å vere mangelfulle, og med lite innhald jamført med alt det ein lesar gjerne vil vite.

1.2 Problemformulering og teoretisk bakgrunnsteppe

Det eg skal gjere i denne avhandlinga er å undersøke dei språklege møta Helle sine romanpersonar i *Hvis det er* er involverte i, og sjå om den menneskelege kommunikasjonen som blir synt fram gjennom språkbruken i romanen, kan lære oss noko om korleis vi kan lese tekstar. Eg vil sjå nærare på korleis romanpersonane kommuniserer med kvarandre, i tillegg til å undersøke om denne kommunikasjonen, på eit høgare plan, kan seie oss noko om romanen sin kommunikasjon med lesaren. Meir spesifikt vil eg svare på følgjande spørsmål: Korleis er den litterære dialogen konstruert i romanen? Evnar dei to romanpersonane å kommunisere saman trass replikkvekslingar som ofte nærmar seg banale? Kan dialogen mellom romanpersonane vise veg mot ein ny lesemane som kanskje er særskild givande i møte med tekstar som dei til Helle Helle, der spørsmåla er mange og dei sikre svara heller få?

Helle sitt språk er stadig i fokus, men der tidlegare forskning stort sett har sett på språket hennar i samband med litterær stil, vil oppgåva mi konsentrere seg om språket i møta

mellom romanpersonane. Gjennom ein analyse tufta på talehandlingsteori, vil eg undersøke samtalanane til karakterane i romanen. Håpet er at analysen min, i tillegg til å seie noko om korleis romanpersonane nyttar språket, også vil kaste nytt lys over lesarane si rolle i møtet med Helle Helle sine verk. Ettersom kommunikasjon hovudsakleg skjer gjennom språk, og alt som er språk står i posisjon til å kommunisere ulike typar meiningar, meiner eg ein kan seie at ein tekst på eit vis kommuniserer med dei som les han. Lesaren sitt bidrag til å skape meining i ein litterær tekst ligg difor som eit bakgrunnsspørsmål i oppgåva.

Eit anna aspekt som ligg til grunn for avhandlinga er synet på språk som noko som er med på å konstruere verkelegheita framfor å berre skildre ho. Tanken om tale som handling, og slik sett som noko som skaper noko i verda heller enn å skildre ho, er ein idé som går heilt tilbake til antikken (Jordheim, 2001, s. 213). I dag er idéen om ytringar som handlar i stor grad knytt til talehandlingsteorien eller *speech act theory*, og då altså til John Langshaw Austin si førelesingsrekke frå 1955 der han byrja med å setje eit skilje mellom konstative og performative ytringar. Teorien er ein pragmatisk språkteori som fokuserer på konteksten ei ytring blir ytra i, og den botnar i ein meir generell lingvistisk pragmatikk som stammar frå Wittgenstein sine seinare arbeid (Jordheim, 2001, s. 213). Tanken er at språket ikkje kan gi att den ikkje-språklege verkelegheita, språket er i staden med på å forme den verkelegheita det er ein del av, mellom anna gjennom talehandlingar.

Teorien om talehandlingar er i stor grad knytt til omgrepa *det performative* og *performativitet*. Det er likevel viktig å huske på at desse omgrepa blir nytta innan svært ulike disiplinar, og dei tyder såleis ulike ting frå fagfelt til fagfelt. Det performative er knytt til tanken om ytringar som handlar, medan omgrepet performativitet har sitt utspring i både Austin sin idé om performative ytringar og frå nemninga *performance studies* som er kjent innan teatervitskapen. Knytt til termen *performance studies* finn vi tanken om at kunst i større grad er hendingar enn kunstverk. I litteraturvitskapen blir det performative og performativitet gjerne sett i samband med Judith Butler, og hennar teori om korleis førestillingar om kjønn og identitet blir skapa gjennom performative handlingar. I denne oppgåva er det den språklege performativiteten innanfor fagfeltet språkfilosofi, eg konsentrerer meg om.

Tradisjonen etter Austin, med tanken om tale som handling i høgsetet, har hovudsakleg delt seg inn i to ulike skular. Den lingvistisk-systematiske retninga, som til dømes Herbert Paul Grice og John Rogers Searle høyrer til, har vore viktig i lingvistiske studium, medan den dekonstruktivistiske retninga, der ein finn mellom anna Judith Butler og Jacques Derrida, har vore viktigare innanfor litteraturvitskapen. Eg kjem til å nærme meg begge retningane i løpet av denne oppgåva. Talehandlingsteorien har betydd mykje, blitt

kritisert og utvikla seg i åra som har gått etter at Austin heldt sine førelesingar; og sjølv om eg ikkje kan komme inn på alt som er skjedd i kjølvatnet av distinksjonen mellom ytringar som skildrar og ytringar som handlar, vil eg risse opp ei forståing av korleis ein kan bruke denne teorien i arbeidet med litterære tekstar.

1.3 Helle i søkelyset – det akademiske fokuset

I 2011 kom den første boka om Helle Helle sitt forfattarskap. Boka heiter *Hvor lidt der skal til: En bog om Helle Helles forfatterskab*, og er sett saman av to små tekster av Helle sjølv og ni lesingar av dei verka hennar som var komme i 2011 (altså alle utanom *Hvis det er*). I tillegg inneheld boka eit e-postintervju med Helle, eit «lesemaraton» av bøkene hennar (Lars Bukdahl les alle Helle sine bøker så å seie utan avbrot), ein tekst som tek for seg bøkene til Helle som dansklærlitteratur og ein som ser på forfattarskapet hennar som heilskap innanfor den realistiske og minimalistiske stilen. Dei ni analysane av verka hennar viser fram litt av mangfaldet av tema ein kan diskutere Helle sine tekstar i lys av. Dei tek for seg ulike aspekt som til dømes sjangerspørsmålet, den minimalistiske/realistiske stilen og provinstemaet.

Helle er elles eit viktig innslag i danske litteraturhistoriebøker, og ho har også fått eit kapittel i Erik Skyum-Nielsen si bok *Engle i sneen. Lyrikk og Prosa i 90erne*. Teksten handlar om boka *Hus og hjem* og dei ti novellesamlingane hennar. Kapittelet har fått tittelen Måden hvorpå ingenting sker, og Skyum-Nielsen omtalar Helle som *mesterantydereren* (Skyum-Nielsen, 2000, s. 198). I lesinga si av novella *Køreplaner* frå novellesamlinga *Rester* viser Skyum-Nielsen korleis ein kan lese tekstane på mange ulike måtar: «Midt i realismen og hyper-realismen åpner novellen sig for en meta-fiktiv læsning» (Skyum-Nielsen, 2000, s. 203).

I både Norge og Danmark har eg funne fleire masteroppgåver som omhandlar Helle Helle, men så vidt eg kjenner til er det likevel enno ingen som har skrive om den nyaste romanen hennar. Til no er *Hus og hjem*, *Rødby-Puttgarden* og *Ned til hundene* dei verka resepsjonen har konsentrert seg mest om. For meg har det hovudsakleg vore to masteroppgåver som har vore relevante i arbeidet med denne avhandlingen. I «*Jeg lader fortælleren være kameraet*» – om narrative grep og lesaren si rolle i Helle Helles roman *Ned til hundene* frå 2013 set Marit Tveita Reiso seg føre å finne ut korleis *ubestemtheit* kjem til syne i romanen til Helle, og kva som vert resultatet av denne ubestemtheita.³ I tillegg har eg

³ Ubestemtheit er Reiso si omsetjing av Wolfgang Iser sitt omgrep *indeterminacy*. Iser meiner *indeterminacy* i tekstar er ein føresetnad for at teksten kan kommunisere med lesaren: «[...] it is the elements of indeterminacy

funne interessante blikk på dei metaperspektive laga i Helle sine verk i Preben Anders Martensen-Larsen sitt *speciale* frå 2014. I oppgåva «– *Det handler mest sådan om almindelige mennesker*» *Et speciale om stilistik, metafiktion og forfattereksistenser i romanerne Ned til hundene og Dette burde skrives i nutid* har han undersøkt romanane både stilistisk og med eit ekstra blikk på dei metalaga ein kan sjå i tekstane.⁴

Dette er på ingen måte ein systematisk gjennomgang av alt det som er skriva om Helle Helle, eg har valt å dra fram dei akademiske arbeida om Helle og verka hennar som har spela ei rolle i arbeidet mitt med hennar nyaste roman.⁵

1.4 Talehandlingsteori i litterær analyse

I *Hvor lidt der skal til* har Trine Wittenburg Kvorning bidrege med ein analyse av *Rødby-Puttgarden*. Teksten er skriven med utgangspunkt i oppgåva hennar om søken etter ein undertekst i eit utval litterære tekstar. Oppgåva *Det usagte – analyser av underteksten i skønlitterære dialoger* frå 2008 er eit integrert *speciale* i dansk og engelsk. I tekstane sine nyttar Kvorning mellom anna Paul Grice sitt omgrep *implikatur* og John Searle sin tanke om indirekte talehandlingar for å analysere nokre utvalde dialogar frå *Rødby-Puttgarden*. Kvorning undersøker kva Tine og Jane gjer med språket sitt, og prøver å få svar på kva som «gemmer sig bag de overfladiske samtaler i Rødby» (Kvorning, 2011, s. 165).

Kvorning peikar på at det interessante ved personane i *Rødby-Puttgarden* er «netop deres tilsyneladende gnidningsfri overfladiske samvær» (2011, s. 163). Ho meiner at det skin meir igjennom i samtalane til dei to søstrene enn det som kjem eksplisitt fram i teksten. Etter å ha analysert dialogane i fleire verk kjem Kvorning fram til at avsendaren av ei talehandling alltid vil at mottakaren skal forstå ho. Dette gjeld også dei implisitte talehandlingane.

Underteksten romanpersonane er driven av, som kjem fram gjennom språket dei nyttar, fører

that enable the text to 'communicate' with the reader, in the sense that they induce him to participate both in the production and the comprehension of the work's intention» (Iser, 1978, s. 24).

⁴ I tillegg til desse to har eg funne følgjande masteroppgåver om Helle sitt forfattarskap: *I virkeligheden er virkeligheden* skriva av Julie Holst Rasmussen, *Mere end Rester; En analyse af Rødby-Puttgarden i forhold til realismebegrebet og Helle Helles tidligere forfatterskab* av Jane Blichfeldt Fogh, *Herfra min verden går: Den nye Hjemstavnsliteratur* av Anne Sofie Læssøe Møller, *Uhyggelig hygge. Om Hus og hjem og Ned til hundene av Helle Helle* skriva av Linn Saltnes Rottem, *En undersøgelse af tomme pladser og læserens rolle i Ernest Hemingways Cat in the Rain, Raymond Carvers A Serious Talk, Helle Helles En stol for lidt og Simon Fruelunds Sommer* skriva av Julie F. King, *Gule sko: En komparativ analyse av tilhørighet og identitet i senmoderne fortællinger om kvinder* av Thea Maria Dolva og *Det usagte – analyser av underteksten i skønlitterære dialoger* av Trine Wittenburg Kvorning.

⁵ Det finst ei oversikt over artiklar i bøker og tidsskrift om Helle sine verk og tekstar til sist i *Hvor lidt der skal til* (2011).

likevel til at dei ofte ikkje blir forstått.⁶ Kvorning meiner at den uroa vi sit igjen med etter å ha vore vitne til dialogane, kjem av alle dei ulike talehandlingane som er til stades: «Og det er tilstedeværelsen af alle disse forskjellige talehandlingar, der efterlader læseren med en knugende mavefornemmelse og bevirker, at denne type litteratur bobler af smerte og længsler under overfladen» (2008, s. 104). Kvorning undersøker altså talehandlingar i dialogane for å komme fram til kva som ligg bak det romanpersonane seier.

Ei anna oppgåve eg har funne som tek for seg talehandlingar i litteraturen, er Kristin Marie Berstad si masteravhandling frå 2011. I oppgåva *En indre dialog. Brutte løfter i Søren Kirkegaards Enten-Eller i lys av talehandlingsteori* ser ho på korleis dei to «forfattarane» i Kirkegaard sin roman gir eit løfte til lesaren om kven dei er. Med dette løftet utfører dei eit performativ gjennom dei tekstane dei skriv. Berstad kjem fram til at forfattarane bryt løfta sine, og ho spør dermed om dei ikkje er i stand til å ta ansvar for talehandlingane sine. Ved å undersøke tekstane som talehandlingar ser Berstad på det performative på handlingsplanet i teksten, men også på eit høgare nivå enn der romanpersonane opererer. Ho vel å sjå vekk frå den lingvistiske arven etter Austin sin teori fordi ho meiner at denne primært dreiar rundt lingvistikk og ikkje litteratur. Berstad følgjer altså den dekonstruktivistiske tradisjonen gjennom tankegodset til Derrida og Butler. Ho dreg også inn lesaren av verket i det at ho meiner at dei to personane i verket utfører ei talehandling overfor lesarane av romanen; slik sett ser ho på korleis romanen kommuniserer med lesarane sine gjennom talehandlingar.

I boka *Speech Acts in Literature* frå 2001 presenterer Joseph Hillis Miller talehandlingsteorien med utgangspunkt i John Langshaw Austin, Jacques Derrida og Paul de Man. Miller brukar dei siste kapitla i boka på å vise korleis talehandlingsteorien kan vere verdifull å ha med seg når ein skal tolke litterære tekstar. Her ser han på tekststadar som ikkje openlyst inneheld performative ytringar eller dreiar seg om talehandlingar for å vise at «Speech-act theory is useful or even necessary in order to read justly even passages not overtly containing performatives» (Miller, 2001, s. 179). Med boka *Literature As Conduct: Speech Acts in Henry James* (2005) vier Miller eit heilt verk til å undersøke ulike talehandlingar i tekstane til den engelske forfattaren Henry James. Miller undersøker både talehandlingar utført av romanpersonane i verket og dei som forfattaren utfører i det han skriv ein litterær tekst (særleg med utgangspunkt i James sine forord til mange av tekstane).

Eg har valt å støtte meg på arbeida til Miller i denne avhandlinga ettersom han i så stort omfang har gjort det som eg har sett meg føre; nemleg å nytte talehandlingsteorien i

⁶ Undertekst er eit omgrep som stammar frå Konstantin Stanislavskij (russisk forfattar og teaterinstruktør). Omgrepet står for det som styrer ein litterær person sin motivasjon og siktemål (Kvorning, 2011, s. 164&165).

analyse av litterære tekstar. Det som er viktig å vere klar over er at Miller høyrer til den dekonstruktivistiske linja etter Austin. Miller var til dømes ein del av Yale-skulen, og han les altså Austin med eit dekonstruktivistisk blikk.⁷ Dette ser ein særleg igjen i standpunktet til Miller om at Austin går seg fast i sin eigen teori i løpet av forelesingsrekkeja han held (Miller, 2001, s. 12). Miller er ein kjent tilhengar av Derrida, og på same måte som Derrida er han kritisk til mykje av talehandlingsteorien slik Austin la han fram. Det har til dømes vore peika på at Derrida går igjen som orienteringspunkt for Miller si utforsking av talehandlingar i *Literature as Conduct*: «From this orientation *Literature as Conduct* may be read as a speech act that works to (re)define 'Derrida'» (Zacharias, 2007, s. 125). Eg har lese Miller sine verk med denne vissa i bakhovudet, og ettersom eg nærmar meg teorien til Austin både frå den lingvistiske og frå den dekonstruktivistiske sida meiner eg at teorien blir presentert på eit nyansert sett i avhandlinga mi.

1.5 Utdjuping og oppbygging

Eg kjem til å bruke omgrepa frå talehandlingsteorien både når eg ser på verket som heilskap og i den konkrete analysen min av kommunikasjonen til romanpersonane. Då det blir for omfattande å analysere absolutt alle samtalanane som finst i romanen, vil eg velje ut eit passande utval. Eg vil hovudsakleg sjå på samtalanane mellom kvinna og Roar, men eg kjem i tillegg til å undersøke korleis kommunikasjonen fungerer i samtalanane kvinna har i historia som finn stad utanfor skogen. Eg vel mellom anna å sjå på samtalar mellom kvinna og dei andre i kollektivet ho held til i ein periode, mellom kvinna og éin av utleigarane ho har, mellom kvinna og mannen ho etter kvart flyttar saman med og mellom kvinna og to born dei møter i skogen. Talehandlingsteorien vil ikkje fungere som ein eksplisitt metode for analyse i avhandlinga, han vil i større grad bli nytta som eit teoretisk bakteppe som eg hentar idéar og omgrep frå gjennom heile oppgåva. Sjølv om eg er fullt klar over at dialogane er litterære, og altså konstruert av ein forfattar, vil eg i analysearbeidet behandle dei som om dei er verkelege dialogar som finn stad på «ekte». Dei konstruerte dialogane som finst i litteraturen vil på mange måtar opptre som vanlege dialogar som går føre seg heile tida i dagleglivet. Det eg vil gjere er å bruke omgrepa frå talehandlingsteorien for å prøve å sette ord på korleis romanpersonane kommuniserer; eg skal altså undersøke korleis dialogane fungerer eller eventuelt ikkje fungerer. Oppgåva vil ikkje handle om å prøve å forstå kva personane

⁷ Yale-skulen er kjent som den amerikanske retninga innan poststrukturalismen og dekonstruksjonen frå ca. 1966-1984.

eigentleg meiner å seie i samtalane sine; dei seier det som står der, verken meir eller mindre. Difor kjem eg heller ikkje til å bruke mykje tid på å fylle ut tomme stadar, eller leite etter ei meining som kanskje ligg der.

Avhandlinga er bygd opp av til saman seks kapittel, og er organisert på følgjande måte: Kapittel to er eit resepsjonskapittel. Her ser eg på kva lesarane har konsentrert seg om i lesinga si av Helle sin litteratur generelt og meir spesifikt i *Hvis det er*. I kapittel tre presenterer eg det teoretiske fundamentet i oppgåva, medan kapittel fire inneheld eit handlingssamandrag, ein presentasjon av hovudpersonane og ein narratologisk analyse. Kapittel fem utgjer analysen av kommunikasjonen i romanen. Her undersøker eg samtalen på karakternivå og ser nærare på korleis den ikkje-verbale kommunikasjonen fungerer. Eg avsluttar med å sjå på korleis romanen kan fungere som ei talehandling i seg sjølv. Heilt til slutt i denne oppgåva kjem dei avsluttande refleksjonane mine. Der vil eg samanfatte dei ulike poenga eg har skrive meg fram til for å vise korleis romanen si framvising av kommunikasjon kan lære oss noko om korleis vi kan lese og forstå ein tekst.

2. Helle, romanen og lesaren

Helle sine tekstar opnar for ulike realisasjonar; dei kan tolkast på mange ulike sett. I masteroppgåva si frå 2013 ser Marit Tveita Reiso på korleis ubestemtheita blir danna i Helle sine tekstar, og kva som kjem ut av ho (Reiso, 2013, s. 8). Eg vel å gå endå eit steg vidare i oppgåva mi: Det betyr at eg tek utgangspunkt i at Helle sine tekstar opnar for ulike realisasjonar gjennom såkalla ubestemtheiter i teksten. Det eg lurar på i samband med dette, er kva som skjer i kommunikasjonssituasjonen mellom roman og lesar, når lesaren kan kjenne på eit medansvar for å skape meining i teksten.

Per Krogh Hansen, ein av dei danske litteraturteoretikarane som har arbeidd mykje med Helle sine tekstar, svarar på spørsmålet mitt på denne måten: «Enten får du læseren til selv at producere alt det, der ikke bliver sagt, eller også gør du det ikke. Hvis ikke det lykkes, bliver det jo hamrende kedeligt. Men det lykkes altid for Helle Helle» (Hansen i Bangsgaard sitt portrett av Helle Helle, *Berlingske*, 2014). Hansen meiner at lesaren av ein Helle Helle-tekst må bidra i teksten for å finne ei meining, lesaren må altså sjølv produsere noko av det som «manglar».

I dette kapittelet kjem eg til å sjå nærare på korleis den siste romanen til Helle Helle er blitt lesen. Ved å sjå på korleis lesarane handlar i møte med romanen, håpar eg å kunne nærme meg ein ny måte å lese Helle sine tekstar på. Eg trur nemleg ikkje at den mest givande måten å lese på vil vere å sjølv fylle ut tomromma som opnar seg; i nokre tekstar kan kanskje alt som ikkje står skrive ha ein eigen verdi.

2.1. Kven er Helle Helle?

Den danske forfattaren Helle Helle debuterte i 1987 med novella *Et blommetræ* i avisa *Information*. I utgangspunktet var ikkje namnet hennar Helle Helle. Ho vart døypt Helle Olsen, men etter å ha heitt både Helle Krogh Hansen og Helle Krogh, enda ho til slutt opp med det gamle familienamnet Helle som kan førast tilbake til heimstaden hennar. Helle kjem frå Rødby i Sjælland, og heimprovinsen har vore ein viktig komponent i forfattarskapet.⁸ Då Kunstfondens Litteraturutval i 2010 bestemte at Helle skulle få *livsvarige ydelser* (samsvarande det norske «æresstipendiet» eller «æreslønn») stod det mellom anna i grunngevinga at Helle står fram som «en af Danmarks vigtigste fortolkere af middelklassen

⁸ Per Krogh Hansen skriv i artikkelen *Lidt har også ret at Helle gennem forfatterskapet sitt forsøger å finne eit bindeledd mellom seg og slekta si. Ifølgje Hansen viser også namneskiftet hennar til dette forsøket på å komme i kontakt med eige opphav* (2011, s. 14).

og den danske provins» (Statens Kunstfond, 2010).⁹

Bokdebuten fekk ho i 1993 med *Eksempel på liv* som viser seg å vere vanskeleg å sjangerbestemme, men som ofte blir kalla ei kortprosasamling. Etter den tid har Helle gitt ut to novellesamlingar: *Rester* (1996) og *Biler og dyr* (2000) og seks romanar: *Hus og hjem* (1999), *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand* (2002), *Rødby-Puttgarden* (2005), *Ned til hundene* (2008), *Dette burde skrives i nutid* (2011) og *Hvis det er* (2014). I tillegg har ho skrive ei barnebok saman med Lars Nørgaard: *Min mor sidder fast på en pind* (2003). For romanen *Ned til hundene* vart ho nominert til Nordisk Råds litteraturpris i 2009, og i 2015 var ho igjen nominert for *Hvis det er*. Ho har i tillegg motteke mellom anna De Gyldne Laurbær, Kritikerprisen og P.O. Enquistprisen. I mai 2016 fekk ho også Det Danske Akademi Store Pris. Bøkene hennar er omsett til 15 språk; til norsk er det Trude Marstein som har omsett alle romanane og novellesamlinga *Biler og dyr*. Den nyaste romanen kom ut på norsk hos Forlaget Oktober i 2015 med tittelen *Hvis du vil*.

2.2. Hovudretningar i tidlegare resepsjon

Dei akademiske tekstane som omhandlar Helle sine verk, har i hovudsak konsentrert seg om minimalismen og realismen som stiltrekk, den danske provinsen og lesaren som medskapar av meining i teksten. Desse tre hovudtrekka er også gjerne omtala i meldingar av dei tidlegare utgjevingane hennar. Frå og med *Hus og hjem* er stilen til Helle skildra som minimalistisk realisme, og tekstane tek for seg den trivielle kvardagen til vanlege menneske i små danske byar eller på den danske landsbygda. Kritikarane har gjerne konsentrert seg om alt som ligg mellom linjene i Helle sine tekstar; det som ikkje blir sagt, men som ein anar når ein les.

Ein viktig del av bøkene hennar som eg synest har fått for lite merksemd i resepsjonen, er dialogen mellom romanpersonane. Måten romanpersonane snakkar saman på, har likevel blitt kommentert av nokre: «Den absurde dialog er efter min mening det aller mest karakteristiske ved forfatterens særegne stil. Det er netop i dialogen, at de ellers dystre og tungsindige fortællinger oplades med en livgivende humor og en tve- eller ligefrem mangetydighed» (Rasmussen, *Kristeligt Dagblad*, 2011). Anders Juhl Rasmussen meiner at Helle sin dialog kan karakteriserast som «absurd», noko eg ikkje vil seie meg einig i, sjølv om eg ser at dei til tider svært banale replikkvekslingane skil seg ut ifrå det ein kan kalle «normal» dialog. Likevel meiner eg at Trude Marstein sitt syn på kommunikasjonen i Helle sine bøker har meir for seg: «Personene er ganske uten evne til å snakke sammen, eller ganske

⁹ Frå 1. januar 2014 skifta *livsvarige ydelser* namn til *Hædersydelser*.

som folk er i virkeligheten; men i fiksjonen er det langt vanligere at folk klarer å snakke sammen og sette ord på hva de føler og hva de syns er problematisk, derfor blir hjelpeløsheten påfallende» (Marstein, *Dagbladet*, 2014). Ifølgje Marstein snakkar Helle sine romanpersonar saman på same måte som dei ville gjort det i verkelegheita, men at dette er noko ein ikkje er vane med å sjå igjen i litteraturen. Vi kan kanskje omtale det som eit stiltrekk som er endå meir realistisk enn realismen sjølv, ei form for *hyperrealisme* som verkar framand og også absurd på folk.¹⁰

Frå og med romanen *Rødby-Puttgarden* er det eit ekstra stiltrekk som blir nemnt i samband med Helle sine romanar, nemleg ei aukande kjensle av metafiksjon. Preben Anders Martensen-Larsen skriv i si masteravhandling at Helle Helle implisitt diskuterer sin eigen litteratur i både *Ned til hundene* og *Dette burde skrives i nutid* (Martensen-Larsen, 2014, s. 63). Han meiner at begge bøkene kan seiast å vere bøker om språk, og han syner fram korleis begge hovudpersonane har eit medvite forhold til dei orda dei sjølv nyttar: «Hvor skriften er den ultimative forsvinden og befrielse, bliver fundering over ord og sætninger en midlertidig forløsning, der samtidig giver læseren et ejendommeligt indblik i Bentes karakter» (Martensen-Larsen, 2014, s. 56). Den metafikstive dreinga ser vi igjen i *Hvis det er*. Her er ikkje forteljaren forfattar eller blivande forfattar som tilfellet er i *Ned til hundene* og *Dette burde skrives i nutid*, men ein forfattar er likevel med som karakter i romanen. Mot slutten av romanen fortel to born om ein forfattar som er blitt kvelt av ei hårnål i eit anneks kvelden før. I tillegg til forfattaren sjølv er det fleire setningar i romanen som peikar hen på eit metanivå utanfor forteljinga sin diskurs. Vi har til dømes metasetningar som: «Brug ikke ordet ikke så ofte» (8).

Ein litt morosam observasjon er at mange av kritikarane lèt seg merke av fiffige detaljar som speglar hen på det metafikstiv eller språkmedvitne. Til dømes er kvinna i romanen 38 år, medan romanen har 38 kapittel. På same vis er skogsturen lagt til veke 44, og romanen har 144 sider. I tillegg er det det samantreffet at Roar er 48 år, like gammal som Helle Helle var då ho skreiv boka (noko som kanskje ikkje er eit samantreff likevel då hovudpersonen i *Ned til hundene* var 42 år same året som Helle sjølv var 42). Kanskje er det underskotet på ytre handling og fokuset på det trivielle i teksten som får lesarane til å henge seg opp i denne type detaljar.

¹⁰ Hyperrealisme er ein sjanger hovudsakleg kjent frå foto- eller bildekunsten, men det eksisterer også ei litterær strøyming frå slutten av 1900-talet. Det dreiar seg om at ein skildrar ei verkelegheit som er så rik på detaljar at ho nesten blir for verkeleg. Også Skyum-Nielsen dreg inn hyperrealismen når han snakkar om Helle sine tekstar (sjå side 4).

2.2.1. Ny roman i same spor?

Trass i at det metafiktive gjer seg gjeldande i også denne romanen er det mogleg å peike på fleire aspekt ved *Hvis det er* som gjer at denne boka skil seg frå dei tidlegare romanane til Helle. For det første er førstepersonforteljaren ein mann, i motsetnad til dei kvinnene som vanlegvis fører ordet i Helle sine romanunivers. For det andre kan ein argumentere for at rammeforteljinga er dramatisk. Roar og kvinna har faktisk gått seg vill i ein skog, dermed er det lagt opp til ei forteljing der handlinga er langt meir spennande enn i dei tidlegare romanane. Helle har også flytta handlinga i romanen vekk frå provinsen i sitt eige heimdistrikt og inn i ein skog på Jylland. Til sist kan ein også merke seg at kvinna i romanen verkar å vere langt meir handlekraftig enn til dømes Anne i *Hus og hjem*, Dorte i *Dette burde skrives i nutid* eller Jane i *Rødby-Puttgarden*.

Alle desse elementa ber såleis preg av å vere noko nytt hos Helle, men ser ein nærare etter kan det likevel vise seg at det som ser ut som noko nytt, ikkje skil seg vesentleg frå det vi allereie kjenner frå hennar tidlegare romanar. Det er nemleg slik at sjølv om Roar er den som fortel, kan ein likevel påstå at det er kvinna som er hovudpersonen. I tillegg kan ein spørje seg kor dramatisk det eigentleg er å gå seg vill i ein skog i Danmark. Ettersom skogen er planta kan vi snakke om ein kultivert natur, i tillegg er ingen danske skogar veldig store. På eit nivå verkar det heile dermed ganske komisk sjølv om det ikkje skal så mykje til før det blir livstruande å måtte sove ute i naturen ei haustnatt i nord. I alle fall er det ikkje mykje meir handling i denne romanen samanlikna med dei tidlegare; detaljane står framleis i høgsetet. Gjennom kvinna si livshistorie får vi dessutan inntrykk av ein person som ikkje har særleg mykje driv i seg likevel. På bloggen Kua blir det stilt spørsmål om Helle har prøvd å gjere noko annleis, men ikkje lykkast heilt. Eller kanskje ho berre latar som: «Eller også lader bare som om hun gør det anderledes, men laver i virkeligheden fis med os og gør som hun plejer? Jeg ved det sgu ikke» (Due, kua.dk, 2014).

2.3. Helle sine lesarar

Helle skriv bøker som alle på eit vis kan forstå. Språket hennar er enkelt i den forstand at ho brukar enkle ord og ikkje skriv lange, komplekse setningar. Men som Anders Juhl Rasmussen skriv, i si melding av antologien om Helle sitt forfattarskap, ligg det mykje i verket som ikkje nødvendigvis er så enkelt å forstå: «De er nemlig kun på overfladen nemme at læse i betydningen ligetil at forstå. Derfor tog Politikens kritiker Mikkel Bruun Zangenberg grueligt

fejl, da han nedladende over for både forfatteren og dansklærerne kaldte værket for dansk lærerlitteratur» (Rasmussen, *Kristeligt Dagblad*, 2011). Ein kan altså diskutere om Helle er så enkel å lese som ryktet fortel, men det er i alle fall ikkje feil å seie at bøkene hennar blir lesne både av erfarne litteraturvitarar og av dei som les mest for fornøyelsen si skuld. I Danmark kjem det fram at nesten alle elevar på vidaregåande skule har jobba med ei novelle eller ein roman av Helle Helle i løpet av skulegangen sin (Mikkelsen, 2011, s. 227), og både i Norge og i Danmark er Helle sine romanar pensum på ulike litteraturstudium.

2.3.1. Når forfattaren er død må lesaren trå til

Samleomgrepet *leseteori* viser til dei ulike retningane innanfor litteraturvitskapen som har gitt lesaren ei meir sentral rolle.¹¹ Den aukande merksemda på lesaren kom i stand utover på 1960-talet, og vi kjenner ho særleg igjen frå Roland Barthes sin vidkjente artikkel *Forfatterens død* (1968). Ein død forfattar dukkar, som sagt, også opp i Helle sin roman. Denne døde karakteren blir ståande som eit stort mysterium i verket; vi får ikkje eingong vite om det er sant at det finst ein død forfattar. Det vi derimot veit er at med mellom anna artikkelen til Barthes, vart fokuset flytta over mot lesaren av ein tekst. Når forfattaren ikkje lenger står som ansvarleg for kva ein tekst tyder, blir det nødvendig å sleppe til lesaren i meiningsskapinga.

Grovt sett kan ein dele dei ulike leseteoriarane inn i ein amerikansk *Reader-response criticism* og ein tysk *Rezeptionsästhetik* (Skei, 1991, s. 139). Det er fleire ting som skil dei ulike teoretikarane innanfor kvar av retningane enn det finst ting som samlar dei, men to aspekt mange av dei tek opp er kva type lesar det er snakk om og korleis denne lesaren finn meining i teksten. Wolfgang Iser, som opphavleg var ein del av den tyske Konstanz-skulen, men som også vart ein viktig figur i den amerikanske lesar-respons-retninga, blir gjerne knytt til omgrepet *den implisitte lesar*. Den implisitte lesaren er ei konstruert lesarrolle som ein finn i teksten sin struktur: «He embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself» (Iser, 1978, s. 34). Det er altså ein «lesar» som er til stades i teksten utan å vere ein del av verda utanfor teksten. Ifølgje Iser skapar den implisitte lesaren meining i teksten ved å fylle ut dei tomme stadane og dei ledige romma som finst der. Denne interaksjonen mellom tekst og lesar er det som realiserer det litterære verket, men aktiviteten står ikkje heilt fritt. For

¹¹ Omgrepet er henta frå kapittelet *Subjekt og skrift* i boka *Moderne litteraturteori* (Skei, 1991, s. 139).

å utføre dette arbeidet riktig må den implisitte lesaren følgje dei retningslinjene som ligg i teksten. Intensjonen finn ein altså i teksten frå før av, men han kjem til uttrykk gjennom den lesinga som blir gjort. Dette forklarar kvifor ulike lesarar sine lesingar av same tekst, ikkje resulterer i den same lesinga.

I resepsjonsstudiar inspirert av Hans Robert Jauss (frå Konstaz-skulen) møter vi den faktiske eller historiske lesaren, og i denne oppgåva vel også eg å sjå på meldingar som faktiske lesarar har skrive etter sitt «møte» med romanen. Eg er interessert i korleis romanen får lesaren til å agere i møte med han, og då er det den faktiske lesar eg må nærme meg, ikkje eit standpunkt i teksten som den implisitte lesar utgjør.

I møte med resepsjonen har eg merka meg at det vankar ueinigheit om korleis lesaren skal gå fram i møte med Helle sine verk. Statens Kunstfonds Legatudvalg for Litteratur skreiv dette om litteraturen hennar då Helle fekk æreslønn i 2010: «Sproget er lettilgængeligt, dialogerne er mundrette og benytter sig af indforståethed som det væsentligste virkemiddel. Det usagte, ikke-eksplicitte er ophøjet til metode, læseren skal selv ud fra en ofte skrabet dialog slutte, hvad der er på færde mellem de talende» (Statens Kunstfond, 2010). Her blir lesaren gitt i oppgåve å skape ein heilskap ut ifrå dei små delane ein finn i teksten. Når ein ser på det *usagte* som ein metode, er det nesten forventa at lesaren skal slutte seg til kva som føregår mellom romanpersonane ut ifrå ei undersøking av kva som ikkje blir sagt, altså det som ikkje står i teksten. Dette samsvarar med Per Krogh Hansen sitt syn; lesaren si oppgåve er å gå inn i teksten og forsøke å «grave» fram ei meining frå implisitte setningar. Trude Marstein har ei anna oppfatning av lesaren si rolle hos Helle. I eit intervju i Dagbladet i 2014 legg ho vekt på at det som ikkje står i teksten, faktisk ikkje finst:

Informasjonen holdes tilbake, men på en naturlig, lite påfallende måte. Det er ikke slik at det usagte dirrer under overflaten. Alt er, og det påstås ikke at noe som ikke er der, er der. Underteksten eller antydningene eller forbindelsene ligger ikke der som gåter som skal løses av leseren. Det fins sammenhenger, men ikke hele tiden, og ikke på de måtene vi forventer i litteratur, og ikke alltid med løsning og forståelse som resultat (Marstein, *Dagbladet*, 2014).

Det finst altså ulike måtar å forstå lesaren si rolle i møte med Helle sine tekstar. Der Marstein meiner at lesaren ikkje alltid kan vente seg ei løysing eller eit resultat, kjem det fram at Statens Kunstfond si oppfatning er den same som Per Krogh Hansen si; lesaren må gjere ein jobb for å finne ut kva som skjer i teksten.

2.4. Eit møte med lesaren

Eg har valt å gå inn i eit utval av meldingane som er publisert om *Hvis det er* for å sjå kva dei som les romanen har fokusert på når dei formidlar si leseoppleving vidare. På denne måten håper eg å kunne erfare korleis romanen kommuniserer med lesarane sine. Utvalet meldingar eg har lese er tilfeldig, gjennom fleire søk på internett enda eg opp med 38 danske og norske omtalar i aviser og på bloggar. Meldingane er skrivne av ei blanding profesjonelle kritikarar og andre meir eller mindre litteraturinteresserte personar, og eg vil påstå at utvalet representerer hovudtendensane i den kritikken som finst av romanen. Tanken min var i utgangspunktet å sjå på forskjellane i lesingar gjort av bokbloggarar og av profesjonelle kritikarar, men etter ei nærare undersøking av meldingane syntte dei ulike lesingane seg å ikkje vere prega av ein stor skilnad på profesjonell kritikk og «amatør-kritikk». Meldingane er først og fremst subjektive. Det er likevel fleire som har tenkt på det same; på ein av bloggane eg var innom fann eg denne utblåsinga: «Kanskje provoserer det meg litt at bloggerne ikke liker, mens aviskorpene jubler. Tross alt har jeg kjempet i 6 år (jubile 11. mai) for at verden skal forstå at bokbloggere har hjerte, instinkter for og peiling på litteratur» (Moshonista.no, 2015).

Eg kjem ikkje til å ta for meg kva som står i kvar enkelt melding, det eg har prøvd på er å finne koplingspunkta i dei meldingane eg har lese. Ettersom dette ikkje er ei resepsjonsoppgåve, men ei nærlesing som trekk inn noko resepsjon, har eg valt å ikkje gå vidare inn på skilnadane mellom det å skrive ei melding som litteraturkritikar og det å skrive om bøker ein har lese på bloggen sin.¹²

2.4.1. Ein prosa ein kan flytte inn i

Det første eg kan nemne er at stort sett alle meldingane eg har lese er positive, og det er språket som gong på gong blir drege fram som Helle si fremste styrke. Det finst omtrent ikkje éi melding som unnlèt å nemne dei finskorne setningane, og kor mykje ho får skildra på få ord. Dette skil seg dermed ikkje frå tidlegare romanar; Helle sitt språk og den særeigne stilen hennar er eit hovudtrekk i all tidlegare resepsjon. Språket hennar vart til dømes trekt fram i presentasjonen av dei nominerte til Nordisk råds litteraturpris i 2015: «Når man leser Helle Helle, kan man få lyst til å flytte inn i prosaen hennes og bare bli der [...]» (Norden.org, 2015). Til og med dei meldarane som ikkje er heilt overtydd av romanen lét seg famne av

¹² I tillegg til den openberre skilnaden i format vil det også ligge etiske skilnadar til grunn. Profesjonelle kritikarar har retningslinjer å halde seg til som bokbloggarane i stor grad slepp å ta omsyn til.

Helle sitt språk: «Ingen af delene føles helt tilfredsstillende, så lad os søge tilflugt i replikkerne og sproget igen. Det er så fint og morsomt at læse Helle Helle med mikroskop. Al den mængde af liv, hun kan få ind i sine få ord, den danske provins folder sig ud i al sin magt og vælde» (Nexø, *Information*, 2014). Tue Andersen Nexø er også ein av fleire som merkar seg at humoren er til stades i teksten i endå sterkare grad enn i dei tidlegare romanane: «Helle Helle skriver som hun plejer, kort og klart og melodisk, men hun har virkelig skruet op for humoren» (Nexø, *Information*, 2014). I tillegg til språket og humoren er eit av dei positive elementa som går igjen i meldingane at Helle skriv fram menneske i sårbare situasjonar som ein klarar å bry seg om. Karakteristikkane som går igjen er at det er trist, men rørende. Ingunn Økland skriv til dømes i *Aftenposten* om korleis Helle «skaper ømhet for menneskene, helt uten å stakkarsliggjøre dem» (Økland, *Aftenposten*, 2015).

2.4.2. «For stille og roligt»

Mangelen på ytre handling er det som i all hovudsak blir trekt fram som det negative i romanen. At det ikkje skjer noko i Helle sine romanar har vore ei slags allmenn sanning heilt sidan 1999 då Lars Bukdahl skreiv: «Der sker ikke en skid, men det er den ikke-skid, der sker, der sker» i meldinga si av *Hus og hjem* (Bukdahl, *Weekendavisen*, 1999). Blant bokbloggarane ser det ut til å vere ein ikkje uventa korrelasjon mellom eit første møte med Helle og ei framandkjensle overfor stilen ho skriv i. Mangelen på handling står fram som eit problem for dei som har første møtet sitt med ei Helle Helle-bok: «Jeg liker stillferdige bøker men her ble de sekvensene fra skogen litt for detaljerte og 'kjedelige' om jeg kan kalle det det» (Solberg, beathesbokhjerte.no, 2015a).¹³ Også Anita Ness peikar på det same i meldinga si:

Det skal sies at det har vært en veldig travel uke, og lite tid og ro og konsentrasjon til å lese. Så kanskje er det ikke Helle Helle sin skyld, kanskje bare omstendighetene. Eller så er det bare det at jeg ikke er så superbegeistret for slike rolige bøker hvor det ikke skjer noe særlig. Kanskje liker jeg best bøker med mer intensitet, driv, mer konflikt (Ness, artemisiasverden.blogspot.com, 2015).

Men det er ikkje berre blant bokbloggarane romanen nokre gongar slit med å engasjere lesaren: «Teksten gør vist lidt nar af frasen 'stille og roligt', som Roar ynder at bruge.

¹³ Beathe Solberg tek opp spørsmålet om det finst ein Helle-kode ein må knekke før ein byrjar å setje pris på Helle sine bøker. Svaret er kanskje «ja», det viser seg i alle fall at ho fekk sansen for Helle etter å ha lese nokre av dei tidlegare romanane også: «Nå har jeg lest den tredje boken og jeg vil ha mer så man kan trygt si at Helle Helle har fått en ny tilhenger, og jeg har ambisjoner om å lese alt hun har gitt ut» (Solberg, beathesbokhjerte.no, 2015b).

Romanens problem er, at den lyder som et ekko af denne beskedne fordring» (Svendsen, *Jyllands-Posten*, 2014). Erik Svendsen meiner at Helle sin teknikk består i å utstyre romanpersonane sine med hemmelegheiter, og problemet med *Hvis det er* er såleis at personane manglar appellerande hemmelegheiter.

I mange av meldingane ser ein at adjektivet *banal* går igjen i oppsummeringa av forteljinga, utan at den karakteristikken ser ut til å vere eit problem hos storparten. Elles er det eit synleg metanivå i romanen som verkar forstyrrande på nokre av kritikarane. Ole Jacob Hoel er klar på at språket ikkje må vere for konstruert om det skal halde seg godt: «I den uventede og tilsynelatende umotiverte setningen 'Ikke bruk ordet ikke så ofte' på andre tekstsider blir jeg veldig i stuss. Hva er dette? En gjenglemt del av korrespondansen mellom Helle og hennes redaktør, eller et ukledelig pompøst meta-element?» (Hoel, *Adresseavisen*, 2015). Vi ser at Hoel fryktar det han ikkje forstår i teksten, men han er ikkje den einaste som synest metanivået kan bli for konstruert: «Det betyder selvfølgelig, at man kan læse tvetydigheder ind i historien, akkurat som vi i udgangen hører om en forfatter, der lige er død. Et fikst metaniveau, der virker som staffage» (Svendsen, *Jyllands-Posten*, 2014). I nokre av meldingane er også spørsmålet om teksten skal lesast symbolsk eller ikkje igjen drege opp.¹⁴ Svendsen, som er éin av dei som er negative til romanen, meiner at teksten er flat utan noko ekstra symbolsk nivå og at dette er negativt, medan Nexø frå avisa Information ser på den moglegvis manglande symbolbruken som noko bra. Fleire av avismeldarane ser element av intertekst i romanen (utan at dette er trekt fram som noko negativt), og dei dreg parallellar til så ulike verk som *Den guddomelige komedie*, *Dekameronen*, og eventyret om Hans og Grethe: «Og liksom Dante, finn også Roar si Beatrice, som faktisk er ekspeditrise utan at eg trur det er meint å vere eit ordspel. Forskjellen på Beatrice og kvinna i Roars skog, er at Beatrice visste vegen, det gjer ikkje den sporty kvinna i skogen» (Norheim, *NRK*, 2015).

Ein siste ting eg vil ta med i dette avsnittet er spørsmålet om korleis dei to delane av romanen er sett saman. Nexø er ein av fleire som tek opp at delane ikkje passar i hop: «De føles som forvoksede noveller – eller en novelle og en forhistorie – der er klippet og klistret sammen» (Nexø, *Information*, 2014). Også Margunn Vikingstad skriv i meldinga frå Morgenbladet at bandet mellom rammeforteljinga og midtdelen er forteljarteknisk for uklart: «Er det kvinna som fortel dette sjølv til, og via, Roar? [...] Eller er vekslinga berre eit forsert og mindre vellukka skifte mellom ein eg-forteljar og ein tredjepersonsforteljar?» (Vikingstad,

¹⁴ Spørsmålet om ein kan lese Helle sine tekstar symbolsk er stadig gjenteke, men Helle sjølv meiner at alt ho skriv inn i tekstane sine er der av ein grunn, og denne er ikkje symbolsk: «Jeg er ikke ude på noget symbolsk. Når jeg skriver, er alt, hvad det giver sig ud at være» (Helle, 2011b, s. 295).

Morgenbladet, 2015). Vi ser at kritikarane stiller spørsmål til det dei ikkje forstår i teksten, og desse spørsmåla kretsar rundt om det Helle gjer er bra, men litt uforståeleg, eller om det faktisk er eit dårleg grep av Helle.

2.4.3. Helle hintar og lesarane anar

Det at lesarane stiller seg undrande til ulike element i romanen er gjennomgåande i mange av omtalane. I første omgang kan dette føre til noko positivt; mange nemner til dømes at dei har lese romanen to gongar eller at dei har planar om å gjere det. Nokre av bloggarane har lese romanen for andre gong fordi dei likte han så godt, medan andre prøver å fange opp fleire detaljar ved å lese han igjen. Nils Gunder Hansen innrømde til dømes at han måtte lese romanen to gongar før han skreiv ei melding av han i *Kristeligt Dagblad*:

Jeg plejer ikke at læse romaner to gange, før jeg anmelder dem. Det er der ikke tid til, og det er vel også vigtigt at skrive på det umiddelbare indtryk. Men det turde jeg alligevel ikke med Helle Helles nye roman, 'Hvis det er'. For ved første gennemlæsning syntes jeg, at det var en lille pjoske (N. G. Hansen, *Kristeligt Dagblad*, 2014).

Dette kan jo tyde på at romanen fordrar ein spesiell lesemane for å komme til sin rett. Ein ser også at sjølv om mange har lese romanen fleire gongar er det lett å hoppe over ein del detaljar. Trass i at mange peikar på at det ikkje skjer så mykje i romanen, må ein konsentrere seg for å få med seg alt som står. Det kjem til dømes fram at mange av lesarane til og med har vore usikre på kjønnet til hovudpersonen.¹⁵ Ein ser at lesarane må legge ned ein innsats for å forstå romanen, og dette finn ein i stor grad igjen i meldingane. Ulike forståingar resulterer i ulike tolkingar, og i handlingsresonnementa ser ein mange ulike svar på spørsmåla om kven dei to menneska er, korleis dei har klart å gå seg vill i ein dansk skog og kva som enda forholdet mellom kvinna og Christian. Men også meir forteljetekniske detaljar, som kven hovudpersonen i romanen er eller korleis dei to historiene er fortalt, er tolkingsspørsmål som ulike lesarar har funne ulike svar på. Lene Aarup skriv til dømes på bloggen sin at kvinna si livshistorie, slik ho kjem til uttrykk i romanen, gir inntrykk av å vere eit resultat av ei ustoppelig prating frå kvinna si side: «Man kan næsten få indtrykket af, at hun snakker uafledigt, for hvis man prøver at læse hendes historie højt, er det faktisk ret talesprogsagtigt gengivet. Dog i tredjeperson» (Aarup, bogdamen.blogspot.no, 2015). Elles blir kvinna si

¹⁵ Eit anna døme er at mange kallar kvinna for Vejmand sjølv om det kjem fram i romanen at ho berre *nesten* heiter Jens Vejmand til etternamn.

historie omtala som både ei forteljing frå ho til Roar, som ei forteljing frå ein upersonleg forteljar eller som ei forteljing i tredje person fortalt av Roar. Somme ser også på forteljinga hennar som tause tankar og tilbakeblikk eller som eit resultat av kvinna sin indirekte tale.

Grunnen til alle desse ulike tolkingane latar til å vere Helle sin underrapporterande stil. Ein skulle kanskje tru at det var lagt opp til å skje ekstraordinære ting i ein mørk skog midt på natta (eller at det i alle fall skulle utvikle seg ein romanse mellom dei to personane), men Helle fokuserer som vanleg på dei trivielle detaljane: «Hun legger seg helt ned på det mest trivielle og hverdagslige, der en blemme på hælen og en pakke tyggegummi som forsvinner, blir tilsynelatende sentrale temaer» (Larsen, *Dagsavisen*, 2015). Når historia på denne måten konsentrerer seg om dei små tinga, endar mange av lesarane opp med å sjølv gå på jakt etter svara på dei store spørsmåla. Dei fleste lesarane eg har «møtt» i dei ulike meldingane ser ut til å vere medvitne at dei har ei eiga rolle i lesinga av Helle sine tekstar: «Der er altid mere at komme efter, og det er altid en stor oplevelse at gå på jagt efter byttet. God skovtur, kære læser!» (P. K. Hansen, *Berlingske*, 2014). Det ser ut til å vere einigheit om at lesarane sjølv må finne meininga, og at den som leitar vil bli lønna. Men som eg skal komme inn på seinare i oppgåva, vil eg likevel påstå at den lesaren som får mest igjen i lesinga av ein Helle-roman er den som ikkje berre søker svar.

Sjølv om mange etterspør meir informasjon om til dømes Roar sitt liv, finst det også dei som er nøgde med alt det dei ikkje veit: «Roars historie forbliver nærmest ufortalt, på nær nogle få detaljer om hans hjemby og en kvinde ved navn Grete, og det er på en eller anden måde helt rigtigt sådan» (litteraturanmeldelser.dk, 2015). Om det ikkje er å få svar på alle spørsmåla som er viktig i lesinga, kan det kanskje vere nok å lese teksten slik han faktisk er. Dette synet fann eg også igjen i éi av meldingane: «Spændingen ligger i læseoplevelsen. Giver man sig hen til hver enkelt sætning, er de alle små mesterværker, sirligt opbygget af den helleske nidkærhed med sproget» (Vindum, *litterturnu.dk*, 2014). Som ein ser konsentrerer somme av lesarane seg om det som er til stades i teksten, utan å bli plaga av alt det som ikkje står der, og dette trur eg er viktig i møte med Helle sin underrapporterte stil.

For å avslutte denne gjennomgangen av resepsjonen av *Hvis det er* vil eg sjå på det som er skrive om kommunikasjonen mellom romanpersonane. Kommunikasjonen romanpersonane imellom er, som vi har sett, også teke opp ved somme høve i tidlegare resepsjon, men eg synest det er påfallande at det ikkje er nemnt i større grad i samband med *Hvis det er* då eg ser det å fortelje, å tolke og å samhandle med andre som ein viktig del av romanen. Kristeligt Dagblad skriv om korleis kommunikasjonen mellom Roar og kvinna er strippa ned til det absolutt minimale: «De skrabede replikskifter og forsigtige følere står og

svinger mellom det helt banale og det svagt absurde» (N. G. Hansen, *Kristeligt Dagblad*, 2014). Hos Hansen blir kommunikasjonen igjen kalla banal eller «absurd», medan Beate Ellingsen ser på Roar og kvinna sine einsame posisjonar i samfunnet som direkte knytt til deira dårlege kommunikative evner (Ellingsen, *heartartpaintingsandlyrics*, 2015). Lise Vandborg, som har skrivne meldinga si på dei danske biblioteka si litteraturside, er den einaste eg har funne som ser på den menneskelege kommunikasjonen som ein viktig del av romanen:

Den vildfarne mand og kvinde forsøger langsomt at nærme sig hinanden, men de taler også forbi hinanden, som mennesker nu gør. Som læser mærker man de sorte huller mellem dem, men ved at skabe et møde mellem to, der umiddelbart er faret vild både i det ydre og indre, bliver den måde, mennesker taler sammen og forbi hinanden, meget nærværende i romanen (Vandborg, *litteratursiden.dk*, 2014).

Menneskeleg kommunikasjon er ofte ikkje effektiv med eit klart mål i sikte, og dette ser vi igjen i romanpersonane sine språklege møte. Kanskje er det denne hyperrealistiske måten å framstille menneskeleg kommunikasjon på som får mange til å oppleve han som lite fungerande og rett og slett «absurd»?

2.5. Å erfare alt som ikkje blir sagt

Dei ulike meldingane av romanen har synt oss at lesarane av *Hvis det er* sit igjen med mange spørsmål når siste side er lesen; mange meiner at ein kan finne desse svara ved å setje delane saman til ein heilskap eller ved å sjølv produsere noko av det som ligg latent i teksten, men som ikkje står der direkte. I Per Krogh Hansen sin artikkel frå *Hvor lidt der skal til* står det at Helle har uttalt at målet hennar ikkje er å finne ut kva som ikkje blir sagt mellom romanpersonane i ein gitt kontekst. Det ho vil er å la lesaren erfare nettopp denne ikkje-kommunikasjonen, og å på denne måten la lesaren finne ei eiga interesse for alt som ikkje blir sagt (P. K. Hansen, 2011, s. 23). Eg meiner at dette kan tyde på at det ikkje er nødvendig for lesaren å stille teksten alle dei spørsmåla ein opplever at ein sit igjen med etter å ha lese ein Helle-tekst. Kanskje gir det teksten meir å heller erfare det faktum at det er mange spørsmål ein ikkje får svar på? I ei forlenging av dette går det også an å stille spørsmål om det ikkje er slik at det forteljetekniske er eit større spenningsmoment i teksten enn handlinga i romanen i seg sjølv, og dette er eit poeng eg vil jobbe vidare med i narratologikapittelet. Som Reiso kjem fram til i oppgåva si om *Ned til hundene* må ein uansett på eit tidspunkt gi opp å prøve å finne ut kvifor ting er som dei er i teksten: «Ein kan spekulere, men spørsmåla vert ståande opne» (Reiso, 2013, s. 78).

3. Talehandlingsteori

Målet mitt med dette kapittelet er å risse opp hovudtrekka i talehandlingsteorien og kritikken mot han. Først og fremst er dette nødvendig for å vere betre rusta til å nytte omgrepa til Paul Grice og John Searle i analysen min av dei litterære dialogane. Desse to er nokre av dei teoretikarane som i kjølvatnet av Austin, har lansert eigne omgrep i samband med talehandlingsteorien. Ved å sjå på språk som noko som handlar i verda, kan ein også velje å sjå på kva tekstar gjer, i staden for kva tekstar er. Spørsmålet om kva Helle sine tekstar gjer i møte med lesarane sine er viktig i denne avhandlinga, og difor skal eg også bruke idéane om det performative som er utvikla med utgangspunkt i talehandlingsteorien, til å sjå på teksten som eit performativ i seg sjølv. I det følgjande byrjar eg med å presentere Austin og hans talehandlingsteori, før eg rettar blikket mot den lingvistiske arven som mellom anna Searle og Grice har utvikla vidare. Gjennom omgrep som indirekte talehandlingar og implikatur kjem eg til å legge fram dei analysereiskapane eg seinare skal ta i bruk. Eg kastar også eit blick på kritikken som er retta mot teorien, hovudsakleg av dekonstruktivistane som har ei meir litterær tilnærming til talehandlingar og det performative, enn kva den lingvistiske retninga har. Til slutt vil eg nærme meg Judith Butler og hennar utvikling av det performative for å sjå korleis ho nyttar omgrepet i samband med dei problema ein støyter på når ein skal fortelje si eiga historie.

3.1. Å gjere noko med ord – Austin

Gjennom ei førelesingsrekkje på Harvard i 1955 viste den engelske professoren i moralfilosofi, John Langshaw Austin, korleis visse former for språklege ytringar maktar å endre noko i verda. På denne måten kan ytringa i seg sjølv utføre ei handling: «In saying these words we are *doing* something» (Austin, 1962, s. 13). Førelesningsrekkja Austin heldt vart gitt ut i boka *How to Do Things with Words* (1962) etter hans død. Saman med Ludwig Wittgenstein og Stanley Cavell blir Austin rekna som ein føregangsmann innanfor daglegspråkfilosofien.

Austin innleiar som sagt førelesingsrekkja med å setje opp ein distinksjon mellom konstative ytringar, som ein kan analysere ut ifrå sanningsverdien deira, og performative ytringar, som ikkje kan seiast å vere sanne eller falske, men som utfører ei handling i verda. Dermed viser han korleis ytringar kan vere noko meir enn analytiske og syntetiske utsegner. Ta til dømes verbet *å love*: Om ein seier at ein lovar å gjere noko, kan ein ikkje slå fast at

ytringa er sann eller falsk, men ein kan seie at ein utfører ei talehandling i det ein ytrar setninga. Å love noko er ei handling ein utfører ved hjelp av ord. Med denne distinksjonen var Austin ein av dei som tok eit oppgjær med den logisk-positivistiske språkoppfatninga ein kan seie var rådande på denne tida. Innanfor denne doktrinen hadde språket to funksjonar: «It was for too long the assumption of philosophers that the business of a 'statement' can only be to 'describe' some state of affairs, or to 'state some fact', which it must do either truly or falsely» (Austin, 1962, s. 1). Ei ytring kunne altså enten skildre røyndommen, eller ho kunne uttrykke kjensler, vurderingar, preferansar og liknande. Om ei setning ikkje kunne bli verifisert, kunne ho ikkje vere meiningsfull. Som Stephen C. Levinson poengterer i innføringsboka si om pragmatikk enda dermed mange ytringar, både frå daglegspråket og frå den estetiske, etiske og litterære diskursen opp som meiningslause (Levinson, 1983, s. 227).

Austin går altså vekk frå idéen om at meiningsfulle ytringar må vere anten sanne eller falske. Han set i staden for opp ein del vilkår som må vere oppfylt for at den performative ytringa kan vere vellukka.¹⁶ I førelesingsrekkja si byrja han med å undersøke kriteria for eit vellukka performativ ved å sjå på alt som kan føre til mislukka performativ: «The doctrine of the *Infelicities*» (Austin, 1962, s. 14). Lat oss til dømes seie at ein hadde døypt eit skip, men så viste det seg i ettertid at skipet allereie hadde eit anna namn – då ville den performative handlinga vere mislukka. Eit mislukka performativ er ifølgje Austin ikkje falskt, men *void* eller *hollow* (Austin, 1962, s. 16).

Frå byrjinga av klassifiserer Austin performative ytringar som utsegn framsett i forma «first person singular present indicative active» (1962, s. 5), men han ser etter kvart at ikkje alle ytringar må vere eksplisitt performative for å utføre ei talehandling. For å åtvare nokon om at det er ei bombe i nærleiken vil ein ikkje alltid måtte seie: «Eg åtvarar deg om at det er ei bombe i nærleiken», det vil i somme situasjonar vere nok å rope: «Bombe» (Austin, 1962, s. 72). Dermed innfører Austin eit nytt skilje; skiljet mellom eksplisitte og implisitte performativ. Modifiseringa stoppar ikkje her; fleire gongar i løpet av førelesingsrekkja ser Austin seg nøydd til å setje opp nye distinksjonar. Det viser seg nemleg å vere vanskeleg å setje eit klart skilje mellom konstative og performative ytringar. Ved å ta utgangspunkt i daglegspråket, som Austin gjer, møter han stadig på nye eksempel som gjer at han må ty til nye inndelingar av ytringar. Kompleksiteten i daglegspråket viser seg å vere så stor at klare distinksjonar er vanskelege å oppnå.

¹⁶ Det finst ulike førebuingkriterium, oppriktigheitskriterium og essensielle kriterium som må vere oppfylt før ein kan seie at ytringa er vellukka, Austin kalla dei *felicity conditions*. For ei oversikt over somme kriterium som må vere oppfylt før ein kan snakke om eit vellukka performativ sjå side 14 og 15 i *How to do things with words*.

Austin meiner etter kvart å forstå at også konstative ytringar kan vere eit uttrykk for handling, og at alle performativ er delvis konstative. I ytringa: «Huset er rødt» ligg den implisitte talehandlinga *å stadfeste*. Dermed kan ein sjå på den tilsynelatande konstative ytringa som ei performativ ytring: «Eg stadfestar at huset er rødt». Såleis sit Austin igjen med idéen om at alle ytringar kan vere både konstative og performative. På bakgrunn av dette går han over til ei tredeling av talehandlingar, og han skil mellom den lokusjonære, den illokusjonære og den perlokusjonære talehandlinga. Alle ytringar kan vere handlingar på tre ulike nivå. Det at talaren seier ei meningsfull setning, altså det at han ytrar ei ytring, er den lokusjonære handlinga. Den illokusjonære handlinga er den som ligg i føremålet med ytringa, altså kva talaren håper å oppnå ved å ytre ytringa. Er det han seier til dømes meint som ein trussel, eller er det meint som ei åtvaring til mottakaren av ytringa? Det er den illokusjonære handlinga eller den illokusjonære krafta i ei ytring som blir det essensielle innan talehandlingsteorien. Den handlinga som talaren utfører med å ytre ytringa er altså ytringa si illokusjonære kraft, og ho vitnar om ein intensjon frå den som ytrar. Det siste nivået er det perlokusjonære. Den perlokusjonære handlinga er den handlinga som mottakaren utfører etter å ha høyrte ytringa. Det er altså snakk om den konkrete verknaden ytringa har på mottakaren. Her er det ikkje snakk om intensjon til den som ytrar, men om effekten ytringa har på ein tilhøyrar. Å overtale eller overtyde vil såleis vere ei perlokusjonær handling dersom mottakaren av talehandlinga faktisk blir overtala eller overtydd.¹⁷

3.2. Den lingvistiske arven

3.2.1. Ei systematisk tilnærming til indirekte talehandlingar

John Rogers Searle er ein av dei som tok på seg å føre arven etter Austin vidare. Gjennom ei systematisering av stoffet har Searle forsøkt å bygge ein solid og forståelig teori ut av Austin sitt materiale. I artikkelen *What is a Speech Act?* frå 1965 set Searle seg føre å klargjere dei distinksjonane Austin presenterte ved å legge fram ein fullstendig presentasjon av den illokusjonære krafta. Han risser her opp eit sett med nødvendige vilkår som må vere oppfylt for at ei illokusjonær handling kan skje. I tillegg prøver han å setje opp eit sett semantiske reglar for korleis ein brukar denne type ytring. Ti år seinare gav han ut artikkelen *Indirect Speech Acts* der han klargjer ei todeling av den illokusjonære handlinga.

¹⁷ Mot slutten av førelesingsrekkja gjer Austin endå ei inndeling då han deler inn fem ulike typar av illokusjonære ytringar: «I distinguish five more general classes: but I am far from equally happy about all of them» (Austin, 1962, s. 150). Sjå side 162 i *How to do things with words* for ei samanfating av desse fem klassane.

Searle baserer seg på Austin sine *felicity conditions* når han prøver å sette opp eit system for korleis dei ulike formene av talehandlingar er styrt av ulike reglar. Ved å vise til ein distinksjon mellom regulative og konstitutive reglar er målet til Searle å vise korleis det å utføre språkhandlingar er regelbundne hendingar:

To perform illocutionary acts is to engage in a rule-governed form of behaviour. I shall argue that such things as asking questions or making statements are rule-governed in ways quite similar to those in which getting a base hit in baseball or moving a knight in chess are rule-governed forms of acts (Searle, 2001 [1965], s. 80).

Ifølgje Searle eksisterer det to ulike typar reglar.¹⁸ Den eine typen er *regulative rules* som regulerer ein autonom aktivitet. Aktivitetar der slike reglar inngår er ikkje avhengige av desse reglane. Dei konstitutive reglane dannar derimot sjølv grunnlaget for den aktiviteten dei styrer: «Constitutive rules constitute (and also regulate) an activity the existence of which is logically dependent on the rules» (2001 [1965], s. 82). Searle brukar eksempel frå ulike typar spel, som til dømes amerikansk fotball eller sjakk, for å forklare korleis dei konstitutive reglane fungerer. Ulike talehandlingar er ut ifrå Searle sitt syn ein miks av konvensjonar (konstitutive reglar) og den talande sine intensjonar.

Der Grice vil forklare divergensen mellom det ein person seier og det ein person meiner, vel Searle å konsentrere seg om korleis nokre talehandlingar tyder meir enn dei ser ut til. Desse talehandlingane kallar han indirekte talehandlingar: «[...] The speaker utters a sentence, means what he says, but also means something more» (Searle, 2001 [1975], s. 171). For å undersøke dei indirekte talehandlingane nærare vel Searle å dele den illokusjonære handlinga i to. Ifølgje Searle er det den primære illokusjonen som er den ikkje-bokstavlige eller ikkje-uttalte, og den sekundære illokusjonen som utgjer det bokstavlege eller det uttalte i ytringa. Det er interessant å merke seg at Searle set opp den ikkje-bokstavlige ytringa som den primære; denne utgjer den illokusjonære handlinga som er intendert frå den talande si side.

I artikkelen *A Classification of Illocutionary Acts* set Searle opp ei oversikt over fem ulike former for illokusjonære talehandlingar ein kan utføre med utgangspunkt i fem ulike typar ytringar: representativer, direktiver, kommissiver, ekspressiver og deklarasjoner. Inndelinga er gjort med bakgrunn i Austin sine fem ulike typar av illokusjonære ytringar, men Searle finn det nødvendig å revidere det arbeidet Austin har gjort (Searle, 1976, s. 7). Representativer er dei informerande språkhandlingane, dei som gir utsegn om verda, til dømes ved å vurdere eller konkludere. Mange representativer opptreir indirekte som direktiv. Ved å

¹⁸ Searle baserer seg her på J. Rawls sin distinksjon frå 1955 (sjå *Can you reach the salt?* 2001, s. 82).

seie at det er kaldt vil til dømes den som ytrar kanskje oppnå at vindauget blir lukka. Direktiva er regulerande, altså åtferdsregulerande talehandlingar, som til dømes å oppmode, forhøyre og kommandere. Så har vi kommissivane som er samtalestrukturerande talehandlingar, som til dømes å love, å true og å tilby noko til nokon. Dei ekspressive er kjensle- og holdningsuttrykkande talehandlingar; det å takke, unnskyldde og meine noko. Den siste gruppa av talehandlingar er deklarasjonar. Dei er rituelle talehandlingar, altså å erklære krig, døype, eller seie opp nokon frå ein jobb.

3.2.2. Å samtale er å samarbeide

I ei førelesingsrekke på Harvard i 1967 lanserte Paul Grice omgrepet *implikatur* som eit samleomgrep for verb som *imply*, *suggest*, *indicate* og *mean*.¹⁹ Implikaturomgrepet fungerer som eit teoretisk omgrep som forklarar korleis ein kjem frå det ein person seier til det personen meiner. Spørsmålet Grice er oppteken av er altså korleis samtalande menneske klarar å forstå kvarandre sjølv om dei ofte seier noko heilt anna enn det dei meiner.

Kroneksempelen som blir dratt fram i dette sambandet er spørsmålet: «Can you reach the salt?».²⁰ Om du sat i eit middagsselskap og vart spurt dette spørsmålet er det lite sannsynleg at du berre ville svara «ja» eller «nei». Folk flest ville funne det heilt naturleg å gi saltet til personen som spurde, utan å tenke nærare over at det ikkje var dette personen eigentleg ytra. Det er denne divergensen mellom meininga til setninga som blir ytra, og meininga til personen som ytrar den, Grice set seg føre å undersøke. Implikatur står såleis for alt det som ikkje blir sagt direkte, men som likevel blir forstått anten ut ifrå språket i seg sjølv eller ved hjelp av konteksten. Det dreiar seg altså om informasjonen som ligg implisert i ytringa. Arbeidet hans med omgrepet *konversasjonell implikatur* er ofte omtala som det tidlegaste og mest vellukka forsøket på å forklare at det ein person seier, og det ein person meiner, ofte er to heilt forskjellige ting (Chapman, 2005, s. 1&2).²¹

I utviklinga av omgrepet implikatur deler Grice det i to. Gjennom ei forståing av språket i seg sjølv blir det danna konvensjonelle implikaturer, desse er uavhengige av kontekst. Eit døme frå Grice sin artikkel *Logic and Conversation* er setninga: «He is an

¹⁹ Førelesingane til både Austin og Grice var såkalla William James lectures. Desse førelesingane er sponsa av institutt for filosofi og psykologi, og blir haldne av ulike førelesarar som er invitert til Harvard University. Hovudtankane i førelesingsrekkeja til Grice frå 1967 vart gitt ut i artikkelen *Logic and Conversation* (1975).

²⁰ Dømet stammar frå Searle sin artikkel om indirekte språkhandlingar frå 1975.

²¹ Grice sin teori føyer seg inn i rekkeja av arbeid som prøver å komme fram til om daglegspråket blir forklart best gjennom formelle lingvistiske reglar, eller om det er meir nyttig med ei undersøking av korleis daglegspråket blir brukt (Chapman, 2005, s. 2).

Englishman; he is, therefore, brave [...]» (Grice, 2001 [1975], s. 203). Grice viser at setninga inneheld ein konvensjonell implikatur fordi personen som ytrar ho impliserer at mannen er modig fordi han er engelsk. Ord som til dømes *therefore* og *but* vil ha ein ibuande implikatur i seg i det at dei impliserer eit samband. Den som seier ytringa treng likevel ikkje nødvendigvis å meine at det er eit samband. Ein konvensjonell implikatur stammar såleis frå språket, og ein vil gå ut ifrå at tilhøyraren kjenner til implikaturen uansett kva situasjon ein er i. I tillegg til dei konvensjonelle implikaturane finst det også konversasjonelle implikaturer, og desse er avhengige av kontekst. For at dei konversasjonelle implikaturane skal bli forstått er ein avhengig av at begge samtalepartnarane kjenner konteksten. Implikaturen har utspringet sitt i akkurat *den* samtalen i *den* aktuelle situasjonen.

La meg gi eit døme på ein konversasjonell implikatur: Kvar fredag vert det servert kake i matpausen på arbeidsplassen min. Ein fredag eg lurar på om eg skal ta pause spør eg ein av kollegaane mine om det er servert kake. Kollegaen min svarar: «Thea har ikkje komme enno». Dette svaret vil for ein utanforståande verke heilt uforståeleg, Thea og kake har språkleg sett ikkje noko med kvarandre å gjere. Men for partane i samtalen vil det vere klart at det er Thea sin tur til å ha med kake denne fredagen, så om Thea ikkje har komme, har heller ikkje kaka det. Eksempelet viser korleis dei konversasjonelle implikaturane gjer til at ein oppfattar ei setning som meiningsfull, sjølv om krava for effektiv kommunikasjon er brotne.

Implikaturomgrepet vart såleis utvikla av Grice for å forklare korleis ein kan forstå kvarandre, sjølv når samtalepartnarane ikkje held seg til prinsippet for effektiv kommunikasjon. Grice meiner at menneske forsøker å samarbeide med kvarandre når dei er i ein kommunikasjonssituasjon. Dette gjer dei ved å overhalde prinsipp for effektiv språkbruk. Grice kalla det *the Cooperative Principle* (samarbeidsprinsippet), og samanfattar det på denne måten: «Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged» (Grice, 2001 [1975], s. 203). Dei overordna retningslinjene for ein effektiv kommunikasjon set Grice opp i fire *maxims of conversation* (eg kjem til å omtale dei som retningslinjer for kommunikasjon). Dei fire retningslinjene for kommunikasjon er som følgjer: maksimen om kvantitet, maksimen om kvalitet, maksimen om relasjon/relevans og maksimen om måte/modus/klarleik.²² Maksimen om kvantitet og omfang seier at kvar ytring må gjerast så informativ som situasjonen krev, men heller ikkje meir informativ enn det som er nødvendig.

²² Relevans og klarleik er ord som stammar frå Georg Kjøll si norske omsetjing (2013, s. 53), medan dei andre er henta frå innleiinga i den danske boka *Can you reach the salt?* (2001). Grice har basert inndelinga si på Immanuel Kant sine grupper av 12 kategoriar eller tankeformer.

Den neste maksimen omhandlar kvalitet og sanning, og den går ut på at dei talande berre skal seie ting dei kan stå inne for er sanne, og altså ikkje noko som ein sjølv trur er falskt.

Maksimen om relasjon og det som er relevant går ut på at ein skal halde seg til emnet, og ikkje dra inn informasjon som er unødvendig eller ikkje passar inn. Til slutt har ein maksimen om måte og klarleik; ein skal uttrykke seg klart og direkte, utan at noko er fleirtydig og utan å gå rundt grauten. Ifølgje Grice burde desse fire maksimane alltid følgjast for å få ein mest mogleg effektiv samtale, men han er sjølv fullstendig klar over at dette nesten aldri skjer. Likevel klarar altså dei fleste samtalepartnarar å forstå kvarandre i ein kommunikasjonssituasjon, og Grice vier dermed merksemd til kvifor menneske vel å ikkje følgje desse maksimane, og kva som skjer når ein ikkje gjer det.

Ifølgje Grice er det ulike måtar ein kan la vere å oppfylle ein maksime på. Dei fire årsakene han listar opp i *Logic and Conversation* er: «to violate a maxime», «to opt out of the operation», «face by a clash» og «to flout a maxim» (2001 [1975], s. 208). Den første går ut på at personen med vilje vel å bryte maksimen, medan den andre går ut på at personen gjer det klart eller indikerer at han ikkje kjem til å samarbeide i kommunikasjonssituasjonen: « [...] I cannot say more; my lips are sealed» (2001 [1975], s. 208). Den tredje måten ein kan la vere å oppfylle ein maksime på, er at situasjonen gjer det umogleg å både vere informativ nok og berre seie ting ein trur er sant – på same tid. Den siste grunnen er den som ifølgje Grice gir opphav til ein konversasjonell implikatur; her vel personen å ikkje respektere ein av maksimane, personen ser rett og slett vekk i frå han, sjølv om ikkje noko hindrar han i å følgje maksimen. Det går altså ut på at alt peikar på at den som ytrar ei setning gjerne vil følgje samarbeidsprinsippet, men likevel bryt ein maksime. Då må mottakaren gå ut ifrå at personen ein snakkar med har ein grunn til å bryte han. Den konversasjonelle implikaturen skal såleis forklare korleis ein kan seie at samarbeidsprinsippet er overhaldd, sjølv når éin eller fleire av maksimane er brotne.

Gjennom samarbeidsprinsippet kjem ein fram til ei forståing av intensjonen bak andre sine ytringar, å forstå ein implikatur er såleis tufta meir på ønsket om å forstå den andre, enn det er ei «automatisk dekoding av den språklige informasjonen» (Kjøll, 2013, s. 134). På denne måten ser ein at for Grice spelar talaren sin intensjon ei viktig rolle i kommunikasjonssituasjonen: «Dette vil si at kommunikasjon for Grice handler om at en person (en *avsender*) har et ønske om å ytre et budskap, og at dette må gjenkjennes av den som hører ytringen (*mottakeren*) for at kommunikasjonen kan lykkes» (Kjøll, 2013, s. 52).

3.3. Problematiske aspekt i teorien

Talehandlingsteorien gir oss verktøy til å undersøke språket; gjennom omgrepa til Searle og Grice kan ein studere korleis menneskeleg kommunikasjon fungerer. Før eg kan bruke denne teorien i arbeidet med eit litterært verk er det likevel eit viktig aspekt som må diskuterast: Austin reknar nemleg ikkje litteratur som ein del av talehandlingsteorien. Det kan verke paradoksalt å bruke ein teori som grunnleggande sett stenger litteraturen ute, på eit litterært verk, men akkurat dette punktet i teorien er eitt av dei som har vore kritisert og seinare omarbeidd av dei som har jobba vidare med performative ytringar.

Austin ekskluderer litteratur frå teorien sin av den enkle grunn at han meiner at språket ikkje blir nytta seriøst i litterære samband; i litteratur er det snakk om ein parasittær bruk av språket (Austin, 1962, s. 22). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* er grunnen til dette forklart slik: «Austin skiller mellom litterær språkbruk og virkelig språkbruk ut fra den tankegangen at litterær språkbruk ikke har direkte konsekvenser, og dermed ikke kan betraktes som handlinger» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 225). Austin meiner at eit performativ som til dømes blir ytra på scena vil vere tomt (*hollow/void*), nettopp fordi det ikkje får ytre konsekvensar i verda. Om to menneske giftar seg på ei scene, er det likevel ingen som vil tenke at desse to er gift i det dei forlèt teaterscena. I sin «forsvarstale» for Austin sin teori påstår Searle at Austin ikkje meinte å stenge litteraturen ute for alltid, men at han ikkje rakk å ta tak i denne problematikken av den enkle grunn at han døydde før teorien var ferdig utvikla (Searle, 1977, s. 205).

Austin si utestenging av litteraturen byr nemleg på problem, og i *Speech Acts in Literature* (2001) ser Miller nærare på korleis Austin aldri klarar å sleppe unna litteraturen, sjølv om han seier at han ser vekk i frå han. Gjennom si dekonstruktivistiske lesing går Miller faktisk så langt at han påstår at heile *How to Do Things with Words* er litteratur: «It is a literary work through and through, in spite of Austin's refusals to 'trench upon' poetry and his strenuous attempts to keep it out» (Miller, 2001, s. 40). Miller viser til at det litterære syner seg i teksten på tre ulike måtar: «[...] in the pervasive irony, in the constant introduction of imaginary examples, and in the frequent use of little fictional dialogues, often presented in indirect discourse, a basic resource of narrative fiction» (Miller, 2001, s. 40).

Eit av Austin sine poeng i høve klassifiseringa av eit vellukka eller mislukka performativ, er at den performative ytringa berre kan vere vellukka om ho er oppriktig meint. Den performative ytringa avhenger av oppriktigheita og intensjonen til den som ytrar ho: «I must not be joking, for example, nor writing a poem» (Austin, 1962, s. 9). Dette utgjer

dermed nok ein grunn til at fiksjonstekstar er problematiske innanfor Austin si handsaming av teorien. I litterære verk er det ikkje sikkert det er mogleg (og heller ikkje ønskjeleg) å identifisere intensjonen til den som ytrar og i alle fall ikkje til å stille han/ho til ansvar for denne intensjonen.²³ Miller, i forlenging av Derrida sine tankar, peikar på at intensjonen bak ei ytring ikkje berre er problematisk i litterære samband, men også i det ein kan kalle normale kommunikasjonsituasjonar:

In order for a performative to be felicitous, I must mean what I say, and must know what I mean and that I mean what I say, with no *arrière pensée*, no unconscious motives or reservations. A Freudian notion of the unconscious would pretty well blow Austin's theories out of the water, as Derrida observes at one point in *Limited Inc* (Miller, 2001, s. 29).

Ifølgje Miller såg også Austin denne intensjonsproblematikken i eigen teori: Han ser til dømes at det er eit problem at den perlokusjonære handlinga, altså effekten av ei talehandling, ikkje nødvendigvis er den same som den illokusjonære talehandlinga han som ytra utførte gjennom den lokusjonære talehandlinga.²⁴ På same tid merkar Austin seg at eit performativ ikkje alltid kan avhenge av intensjonen til den som snakkar, sjølv om dette er eit vilkår for den vellukka performative talehandlinga. Det ein seier må vere gjeldande, sjølv om ein kanskje meiner noko anna (utanom når ein er full eller sjuk, osb.). Miller legg det fram på denne måten: «For civil order to be maintained, we must be able to hold speakers and writers responsible for their words, whatever their intentions at the time» (Miller, 2001, s. 29). Austin endar altså opp med å motseie seg sjølv; det vellukka performativet må på same tid vere både avhengig og uavhengig av intensjonen til den som ytrar.

Vi har allereie sett at Austin ikkje klarte å setje eit skarpt skilje mellom konstative og performative ytringar, i siste instans kjem det an på kontekst om ein kan forstå ei ytring som eit konstativ eller eit performativ. På same måte er intensjonen til den som ytrar vanskeleg å setje sin lit til. Det ser såleis ut som om det er korleis tilhøyraren forstår det som blir sagt som blir det gjeldande også her. Ifølgje Miller klarar dermed Austin aldri å gjere det han set seg føre. Han vil skilje mellom konstativ og performativ og vise til ulike typar av performative ytringar gjennom eksempel frå daglegspråket, men ved å lese verket hans nøyte meiner Miller

²³ Denne diskusjonen er sentral i litteraturteoretiske kretsar, eg kjem ikkje til å gå vidare inn i problematikken rundt forfatarintensjon og spørsmålet om denne er noko ein observant lesar kan finne igjen i teksten.

²⁴ For vidare utgreiing om dette punktet sjå *How to Do Things with Words* leksjon IX, side 108-119. Miller forklarar det slik: «But, as Austin abundantly shows, you can never wholly control 'how' a given utterance is going to be taken, by different people for different uses in different circumstances, or just what its force will be» (2001, s. 54).

at vi kan sjå at Austin sjølv har demonstrert korleis det er umogleg å etablere ei klar og fullstendig doktrine om talehandlingar. Miller minner oss også på det at Austin aldri gav ut notata sine sjølv: «They remained tentative and incomplete» (2001, s. 12).²⁵ Sjølv om han bevegar seg frå dei to termene konstativ og performativ, til tredelinga mellom ulike språkhandlingar: lokusjonære, illokusjonære og perlokusjonære, og til slutt til inndelingar av ulike formar for illokusjonære handlingar: *behabitives*, *expositives*, *exercitives*, *commissives* og *verdictives*, klarar han ikkje å etablere ein klar distinksjon mellom kva ytringar som er konstative og kva ytringar som er performative. Kompleksiteten i bruken av daglegspråket er for stor: «The project frays out into increasingly unmanageable complexity, the complexity of everyday usage in ordinary language» (Miller, 2001, s. 13).

Spesielt Searle, som baserer sine verk på å systematisere arbeidet til Austin, blir på denne måten gjenstand for same kritikk som Austin. Ifølgje Miller ser mange teoretikarar som forsøker å byggje ein solid teori på Austin sitt fundament (til dømes Searle), vekk i frå det Austin sjølv gjer i løpet av førelesingsrekkja si: «If such speech-act theorist had been slightly more careful readers of Austin, they would have seen that he had already conclusively demonstrated the impossibility of establishing a clear and complete doctrine of speech acts» (2001, s. 13). Trass desse problematiske sidene ved teorien ser vi at Austin innførte ein idé om performative ytringar som har slått rot, og som mange etter han har teke utgangspunkt i og utvikla vidare. Som vi har sett kan ein seie at alt handlar om korleis ytringa blir forstått, både spørsmålet om illokusjonær kraft og intensjon forsvinn i møte med kontekst. Dermed meiner Miller at lesaren kan stå veldig fritt i leitinga si etter performativ i eit skjønnlitterært verk: «Usage, that is, how the locution is 'taken', is everything. This invites the reader to search literary works for much more than just locutions like 'I promise', if it is the performative dimension he or she is after» (Miller, 2001, s. 17). Den performative dimensjonen i eit verk er, som vi skal sjå, heller ikkje nødvendigvis berre knytt til sjølve historienivået i litterære tekstar.

3.4. Umogleg å setje litteraturen utanfor

Sjølv om Austin forsøker å stenge litteraturen ute frå talehandlingsteorien, betyr ikkje det at det ikkje er mogleg å sjå på litteratur i lys av nettopp denne teorien. Som tidlegare nemnt brukar Miller sjølv talehandlingsteorien på litterære verk både i siste kapittel av *Speech Acts*

²⁵ Miller tek til orde for at Austin ikkje har teke på seg fullt ansvar for det han har sagt; gjennom å ikkje gi ut notata sine viste han at han ikkje var nøgd med dei (Miller, 2001, s. 12).

in Literature og i boka *Literature as Conduct: Speech acts in Henry James*. I teksten *How To Do Things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism* viser også Stanley Fish korleis ein kan bruke talehandlingsteorien på litterære verk (sjølv om han avsluttar med å seie at dei fleste litterære analysar vil ende opp ganske trivielle om ein tek utgangspunkt i talehandlingsteorien).²⁶ Det synet Fish vil få fram i teksten er at det ikkje finst nokon distinksjon mellom det han kallar «'serious' or 'real-world' language» og «literary language» (Fish, 1980, s. 199). Han går altså ut mot synet på at ein kan skilje mellom eit litterært språk og eit «seriøst» språk. Fish er einig i at det finst ulike måtar å nærme seg ein tekst på, alt etter som han er fiksjon eller ikkje, men slår fast at ettersom ein kan blande det som er ekte og det som er fiksjon i ein tekst, så er det umogleg å operere med eit skarpt skilje.

Fish viskar altså ut det skiljet mellom fiksjon og røyndom som Austin prøver å oppretthalde. Og på same måte som Fish såleis opnar for fiksjon innanfor talehandlingsteorien, gjer også dekonstruktivistane med Derrida i spissen det same, om enn på ein annan måte. Der Fish legg vekt på at skiljet mellom eit litterært og eit «verkeleg» språk ikkje er bærande, meiner Derrida at eit fullstendig «seriøst» performativ ikkje eksisterer, og dermed er det ikkje høve til å setje opp eit skilje mellom seriøse og useriøse performativ (Miller, 2007, s. 230).

Derrida er kanskje den mest kjente kritikaren av talehandlingsteorien, hovudsakleg på grunn av den offentlege debatten som oppstod mellom han og Searle. I 1972 publiserte Derrida artikkelen *Signature Event Context* der han kritiserte Austin sin teori på ei rekkje punkt. Etter at artikkelen vart omsett til engelsk i 1977 gjekk Searle til motangrep og publiserte essayet *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida* (1977) der han tek for seg alt han meiner er feil i Derrida sin tekst. Derrida lét derimot ikkje Searle få siste ord i debatten, og same år gav han ut det polemiske motsvaret *Limited Inc abc* (1977b). I artikkelen sin er Searle klar på at Derrida har misforstått Austin ut ifrå den lesinga han presenterer i *Signature Event Context*, men elles rår det derimot stor einigheit om at det er Searle som har misforstått Derrida sin tekst.²⁷ Eg har ikkje moglegheit til å gå nærare inn på alle usemjene og

²⁶ Fish brukar talehandlingsteorien til å analysere *Coriolanus*, ein tragedie av Shakespeare. Han kallar stykket «a speech-act play», og meiner at litterære tekstar som undersøker vilkåra som ligg bak talehandlingar i språket, vil ha nytte av ein analyse tufta på talehandlingsteori. Fish skriv: «Speech-act theory is an account of the conditions of intelligibility, of what it means to mean in a community, of the procedures which must be instituted before one can even be said to be understood» (Fish, 1980, s. 245). Denne utforskinga av det å meine noko er ifølgje Fish *Coriolanus* sitt tema.

²⁷ Sjå til dømes Culler, 1981 og Farrell, 1988.

diskusjonane som dukkar opp i debatten mellom Searle og Derrida, men eg vil kort presentere nokre av Derrida sine ankepunkt mot Austin sin teori.²⁸

Bakgrunnen for at Derrida meiner at distinksjonen mellom seriøse og useriøse performativ ikkje kan oppretthaldast, heng saman med det synet han har på skriftspråket og på bruken hans av omgrepet *iterability*. Derrida viser til at det tradisjonelle synet på skriftspråket er at det er som ein parasitt på talespråket (jamfør Austin sitt syn på litteratur som parasittær språkbruk), men han meiner at det som tidlegare har vore sett på som noko særskild ved skriftspråket eigentleg er kjenneteiknande ved alt språk: «My communication must be repeatable – iterable – in the absolute absence of the receiver or of any empirically determinable collectivity of receivers» (Derrida, 1988 [1977a], s. 7). Den som snakkar har på same måte som den som skriv heller ikkje autoritet over si eiga ytring etter at ein har ytra ho, intensjonen bak er ikkje avgjerande for om ho kan fungere i verda eller ikkje. I samanfatninga si av debatten mellom Searle og Derrida forklarar Frank B. Farrel kva som på denne måten blir kjenneteiknande ved all lingvistisk mening: «What my words now mean may depend on what other speakers, not under the control of my intentions, count as a saying of the same things that I am now saying» (Farrell, 1998, s. 54).

Der Austin meiner at ei av føresetnadane for at performative ytringar kan vere vellukka er at dei må opptre i «korrekte» omstende, meiner Derrida altså at alle ytringar kan bli ytra i kva som helst kontekst (og framleis bli rekna som talehandlingar).²⁹ På denne måten kan ein seie at distinksjonen mellom vellukka og mislukka performativ bryt saman, og det er heller ikkje mogleg å seie at det finst meir eller mindre seriøse typar av performative ytringar. *Iterability* viser til nettopp det at den same ytringa kan gjentakast i stadig ulike situasjonar, og ho kan enten ha same tyding i ulike kontekstar, eller så kan det også vere at den same ytringa tyder ulike ting frå ein situasjon til ein annan. Eg synest Farrell forklarar omgrepet godt i artikkelen sin: «Different utterances, on different occasions, can have the same meaning, and any linguistic expression must be capable of being repeated, and of being recognized as the same expression, on occasions different from the present one» (Farrel, 1988, s. 53).

Iterability er såleis ein nødvendig del av språket sin funksjon, og dette heng igjen saman med ytringa si evne til å bli sitert til eller vist til, og dermed også nytta i litteraturen:

²⁸ Stanley Cavell er kritisk til Derrida si forståing av Austin, og han forklarar si eiga lesing av han i artikkelen *What did Derrida want of Austin?* (1995). Cavell meiner mellom anna at performative ytringar kan vere enten mislukka eller vellukka, og hans syn er at Derrida misforstår daglegspråkfilosofien som ligg som eit fundament i Austin sin teori.

²⁹ Austin fører opp som eit av vilkåra for vellukka performative ytringar at «the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked» (Austin, 1962, s. 15).

Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a 'coded' or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as *conforming* with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a 'citation'? (Derrida, 1977a, s. 18).

Ved å løyse opp skiljet mellom performative ytringar nytta i litteraturen og performative ytringar nytta i daglegspråket, har Derrida slått fast at talehandlingsteorien er like relevant i samband med litterært språk som i all anna språkbruk. For Derrida har tanken om det performative lege til grunn for mange av hans seinare arbeid, så trass i ein hard kritikk av somme delar av teorien har han på ingen måte avfeid han heilt.

3.5. Eit eg utan moglegheit til å fortelje om seg sjølv

Vi har sett at omgrepet performativitet dels baserer seg på skiljet mellom performative og konstative ytringar, og dels frå retninga *performance studies*, altså studiar av teaterførestillingar og ulike former for ritual (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 168). Med utgangspunkt i idéane til både Austin og Derrida har Judith Butler utvikla tanken om det performative vidare. For ho er både kjønn og identitet performative storleikar. Både Austin og Butler konsentrerer teoriane sine om talespråket, medan Derrida, som altså ikkje ser på skriftspråket som vesensforskjellig frå talespråket, fokuserer på det performative aspektet i skrift. I likskap med både Fish og Derrida meiner også Butler at ein ikkje kan oppretthalde eit skilje mellom talehandlingar i daglegspråket og talehandlingar som til dømes skjer i eit litterært verk.

Med boka *Giving an account of oneself* (2005) bidreg Butler i utforskinga av temaet moralfilosofi. Ho fokuserer på spørsmålet om korleis eit menneske kan stå til etisk ansvar overfor seg sjølv når subjektet ikkje kan kjenne seg sjølv fullt og heilt. Fordi subjektet berre er ein liten del av ein større sosial kontekst som det ikkje kan stille seg utanfor, vil ein aldri kunne kjenne si eiga historie fullt ut. Butler meiner at når ein skal fortelje historia om seg sjølv, vil ein oppdage at ein er ein del av ei sosial verkelegheit som er så kompleks at ein ikkje evnar å fortelje si eiga historie. Det er umogleg å kjenne til alt som ligg til grunn for eigen eksistens, og difor er det heller ikkje mogleg å forstå seg sjølv heilt ut:

Although we are compelled to give an account of our various selves, the structural conditions of that account will turn out to make a full such giving impossible. The singular body to which a narrative refers cannot be captured by a full narration, not only because the body has a formative history that remains irrecoverable by reflection, but because primary relations are formative in ways that produce a necessary opacity in our understanding of ourselves (Butler, 2005, s. 20&21).

Det performative verkar såleis inn på idéen om eit stabilt individ. Som det følgjer av Derrida sin kritikk av talehandlingsteorien, så kan ein ikkje rekne med eit stabilt *eg* som har ein klar og ufråvikeleg intensjon med å ytre ei talehandling. I forlenging av dette synet meiner altså Butler at subjektet ikkje har moglegheit til å forstå seg sjølv. Ho brukar omgrepet *opaque* (dunkelt/ugjennomtrengjeleg) som ei forklaring på korleis denne forståinga er umogleg å oppnå. Når subjektet fortel om seg sjølv skjer det eit brot mellom *eg-et* si sjølvoppfatning og det språkleggjorte *eg-et*. Såleis får subjektet problem med å fortelje historia om seg sjølv, det vil heile tida oppstå nye versjonar av den same historia: «That there is no final or adequate narrative reconstruction of the prehistory of the speaking 'I' does not mean we cannot narrate it; it only means that at the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers» (Butler 2005, s. 78). Det Butler skriv er at i den augneblinken vi byrjar å fortelje om oss sjølv, så fortel vi ei anna historie enn historia vi tek utgangspunkt i. Det *eg-et* som lev i verda, og det *eg-et* som vi fortel om når vi fortel om oss sjølv, er ikkje det same. Det å fortelje om seg sjølv er ikkje ei konstativ ytring, men ei performativ handling: «To tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action [...]» (Butler, 2005, s. 81).

I *Hvis det er* er det minst to historier som blir fortalt, historia om livet til kvinna og historia om Roar. Sjølv om kvinna sitt liv blir fortalt som ei historie i tredjeperson og Roar si historie er fortalt i førsteperson, kjem vi ikkje noko nærare innpå Roar enn kvinna. At Roar som forteljar og Roar som romanperson ikkje nødvendigvis er identiske storleikar, er eit aspekt eg vil ta med meg inn i den narrative analysen i neste kapittel. Teorien om ytringar som forandrar noko i verda har strekt seg vidare til å handsame også subjektet som noko performativt; vi kan ikkje stole på noko fullt og heilt stabilt *eg*.

3.6. Korleis bruke talehandlingsteorien i litterær analyse?

Etter å ha gått gjennom grunntankane i talehandlingsteorien, kva kritikken mot han fokuserer på og korleis tanken om det performative har utvikla seg frå Austin sin første distinksjon, må eg stoppe opp og seie noko om korleis eg stiller meg til det eg har sett søkelyset på i dette

kapitlet. Austin sin talehandlingsteori er ein teori om språkbruk generelt, ikkje om litteratur eller lesing. Som vi har sett er det den dekonstruktivistiske retninga som har handsama litteratur og talehandlingar i skrift, medan Grice og Searle, som representerer den lingvistiske retninga i denne oppgåva, held fram med å jobbe med talehandlingar i munnleg språk, og også med å stenge litteraturen ute. Kvifor eg likevel meiner at omgrepa deira er nyttige i ein litterær analyse er fordi eg vel å sjå på den litterære dialogen som ein dialog som hermar verkelegheita. At dialogen er skriven ned hindrar han likevel ikkje i å fungere som han kunne gjort i samtale mellom levande personar utanfor fiksjonen. I arbeida til Miller og Kvorning har eg sett at det kan vere fruktbart å studere litterære dialogar med eit perspektiv frå talehandlingsteorien.

Å bruke omgrep frå teorien for å studere dialogane ser eg altså ikkje på som problematisk; utan desse pragmatiske verktøya meiner eg det er fleire sider ved Helle sin tekst eg hadde gått glipp av. Eit anna spørsmål er korleis eg kan sjå på romanen i seg sjølv i lys av talehandlingsteorien. Ifølgje Miller finst det tre ulike måtar ein kan forstå uttrykket *talehandlingar i litteraturen*. Den eine av desse måtane er den eg hovudsakleg nyttar i analysekapitlet mitt, då eg konsentrerer meg om talehandlingar som er ytra av romanpersonane eller av forteljaren i verket. Det er også mogleg å sjå på verket i seg sjølv som ei performativ handling. Miller bruker til dømes eit eksempel frå ei bok av engelske Anthony Trollope. Romanen *Can you forgive Her?* er ifølgje Miller ei performativ handling i det at romanen spør lesarane om dei kan tilgi dei to kvinnene som romanen omhandlar. Men romanen er også eit performativ i det at forfattaren har gjort noko med ord ved å skrive han. På same måte blir dermed Austin si eiga bok *How to do things with words* ei talehandling: «It used words to make something happen» (Miller, 2005, s. 4). Det siste nivået ein kan forstå talehandlingar i litteraturen på dreiar seg, ifølgje Miller, om at vanlege talehandlingar er forkledd som litteratur: «A 'normal' or 'standard' speech act may disguise itself as literature, and vice versa» (Miller, 2001, s. 2).

I boka *Literature As Conduct: Speech Acts in Henry James* frå 2005 set Miller opp ei anna tredeling som viser ulike måtar litteratur kan fungere som handling. Her ser han vekk frå talehandlingar som er forkledd i litteratur, og dreg i staden for inn lesaren: «The reader, in his or her turn, in acts of teaching, criticism, or informal comment, may do things by putting a reading into words» (Miller, 2005, s. 2). Berre det å snakke om ei bok er å utføre ei handling, som så kan resultere i andre handlingar. I tillegg kan litteratur setjast i samband med å utføre ei handling gjennom det at ein forfattar skriv eit verk, og gjennom det at personane i det litterære verket utfører ulike talehandlingar. Svaret på spørsmålet mitt blir såleis at ein kan sjå

på både romanen og lesaren si lesing av han i lys av det performative. Ved å halde oss til denne måten å tenke rundt litteratur som handling, kan ein seie at *Hvis det er* er ei handling i seg sjølv berre ved å vere eit skrive verk. Helle Helle har utført ei handling ved å skrive denne romanen, og slik sett vil romanen som heilskap vere eit performativ. Det å lese eit verk og så gjere seg opp tankar om verket vil ha både ein konstativ og performativ dimensjon, og lesarar av romanen vil dermed utføre ei handling ved å prøve å forstå han. Slik ser vi at Austin sine tankar om performative ytringar er utvikla vidare, og denne måten å tenke rundt litteratur på som nettopp handling, kan seie noko om kva litterære tekstar er, og ikkje minst, kva dei gjer.

4. Om *Hvis det er*

4.1. Handling

Hvis det er opnar med desse fire setningane: «Det er ikke mig. Jeg står ikke sådan bag et træ i skoven. Bladene drysser. Det er uge 44, det er de sidste blade» (7). Dei knappe setningane er karakteristiske for heile Helle sitt forfattarskap, og dei er gjennomgåande også i denne romanen. Eg-personen Roar, ein 48 år gammal mann frå Hundige på Sjælland, har sprunge seg vill i skogen på sin første joggetur nokon sinne. I skogen møter han ei kvinne som han så godt som mogleg prøver å unngå: «Jeg går nu den vej, vi begge kom ad, for ikke at rende på hende igen» (8). Dette lar seg likevel ikkje gjere, for plutselig sit ho i treet han stoppar ved og Roar kjem i snakk med kvinna. Gjennom ein samtale, der kvinna er den aktive parten, får vi vite at han jobbar på ein drop-it-shop (ei slags PC-verksemd der folk i bedrifta kan få hjelp med eventuelle dataproblem) i eit firma nær Amager, og at han har vore fem dagar på seminar med jobben på Jylland. Då Roar og kvinna møtest er det sein ettermiddag; mørket senkar seg og dei bestemmer seg for å gå mot aust. Gjennom tilbakeblikk til Roar sine dagar på seminar får vi vite at han kjøpte joggeskoa sine dagen før i byen Arden. Det han ikkje fekk med seg var at dei to skoa er i ulike storleikar, og han endar dermed opp med ei blemme på foten som skapar mykje trøbbel for han i skogen:

Mørket ligger tæt inde mellem granerne, ingen af os kommenterer det. Men vi har sat farten noget op, det medfører et vist ubehag i mit tilfælde. Jeg kompenserer for vabelsmerten ved at gøre højre ben let stift og svinge det i en lille bue for hvert skridt, men jeg holder tempoet (14).

Dei har inga mobildekning når dei møtest, og etter kvart legg Roar og kvinna i veg. Akkurat kva dei leitar etter blir ikkje uttrykt, men då dei finn ein gapahuk i skogen stansar dei der for natta.³⁰ Begge er tørste, og kvinna går ut igjen på stien for å fylle vassflaska si i ein bekk dei tidlegare har passert. Skogen er full av lydar, og Roar verkar å høyre dei alle saman. Til og med lydane som berre kanskje er der, er med i Roar si forteljing: «Hvis det pusler fra hegn og krat, er vi ikke i stand til at høre det. Skærverne slår og rasler under os» (11). Medan han ventar på kvinna lokkar han til seg nokre dyr ved å plystre, men dei legg på sprang då handa hans smell inn i bakveggen i gapahuken på grunn av ein plutselig krampe. Roar er uroleg der

³⁰ I den danske utgåva står det *shelter*, og omsetjinga «gapahuk» kan dermed kjennest feil. Ein tenker gjerne på ein gapahuk som noko mindre stødig, men ut ifrå den informasjonen vi får i boka kjem det fram at det er ein solid bygd gapahuk med ein ekstra levegg, slik at dei kjem heilt i ly.

han ventar i mørket: «Der er noget, der foruroliger mig, og jeg ved ikke hvad. [...] Fortløbende at sidde her i mørket og vente. Men også udsigten til, at hun kommer tilbage» (27&28). Dei urolege tankane blir avbrotne då Roar trur han høyrer kvinna skrike. Dette skriket viser seg seinare å berre vere eit ugleskrik, men det får han til å reise seg og gå ut på stien for å leite etter ho. Det som faktisk skjer er at han snublar, går på eit tre og fell i bakken. Kvinna høyrer han rope på ho då ho er på veg tilbake til gapahuken, og begge kjem seg tilbake på plass og prøver å falle til ro for kvelden. Natta går utan større hendingar, dei høyrer ein ambulanselyd i det fjerne, prøver å fylle flaskene då det byrjar å regne (men utan hell) og dei utfører nokre enkle treningsøvingar for å halde varmen.

Innimellom kapitla i skogen blir vi kjent med kvinna si historie; kvar ho har budd, kva ho har arbeida med og kven ho har vore saman med i åra etter gymnaset og fram til året før forteljinga tek til (i historia si notid). Livshistoria hennar blir somme stadar framstilt svært fortetta, eit ukjent tal år kan bli skildra på to setningar: «Efter flugten fra Danmarksgade kom flugten fra Gistrup og et sted ved Vadum og loftsværelset i Gug, derefter en afstikker til Nibeområdet, bofællesskap med en flok studenter» (52). Andre periodar i livet hennar får større fokus, som dei åra i kollektivet det blir vist til i sitatet, og seinare åra saman med Christian og stesonen Magnus. Då morgonen kjem er kvinna si forteljing over. Ho er blitt dårlig i løpet av natta og kastar opp utover dagen. Dagen går med til søvn og oppkast, begge er kalde, svoltne og tørste. Då kvinna etter kvart byrjar å komme seg, legg dei i veg igjen, framleis ikkje sikre på kvar dei skal. Dei følgjer ein sti som til slutt leiar dei til ei lite hus i skogen. Innan den tid er det allereie blitt mørkt igjen, og det siste stykket må Roar slepe med seg kvinna som er så godt som livlaus.

Huset i skogen viser seg først som ein skuffelse. Sjølv om det brenn i peisen og Roar får auge på nokre born inne i huset, er det ingen som latar opp: « – Nu skal du høre, der er nogle børn inde i huset, siger jeg. – Jeg tror, vi forskrækker dem» (122). Dei kjem seg aldri inn i huset, men finn likevel ein plass å søke ly på gardsplassen. Eit lite anneks, med eit toalett bak den eine døra, og ei seng, eit bord og ein varmeomn bak den andre, blir tilfluktsstaden deira. Dei blir i det vesle huset heile natta og drikk vatn, et frosne rundstykke (som dei tinar på omnen) og deler ei flaske snaps.³¹ Sjølv om dei finn ein mobilladar, som forunderleg nok passar til kvinna sin mobil, og mobildekninga har dukka opp igjen, er det ingen av dei som ringer til nokon. Neste morgon står to av borna i huset i dørøpninga til anneksset, dei er ute og leikar «røvsoldater», og fortel at dei brukar å leige ut rommet:

³¹ Det å ete frosne rundstykke er ein av fleire ting som går igjen i bøkene til Helle Helle. Bente gjer det same i *Ned til hundene*, sjølv om ho faktisk har tilgang på ein steikeomn til å steike dei i.

- Det koster fem hundrede. Om ugen, siger den mindste.
- Det gør det sgu da ikke, det koster tusind, siger den største.
- Nej! Forfatteren gav selv fem hundrede.
- Forfatteren? siger hun.
- Nu er der ikke nogen, der nikker. Den største kigger ned i gulvet igen.
- Det er, fordi vi lejer det ud. Vi siger det bare ikke til nogen, siger den mindste.
- Det var da en god ide, det er et rigtig dejligt værelse.
- Den mindste skæver til sin bror, han bliver ved med at kigge ned i gulvet.
- Men vi siger det bare ikke til nogen, gentager han.
- Vi skal nok lade være med at sige noget til nogen, siger hun.
- Faktisk er forfatteren død. Færdig, kommer det så fra den største.
- Den mindste nikker dystert:
- Hun blev kvalt, i forgårs aften. I en hårnål.
- Her? siger hun.
- Nu nikker de begge.
- Det er derfor, man ikke må være her. Det er forbudt, siger den største.
- Det er faktisk rigtig, siger den mindste og skyder igen sin kridhvide undermund frem og tilbage (142&143).

I kommentaren om den døde forfatteren ligg kanskje det mest dramatiske elementet som kjem fram i løpet av teksten, men det blir ikkje eit tema i romanen. Ingen stiller fleire spørsmål til den saka, og dermed sit ein igjen med eit slags mysterium når romanen nærmar seg slutten. Det heile får på denne måten eit slags eventyraktig preg. Etter samtalen med borna ryddar Roar og kvinna opp etter seg i annekset, og romanen endar med at dei blir gåande eit stykke bak kvinna i huset og dei tre gutane hennar på vegen som leiar mot busstoppet, og dermed også tilbake til sivilisasjonen. Det siste som skjer er at ein av gutane snur seg og får auge på Roar og kvinna på vegen, kvinna vinkar og legg så ein finger over leppene.

4.2. Kven er dei?

4.2.1. Hovudperson-en/ane

Då store delar av romanen er fortalt med ein førstepersonforteljar skulle ein også tru at det er eg-personen, altså Roar, som er hovudpersonen. I førstepersonforteljingar brukar protagonisten og forteljarinstansen oftast å vere den same. Spørsmålet om kven som fyller rolla som hovudperson, har ikkje vore gjeldande i andre verk av Helle. I *Hvis det er* er det derimot naturleg å stille dette spørsmålet, då kvinna si historie tek mykje større plass enn eg-forteljaren si. I meldinga si i Berlingske (2014) kallar Per Krogh Hansen kvinna for hovudpersonen i romanen, medan Helle Helle sjølv har uttalt at det er snakk om to

hovudpersonar.³² Den personen vi får vite mest om er absolutt kvinna. Store delar av kvinna si livshistorie blir fortalt i løpet av døgnet i skogen og det er hennar historie som har mest innhald. Men kvinna har aldri ordet i si eiga forteljing, alt ho seier og gjer blir fortalt av ein ekstern forteljar. Dette hindrar ho likevel ikkje i å kunne vere hovudpersonen, romanar som er fortalt av ein tredjepersonforteljar opererer jo også med hovudpersonar.

Spørsmålet blir: Kva med Roar? Kva rolle har han i det litterære verket? Roar er forteljaren i eiga historie, det er han som fører ordet og lèt oss ta del i det som hender der ute i skogen, men i sjølve historia tek kvinna del som hovudperson på lik linje med Roar. Fokuset i skogen ligg på ho, Roar brukar til dømes mykje tid på å gjengje dialogane deira og observere kvinna (hendene hennar blir til dømes vigd mykje merksemd). I tredjepersonforteljinga er det tydeleg at det berre er éin hovudperson, og dette er kvinna. Eg kan difor forstå at Hansen vel å kalle ho hovudpersonen i forteljinga. Roar held seg heile tida litt i bakgrunnen, han er like tilbaketrekt i eige liv som forteljaren står fram i kvinna sitt. Likevel vil eg seie meg mest einig i Helle si eiga tolking av verket; at det her er snakk om to hovudpersonar. Om Roar hadde figurert berre som forteljar i historia ville han ikkje stått fram som så viktig i dei hendingane som etter kvart finn stad. Og som vi skal sjå seinare i analysen av dialogane, meiner eg at Roar utviklar seg til å bli ein meir aktiv deltakar i samtalane, og dermed også i historia, i løpet av den tida dei er i skogen. Mot slutten av verket kan ein seie at Roar både er hovudperson i eige liv, og har teke plass som romanperson på lik linje med kvinna.

4.2.2. Den tiltakslause kvinna er blitt ein uroleg mann

Helle Helle sine forteljingar handlar ofte om kvinner som manglar ein klar identitet. I Hansen si tidlegare nemnte melding i *Berlingske*, poengterer han at Helle sine kvinner: «sitter fast i en slags eksistensiell tilstand, hvor de på den ene side ikke er riktig utilfredse, men på den anden side bestemt heller ikke trives. De er ikke riktig noget eller nogen» (Hansen, *Berlingske*, 2014). Hansen skriv vidare at kvinna vi blir kjent med i romanen er den mest handlekraftige av Helle sine karakterar, medan det same ikkje kan seiast om mannen (Hansen, *Berlingske*, 2014).

Hansen har rett i at Roar ikkje kan kallast handlekraftig. Skal ein setje ein merkelapp på Roar, vil eg først og fremst kalle han ein mann med ein isolert posisjon i samfunnet. Dette kjem fram gjennom forteljinga på ulike måtar, men ein ser det kanskje tydelegast i

³² Helle Helle i samtale med Sandra Lillebø og Trude Marstein på Bergen Offentlege Bibliotek 29. september 2015.

tilbakeblikka til dagane på seminar. For det første skildrar Roar som regel dei situasjonane der han er aleine, i tillegg omtalar han dei andre deltakarane berre som *dei andre*. Når han ikkje skil ut éin einaste av kollegane med namn, og heller viser til dei som ei anonym gruppe ved hjelp av determinativet *andre*, tyder det på at han ikkje kjenner seg som ein del av gruppa. Vi ser også at han står opp tidlegare enn dei andre alle dagane dei er på seminaret, han drikk kaffien sin for seg sjølv, og ingen kjem og hentar han den dagen han søv i fleire timar på ettermiddagen. At han heller ikkje har nokon i livet utanfor jobb, kjem tydeleg fram då kvinna og Roar til slutt finn fram til annekset der dei søv ei natt etter å ha vore i skogen i over eitt døgn. Roar har nemleg ikkje nokon å ringe til: « – Du må gjerne ringe først. – Det er pænt af dig. Men gør du det, siger jeg og samme sekund: – Jeg skal ikke ringe» (130&131). At Roar ikkje har nokon som er uroleg for han etter han har vore vekke i denne perioden, tyder ytterlegare på at han ikkje er ein del av eit sosialt nettverk. Det er sjølvstyk også ei moglegheit at forvillinga hans i skogen ikkje har vore heilt ufrivillig, og at han dermed ikkje er klar for å vende tilbake då dei til slutt nærmar seg sivilisasjonen, og mobildekninga dukkar opp att. Men det er også andre ting som bidreg til synet på Roar som ein einsam mann:

- Har du så alltid boet alene? siger hun.
- Stort set.
- I Hundige?
- Ja. Jeg ved ikke hvorfor (136&137).

I samtalen med kvinna mot slutten av romanen kjem det fram at det ein gong var ei kvinne i livet hans. Grete heitte ho, men tida har berre gått, og Roar sit igjen aleine. Som eit siste tillegg kan det nemnast at han også i jobbkvardagen er plassert litt for seg sjølv:

- Vi har en frugtordning på arbejdet, siger jeg. – Men det er ikke så tit, jeg når ned til kurven.
- Har du meget at lave?
- Nej, men mit kontor ligger i den modsatte ende af gangen. Lidt for sig selv (43).

Det dannar seg altså eit bilde av ein einsam mannsperson som er midtveges i livet. Kanskje er det ei slags 50-årskrise eller eit oppgjær med fortida som får han til å legge ut på joggetur i skogen denne dagen. Det viser seg i alle fall at han aldri har jogga før, og at han heller ikkje er i god form på andre måtar (det ser vi på dei forpinte lydane han lagar når dei tek situps i gapahuken, og at han må gi seg i planken lenge før kvinna).

Eit anna trekk ein merkar seg med Roar er at han er usikker, og med jamne mellomrom går han rundt med ei uro inne i seg: «Ofte går jeg med sådan en undren, det kan også være en uro, uden at kunne placere den» (27). Han klarar til dømes ikkje å finne ut kva

tanke det er som ikkje slepp taket i han, då han får augekontakt med ei kvinne i morgonkåpe som tørkar håret utanfor eit av husa i nærleiken av der seminaret held til. Sjølv koplar Roar undringa eller uroa si til det at kvinna heng handkleet over postkassa, og at det kunne ha fått konsekvensar for posten. Om Roar her trur på sin eigen logikk, har eg ikkje noko grunnlag for å seie, men frå ein lesar sitt synspunkt verkar det meir sannsynleg at uroa kjem av augekontakten med kvinna. Så isolert som Roar står fram i eige liv er det lett å tenke at han blir usikker i situasjonar som krev kontakt med folk. Ei anna hending som gir innblikk i Roar sitt einsame tilvære, skjer då han ein av dagane på seminar ser nokon i ein båt som vinkar og vinkar. Etter lang tid, og etter å ha forsikra seg om at det ikkje kan vere nokre andre dei vinkar til, vinkar Roar tilbake. Etter hendinga kjem det fram at han drikk kaffien sin «i en vis tilstand af oppløftethed» (17). Det viser seg likevel seinare at det ikkje var menneske som vinka i båten, men to ølkasser og eit tøyestykke som blafra i vinden. Hendinga ber preg av å vere både tragisk og komisk på same tid; at Roar kjenner seg oppløfta etter å ha hatt kontakt med andre menneske vitnar om ein svært einsam mann. Som vanleg går ikkje Roar inn på kva han føler når dette skjer, men på slutten av dagen kjem det fram at han studerer ansiktet sitt i ei teskei. Denne speglinga er mogleg å sjå på som eit teikn på at Roar lurar på om det kan vere noko gale med han, at han speglar seg for å sjå seg sjølv slik dei andre ser han. Usikkerheita hans skin gjennom i heile historia.

I byrjinga av romanen prøver Roar å unngå kvinna så godt han kan, og når dei til slutt slår seg saman tek han ikkje aktivt del i samtalen før eit godt stykke ut på kvelden. Han seier ikkje frå om at han blir sliten når dei trenar for å halde varmen, og han takkar ikkje ja til ein slurk vatn første gang kvinna byr han det, sjølv om det kjem fram at han er frykteleg tørst. Mannen står dermed fram for oss som isolert, usikker og passiv i eige liv. Likevel er det Roar som kontrollerer heile forteljesituasjonen, og det ligg ein slags innebygd ironi i romanen gjennom dette grepet. Den passive mannen er kanskje likevel den med mest makt i romanen.

4.2.3. Handlekraftig, men utan mål

Vi blir kjent med kvinna gjennom samtalanane ho har med Roar og gjennom historia om fortida hennar. Som eg har vore inne på blir kvinna si historie fortalt på ein kompakt måte. Mange år av livet hennar blir framstilt på om lag femti sider. Men tempoet i forteljinga skiftar veldig; nokre plassar blir fleire år samanfatta på eit par linjer, andre stadar blir eitt kapittel sett av til éin kveld. Det er ikkje tvil om at det er kvinna vi får vite mest om i løpet av romanen. Der Roar er nesten like ukjent for oss på slutten av romanen som i byrjinga, har vi på mange måtar

gjort oss kjent med kvinna sitt liv. Ironisk nok er det likevel kvinna som på overflata står fram som mest anonym. Vi får aldri vite namnet hennar, og strengt teke er ho dermed berre ein namnlaus skikkelse vi blir kjent med gjennom ein tredjepersonforteljar. Roar kallar ho Vejmand på eit tidspunkt, men det som kjem fram i romanen er at ho nesten heiter Vejmand til etternamn: «Det er værre end Jens Vejmand, det hedder jeg næsten til efternavn» (11). Dette namnet er kjent frå eit dikt av Jeppe Aakjær frå 1905. Diktet, som heiter Jens Vejmand, handlar om ein mann som jobbar og slit seg gjennom livet utan å tene meir enn at det så vidt rekkjer til å leve. Diktet vart tonesett av Carl Nielsen i 1907, og er framleis i dag ein berømt dansk song. Det dreiar seg dermed om eit tilfelle av intertekstualitet som kan indikere ein måte å tolke kvinna sitt liv på (ei slik tolking krev sjølv sagt at ein kjenner til det originale diktet).

Kvinna er 38 år gammal, noko vi får vite ved at ho fortel at ho er 10 år yngre enn Roar. Det meste av det som kjem fram om kvinna gjennom dialogane, opplyser ho om sjølv då Roar nesten ikkje stiller nokre spørsmål. Kvinna kjem frå Aars på Jylland, og arbeider mellombels i ei klesforretning i byen. I løpet av tredjepersonsforteljinga blir vi kjent med kvinna sitt liv frå ho er ferdig på gymnaset og fram til året før forteljinga si notid, sjølv sagt med store tidsellipsar imellom. Dei periodane vi får vite mest om er den tida ho budde i kollektiv med ein gjeng andre ungdommar (som alle var litt yngre enn ho), då ho budde i Svenstrup i ei leilegheit over ein teppefabrikk og då ho bur saman med Christian og Magnus. Christian er ein av dei ho budde saman med i kollektivet, og som ho var ganske interessert i på den tida. Kvinna og Christian møtest tilfeldig i Hamburg (om ein kan kalle noko i skjønnlitterære verk for tilfeldig), og det endar med at dei to blir saman og at ho flytter inn i leilegheita hans. Saman tek dei ansvaret for Christian sin son Magnus (som dei første åra blir kalla Buller). Kvinna byrjar å jobbe i møbelforretninga til foreldra hans som ligg i første etasje i bygningen der dei bur. Vi får ikkje vite akkurat korleis forholdet endar, men kvinna si historie blir avslutta etter Magnus si bursdagsfeiring akkurat eitt år i førevegen (vi kan sjølv sagt ikkje vite om Magnus feira bursdagen sin på sjølve dagen året før, men den dagen Roar og kvinna går seg vill i skogen er i alle fall bursdagen til Magnus).

Per Krogh Hansen omtalar som sagt kvinna som handlekraftig, og det er sant at det i byrjinga er ho som tek initiativ ute i skogen. Men parallelt med at Roar tek meir aktivt del i samhandlinga med kvinna, blir kvinna meir og meir passiv mot slutten av skogsturen. Det siste stykket inn mot huset må Roar slepe ho med seg. Elles i livet er kvinna van med å klare seg sjølv. Ho målar leilegheita si, seier frå om mannen som bur ulovleg i teppefabrikken og

tek med seg Magnus på småturar. På den måten kan vi seie at ho er handlekraftig, i alle fall i forhold til dei andre kvinnene vi blir kjent med i Helle sitt univers.

Kvinna er også karakterisert av ei slags usikkerheit, om enn ikkje på same måte som Roar med si uro. Det som går igjen i kvinna sitt liv er ei kjensle av å ville høyre til i eit fellesskap: «Når hun gikk tur i det nærliggende villakvarter en lys sommeraften og kiggede ind gennem en hæk eller over et af de mange pilehegn, kunne hun godt få et sug efter at sidde derinde, midt i grillrøgen» (77&78). I kollektivet ho bur i ei stund får ho aldri heilt til å passe inn, kvinna kjenner seg alltid litt utanfor. Ho er usikker på kleda ho går med, ho er litt eldre enn dei andre, ho er oppteken av kva ho veg, og til og med i daglegdagse samtalar, som når dei andre fortel historier frå barndommen, blir ho sittande taus: «Hun sad og ville gerne bidrage, men hun vidste ikke med hvad» (57). Vi veit ikkje noko om kvinna sitt liv frå før gymnastida, og det einaste vi høyrer om familien hennar er då mora blir nemnt i samband med eit tap: «Hendes mor havde haft en vane med at skrive beskeder inde i køkkenrullen, i mange år kunne hun stadig tage sig selv i at kigge efter sådan en besked. Men det var et tab, hun ikke kunne omtale» (57&58). Trass dette tapet og kjensla av å aldri heilt passe inn nokon plass verkar kvinna tilsynelatande fornøgd med det livet ho lever. At ho framleis har eks-svigerfaren sin hund som bakgrunnsbilde på mobilen, og at pannebandet ho fekk av stesonen sin betyr så mykje for ho (begge delar skal vi komme tilbake til), tyder på at ho ikkje er over det ho og Christian hadde saman. Likevel uttrykker ho aldri at ho er lei seg eller misfornøgd med tilværet. Tvert imot kjem det innimellom setningar som tyder på det motsette: «Hun blev ved med at fryde sig over skoskabet og den måde, lænestolen stod på med sit lammeskind ved fjernsynet» (78).

Evna til å glede seg over små ting er bra å ha, men i kvinna sitt tilfelle kan det også vere fordi ho ikkje er van med noko meir. Ho blir til dømes interessert i Christian etter at han gir ho eit marsipanbrød i *mandelgave*, sjølv om denne gesten ikkje kan kallast så veldig snill eller romantisk. Det er mogleg å kalle kvinna handlekraftig innanfor rammene av sitt eige, ganske snevre, liv. I løpet av romanen blir vi aldri kjent med kvinna sine tankar og kjensler, men slik ho presenterer seg i dialogane og blir skildra av Roar, står ho fram som ei kvinne som ikkje siktar høgt i livet. Ho er som ein «Jens Vejmand» som kavar seg bortover utan å få så mykje igjen for det. I bursdagsgåve unner ho seg eit år ein liten tur til Hamburg på ein dårleg hotell, og det ho gler seg til når ho kjem ut av skogen er å ete ein kjeks. Kanskje kan ein forstå det som at kvinna manglar mål for å komme vidare i livet. Utan slike mål er det lett å la tilfella rå, og dette ser vi tydeleg igjen i livet hennar. Om det så er kva gut ho endar opp med på Mikala sin bursdagsfest, kvar ho skal bu, kvar ho skal jobbe og at det til slutt blir

Christian og ho; alt verkar prega av slump. I kvinna si historie endar det ikkje godt. Det eine fellesskapet ho klarar å blir ein fullverdig del av, nemleg familien til Christian, blir ho til slutt «kasta ut av». Ifølgje Per Krogh Hansen skjer dette fordi ho spelar rolla for godt: «Om hendes tid med Christian og hendes rolle som elsket svigerdatter og omsorgsfuld papmor til Christians søn, indtil Christian siger fra og slår op, fordi hun spiller rollen for godt og for meget» (Hansen, *Berlingske*, 2014). Det kan ligge noko i denne tolkinga til Hansen om at kvinna gjer for mykje ut av seg. Det går an å tenke seg at Christian blir ukomfortabel av at det er ho mora går til då ho blir sjuk, og over at kvinna uroar seg så mykje for Magnus. Då Magnus byrjar på skulen lyttar ho til dømes dagleg etter sirener på den tida han skal heim igjen: «Christian sagde: – Der sker hverken mere eller mindre, fordi du er bange» (103). Likevel trur eg ikkje det er ei enkelt årsak til at forholdet til Christian tek slutt. Både det klasseskiljet ein kan ane mellom dei, angsten hennar (dei søv til dømes ikkje lenger saman fordi ho gnissar tenner om nettene) og humørskiftingane ho har, er nok alle aspekt som har spela inn.

4.3. Forteljetekniske grep

I alle analysar eg har lese av verka til Helle Helle er det sett fokus på forteljeteknikken. I fleire av verka hennar er historia fortalt i førsteperson notid (til dømes i romanane *Hus og hjem* og *Ned til hundene*), sjølv om ein også, frå og med *Rødby-Puttgarden*, ser ein tendens til at fortida får meir og meir innpass i historia. Tendensen ser vi igjen i *Hvis det er* der store delar av forteljinga nettopp er kvinna si livshistorie fortalt i fortid. I tillegg er dei små tilbakeblikka vi får frå Roar sine dagar på seminar skrivne i fortid

4.3.1. Oppbygginga av romanen

Hvis det er består av 38 kapittel, og av desse utgjer ni av dei kvinna si historie fortalt i fortid (kapittel 20–21 og 23–29). I tillegg er første del av kapittel 18 kvinna si historie fortalt i fortid, medan resten av kapittelet går føre seg på notidsplan med begge to involverte. Nokre av kapitla er bygd opp som Roar sine tilbakeblikk, desse er også skrivne i fortid. Kapittel tre og fem byrjar begge med første setning i notid, før resten av kapittelet glir over i fortid og tek for seg Roar sine skildringar av hendingar frå dagane på seminar: «Jeg går ikke her med en kvinde iført pandebånd i et hastigt tiltagende tusmørke uden mål og med. I sko fra byen Arden, jeg købte dem i forgårs. De lå i en trådkurv uden for Sport og Parfumeri, der var kun det ene par» (12). I tillegg til kapittel tre og fem er det fire andre kapittel der vi blir kjent med

Roar sine dagar på seminar. Heile kapittel åtte er vigd Roar si forteljing i fortid, medan kapittel ti og 12 byrjar i fortid og går deretter over til notid igjen. I kapittel 15 er det vanskeleg å slå fast om Roar kjem tilbake til notidssituasjonen mot slutten av kapitlet: «Jeg tænkte på togrejser. På et bord i eg. En hånd rundt om en hånd, den lille, tørre neglerod, der ikke var min» (38). Roar er gjennom heile romanen oppteken av hendene til kvinna, og det er difor mogleg å sjå for seg at det er kvinna si hand han held i si. Kapittel 13 både byrjar og avsluttar i notidssituasjonen, men midt i kjem det eit lite avsnitt der Roar igjen tenker tilbake til seminaropphaldet.

Roar sine tilbakeblikk blir tidleg introdusert som nettopp dette gjennom tidsadverbial som: *i morges*, *i forgårs*, *i går* og *en eftermiddag*, eller gjennom stadsadverbial som *i hyttebyen* og *på vej til Arden*. Men inne i tilbakeblikka blir gjerne tidsadverbialet *nu* nytta, noko som gir tilbakeblikka ei slags drømmande kjensle. Det er som om Roar er i den situasjonen han ser tilbake på: «Nu befandt jeg mig under vinduet i den tilstand, noget peb udenfor, en fugl eller en halvdør, uldne stemmer fra kaffebordet og så den kølige, klare oktoberluft» (38).

Dei resterande 23 kapitla finn stad i skogen, og er haldne i presens. Dermed ser ein at størstparten av historia er fortalt i presens, og ho gir såleis inntrykk av å gå føre seg her og no. Med 15 av 38 kapittel som hovudsakleg er skrivne i preteritum, kan ein likevel sjå at fortida i stor grad gjer seg gjeldande for menneska i skogen. Romanen vekslar mellom det fortalte og forteljinga i skogen, og ein kan godt snakke om ei rammeforteljing rundt den «eigentlege» forteljinga som i til dømes *Dekameronen*. Men forteljingane flyt over i kvarandre, det er vanskeleg å alltid vere sikker på om vi er til stades i skogen eller i tilbakeblikka, og vi kan difor snakke om ein ganske kompleks struktur. Kapitla om kvinna skil seg ut ved å vere markant lengre enn dei fleste andre kapitla. Der ingen av kapitla som omhandlar tida i skogen er på meir enn seks sider (dei lengste finn vi mot slutten då dei har søkt ly i annekset), går kapitla om kvinna over både åtte og ni sider, medan kapitla om Roar si fortid knapt er på halvanna side. Dermed er det kanskje ikkje så rart at når forteljinga er over sit ein igjen med eit ganske klart bilde av kvinna, kven ho er og kva ho har gjort i livet, medan Roar på boka si siste side framleis står fram som ein ukjent.

4.3.2. Kven er forteljarane?

Eg skriv forteljarar i fleirtal fordi eg vil omtale verket som i alle fall to, og kanskje tre, ulike forteljingar. Kvar av desse historiene har ein forteljar som fortel, men om det er same forteljar

i dei ulike forteljingane i verket er vanskeleg å slå fast. Frå første side manifesterer Roar seg som ein eg-forteljar i ei førstepersonforteljing: «Det er ikke mig. Jeg står ikke sådan bag et træ i skoven» (7). Dette eg-et er også ein handlande part i forteljinga, og vi snakkar dermed om ein intern forteljarposisjon. Også synsvinkelen hos Roar er intern, men der vi tradisjonelt ville fått vite mykje om førstepersonforteljaren sitt indre liv, er vi hos Helle Helle like langt unna det indre livet til førstepersonforteljaren som vi er til ein framand vi møter på gata. Tankane til Roar blir i svært liten grad gjentekne i boka, vi får dermed ikkje kjennskap til hans indre liv sjølv om det er Roar som fortel. Dette trekket er gjennomgåande i bøkene til Helle, og det er diskutert i dei fleste analysane av bøkene hennar. I si masteravhandling om *Ned til Hundene* skriv til dømes Marit Tveita Reiso om korleis forteljarstemma i romanen skapar ein distanse til det som går føre seg. Reiso meiner at forteljarstemma i *Ned til hundene* skil seg frå forteljarstemma i dei tidlegare romanane til Helle: «I kontrast til den typiske minimalismen til Helle, er det her meir forteljarkommentarar enn det har vore i resten av forfattarskapet» (Reiso, 2013, s. 56). Det Reiso slår fast er at desse kommentarane likevel ikkje gjer til at lesarane kjem nærare innpå hovudpersonen. Dei objektive kommentarane hovudpersonen kjem med og avstanden hovudpersonen har til seg sjølv, gjer til at det verkar som det er ein person som skildrar hendingane, medan det er ein annan som deltek i samtalen og som samhandlar med dei andre karakterane (Reiso, 2013, s. 55&56).

Gjennom Roar si forteljarstemme tek vi del i historia gjennom hans auge, men også Roar har ein avstand til seg sjølv som gjer til at det er vanskeleg å bli kjent med han. Vi får ikkje tilgang til Roar sitt indre liv, sjølv om han som eg-forteljar har ei ypparleg moglegheit til å fortelje oss det som går føre seg i kjenslelivet hans. Roar skildrar på ein observerande måte det som skjer rundt han i skogen, og korleis kvinna står fram for han. Det er ein tilsynelatande objektiv forteljande stil, men på same tid så subjektiv som ein får det, nettopp fordi det er Roar som er forteljaren. Han er ingen allvetande forteljar, han fortel det han kan sjå og legg til og trekk frå der det er nødvendig. Ved å ikkje ha ein tredjepersonforteljar som kan sette lesaren inn i den situasjonen personane er i, er ein avhengig av at personane sjølv fortel det. «Dessverre» er Roar ein stille type, og dermed får ein ikkje vite alt det som ein som lesar gjerne skulle ha visst for å få stogga nysgjerrigheita

I tillegg til denne distansen mellom oss som lesarar og Roar som person, finn vi også igjen same type distanse som Reiso omtalar. Distansen mellom korleis Roar er framstilt som romanperson og korleis forteljaren opptrer i sine kommentarar, skapar ein gjennomgåande ironisk tone. På fleire stadar i historia må ein stoppe opp og verkeleg tenke over kva som egentleg står skriva på grunn av dei gjennomsyra ironiske ytringane. Eit døme er når kvinna i

andre kapittel fører ein samtale med seg sjølv. Etter at kvinna har to replikkar på rappen, medan Roar berre kastar eit blick på pannebandet hennar utan å seie noko, står det: «Så er der en pause i samtalen» (9). Som lesar må ein berre trekke på smilebandet av dette, å omtale dette som pause i samtalen er nesten absurd, då det er vanskeleg å kalle dette ein samtale i det heile. Men slik som vi blir kjent med Roar i løpet av romanen, er ikkje han typen til å spøke på denne måten. Dermed sit ein igjen med ei kjensle av at Roar som romanperson og Roar som forteljar ikkje er den same personen. Den skilnaden mellom personen som skildrar og personen som handlar som Reiso blir merksam på i *Ned til hundene*, blir dermed synleggjort også i denne romanen (Reiso, 2013, s. 56).

Det er interessant å merke seg, på same måte som Nils Gunder Hansen (2011) peikar på i sin artikkel om *Ned til hundene*, at sjølv om Roar som forteljar har ei aktiv rolle i formidlinga, er han frykteleg passiv i si eiga historie. I kvinna si historie held det seg annleis. Sjølv om Roar er passiv i samtalane dei imellom er han likevel engasjert i historia om kvinna. Han observerer kva ho gjer, kva ho har på seg, korleis ho ser ut og kva lydar ho lagar. Dette står i skarp kontrast til tilbakeblikka på seminaret der Roar ikkje kommenterer éin einaste av kollegaane sine som noko anna enn *dei andre*. I den største delen av boka har vi altså å gjere med ein eg-forteljar som fortel ei historie i presens. Den andre hovudhistoria vi blir kjent med i teksten, handlar om livet til kvinna fram til omlag eitt år før vi møter ho i skogen. Kvinna si historie er dermed ei analepse med stor utstrekking både i historietid og i romanen som heilskap. På same måte som i *Ned til hundene* kjem vi i løpet av forteljinga «parallelt lengere og lengere ind i såvel kvindens nutid som fortid» (N. G. Hansen, 2011, s. 188). Historia er fortalt i tredjeperson fortid av ein ekstern forteljar, og spørsmålet er: Kven fortel? Er det Roar som også fortel kvinna si historie, eller finst det ein annan forteljar i romanen som fortel? Eg meiner at det er Roar som fortel i heile romanen, men at han i større grad enn å fortelje faktisk konstruerer store delar av historiene.

Det første Roar fortel oss om kvinna er at ho kjem frå Aars, at ho arbeidar mellombels i ein klesbutikk, og at ho gjekk seg vill same ettermiddag. For at Roar skal ha fått denne informasjonen, må kvinna ha fortalt det til han, men utan at vi får ta del i det. Som lesarar får vi dermed ikkje direkte tilgang til historia frå kvinna, vi får først tilgang til ho gjennom eit mellomledd, altså Roar. Kva gjer det med den historia vi får tilgang til? For meg ser det ut som det er Roar sjølv som har forfatta delar av kvinna si historie. Grunnen til dette er for det første at det er lite sannsynleg at Roar faktisk veit alt det han fortel vidare. Han gir att dialogar kvinna skal ha hatt med andre menneske for fleire år sidan, og han kjenner til ein del såre og flau detaljar frå kvinna sitt liv, som ho kanskje ikkje ville fortalt til nokon i første omgang (ta

til dømes historia om køyrelæraren som droppar det tredje stemnemøtet deira). Per Krogh Hansen skriv at førstepersonforteljaren berre kan uttale seg om dei andre karakterane sine tankar og motiv, dersom dei kan forklare kvar dei har fått denne vissheita frå (2007, s. 8). Det tyder ikkje at dei alltid må forklare seg, men om ein hadde spurt ville forteljaren hatt eit svar. Så passiv som Roar står fram i historia er det vanskeleg å sjå for seg at han ville spurt kvinna om alt det ho fortel, og sjølv kor pratsam kvinna er er det vanskeleg å sjå for seg at ho ville (eller til og med kunne) fortalt alt til Roar. Eg meiner at det dermed er grunn til å tenke at Roar skapar historia hennar på eit seinare tidspunkt enn dei hendingane som skjer i skogen. Dermed blir det som gir seg ut for å vere ei notidsforteljing ei notid som er konstruert i den augneblinken Roar fortel historia. Dette planet er ikkje tilgjengeleg for oss i historia gjennom anna enn i små kommentarar der Roar vender seg mot nokon utanfor skogen. Når Roar i byrjinga av romanen summerer opp situasjonen i skogen, verkar det å skje på eit høgare reflekterande plan enn det han viser oss i skogen.

Romanen er altså delt inn i ei ekstern analepse om kvinna sitt liv, og ei historie om Roar og kvinna i skogen. Men eg har allereie nemnt at det kan vere snakk om tre ulike historier, og då tenker eg på tilbakeblikka til seminaret som Roar har vore på som ein mogleg tredje handlingstråd. Også desse tilbakeblikka kan bli karakterisert som ei ekstern analepse. Handlinga går føre seg før romanen startar, og blir avslutta same føremiddag som Roar går seg vill i skogen. Eg har nemnt det faktum at alle tilbakeblikka hans startar med eit adverbial som raskt stadfestar tid eller stad, dermed veit lesaren med ein gong at den følgjande handlinga ikkje er ein del av skogsturen. Dette tydeleggjer tilbakeblikka som ein eigen del av romanen, og dei kan kanskje også kvalifiserast som ei eiga historie. I tillegg er stemninga i tilbakeblikka ei anna enn ho vi finn ute i skogen. Eg har omtala ho som drøymande, og her fokuserer Roar meir på seg sjølv og sine opplevingar av det som skjer, enn under opphaldet i skogen. Men til og med der Roar fokuserer på seg sjølv, er det indre kjenslelivet hans eit avstengt område.

Eg vel likevel å sjå på tilbakeblikka til Roar som ein del av historia i skogen. Hovudgrunnen til dette er at kapittel 30, då historia om kvinna er slutt, innleiar med same setning som i det første kapittelet: «Det er ikke mig» (108). Den gjentakande setningsstrukturen indikerer at ein kan sjå romanen som delt i to delar der første del er over då kvinna si historie er fortalt. Her inngår Roar sine tilbakeblikk i del 1, og det er mogleg å sjå denne oppbyggnaden av romanen som eit teikn på at Roar og kvinna har gjort seg ferdig med fortida gjennom forteljingane sine, og såleis er klare for å starte på noko nytt. Det ser ut til at noko har endra seg då kvinna si historie er fortalt ferdig. Mot slutten av romanen ser ein til

dømes at Roar i større grad enn tidlegare nyttar ei vi-form når han fortel: «Nu er vi ikke så trøtte mere, vi ligger og kigger» (128). Dette tyder på at det kan ha skjedd ei utvikling hos Roar som forteljar.

Spørsmålet om kven som eigentleg fortel følgjer meg gjennom lesinga av romanen, og det ligg ei latent spenning knytt til det forteljetekniske planet fordi ein aldri kan vere heilt sikker. Forteljehandlinga i romanen er ofte svært intrikat om ein byrjar å studere ho inngåande. Vi kan sjå på eit døme frå eit av kapitla om kvinna si historie: «Hun følte sig ramt, det sjaskede med yoghurt, når hun tog. Hun fik aldrig lukket de kartoner. Måske tænkte hun, at det var spildte kræfter, at nogen alligevel skulle have noget om lidt. Måske tænkte hun slet ikke, ligesom dengang med grøntsagsbørsten» (63). Kven er det som seier *måske* i dette sitatet? Her skjer det nesten ei tolking av kvinna sine motiv og handlingar, men vi veit ikkje om det er kvinna eller Roar som er den tolkande part. Eittersom tolkande kommentarar er ei så sjeldan vare i romanen, blir det nesten endå meir spenning knytt til kven som tek på seg rolla som tolkande individ når ho først dukkar opp. Det er mogleg at det er kvinna som på eit seinare tidspunkt har reflektert over åra i kollektivet, og har komme fram til ein konklusjon om den gitte situasjonen. Men kommentaren ber helst preg av å vere ein kommentar frå forteljaren, ein refleksjon frå den som fortel historia, og då blir spørsmålet om den stammar frå kvinna sin versjon av eiga historie eller den versjonen Roar fortel. Ein annan kommentar som også stammar frå kvinna si historie er knytt til problemet med å fortelje om fortida: «Det forekom ustyrlig morsomt, som så meget andet, man ikke kan gengive» (56). Same problem om kven kommentaren stammar frå dukkar opp her, men i tillegg vitnar han om eit reflektert syn på det å fortelje ei historie.

Som romanfigur er Roar ein slags absorberande skikkelse som får med seg alt av lydar rundt seg og observerer alt ved kvinna, for deretter å fortelje om det. Roar rekonstruerer kvinna si historie, og ved å gjere det syner han også fram meir av seg sjølv. Han blir konstruert som romanfigur gjennom det han fortel om kvinna. Berre det at han tek seg bryet med å fortelje historia igjen, og ikkje berre la den komme rett frå ho, gir oss eit anna inntrykk av Roar enn det vi får frå historia i seg sjølv. Der han involverer seg i kvinna si historie, held han framleis si eiga på avstand. Han står fram som ein passiv aktør i eige liv, men tek aktivt del i kvinna sitt. Roar forvaltar ulike historier i denne romanen, og sånn sett kan vi snakke om eit hierarki med historia frå skogen på toppen, og historia om kvinna sitt liv som ei historie i historia. Den personen Roar presenterer som seg sjølv treng ikkje vere den same personen som Roar faktisk er, om han kan konstruere kvinna si historie kan han også konstruere seg sjølv som romanperson. For meg verkar det som om romanpersonen Roar blir forkledd i språk

av forteljaren Roar, fokuset blir leia vekk frå han og retta mot kvinna og hennar historie. Slik opprettheld han kontrollen over eiga forteljing i det at han hindrar innsyn i sitt eige kjensleliv. Men sjølv om Roar kanskje finn kvinna si historie mest interessant, er det ikkje denne historia som i hovudsak fangar mi interesse. Kvinna sitt liv er på eit vis som ein stor klisjé; på ein veldig realistisk måte blir det fortalt om ei kvinne som finn ein mann og sånn sett blir «redda» frå sitt vanlege liv. Forteljehandlinga i seg sjølv og den historia som ikkje blir fortalt er det som tek merksemda mi i denne romanen. Sånn sett kan vi kanskje seie at Roar har mislukkast, han klarar ikkje å gjere seg så uinteressant som han kanskje prøver på for å sleppe å stå i søkelyset.

Kanskje kan ein kalle Roar ein moderne hjernefelt som berre fungerer i skrift. I historia om seg sjølv er han ein som får med seg alt det som skjer rundt han, men som ikkje klarar å utrette stort. Dermed ser vi eit stort misforhold mellom det han forstår og det vesle han gjer. Som forteljar har han kontrollen, men i det verkelege liv får han ikkje gjort noko. Vi ser det igjen i korleis Roar har tenkt å helse på ekspeditrisa frå skobutikken (13) og korleis han i bilen på veg til Arden har planlagt å seie noko (31), men at han likevel ikkje kjem så langt i nokre av tilfella. Han samanfattar si eiga manglande styring over livet mot slutten av romanen når dei snakkar om kvinna som ein gong var ein del av livet hans: «– Ja. Jeg ved ikke hvorfor. [...] – Tiden er bare gået, siger jeg» (137).

4.3.3. Ein medviten forteljar

Sjølv om Roar avslører lite om seg sjølv til å vere ein eg-forteljar, får vi likevel på eit nivå ta del i sjølve forteljehandlinga. Rolf Gaasland skriv i boka *Fortellerens hemmeligheter* at den narrative situasjonen ofte er vigd merksemd i forteljingar med eg-person (1999, s. 25). Eksempla Gaasland viser til omhandlar eg-forteljarar som innleiar verket med eit slags forord eller ei rammeforteljing der intensjonane og motiva til forteljaren blir presentert. Det er kanskje noko liknande vi kan finne igjen i *Hvis det er*. Sjølv om historia gir inntrykk av å byrje *in medias res* med at Roar står bak eit tre i den skogen han har gått seg vill i, kan ein likevel sjå på Roar sin første negasjon som noko som introduserer oss til situasjonen. Fleire gongar i løpet av forteljinga dukkar det i alle fall opp setningar som gjer oss merksame på at det nettopp er ei forteljing det dreiar seg om. Allereie nedst på første side vender Roar seg til nokon utanfor den forteljinga han er ein del av: «Jeg skal gjøre det kort, jeg ved ikke, hva jeg skal» (7). Forteljaren presenterer på denne måten den situasjonen han er hamna i: Han har gått seg vill i skogen, og det essensielle er at han ikkje veit kva han skal. I neste kapittel dukkar

det opp ei ny setning som gir inntrykk av at Roar snakkar til nokon: «Som jeg nok har bemærket, er der ingen mobildækning» (9). Kven er det Roar her vender seg mot? For meg ser det ut til at Roar tek aktivt del i formidlinga av historia, og at han gjennom teksten blir konstruert som ein som er medviten si eiga forteljehandling. Vi ser igjen, ved eit par andre høve i løpet av romanen, at Roar tenker på sjølve forteljehandlinga. Etter at han har lokka til seg dyra i skogen rekonstruerer han til dømes det som hende fleire gongar, og han er oppteken av korleis han kan formidle historia på best mogleg måte (26). Dette vitnar om eit langt meir reflektert syn på eiga forteljing enn det som kjem fram gjennom Roar som romanperson.

Som forteljar i eiga historie ser det også ut til at Roar korrigerer si eiga forteljehandling. På eit tidspunkt kommenterer han: «Brug ikke ordet ikke så ofte» (8). Ved første gjennomlesing tenkte eg på den gitte kommentaren som noko Roar sa til seg sjølv som ein slags indre dialog, men ytringa kan også passe inn i teorien min om at Roar som forteljar er på eit høgare plan enn notidsnivået i skogen, og at han på dette planet kommenterer sin eigen forteljeaktivitet. Det vitnar igjen om ein mann som er medviten på si eiga forteljehandling. Dermed kan ein altså, som eg allereie har nemnt i resepsjonskapittelet, snakke om eit metalag i romanen. Dette perspektivet kjem også til uttrykk gjennom intertekstualiteten som hevdar seg fleire stadar i romanen. Eg har allereie nemnt songen om Jens Vejmand, men også i eit av Roar sine tilbakeblikk støyter ein på ein intertekst, denne gongen frå Oehlenschläger: «Jeg ved ikke meget om skove, jeg er ikke naturens muntre søn. Det sagde de andre i forgårs over kaffen» (7&8). Ved første augekast ser det ut til at Roar lét omgjevnadane få definisjonsmakt over han, og at det er kollegaane hans som fortel Roar kven han er. Men ser ein meir inngåande på setninga, ser ein at det ikkje kjem tydeleg fram om det er Roar som har definert seg sjølv, om det er kollegaane hans som har gjort det, eller om det til og med er noko ein av dei andre har sagt om seg sjølv. Uttrykket *naturens muntre søn* stammar frå Oehlenschlägers lystspel Aladdin - eller Den forunderlige Lampe frå samlinga *Poetiske Skrifter* del 2, som kom ut i 1805. I stykket møter vi Aladdin som blir omtala som eit geni, han er født til lukka. Han er utan bekymringar i livet, men han er i tillegg doven og spontan. Motparten hans i stykket er Noureddin. Han er skildra som ein tørr, reflektert og flittig vitskapsmann som trur han kan analysere seg fram til lukka. Om dette kan seie oss noko meir om Roar kjem an på kva val ein tek som lesar. Kanskje seier det ikkje meir enn at om ein les romanen nøye, kan ein finne fleire lag å fordjupe seg i.

4.3.4. Simultan narrasjon – Realistisk og umogleg på same tid

Samtidig som det blir sett fokus på forteljesituasjonen, er han paradoksalt nok umogleg. I boka *Towards a 'natural' narratology* (1996) viser Monika Fludernik at det å fortelje ei historie i presens gjer noko med heile vår oppfatning av forteljesituasjonen. Vi er vane med å tenke at det må vere ein avstand mellom det som blir fortalt og forteljesituasjonen, men når det er snakk om simultan narrasjon gir denne avstanden inntrykk av å ikkje eksistere. Omgrepet simultan narrasjon (*simultaneous narration*) (Cohn, 1999, s. 96–108) viser til denne forteljemåten der hendingane blir fortalt på same tid som dei skjer. Det tyder at ein som lesar må akseptere at sjølve forteljesituasjonen er umogleg. Per Krogh Hansen forklarar det på denne måten:

Samtidig kan vi dog godt acceptere, at selve udsigelsespunktet (det sted, der fortælles fra) er en ren fiktiv konstruktion – ikke blot forstået som et fingeret, ikke-eksisterende rum, men mere gennemgribende som et 'umuligt sted', jf. f.eks. 1.-person-præsens-narration, hvor tempus illuderer, at fortælleren ikke bare beretter *om*, men *fra* handlingen, simultant med at den finder sted (2007, s. 8).

Tidlegare har ein altså tenkt at ei historie må ha skjedd i fortida for å kunne bli fortalt, medan simultan narrasjon gjer det mogleg å fortelje noko medan det skjer.

Dorrit Cohn omtalar den simultane narrasjonen, altså presensforteljinga, som «fictional present» (1999, s. 106) I denne forma meiner ho at vi kan tillate oss å sjå vekk frå forteljinga sitt utspring; *når* historia blir fortalt er ikkje lenger viktig. Forma blir kjenneteikna av:

Dels de semantiske implikationer, den narrative tempus indeholder, og som blandt andet består i, at fantasi og virkelighed side- og fremstilles i den samme temporale grammatik, hvilket afstedkommer en høj grad av ubestemmelighed angående, hvad der er sandt og falskt, virkeligt og forestillet inden for fiktionens rammer (Hansen, 2007, s. 11).

Ved å nytte den spesielle forteljeforma, får ikkje berre historie og individ eit ustabil grunnlag, men også heile måten historia er fortalt på kvilar på ustabil grunn. Vi ser til dømes på fleire tidspunkt i romanen at Roar har vanskar med å skilje mellom kva som er sant og falskt. Han klarar ikkje å skilje ugla sine skrik frå kvinna sine skrik, og han veit ikkje om ambulanselyden er verkeleg eller berre eksisterer i hovudet hans. Den tilsynelatande simultane narrasjonen gjer dermed til at lesaren finn seg på nøyaktig same stad som den Roar vi blir presentert for, vi er like usikre som han på kven som lagar lydane, og om han faktisk høyrer dei eller ikkje.

Gérard Genette har omtala denne forma som den fremste forma for objektivitet sidan det ikkje finst noka tid mellom det som blir fortalt og når det blir fortalt (Genette, 1980, s. 219).

Ifølgje Per Krogh Hansen blir alle spor av ein annan forteljeinstans enn eg-forteljaren og personen sine opplevingar her og no forsøkt fjerna når ein nyttar simultan narrasjon (Hansen, 2007, s. 19). Men i *Hvis det er meiner eg at vi finn rester etter eit anna her og no* i dei sporadiske kommentarane der Roar vender seg til nokon utanfor skogen, og i si eiga korrigering av forteljehandlinga. Ein forteljarinstans som formidlar i presens etablerer ein registrerande «her-og-nu modus» (Hansen, 2007, s. 9). Og det er registrere, meir enn fortelje, Roar gjer i skogen. Hansen kallar denne forteljestilen hos Helle for *prærefleksiv*, og viser dermed til korleis ein i Helle sine forteljingar får tilgang til forteljaren si sansing og registrering, men ikkje til tolkinga eller refleksjonen omkring hendingane som utspelar seg (Hansen, 2000, s. 501). Eg meiner at Roar medvite nyttar ein slags simultan narrasjon for å halde seg sjølv skjult i størst mogleg grad. Gjennom den tilsynelatande simultane narrasjonen slepp han unna refleksjonen rundt observasjonane sine.³³ Eg meiner likevel at han eigentleg fortel frå eit notidsplan som ligg fram i tid for den «notidssituasjonen» som figurerer i romanen, og at det er frå dette punktet han kommenterer si eiga forteljing.

4.3.5. Forteljinga kvilar på eit ustabil grunnlag

Heile romanen startar med negasjonen «Det er ikke mig» (7), og på fleire tidspunkt gjentek Roar denne fornekinga av seg sjølv. Den første nektinga blir etterfølgt av endå ei: «Jeg står ikke sådan bag et træ i skoven» (7). Ved å starte heile romanen med å nekte for at det er han som er i denne situasjonen set Roar heile identiteten sin på spel frå første stund. Fokuset blir såleis retta mot kven Roar er, om han ikkje er den som blir skriven fram i romanen. Det Roar gjer med denne nektinga er på ein måte å oppløyse seg sjølv som individ. Denne identitetsproblematikken kjenner vi igjen frå hovudpersonane i både *Rødby-Puttgarden* og *Ned til hundene*.³⁴ I skogen møter vi ein mann som ikkje veit kvar han skal, og det verkar som han også elles i livet har problem med å vite kven han er og kvar han er på veg. Negasjonane vitnar på eit vis om at han har eit bilde av seg sjølv som det ikkje går an å forandre på, i nye situasjonar tyr han heller til forneking enn tilpassing. Men på tross av dette teiknet som tyder på at han har ei sterk kjensle av kven han er, klarar ikkje Roar å identifisere eit eige eg. Han

³³ Det same kan seiast om Dorte i *Dette burde skrives i nutid*. Ho skriv i fortid, men i ein ikkje-reflekterande, observerande stil. Ved å skrive som om ho nyttar simultan narrasjon, slepp ho unna refleksjonane som vanlegvis følgjer med ei historie fortalt i fortid, sjølv om ho faktisk nyttar preteritumsforma.

³⁴ Sjå til dømes Marit Tveita Reiso, 2013, s. 49–53.

blir som eit bilde på genseren han kastar ut av vindauget sitt, og etterpå ikkje vedkjenner seg, fordi han kan vere kven som helst sin:

Til sidst smed jeg sweateren med insektet ud ad vinduet, den landede på rosenbænken. Jeg kunne ikke få mig selv til at samle den op næste morgen, jeg kiggede den anden vej, når jeg passerede. Det behøvede ikke at være min, den havde ingen særlige kendetegn. Den var brunlig og grøn (35).

Nektinga kan botne i Roar si usikkerheit, og sånn sett kan vi sjå på nektingane hans som mislukka forsøk på å fjerne seg som hovudperson i den historia han er ein del av. At situasjonen er ukjent for han, og at han difor har vanskar med å kjenne seg igjen i det som skjer, er ikkje utenkeleg. Det må opplevast som ganske surrealistisk å gå seg vill i skogen på sin første joggetur. Den første setninga i ein roman brukar å gi ein peikepinn på kva dei følgjande sidene skal handle om, og når vi i denne boka blir kasta rett inn i handlinga gjennom ein negasjon, gjer det til at vårt første møte med handling og person blir ustabil. Vi blir usikre på Roar som forteljar, og det hjelper ikkje på at Roar sjølv ikkje klarar å stole på eigen persepsjon. Når Roar er usikker på om det er kvinna eller ugla som skrik i skogen, og om han faktisk høyrer ei sirene eller om det er hjernen som spelar han eit puss, blir også lesarane usikre. Det er også fleire døme på korleis kvinna og Roar begge oppfattar verkelegheita ulikt, dei ser seg sjølv på ein annan måte enn andre ser dei. Kvinna er til dømes oppteken av latteren til folk, korleis folk ler blir ofte kommentert og ho prøver gjerne å etterlikne andre sin latter. Hennar eigen er ho ikkje særleg nøgd med: «Christian hadde sin latter fra hende, høje, klare udbrud i skiftende tonelejer, små serier, helt uanstrengte. Slet ikke som hendes egen luftlatter» (104). Ved eit seinare høve nemner derimot Roar korleis kvinna sin latter er rein og klar, medan hans eigen er utan lyd (127). Sjølve oppfatninga av verkelegheita er subjektiv og ustabil, og ved at vi berre får tilgang til historia gjennom Roar er hans usikkerheit med på å gjere det heile endå meir ustabil.

Mot slutten av romanen, då kvinna si historie er ferdig fortalt, kjem nektinga tilbake og vi får ein repetisjon av dei innleiande setningane: «Det er ikke mig. Jeg sidder ikke sådan med en sovende kvinde i skoven» (108). Vi ser at negasjonen er bygd opp på same måte som i første kapittel: Roar innleiar med å seie at det ikkje er han, før han så, framleis gjennom nektingsforma, forklarar kva han *ikkje* gjer. Avsnittet held fram med ei skildring av situasjonen: «Pakket i tæpper, bundfrossen i løbesko» (108). Den vidare skildringa gir eit realistisk bilde av situasjonen dei to hovudpersonane er i. Skildringa av dei trivielle ting som skjer i skogen er i utgangspunktet ikkje særleg interessante. At personane kjem til å dø i

skogen, kjennest aldri som eit reelt alternativ. Den store spenninga ligg heller i måten forteljinga er fortalt på. Gjennom nektingane set Roar heile forteljesituasjonen ut av balanse, alle skildringane som følgjer kvilar på eit ustabil grunnlag. Faktisk kan ein kalle heile rammeforteljinga for Roar si sjølvfornekting, og dette er ikkje noko stabilt fundament å fortelje ei historie frå.

4.4. Eventyrtrekk

Hvis det er er med sine 144 sider den kortaste boka til Helle så langt, sjølv om ingen av dei tidlegare utgjevingane heller når over 200 sider. Den danske utgåva har *roman* skrive på omslaget og ifølgje Miller kan også dette vere ei talehandling: «'Believe me. I swear to you that I am really a novel'» (Miller, 2005, s. 152). Mange av Helle sine verk har tidlegare vore samanlikna med skodespel både på grunn av dei sceniske dialogane hennar og dei observerande karakteristikkane som ber preg av å fungere som scenetilvisingar.³⁵ Også *Hvis det er* har blitt omtala som eit dramatisk verk; Forlaget Oktober kallar romanen eitammerspel og dette er teke med i fleire av meldingane av romanen (sjå til dømes Dagsavisen). Eitammerspel viser til eit lite intimt drama med få personar som utspelar seg på eit lite område. Dramaet kan kjennast nesten klaustrofobisk, og merkelappen er ofte brukt i samband med August Strindberg sine drama. Om ein ser på rammeforteljinga i romanen, altså det som skjer ute i skogen, vil ein kjenne igjen ei slags klaustrofobisk kjensle når romanen går mot slutten. Mørket senkar seg endå ein gong, mannen og kvinna er på randen av samanbrot, og ein veit at dei bør bli redda snart om ikkje turen skal få eit tragisk utfall.

Det mest slåande i romanen, om ein tenker i retning sjanger, er kanskje likevel alle dei magiske elementa som manifesterer seg i romanen. Desse eventyrtrekka gir historia preg av å vere noko meir enn ei realistisk historie om ein skogstur som held på å gå gale, det blir danna ein ekstra dimensjon i historia. Det er mange små detaljar som set stemninga i skogen, som til dømes alle lydane Roar høyrer i skogen, alt frå ugleskrik til det som raslar og krafсар i buskene. Skogen står fram som eit eige levande individ, ei besjeling ein er van med frå eventyra. Den same eventyrkjensla får ein då Roar plystrande i gapahuken tilkallar ein flokk med dyr. Dei mange lysande auga i mørket, og så den plutselige redninga i det han får krampe i foten og armen dunkar hardt i veggen har eit mystisk preg. Det vesle huset dei finn i skogen har vi sett alluderer til kjente eventyr som Hans og Grete. Roar og kvinna finn inga slem heks, men dei

³⁵ Karen Hvidtfeldt Madsen skriv til dømes om *Hus og hjem* at den dialogbaserte forteljeforma og bruken av talespråk får romanen til å minne om eit filmmanuskript (2011, 95&96).

møter ei låst dør, og skimtar berre så vidt nokre auge og ein fot gjennom vidauga. Då dei neste dag får fortalt at forfattaren er død, kvelt av ei hårnål i annekset dei har søkt ly i, byrjar det å kjennest for utruleg for ei realistisk historie. I det vesle rommet finn dei også «helt ubegripelig» (129) ein mobilladar som passar kvinna sin mobil. Det samantreffet er så pass fantastisk at Roar sjølv kommenterer det som ubegripeleg. Den klassiske teksten om to menneske som går seg vill i skogen og må prøve å finne ut igjen, er skriva i eit så realistisk språk at dei små glimta av noko eventyrleg får stor tyding. Men kva desse trekka skal tyde, blir fullt og heilt overlate til lesaren å finne ut av, det blir aldri kommentert eller reflektert rundt av romanpersonane sjølv.

Dømet der vi tydlegast ser kor underspela desse eventyrtrekka blir i romanen, er i samtalen mellom kvinna og dei to borna. Som sett tidlegare fortel borna at forfattaren som leigde rommet før dei, døydde dagen før i det gjeldande rommet, kvelt av ei hårnål. Om historia berre er fantasi frå borna si side, eller om det faktisk har skjedd noko dramatisk i rommet (noko som kanskje kan forklare kvifor mora deira var så redd for å lukke opp døra kvelden før), er ein ikkje i nærleiken av å få svar på. Historia blir presentert heilt ut av det blå, og blir deretter forlaten utan eit ord. Samtalen blir ikkje nemnt igjen, og ytringa frå borna får stå som eit konstativ som skildrar noko som har hendt i verda. Ambulanselyden frå kvelden før får i alle fall ei logisk forklaring om ein trur på at det har skjedd ei ulykke der. Som nemnt i resepsjonskapittelet opnar det faktum at det er forfattaren som dør, og ikkje ein skulptør eller ein elektrikar for den saks skuld, opp for store mengder tolking.

4.5. Å konstruere ei verkelegheit gjennom forteljinga

Mange spørsmål og få svar; slik kan vi kanskje best samanfatte dette kapittelet. Sjølv om kvinna er den vi veit mest om, er ho også den mest anonyme av dei to hovudpersonane. Roar som forteljar er kanskje ikkje den same som Roar som romanperson, og ein kan uansett slå fast at ein ikkje veit mykje om nokon av dei. Eg har samanfatta handlinga i romanen, og ho er i seg sjølv enkel nok. Det er likevel verdt å merke seg at sjølv om kvinna si historie gir inntrykk av å skulle vere komplett, så oppdagar ein at også hennar historie berre utgjer ein liten del av eit levd liv. Kva har til dømes kvinna gjort på det siste året etter det som verkar å vere starten på eit brot på Magnus sin bursdag ca. eitt år før vi møter dei i skogen? Og kva med svigerfaren sin hund? I kvinna si historie er det ikkje ein hund med, sjølv om han tydelegvis har vore ein del av livet hennar ettersom ho har bilde av han som bakgrunn på mobilen. Kanskje det einaste ein kan seie heilt sikkert er at heile forteljesituasjonen er veldig uavklart. Det er vanskeleg å slå fast noko som helst om den forteljesituasjonen vi må halde

oss til; både kven som fortel og rammene for forteljesituasjonen kvilar på ein ustabil botn. Dermed er det lett å forstå at mange lesarar kan miste det forteljartekniske av syne, og at dei difor held seg til det som faktisk blir fortalt, altså historia. Ein ser igjen i resepsjonen av romanen korleis fokuset til mange hamnar på kva som blir fortalt, og dei stiller spørsmål til det framfor å tenke over korleis det blir fortalt. Men om ein berre held seg til det som skjer i historia, er det lite spennande å spore. Det er rettare sagt komisk at dei har gått seg vill i ein dansk skog, enn det er dramatisk. Eg meiner difor det er belegg for å seie at spenninga i romanen ligg meir i forteljehandlinga, enn i den ytre handlinga. Forteljehandlinga er både i fokus (gjennom Roar sine kommentarar) og skjult (i det at vi ikkje sikkert kan seie kven som fortel og når forteljinga stammar frå).

Roar innleiar heile romanen med å konstatere at han ikkje er han. Men kanskje er det han her utfører eigentleg eit performativ som legg grunnlaget for heile den ustabile lesinga av romanen. Den første setninga fungerer på eit vis som ei kontrakt mellom romanen (og med han; Roar som forteljar) og lesaren. Roar startar så å seie med å love at det ikkje er han, og gjennom denne negasjonen set han oss på sporet av at han har konstruert seg sjølv som romanperson. Sjølv om det likevel *er* Roar gjennom heile romanen, er han ikkje den same som den han fortel om. Som forteljar er han ein anna enn som romanperson, og på denne måten ironiserer Roar over seg sjølv. Ved å seie at det ikkje er han som står der ute i skogen, får Roar lesaren til å lure på kven det er, og det er denne undringa som følgjer heile lesinga og som får ein til å stille alle desse spørsmåla. Dei klare svara dukkar aldri opp, og alle spørsmåla ein stiller blir dermed verande nettopp spørsmål utan svar.

Det ustabile kjem også fram gjennom Roar si eiga usikkerheit. Når han ikkje veit kva han skal seie og kva han skal gjere smittar denne usikkerheita over på meg som lesar, eg veit heller ikkje korleis eg skal angripe teksten. Som lesar står vi i same posisjon som både kvinna og Roar, det aller meste som blir skildra i skogen er slike ting som ein observant tilskodar kunne ha sett sjølv: «The reader is condemned to an invincible ignorance that is like that of the characters in their inability to have other than an indirect and never verifiable access to the minds and feelings of others. They too must believe rather than know» (Miller, 2005, s. 272). Som lesar av denne teksten er vi på same stad som Roar gir inntrykk av å vere som romanperson (men ikkje som forteljar), og som kvinna er i Roar si historie. Men på same tid som vi deler plass med kvinna når det kjem til vår forståing av Roar er kvinna to nivå under oss, ho blir observert først av Roar og så av oss som les Roar si historie.

Det romanen gjer er å fortelje historier om liva til to personar som er isolerte i det samfunnet dei lever i. Roar fortel desse historiene, sjølv om han eigentleg ikkje er i posisjon

til å fortelje kvinna si. Han står fram som ein forteljar med ei fiksert indre fokalisering; han veit verken meir eller mindre enn oss lesarar om andre personar i historia. Det ustabile i det heile blir styrka gjennom det at vi ikkje veit kva Roar faktisk har fått vite om kvinna og kva delar av historia han finn på. Eg ser på det som at han langt på veg konstruerer kvinna si historie når han fortel ho, han legg til detaljar og tolkingar som han ikkje kan ha noko kjennskap til. Men han konstruerer ikkje berre kvinna sitt liv, gjennom å fortelje si eiga historie og om det som skjer i skogen, konstruerer han også sitt eige liv. Butler seier at gjennom å fortelje om seg sjølv, konstruerer ein si eiga historie, og det eg-et som er i historia er ikkje det same som lever i verda: «In the making of the story, I create myself in new form, instituting a narrative 'I' that is superadded to the 'I' whose past life I seek to tell» (Butler, 2005, s. 39). Slik sett blir historia om ein sjølv ei performativ handling; ein konstruerer når ein fortel, det er ikkje snakk om konstative ytringar. Når historiene til personane på denne måten blir innlysande fiksjon (noko dei sjølv sagt allereie er ettersom dei er ein del av eit litterært verk), er det lettare å få auge på at det faktisk dreiar seg om ei litterær verkelegheit også. Vi kan seie at det forteljningane deira eigentleg gjer er å få tida til å gå: «En av fortellingens største og dypeste funksjoner er rett og slett å hjelpe oss til å få tiden til å gå» (Aaslestad, 1999, s. 123). Om romanen er ein roman om forteljningar, kan ein seie at romanen presenterer seg sjølv som roman ved å få tida til å gå.

Presensforma romanen er skrive i gjer til at refleksjon ikkje har plass i teksten, og dette kan gi lesaren kjensla av å ha ei sentral rolle i meiningsskapinga i romanen. Men eg trur at denne trongen til å skape ein heilskap i historiene, heng saman med at ein gløymer at dei er fiksjon. Historiene til Roar og kvinna er ikkje historiene til personar du kan møte på gata, det finst ikkje meir i desse historiene enn akkurat det som står i romanen. Det som ikkje står skrive i teksten, finst ikkje. Difor er det heller ikkje noko poeng i å stille spørsmål for å finne ein heilskap. Men dette er vanskeleg å komme fram til, for på same tid som lesaren av romanen blir ignorert (på den måten at ein må klare seg sjølv i forståinga av det som skjer, utan noko tolking), så blir ein også snakka til gjennom Roar sine kommentarar. Romanen ber om å bli stilt spørsmål til på same tid som han viser at det ikkje er mogleg (og kanskje heller ikkje ønskjeleg) å få vite meir. Han dreg lesarane til seg som meiningsskaparar ved å tre tilbake sjølv, men på botn finst det ikkje meir meining å skape, for alt i dette litterære universet finst i det som står i teksten.

5. Verbal og ikkje-verbal kommunikasjon

Som vi såg i resepsjonskapittelet er ein av karakteristikkane som går igjen av bøkene til Helle Helle at den ytre handlinga er tona ned. Vi kan argumentere for at det skjer meir i *Hvis det er* enn i mange av dei andre verka hennar, men det som syner seg er at om handlinga kan seiast å innehalde meir dramatik, så står likevel samtalan i romanen fram som svært innhaldslause. Roar deler mest ingenting om seg sjølv eller livet sitt, kvinna deler derimot alltid litt meir enn nødvendig. Kvinna er den nysgjerrige, ho spør, medan Roar har meir enn nok med å fylle svara sine med nok informasjon. Trass i alle samtalan dei har, sit ein som lesar igjen med frykteleg mange spørsmål utan svar når siste side er lesen. Det er så mykje vi framleis ikkje veit, og difor er det lett å få inntrykk av at samtalan dei har ikkje fungerer. Korleis kan dei snakke saman når det ikkje kjem noko ut av samtalan dei har? Det var med dette som utgangspunkt eg nærma meg samtalan i romanen. Men det eg kom fram til var uventa: Det er nemleg ikkje noko grunnlag for å seie at dialogane i romanen ikkje fungerer. Kvinna og Roar får alltid samtalan til å flyte trass tydelege regelbrot på retninglinjene for effektiv kommunikasjon.

I analysen av den verbale kommunikasjonen har eg konsentrert meg mest om ulike maksimebrot, og årsakene til desse brota. Grunnen til dette er at det kan vere vanskeleg å nytte omgrep som implikatur og indirekte talehandlingar utan å i stor grad prøve å tolke intensjonen bak ytringane til romanfigurane. I handsaminga mi av dialogane har det vore viktig for meg å ikkje leite etter kva som kan ligge bak det personane seier, men heller arbeide med det som faktisk står der. Det har likevel ikkje hindra meg i å ha med desse omgrepa i analysen, ifølgje Grice er det implikatur som gjer til at menneske klarar å forstå kvarandre trass brot på maksimane, og det har difor vore naturleg å dra inn omgrepet nokre stadar som ei forlenging av resonnementa basert på årsakar til, og type av, maksimebrot. I nokre tilfelle har også indirekte talehandling vore eit omgrep som har vore fruktbart å ta i bruk, men dette har minimert seg til dei stadane i romanen der det er tydeleg at det ein person seier og det ein annan person forstår er basert på indirekte bruk av språket. Mot slutten av kapittelet dreg eg konklusjonane frå analysen av kommunikasjonen i romanen opp på eit høgare plan som svarar til korleis lesarane av romanen forstår han. Eg meiner at det som kjem fram i dialoganalysen kan nyttast for å seie noko om kva lesestrategiar som kan vere fruktbare når ein les *Hvis det er*.

5.1. Ei klargjering av kommunikasjonsomgrepet

Tar eg utgangspunkt i det kommunikasjonsomgrepet som eksisterer innanfor det perspektivet eg opererer med i denne oppgåva, er sjølvsagt *intensjon* eit viktig ord. Kommunikasjon dreiar seg her om ein avsendar som har eit budskap han vil formidle, og ein mottakar som må forstå same budskap om ein skal seie at kommunikasjonen har lykkast. Intensjonsproblematikken har vi vore inne på tidlegare, for å forstå intensjonen bak ei ytring i litterære tekstar må ein setje seg føre å forstå kva forfattaren meinte med å la romanpersonen seie det han sa. Denne søkinga etter å prøve å finne ut kva dei «eigentleg» meiner er eg ikkje interessert i, og difor vel eg å utvide mi forståing av kommunikasjon i det eg går i gang med analysen. Spørsmålet mitt undervegs i analysen vil uansett ikkje vere om det romanpersonane gjer kan kallast å kommunisere; eg skal undersøke trekk i dei munnlege interaksjonane dei har. Difor tenker eg at det er meir fruktbart å utvide kommunikasjonsomgrepet til å handle om meir enn to eller fleire personar som må forstå kvarandre, for at kommunikasjonen skal lykkast. Om ein tek utgangspunkt i ein daglegdags definisjon av ordet, som vi til dømes finn i Store norske leksikon (SNL), ser ein at forståinga av omgrepet er utvida: «Menneskelig kommunikasjon kan defineres som *det å dele tanker med andre individer, på en overlagt og uforbeholden måte*» (Allot, 2015, SNL). For at kommunikasjonen kan kallast vellukka er ein avhengig av at ein medvite formidlar noko til ein anna person, uansett om den andre personen måtte forstå det du ønskjer å formidle eller ikkje. Likevel vil eg også vise til korleis romanpersonane kan kommunisere noko gjennom lydar, og då også utan å vere medviten sitt eige budskap. Barbara Korte tek utgangspunkt i definisjonen til Paul Watzlawick når ho seier at ikkje-verbal kommunikasjon er «all non-verbal behaviour that can be decoded – that is potentially significant to a receiver – whether it is conscious or unconscious, intentional or unintentional» (Watzlawick, Beavin og Jackson, 1968 hos Korte, 1997, s. 28&29). Ved å på denne måten utvide kommunikasjonsomgrepet kan eg slå fast at det personane i romanen gjer er å kommunisere, om enn på ulike måtar, og med ulike mål og ulik effekt. At eg vel å gå vekk i frå det synet på vellukka kommunikasjon som opererer innan talehandlingsteorien tyder ikkje at eg legg vekk heile teorien. Som teoretisk bakgrunnsteppe er tanken om at språk utfører handlingar i verda verdifull, og dei lingvistiske omgrepa er gode verktøy for å undersøke korleis samtalane fungerer. Eg vil til dømes stadig måle kor effektiv ein kan kalle personane sin kommunikasjon, ut ifrå Grice sine retningslinjer for effektiv kommunikasjon. Men ettersom personane i så liten grad kommuniserer effektivt, vil det tilføre analysen meir når ein

tek utgangspunkt i at det dei gjer er å kommunisere, om enn ikkje på den måten Grice ville definert det.

I løpet av analysen byter eg på å omtale stadane dei pratar saman som kommunikasjon, som ein dialog eller ein samtale. To viktige omgrep som dukkar opp innan feltet samtaleanalyse, er det vi på norsk kallar *turtaking* og *nærleikspar*. Samtalar er karakterisert av turtaking, altså av at ein person snakkar, og så snakkar den neste, og så bortover (Levinson, 1983, s. 296). Nærleikspar (på engelsk *adjacency pairs*) heng tett saman med denne turtakinga, og blir definert som ytringar som har ei innebygd forventning om ein gitt respons: «Having produced a first part of some pair, current speaker must stop speaking, and next speaker must produce at that point a second part to the same pair» (Levinson, 1983, s. 304).

I *Hvis det er* er det derimot slettes ikkje slik at romanpersonane får eit svar på alle spørsmåla dei stiller, i alle fall ikkje svar som vi lesarar får ta del i. Og personane kan godt stille eit spørsmål, for så å ikkje vente på svar, men halde fram med å prate. Dette finn vi også gjennomgåande i samtalar frå dagleglivet, men vi legg kanskje ekstra godt merke til det i ein litterær tekst.³⁶ Romanpersonane bryt med dei forventningane vi har til ein samtale, og kanskje er det her ein finn forklaringa på kvifor det er lett å tenke at kommunikasjonen i romanen ikkje fungerer.

Helle sine bøker er kjent for å vere dialogbaserte, men i *Hvis det er* er dialogen mindre gjennomgåande enn i mange av dei andre romanane. I store delar av romanen får vi i tillegg berre innsyn i ein liten del av sjølve samtalen. Oftast er det kvinna som har replikkar, og så får vi ikkje ta del i dialogen frå Roar si side; dette skjer enten fordi Roar som forteljar vel å halde sine egne replikkar utanfor attgjevinga av samtalane, eller så er han berre så taus som dette grepet får han til å stå fram som. Likevel går dette begge vegar: «– Nu er vi der snart, siger jeg. – Hvor? siger hun, men det svarer jeg ikke på» (119). Nokre stadar blir det nemnt at Roar responderer, utan at vi får ta del i sjølve replikken: «– Vil du have en tår? Bare drik. Hun rækker den frem mod mig, jeg afslår. Hun tager selv en lille tår mere, får så sat flasken på plads igen» (9&10). Medan det andre gongar ikkje blir nemnt at han svarar i det heile teke:

– Jeg kom med teletaxi. Altså det sidste stykke herud. Jeg har løbet et år til december, siger hun.

Når hun siger ja, siger hun *jer*. Jeg ser på hendes pandebånd, hun rører ved det:

– Det er min papsøns, han er spejder.

Så er der en pause i samtalen (9).

³⁶ Her er det naturleg å igjen dra inn tanken om bøkene til Helle som ei framvising av ei form for hyperrealisme (sjå kapittel 2).

Vi har allereie sett på den komiske effekten av å nemne at det er ein pause i samtalen. Dette grepet kan i tillegg til å kjennest komisk, også kjennest litt falskt. Er det replikkar her som vi ikkje får tilgang til, og dermed Roar som vel å vise oss berre det kvinna seier? Dette punktet kan underbyggast når vi seinare i romanen får høyre om samtalar dei har, men som vi ikkje får ta del i: «Vi kommer vidare, vi taler om barn, der sätter sig på fortovet i trods» (114&115).

5.2. Dialogane

5.2.1. Brot på maksimane

Eit gjennomgåande trekk i samtalanene til Roar og kvinna i første del av boka, er at det er kvinna som spør og Roar som svarar. Etter kvart byrjar Roar å ta ein større part som handlande karakter i romanen, og på same tid aukar deltakinga hans i samtalanene med kvinna. Det er interessant å sjå at der kvinna i byrjinga snakkar mykje utan å få svar, er det Roar som tek over denne rolla utover i andre del då kvinna si form blir dårlegare.

- Hvad hedder du så?
- Roar.
- Roer?
- Ja, med a, siger jeg, og hun står og nikker et par gange.
- Det er meget specielt. Jer, siger hun (11).

Den første samtalen vi får ta del i, der dei begge deltek med replikkar, byrjar med eit enkelt spørsmål som Roar svarar på. Roar svarar informativt på spørsmålet, men ein kan likevel seie at han bryt ein maksime under kategorien kvantitet. Grice skriv: «Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange)» (2001 [1975], s. 204). Om dette hadde vore eit forhøyr eller eit intervju, hadde Roar sitt svar passa inn under maksimen om kor informativ deltakinga skal vere, men i ein vanleg samtale er det lagt til grunn at begge partar skal bidra med spørsmål for å halde samtalen i gang. Ein forventar at når den eine parten spør om namnet til den andre, vil den andre spørje tilbake. I dette tilfellet får vi aldri vite namnet til kvinna, nettopp fordi Roar ikkje spør. Kvinna held fram med å spørje om namnet, og sjølv når ho uttaler det feil svarar Roar «ja» på spørsmålet. Det mest naturlege i dette tilfelle ville vore å svare «nei», og så korrigere med at namnet blir skriva med *a*, ikkje med *e*. Når Roar ikkje seier imot, men samtykker til kvinna sitt spørsmål bygger det opp under inntrykket vi har av hans passive karaktertrekk.

Den neste samtalen byggjer også opp under synet på Roar som ein passiv romanfigur, i tillegg viser han korleis alt ved Roar sin oppførsel støttar opp om eit her-og-no-perspektiv. Det er framleis kvinna som spør, og Roar som svarar. Det som derimot skil denne samtalen frå den første er at Roar etter kvart går inn og korrigerer sine eigne svar, slik at han ikkje bryt maksimen om å vere for lite informativ, i alle fall ikkje på andre måtar enn at han framleis ikkje stiller eit einaste spørsmål:

- Hvor længe har du så løbet? siger hun.
- Måske en halv time.
- Okay. Altså nu her.
- Ja.
- Men ellers?
- Jeg har ikke rigtig løbet før. Eller, efter ting har jeg selvfølgelig.
- Det er klart.
- Hun har en lille brat latter, en udånding oven på et meget kort ø.
- Så er det da rimelig godt at kunne løbe en halv time, siger hun.
- Måske var det kun et kvarter.
- Jo, men selv det, siger hun (14&15).

Kvinna spør Roar kor lenge han har sprunge, og Roar tolkar det som om ho lurar på kor lang joggeturen hans har vore. På same måte som vi ser i tilbakeblikka til Roar, dreiar det seg om det som skjer akkurat i den augneblinken det handlar om, og ein kan få eit inntrykk av at Roar lev i ei her-og-no-boble utan tilgang til verda utanfor. Då kvinna gjennom svaret sitt får fram at spørsmålet kunne innehalde fleire plan enn notidsplanet som Roar svarte på, kjem han likevel ikkje med meir informasjon. Det gjer han ikkje før kvinna igjen spør: «Men ellers?». Roar svarar så at han eigentleg ikkje har sprunge før, men korrigerer seg sjølv og legg til at han har sprunge etter ting. Svaret hans held på å bryte maksimen om både kvantitet og kvalitet, men modifikasjonen reddar han ved at han legg til informasjon som gjer svaret meir sannferdig og meir informativt. Likevel vil eg påstå at Roar misforstår kvinna sitt formål med samtalen, for ho er det nok i utgangspunktet ikkje viktig å vite kor lenge han har sprunge. Eg vil ikkje tru at ho spør for å kartlegge kva form han er i, for å såleis lage ein plan for å komme seg ut av skogen, ho spør nok heller for å halde ein samtale i gong, og der klarar ikkje Roar å bidra effektivt på grunn av hans passive framtoning. Eit anna døme på Roar si manglande evne til å sjå utanfor det som skjer akkurat her og no, er i samtalen heilt mot slutten av romanen då dei to romanpersonane har opna snapsflaska: «– Om lidt vokser der briller ud på mig, siger hun og griner. – Bruger du briller? – Nej, desværre. Mit syn er 125 procent» (137). Kvinna forsøker seg på ein spøk, men Roar registrerer berre ordet briller og stiller seg til

ytringa hennar som om ho skulle vore seriøs, utan at det dermed ser ut til å gå opp for han at ho i så fall har brote alle maksimane for effektiv kommunikasjon som finst.

At Roar bryt maksimen om å bidra med tilstrekkeleg informasjon, ser ein gong på gong i løpet av romanen, men kanskje aldri klarare enn i den følgjande dialogen. Kvinna spør og spør, medan Roar svarar med så knappe svar at kvinna ikkje har noko anna val enn å spørje vidare:

- Har du egentlig en bil holdende et sted? siger hun.
- Nej, desværre.
- Hvordan kom du så herud?
- Jeg blev sat af.
- Altså af en bil?
- Ja.
- Hvor var det henne?
- Det var ved en vej. Der var en sti herind.
- Var der sådan to røde stolper?
- Det tror jeg ikke. Det lagde jeg ikke mærke til.
- Så var det ikke der jeg kom ind. Nå. Det kan også gøre lige meget (15).

Dialogen får eit komisk preg på grunn av Roar si manglande evne til å forstå (eller i alle fall manglande vilje til å vere meir informativ i svara sine) at kvinna prøver å få tilgang til informasjon om korleis han kom seg inn i skogen, for å sjå om det kan hjelpe dei å komme ut igjen. Når Roar svarar «nei, dessverre» på det første spørsmålet, må ein som lesar trekke på smilebandet av at han ikkje legg til noko informasjon og verre blir det utover i samtalen. Til slutt sit ein igjen med kjensla av at kommunikasjonen dei imellom ikkje fungerer i det heile teke. Det interessante er at det likevel ikkje ser ut som om kvinna tenker det same. Ho tek i alle fall aldri opp at ho så å seie fører ein einvegskommunikasjon, og ho gir ikkje uttrykk av å ikkje få svar på det ho lurar på. På same måte som Jane i *Rødby-Puttgarden* slit med å forstå vanlige høflegheitsspørsmål, slit Roar med å forstå kva den som stiller spørsmåla vil fram til. Det er som om intensjonen til den som ytrar ei talehandling er umogleg å oppdage for Roar.

Der Roar, i alle fall i første del av romanen, er passiv og bryt maksimen om effektiv kommunikasjon ved å vere for lite informativ, er kvinna på si side gjerne for informativ:

- Hvor gammel er du så? siger hun ud i det blå.
- Otteogfyrre.
- Så er du ti år ældre end mig. Det er et fint tidspunkt at begynde at løbe på, det er bedst, før du bliver halvtreds, siger hun og laver en manøvre, måske et sving med overkroppen, hun rammer mig i hvert fald hårdt med noget lige under brystbenet (18).

I samtalane med Roar, der målet må vere å samtale for å få tida til å gå, er det ikkje noko brot på maksimen om kvantitet at kvinna deler meir enn det som strengt teke er nødvendig. Men i kontrast til Roar si tilbakehaldne framtoning, står kvinna fram som ekstremt pratsam og nesten slitsam i kommunikasjonssituasjonen. I samtalar med andre enn Roar kjem dette trekket etter kvart til syne i endå større grad, og det ser ut til at ho i ein del tilfelle likevel bryt med maksimen om å ikkje vere meir informativ enn nødvendig.

Eit anna trekk ved kvinna sin kommunikasjon er at ho er flink til å forstå Roar sine indirekte talehandlingar. Då mørket kjem første kvelden i skogen reagerer Roar ved å seie: «Ja, jeg ved ikke, siger jeg» (15). Den sekundære tydinga til denne talehandlinga gir ikkje så mykje, han seier denne setninga ut av det blå, og konstaterer med det at det er noko han ikkje veit. Kvinna på si side reagerer ikkje ved å spørje kva han ikkje veit, eller stille seg uforståande til ytringa hans, ho forstår at Roar tenker på mørket og det faktum at dei nærmast ikkje ser ei hand føre seg. Den primære tydinga blir dermed eit slags spørsmål, eller eit krav til kvinna om at dei er nøydd til å ta stilling til den situasjonen dei er i. Det er altså snakk om ei indirekte talehandling der Roar sekundært ytrar at han ikkje veit, primært spør han kvinna kva dei skal gjere. Ut ifrå Grice sine omgrep kan vi dermed kalle det ein konversasjonelt implikatur. Kvinna forstår Roar si ytring på grunn av konteksten: Dei har gått seg vill i skogen, og det blir mørkare og mørkare. Roar prøver å finne ut kva dei skal gjere der i mørket, ved å uttrykke at han ikkje veit. Kvinna veit heldigvis råd, ho svarar på Roar sin replikk gjennom ei løysing på det problemet at dei ikkje ser noko: «– Måske kan vi bruge den her, siger hun og roder i lommen, tænder sin mobil og holder den op foran os, den udsender et hjælpeløst blåt skær» (15).

Sjølv om kvinna i stor grad er dyktig til å forstå Roar sine indirekte talehandlingar hender det også at dei misforstår kvarandre i løpet av romanen, utan at det har så mykje å seie for samtalen deira vidare. Etersom samtalane deira i utgangspunktet er platte, utan noko viktig budskap som trengst å kommuniserast, verkar det som om misforståingane deira ikkje spelar så stor rolle. På same måte som i dei andre samtalane er det Roar som er den passive parten i dei dialogane der misforståingane oppstår. Det er dei lite informative replikkane hans som gjer til at kvinna trur han meiner noko anna enn det han gjer, men ettersom kvinna som aktiv part likevel held samtalen i gong, enten ved å stille spørsmål ved Roar sine ytringar eller ved å spele vidare på det vesle Roar har sagt, går ikkje kommunikasjonen i stå. Eit døme på dette er då dei sit i gapahuken og begge har sove litt, samtaleemnet er te og dei drøymer om kva dei skal ete når dei kjem ut av skogen:

- Og en lille kiks. Jer.
- Ja, mon ikke. Hhøhm, siger jeg med en kort, fremmed latter, som jeg kommer til at gentage, og så griner hun også lidt:
- Griner du af mig? I morgen sidder du selv med en kiks, i Hundige.
- Gid det var så vel.
- Tror du ikke, vi finder ud? siger hun bestyrtet og vender sig, en luftbølge udgår fra tæppet.
- Jo, jo. Det er bare, fordi jeg ikke bor i Hundige for tiden (50&51).

Kvinna forstår Roar sin replikk som om han ikkje har tru på at dei kjem seg ut ifrå skogen, medan Roar eigentleg viser seg å tenke på det faktum at han ikkje bur i Hundige for augneblinken. Roar bryt maksimen om kvantitet som så mange gongar før, og denne gongen gjer det til at kvinna misforstår han. Seinare i romanen ser vi skilnaden i situasjon når det er Roar som ikkje forstår kva kvinna seier. Der kvinna spør for å få klarheit i det ho ikkje forstår, er Roar taus: «– Du kan låne mit pandebånd, hvis det er, siger hun så. Jeg forstår ikke, hvad hun mener. Men hun åbner velcrolukningen og tager det af» (113).

Det vi har sett til no er altså at samtalen flyt sjølv om Roar bryt maksimen om å vere informativ nok i dei aller fleste replikkane sine. Om vi skal sjå på grunnen til at Roar bryt maksimen om kvantitet ut ifrå Grice sine alternativ, trur eg vi må slå fast at Roar gjer det Grice kallar å *flout a maxime*. Å tru at Roar bryt maksimane med vilje indikerer at ein trur at Roar eigentleg er betre på å kommunisere enn det vi får tilgang til gjennom romanen, og ut ifrå den karakteren vi er blitt kjent med i teksten meiner eg det er lite sannsynleg. Det stemmer heller ikkje at han på noko punkt gir inntrykk av at han ikkje vil samarbeide, eller at det er umogleg for han å ikkje bryte ein maksime. Dermed sit vi igjen med alternativet at han vel å ikkje respektere maksimane, sjølv om det ikkje er noko i vegen for at han kunne gjort det. Ifølgje Grice er det når ein vel å ikkje respektere ein maksime, men likevel klarar å kommunisere, at implikaturen slår inn. I Roar sine tilfelle brukar han derimot sjeldan implikaturer, det meste av det han seier seier han rett fram, utan at det ligg noko meir meining bak. Brotet kjem i det at han seier for lite, ytringane hans er for lite informative for at kvinna kan forstå dei. Det er lite sannsynleg at Roar har teke eit medvite val om å vere så knapp i snakkemåten, her handlar det nok meir om korleis han er som romanperson.

Likevel er det, i alle fall ved eitt høve, mogleg å slå fast at Roar bryt ein maksime med vilje, men dette er faktisk ein av dei stadane der samtalen ser ut til å fungere godt:

- Men hvorfor er du her så? siger hun.
- Jeg har været på seminar. Med mit arbejde.
- Hvad laver du?
- Løbesko.

- Det er løgn.
- Ja.
- Ha, siger hun. – Det var sjovt.
- Nej, jeg står for et kontor.
- Hvordan det, står for et kontor?
- Det er en åbningstid, og så kan de ansatte komme med deres PC'er, når der er noget i vejen. Så reparerer jeg dem, hvis jeg kan. Det hedder Drop IT Shoppen.
- Det må være en stor virksomhed, hvis de har sådan et kontor.
- Det er det også.
- Også når de sender jer på seminar. Hvordan var det?
- Stille og roligt, siger jeg igen, uvist hvorfor.
- Okay, siger hun, og et øjeblik efter:
- Skal vi dele det sidste vand? (40&41).

Når kvinna spør kva Roar jobbar med, kjem han med ei løgn. Men løgna fungerer som ein konversasjonell implikatur. I den konteksten dei er, der Roar er på sin første joggetur og med blemme på foten, forstår kvinna med ein gong at Roar ikkje fortel sanninga når han svarar at han jobbar med joggesko. Her må ein altså gå ut ifrå at han medvite bryt maksimen om kvalitet for å vere morosam. I Roar sin siste replikk ser vi også at han ikkje veit kvifor han brukar dei uttrykka han gjer i samtale med kvinna, «stille og roligt» er ikkje eit uttrykk han brukar å nytte (39). Dette tyder på at han ikkje er medviten si eiga språkrolle når han pratar. Dette underbygger påstanden min om at Roar ikkje vel vekk å respektere maksimane med vilje, men at han bryt dei utan å vere medviten på at det er det han gjer.

I ein av samtalane bryt derimot både Roar og kvinna fleire maksimar i så stor grad at dei begge må vere klar over det:

- Hvad laver du? siger hun og kommer op på den ene arm. Hun har fået lidt farve i kinderne igen, gnider sig i øjet.
- Hvordan går det med dig? siger jeg.
- Hvor har du været?
- Går det bedre?
- Er der sket noget?
- Du ser bedre ud nu.
- Nej, hvor jeg sov. Tak (112).

Denne samtalen bryt med alle forventningane ein har til ein samtale, då ingen av dei svarar på det den andre spør om. Likevel flyt praten, og om ein tek utgangspunkt i at det dei ønsker med samtalen er å vise den andre at dei bryr seg, kan ein likevel seie at dei får kommunisert det dei prøver på. Det er kvinna som byrjar med å spørje Roar kva han gjer, og såleis er det han som først bryt maksimen om både kvantitet og relasjon då han, i staden for å svare stiller kvinna eit nytt spørsmål som ikkje svarar det minste på det kvinna spurde om. Men ettersom kvinna framleis insisterer på å få vite kva Roar har halde på med, gjer også ho seg til

maksimebrytar. Roar endar spørsmåla ved å seie at kvinna ser betre ut, på den måten svarar han også på sitt eige spørsmål om ho har det betre. Kvinna på si side hevder moglegvis indirekte at ho ikkje kan sjå betre ut sånn som ho har sove, men ho takkar i alle fall for komplementet, og dei er såleis tilbake i det ein forventar frå ein dialog. Vi ser at sjølv i ein type samtale der dei begge snakkar i munnen på den andre, klarar dei å få det til å fungere. Det kan sjå ut som at fordi både kvinna og Roar vil få det til å fungere, så klarar ikkje regelbrota å få samtalen til å falle saman.

Eg har tidlegare sagt at det stort sett ikkje ser ut til å vere meir meining bak replikkane deira enn akkurat det dei seier, både Roar og kvinna brukar eit enkelt og liketil språk med lite tolkingsmoglegheiter. I replikken som har gitt opphav til tittelen på romanen er det derimot fleire ting ein kan sjå på: «– Du kan låne mit pandebånd, hvis det er, siger hun så» (113). På norsk er uttrykket *hvis det er* omsett til *hvis du vil*, men ifølgje Helle Helle sjølv forsvinn noko av tydinga gjennom denne omsettinga.³⁷ På dansk tyder nemleg uttrykket på at personen som ytrar det er noko motvillig eller usikker. Det kan signalisere at det er noko personen som ytrar helst vil unngå, men om det verkeleg er nødvendig så får det vere greitt. Replikken til kvinna syner her kor viktig stesonen var for ho, og dermed har også pannebandet ho fekk av han stor verdi. *Hvis det er* kan såleis kallast ein konvensjonell implikatur, det ligg forankra i tydinga til uttrykket at det ligg noko ustabilt i meininga, som det kan vere vanskeleg for ein tilhøyrar å tolke.

5.2.2. Nye roller

Den passive Roar som berre svarar på spørsmål, går utover i romanen over til å bli ein meir og meir deltakande part i samtalen. Han spør spørsmål og han fortel, men han er stadig litt tilbakehalden samanlikna med kvinna. Ho snakkar i veg utan at det ser ut til å bry ho nemneverdig at Roar enten ikkje svarar i det heile, eller berre svarar med einstavingsord. Noko av det eg har valt å undersøke er om samtalan utviklar seg i løpet av romanen. At Roar blir ein meir aktiv part i samtalan er tydeleg, og mot slutten er situasjonen heilt snudd om på når det er Roar som pratar utan å få svar av kvinna (120–124). Dette er ei stor omvending frå tidlegare i romanen, det tek til dømes 30 sider med einvegskommunikasjon frå kvinna si side før Roar i det heile teke stiller ho eit spørsmål, og dermed aktivt tek del i samtalen.

³⁷ Helle Helle i samtale med Sandra Lillebø og Trude Marstein på Bergen Offentlege Bibliotek 29. september 2015.

Det første spørsmålet Roar spør kvinna om er om det er hennar hund det er bilde av som bakgrunn på mobilen hennar. Han tek dermed utgangspunkt i noko kontekstuellet som han ser der og då for å halde samtalen i gang:

- Er det din hund? siger jeg.
- Nej. Det var min svigerfars. Det er min papsøn, der har sat det ind.
- Er den død? Den ser venlig ud.
- Det håber jeg ikke. Den er kun et par år.
- Hvor gammel er din papsøn?
- Han fylder ni i dag.
- Altså lige i dag?
- Tæppet bevæger sig en anelse, hun nikker:
- Det er hans fødselsdag, to timer endnu. Er du mere tørstig?
- Ikke sådan.
- Det er jeg heller ikke.
- Godt.
- Godt for os, siger hun og tager imod flasken, da jeg rækker hende den (36&37).

Roar er for første gong ein aktiv deltakar i samtalen, og det er såleis den første samtalen som står fram som ein normal dialog. Dei utvekslar informasjon, og begge to bidreg. Ein får inntrykk av at det ikkje er alt som er like enkelt for kvinna å snakke om, tidlegare har ho prata i veg, men når det er Roar som styrer samtalen er ho meir knapp i svara sine, og når dei kjem inn på stesonen sin bursdag skiftar kvinna kjapt samtaleemne. Det same ser vi i samtalar med andre, til dømes når kvinna ikkje har nokre historier å dele om foreldra sine i kollektivet der ho bur (57&58). Noko held altså kvinna for seg sjølv. Det at ho skiftar tema hindrar til dømes Roar i å spørje om kvifor ho ikkje var heime i bursdagsselskap, framfor å springe ein tur i skogen (sjølv om det ikkje er sikker at Roar hadde spurt om det uansett). Roar sitt spørsmål om hunden er død blir nok stilt på bakgrunn av kvinna sitt svar om at hunden var svigerfaren sin. Når ein omtalar nokon i fortid er det ofte fordi vedkommande ikkje lenger lever. Ein kan her kalle bruken av fortid for ein konvensjonell implikatur. I dette tilfelle viser det seg likevel at både hunden og svigerfaren mest sannsynleg lever, men at kvinna har brukt fortidsforma fordi ho truleg ikkje lenger er saman med Christian, og slik sett ikkje lenger har ein svigerfar. Då ingen av dei er tørste avsluttar kvinna samtalen med kommentaren: «Godt for os», det er første gang dei to personane i skogen blir samanstilt på denne måten, og det kan vitne om eit gryande fellesskap.

Sjølv om Roar byrjar å bli meir deltakande, kan ein ikkje ta det som eit teikn på at kommunikasjonen deretter blir effektiv og innhaldsrik. Vi kan sjå på den episoden då Roar tek sitt første initiativ i romanen, og vil lage eit bål: «– Jeg tænkte på, om vi skulle lave et lille bål, siger jeg. – Det kan vi da ikke i den regn. Fryser du? Det gør jeg godt nok også, siger

hun» (60). Roar lanserer eit forslag om å lage bål, men har ikkje moglegheit til å gjennomføre det. For det første så regner det, som kvinna jo kommenterer, for det andre så har han ikkje noko å tenne bålet med. Her-og-no-tendensen kjem tydeleg fram i dette dømet, Roar innrømmer sjølv at han ikkje har tenkt særleg over det han føreslår, og forslaget fell gjennom ettersom han ikkje har midla til å gjennomføre det.

Likevel, i tillegg til at ein ser ei utvikling i det at Roar faktisk byrjar å ta ei rolle i samtalanene, kan ein også sjå ei utvikling i at der misforståingane gjerne har opptreidd fordi Roar ikkje spør kva kvinna meiner, byrjar han i andre del å jakte meir informasjon: «– Hvornår vil du tro vi kommer vidare? [...] – Herfra eller i det hele taget? siger jeg. – Begge dele» (109&110). I staden for å berre svare ut ifrå eit her-og-no-perspektiv, spør faktisk Roar denne gongen kva kvinna meiner med spørsmålet sitt. Når Roar er med som ein aktiv part i samtalen som er interessert i å vite kva den andre meiner, og som tør å finne ut av det, så ser ein at samtalen står fram som normal på ein heilt annan måte enn han gjer i byrjinga då samtalen meir har form som eit intervju enn ein dialog. Vidare i den gitte dialogen, som finn stad etter at kvinna har kasta opp i fleire timar, seier kvinna at ho er frykteleg tørst, og Roar svarar: «– Jeg henter en cola» (110). Kvinna si konstative ytring om kor tørst ho er kan godt bli forstått som eit direktiv om at Roar skal hente ho noko å drikke, men i den situasjonen dei er i er ikkje dette mogleg. Roar svarar på hennar primære illokusjon gjennom å bryte ein maksime med vilje, og til tross for at det han seier er ei rein løgn, takkar kvinna han for det. Replikken om at han hentar ein cola bryt med maksimen om kvalitet, men i den konteksten dei er i er det tydeleg for dei begge to at han ikkje meiner det han seier, og vi kan såleis kalle ytringa ein kontekstuellet implikatur som først og fremst fungerer som eit uttrykk for omsorg overfor kvinna.

Allereie tidleg i romanen møter ein på setningar som: «Vi er enige om, at det må være en meget solid og velbygget shelter» (20), utan at Roar har gitt oss nokon grunn til å tru at dei faktisk har komme fram til ei meining saman. Slik som vi kjenner Roar frå dei første sidene er det meir sannsynleg at det er kvinna som har sagt at gapahuken er solid, og Roar som i sitt stille sinn er einig med ho. Det er heller ikkje veldig sannsynleg at Roar har så stor greie på gapahuker, og setninga får ein dermed til å kjenne på at det er ei slags usanning vi blir presentert for. Utover i romanen er dette noko som forandrar seg i stor grad. Då Roar i andre del skildrar korleis dei blir einige om å gå til venstre når vegen deler seg, er det noko som er mykje lettare å tru på (116). I andre del er Roar ein deltakande part i mykje større grad enn i første del av romanen, og utsegn som «vi er enige» går frå å kjennest falske til å gi uttrykk for at dei er blitt tettare. Særleg setninga: «Nu er vi ikke så trøtte mere, vi ligger og kigger» (128)

gir oss ei kjensle av at Roar kjenner seg nær kvinna, på dette tidspunktet gir han jo til og med inntrykk av å vite korleis ho har det utan at ho har sagt noko om det (som vi får ta del i i alle fall).

Denne fellesskapskjensla blir forsterka då dei når fram til huset i skogen og prøver å oppnå kontakt med dei som bur der. Roar bankar på og ropar, men oppnår ikkje noko kontakt. Han ser ikkje anna enn ein fot under stovebordet og eit auge som tittar ut ei dør. Roar tek til og med seg kvinna og viser ho fram gjennom vindauget, for å få dei til å sjå at han har med seg ei sjuk kvinne som verkeleg treng hjelp (eller det kan vere han gjer det fordi han er innforstått med at han sjølv ikkje klarar å oppnå kontakt med andre på den måten). Dei er nesten endå meir isolerte på verandaen utanfor huset, enn dei har vore ute i skogen. På slutten er hjelpa innan rekkjevidde, men ho er likevel utilgjengeleg for dei. Roar snakkar faktisk aldri med nokon andre gjennom det vi ser av han i løpet av romanen, og kanskje har han ei visse om at han ikkje fungerer i samhandling med andre. Neste morgon då dei vaknar i det vesle annekset fører kvinna ein samtale med borna, men heller ikkje her seier Roar noko, noko borna også legg merke til: «– Hvorfor siger han ikke noget? Hun kan ikke lade være med at le: – Han er lige vågnet» (141). Kvinna forsvarar det at Roar er taus, hans manglande deltaking i samtalen blir grunnlagt ved at han har sove, og nett er vakna. Om kvinna sjølv trur på denne forklaringa er ikkje godt å seie, at Roar ikkje er den mest pratsame mannen i verda har ho nok i alle fall merka på dette tidspunktet.

Heilt mot slutten av romanen kjem Roar for første gong med litt personleg informasjon om seg sjølv, og det til og med utan at kvinna spør han direkte. Dei er i annekset på kvelden og kvinna har spurt om Roar alltid har budd aleine. Han svarar at det har han stort sett gjort, medan kvinna spør om det er i Hundige han har budd. Roar svarar igjen bekræftande, men legg til: «Jeg vet ikke hvorfor» (137). Berre denne vesle kommentaren gir veldig mykje meir informasjon enn Roar elles har delt i svara sine. Kvinna svarar berre «Nn» og nikkar, og utan vidare spørsmål legg Roar til: «– Der var engang en. Hun hed Grete, siger jeg» (137).

Når denne delinga av personleg informasjon kjem heilt mot slutten kunne ein kanskje tenke seg at Roar hadde utvikla seg som samtalepartner i løpet av romanen, og at han frå no av blir som ein ny person. Dette viser seg ikkje å vere tilfellet. Også mot slutten er det situasjonar der Roar ikkje forstår kvinna, eller kva som er forventa av han. Då dei har drukke snaps i senga og byrjar å kitle kvarandre, hamnar Roar sitt rundstykke på det skitne golvet. Kvinna tek då tak i sitt eige og løftar det over hovudet «som et trofæ» (138). I denne situasjonen anar ikkje Roar kva han skal gjere, han må tolke kvinna si ytring om at dette er

straffa han får og reagere på kvinna si bråe rørsle: «Jeg ved ikke, om det er meningen, at jeg skal prøve at tage det fra hende. Jeg ved heller ikke, hvad jeg skal svare» (138). Det endar dermed med at Roar verken gjer noko eller seier noko, han blir berre sittande. Kvinna prøver å tolke den plutselige passiviteten og tilbyr han sitt eige rundstykke. Men Roar ristar berre på hovudet med sitrande munnvikar (139). Roar, som tidlegare i liten grad har brukt kroppsspråk, og i alle fall med hell (sjå punkt 5.3.1.), rundar her av deltakinga si i samtalen i romanen på ein veldig uklar måte. Roar fortel at det å sjå beinet sitt utanfor sengekanten gjer han utruleg trist, og difor er det lett å tenke at denne sitringa i munnviken er eit uttrykk for den sorga han kjenner. For første gong i romanen er Roar ein person som avslører fleire lag ved seg sjølv gjennom kommunikasjon med kvinna. Kanskje tyder dette på at noko i han er i ferd med å breste?

5.2.3. Kvinna samtalar også med andre

Det er altså, som tidlegare nemnt, slik at vi aldri får ta del i Roar sine samtalar med andre i løpet av romanen. Dette gir han ei avgrensa rolle, det er som om han berre eksisterer som menneske i samhandling med andre i sjølv rammeforteljinga, medan han opptrer som eit isolert individ i det som føregår før og etter hendinga i skogen. Med kvinna er ikkje situasjonen den same. Hennar samtalar med andre får vi ta del i, og det vil vere interessant å sjå om kvinna har ei anna rolle i samtalanene med andre enn ho har i samtalanene med Roar.

Den første samtalen mellom kvinna og nokon andre utanfor rammeforteljinga finn stad då kvinna dreg til ungdomskollektivet ho endar opp med å flytte inn i. Ho har teke med seg alle tinga sine ut til huset, og reknar med å flytte rett inn, men då ho innser at ho er der for at dei skal få bli kjent med ho før dei bestemmer seg, blir ho nervøs. Dette ser vi tydeleg igjen i samtalen mellom kvinna og dei andre i kollektivet:

- Hvor er du for eksempel vokset op? sagde Gry og smilede, og så kom hun pludselig i tvil om, hvad det udtryk dækkede over, om det også var noget psykisk.
- Ikke rigtig nogen steder, sagde hun og tilføjede lige efter:
- Altså, jeg kommer fra Aars (53).

I første replikken kjem det inn ei ny uvisse knytt til spørsmålet om kven som snakkar. Kvinna si historie er fortalt i tredjeperson, men i første setning ovanfor kan ein bli usikker på kven *hun* er. Er det Gry eller kvinna som plutselig blir i tvil om kva som ligg i det uttrykket? Sjølv om ein kan stille spørsmålet om kven det er snakk om, og det dermed står fram som nok eit ustabil forteljetrekk, vil ein ut ifrå konteksten raskt tippe at det er kvinna som kjem med tilleggskommentaren. Her er det den konvensjonelle implikaturen og som gjer setninga

ustabil. Og er ein konjunksjon som impliserer at setninga før og etter komma heng saman, og dermed også har same subjekt. I dei to replikkane som følgjer ser ein likevel tydeleg at det er kvinna som blir usikker av Gry sitt spørsmål. I motsetnad til i samtalan mellom kvinna og Roar er det her kvinna som kjem med eit svar som bryt maksimen om nok informasjon. Alle menneske har vakse opp ein stad, så då kvinna svarar «ikke riktig nogen steder» vil dette vere eit brot på maksimane om kvantitet og kvalitet. Likevel reddar ho seg inn ved å legge til: «Altså, jeg kommer fra Aars», med dette har ho svara på spørsmålet. Det kan sjå ut som om kvinna tolkar smilet til Gry som noko som kommuniserer meir enn akkurat det ho spør om. Korleis kroppsspråket verkar inn i kommunikasjonssituasjonar skal eg sjå på seinare i oppgåva, men eg vil her gjere lesaren merksam på dette smilet til Gry. Når Gry spør kvar ho har vakse opp, og så smiler, blir kvinna usikker på om ho vil ha svar på noko anna eller meir enn akkurat kor ho har budd i oppveksten.

Dei same tendensane som vi ser i samtalen mellom kvinna og Gry, kjem også fram i dei andre samtalan vi får ta del i i den perioden kvinna bur i kollektivet. Kvinna lar her andre styre samtalen, men følgjer opp med dei forventa responsane. Når Christian ønsker ho «– Glædelig jul» svarar kvinna «– Tak i lige måde» (56), men ho svarar knapt og kjem ikkje med ekstra informasjon til det dei andre spør om. I samtalen mellom kvinna og Mikala, på ein av festane i kollektivet, har kvinna same rolle i samtalen som Roar har i samtalan i skogen. Kvinna har forlate dei andre som festar i opphaldsrommet, og står utanfor og grin då Mikala kjem ut:

- Hey, hvad laver du? sagde hun [Mikala] og lagde en hånd på hendes bare arm:
- Du er skidekold, hvad er der galt?
- Ikke en skid, kom hun til at svare, efterfulgt af:
- Jeg er skidefuld (67).

Den konversasjonelle implikaturen gjer svaret hennar forståelig. Å vere full kan ofte vere god nok grunn til å grine i seg sjølv, men som lesarar har vi tidlegare i avsnittet sett at kvinna ikkje føler seg vel i dei nye kleda ho har kjøpt, og difor anar vi vel at det er ein større grunn til at ho grin enn det at ho er full. Dette unnlèt ho derimot å svare når Mikala spør, og ein kan dermed vurdere om kvinna her bryt maksimen om kvantitet og kvalitet i svaret sitt. Det dømet i alle fall viser oss er at kvinna gjentakande gongar held tilbake informasjon, og dette trekket gir ho ei annleis rolle i kommunikasjonssituasjonane her, samanlikna med det vi ser av ho i skogen.

Den einaste gongen, i dei få samtalan vi får ta del i frå kollektivet, kvinna er den aktive parten i samtalen, er på Mikala sin bursdagsfest. Denne episoden er ikkje vellukka for

kvinna sin del, og ubehaget i kommunikasjonssituasjonen er lett å kjenne på. Mikala ber kvinna rekkje ho ein ballong og kvinna svarar: «– Hvor ser du godt ud» (68). Seinare på kvelden seier ho også: «– Jeg er stolt af dig, Mikala» (68). Etterpå blir ho gåande å håpe på at Mikala ikkje skal ha hørt ho. Kvinna lykkast ikkje som den aktive part i samtalen på denne tida, Mikala responderer ikkje på det ho seier (som vi får ta del i) nokre av gongane. I motsetnad til i samtalanane i skogen, der kvinna pratar i eitt sett utan å få svar, og eg likevel ikkje kallar kommunikasjonen mislukka, vil eg her påstå at han er det. Kvinna verkar å ha ein intensjon bak ytringa som går på å bli godteke og inkludert i ein fellesskap. Når ho då ikkje eingong får svar, har ikkje ho lykkast med det ho ville oppnå.

Etter at kvinna flytta ut av kollektivet, flyttar ho til ei leilegheit i Stenstrup. Her nærmar ho seg ei meir aktiv rolle i samtalanane ho har, og ho bryt maksimar på ein annan måte enn i kollektivet. I samtalen mellom kvinna og «teppemannen» i fabrikkjen er det framleis han som styrer samtalen, men ho tek ei meir aktiv rolle med å både lyge og gi eit direktiv:

- Kan du lide Hendrix? sagde han.
- Ikke sådan, sagde hun.
- Nå, okay, sagde han og smilede lidt skævt, hans stemme var noget grødet.
- Det er vel ikke sådan, at du har et strygejern, jeg kan låne? sagde han så. Faktaposen snærede.
- Joh, sagde hun. – Jeg skal lige bruge det, så sætter jeg det herved.
- Tak for det.
- Så kan du bare sætte det ud her bagefter.
- Perfekt, sagde han og sugede på cigaretten (75).

Då kvinna kjem inn døra heime etter denne samtalen viser det seg kjapt at ho ikkje skal bruke strykejernet, ho ventar berre til ho høyrer at mannen går inn til seg sjølv før ho pilar ned med det, og set det utanfor døra. Dermed kan ein seie at replikken hennar bryt maksimen om kvalitet; ho lyg og grunnen er nok for å unngå å møte mannen igjen. Såleis kan ein seie at kvinna tek meir aktivt del i samtalen for å styrke si eiga stilling, men ho gjer det for å kunne halde på ei passiv rolle, altså å unngå å møte mannen igjen. Direktivet ho gir mannen gjennom den konstative ytringa: «Så kan du bare sætte det ud her bagefter», endar opp som eit mislukka performativ. Den illokusjonære krafta fungerer ikkje, mannen set ikkje strykejernet ut igjen som ho indirekte har pålagt han å gjere. Den aktive rolla ho prøver å gå inn i, ser dermed ut til å feile. Ho er aktiv for å kunne halde fram som passiv.

Då denne indirekte talehandlinga ikkje fungerer må ho ta steget vidare. Ho går for å snakke med utleigarane sine, ikkje berre på grunn av strykejernet, men også på grunn av høg musikk på kveldane og sur lukt i oppgangen. Under påskot av å ha mista innbetalingsgiroen

sin besøker ho Winnie på kontoret. I den følgjande samtalen med Winnie startar kvinna veldig indirekte:

- Det er ligesom, der er begyndt lugte surt i opgangen, sagde hun.
- Er det ikke, fordi Fimo afkalker? sagde Winnie.
- Nej, det er nede fra tæppefirmaet.
- Nåeh. Ja, tæpper kan jo godt lugte lidt.
- Han spiller også høj musik dernede om aftenen. Og han går og flæber. Han er der hele tiden. Jeg tror, han er flyttet ind.
- Det er nok bare en overgang. Vi ser på det, sagde Winnie og smilede til en af lærlingene, der viftede med en hårbørste (76).

Kvinnu veit godt kva ho trur det er som lukter surt i oppgangen, men ho pakker det likevel inn som ei undring. Winnie kan godt tru på at det luktar surt, og kjem med eit forslag til årsaka. Ettersom kvinna veit at det ikkje er avkalkinga som gir lukta, prøver ho dermed ytterlegare å finne eit høve til å fortelje Winnie at det bur nokon i teppefabrikken. Winnie tolkar derimot kommentaren hennar om at lukta kjem frå teppefirmaet som om det er teppa som luktar. På dette tidspunktet i samtalen snur kvinna heilt om, og gjennom ein unaturleg overgang viser ho at ho heile tida har snakka om ein *han* som har flytta inn i firmaet. Det merkverdige her er at heller ikkje Winnie reagerer som ein skulle trudd på denne bråe snuoperasjonen i samtalen. Winnie svarar at det nok berre er ein overgang, og det verkar som om ho har visst at det var dette kvinna prøvde å seie heile tida, men at ho har gjort det vanskeleg for kvinna å få det fram. Ho tek ikkje kvinna si uro på alvor.

I dei første samtalanene vi har sett på er det vanskeleg å kjenne igjen kvinna som samtalepartnar samanlikna med den rolla ho har i samtalanene ute i skogen. Dette snur derimot då ho møter Christian i Hamburg. I dei første små samtalanene vi får ta del i mellom desse to, er kvinna ein aktiv part som stiller spørsmål til Christian for å la samtalen halde fram, han derimot er parten som fyller på med innhald i samtalen gjennom å svare på spørsmåla hennar: «– Det sker så ikke, sagde Christian. – Hvorfor ikke det? – Du skulle se de malerier, brand i Cheminova, sagde han, [...]» (81). Det er i samtalanene med Christian vi også kan sjå at ho byrjar å bidra med meir informasjon enn nødvendig:

- Okay. Det var hyggeligt, sagde han.
- Det var det.
- Så må du have nogle gode dage hernede.
- Jeg skal hjem i morgen.
- Jamen så må du have en god tur hjem.
- Hvornår skal du hjem? [...] (81).

I denne dialogen ser vi korleis kvinna bryt maksimen om kvantitet ved å dele for mykje. Det verkar som om Christian prøver å avslutte samtalen; han innleiar med «okay», noko som gjerne tyder på at ein ikkje har meir å seie, og så ønsker han ho eit fint opphald. Kvinna vil tydelegvis ha noko meir ut av denne samtalen, ho prøver å halde den i gang med å fortelje at ho skal heim dagen etter, og så stiller ho spørsmål om når han dreg. Christian svarer på dette, men avsluttar likevel samtalen. Så følgjer ein episode på restaurant på hotellet Christian bur på, der samtalen flyt fint og begge to bidreg med både spørsmål og informasjon, sjølv om kvinna er usikker på om det er eit dårleg teikn at dei kanskje ler meir enn dei snakkar (83). Dei hamnar på rommet til Christian og er saman ei natt. Då kvinna går neste morgon kysser ho han, og seier: «vi sees». Her kjem det fram korleis kvinna aktivt tolkar andre sine ytringar:

– Vi ses.

Og så hadde han svaret:

– Det gjør vi i hvert fald.

Derfor regnede hun ikke med at se ham igen. Derfor var det også så mærkeligt, at han ringede til hende to dage efter (87).

Såleis innleiar kvinna og Christian eit forhold, og med utgangspunkt i kvinna si feiltolking av ytringa hans kan vi seie at også forholdet kvilar på eit ustabil grunnlag. I det at kvinna alltid kjenner seg utanfor kan det ligge ei forklaring på kvifor ho så aktivt tolkar andre sine ytringar. Kvifor ho aldri får heilt taket på det kan ein derimot ikkje seie noko om, kanskje er heller ikkje ei for inngåande tolking bra?

I forholdet med Christian brukar kvinna talehandlingar på same måte som andre i forhold kan kjenne seg igjen i. Det er til tider ubehageleg når dei lyg for kvarandre, latar som om ting er ok når dei ikkje er det og kranglar, men det er ikkje noko uvanleg med det språket dei brukar. For første gong i løpet av romanen kan vi såleis seie at ting verkar «normale». Det er ikkje noko spesielt med det som skjer, det er berre dagleglivet summert opp over nokre få kapittel med alle sine oppturar og nedturar. I denne perioden får vi heller ikkje ta del i dialogane i stor grad, det er meir ein enkelt replikk her og der. Det er i periodane der forholdet går dårleg vi får ta del i nokre mindre replikkvekslingar. Det eine dømet på dette er når kvinna tydeleg er irritert på Christian av fleire ulike årsaker, men det blir manifestert gjennom kvinna si handling då ho bles ut lysa Christian har tent og klipper av nokre veikar. Christian får det med seg og spør «– Hvad gik det ud på?», men kvinna latar som ho ikkje forstår spørsmålet: «– Hvad for noget? Se den bil der, sagde hun og vendte sig efter tændstikkerne i skuffen, tændte lysene igen» (98). Her er det tydeleg at kvinna bryt maksimen om relevans med vilje,

ho er ikkje interessert i å skape dårleg stemning, og vel heller å leie samtalen inn på eit anna tema.

Den siste samtalen i romanen finn stad mellom kvinna og borna, og her har partane i samtalen same roller. På same måte som kvinna fortel også borna meir enn nødvendig, og dei stiller spørsmål ved ting i samtalen. Her utfører personane også meir direkte illokusjonar enn dei har gjort tidlegare i romanen. Kvinna ber til dømes om unnskyldning for at dei skremte dei kvelden før. I tillegg forkler både kvinna og borna eit direktiv i høvesvis eit forslag og ei konstatering. Kvinna seier at borna ikkje treng å fortelje mora om dei, og borna gjentek ved to høve at dei leiger ut annekset utan å seie det til nokon (142).

5.3. Å formidle eit budskap utan ord

5.3.1. Talande kroppsspråk

Det er ikkje berre den verbale kommunikasjonen som er problematisk for Roar. Forsøka hans på å kommunisere gjennom kroppsspråk kollapsar til dømes på komisk vis fordi mørket gjer det vanskeleg å sjå når han nikkar eller ristar på hovudet: «Jeg nikker. Det forekommer mig, at jeg nikker en del og ovenikøbet ret formålsløst, men det er bestemt muligt at ane de forskellige konturer af bevoksningen» (18). Kvinna let seg likevel ikkje affisere av Roar si manglande deltaking, og sjølv om både nikkinga og ristinga i mørket går ho hus forbi, held ho fram samtalan som om ho har fått eit svar: «– Har du fået vabler? Så er det næsten bedre at tage dem af, siger hun, og jeg ryster på hovedet, det forbigår hendes opmærksomhed, alligevel fortsætter hun: – Okay, måske ikke lige her. Det er også noget mærkeligt noget at hælde ud på en skovsti» (10). Som eg så vidt var inne på under punkt 5.2.3. tolkar kvinna også kroppsspråk som kommunikasjon. Der Roar ikkje får til å kommunisere gjennom ein enkel gest som å riste på hovudet for å signalisere at han ikkje er einig, kan kvinna oppfatte spørsmål ut frå eit enkelt blikk:

– Jeg kom med teletaxi. Altså det sidste stykke herud. Jeg har løbet et år til december, siger hun.

Når hun siger ja, siger hun *jer*. Jeg ser på hendes pandebånd, hun rører ved det:

– Det er min papsøns, han er spejder (9).

Austin er klar på at ein kan utføre illokusjonære og perlokusjonære handlingar også utan å bruke språket: «Thus we may cock a snook or hurl a tomato by way of protest» (Austin, 1962, s. 118). Det er såleis trygt å seie at kvinna oppfattar Roar sitt kroppsspråk som ei talehandling,

i dette tilfellet som ei spørjande ei, og den illokusjonære krafta i blikket hans leiar til eit svar på det spørsmålet kvinna oppfattar. I første del av romanen brukar kvinna stort sett berre eit verbalt kommunikasjonsspråk som gjerne er følgt opp med bekräftande nikking, i tillegg til lydane ho lagar som Roar oppfattar, men ikkje klarar å tolke som noko kommunikativt. Mot slutten, når det er Roar som har teke styringa og kvinna er utmatta, brukar ho derimot også kroppsspråket i stor grad. I ein heil sekvens der rollene verkeleg er bytta om, og Roar er den som pratar og utfyller sine eigne kommentarar, er det kvinna sin tur til å nikke og smile (125). Vi kan altså sjå ein skilnad i bruksmåte av kroppsspråk, i tillegg til ein skilnad i kor vellukka det blir brukt. Der Roar brukar kroppsspråket for å vise at han er ein deltakar i det som skjer, sjølv når han ikkje har noko å seie, brukar kvinna det i situasjonar der ho ikkje nødvendigvis orkar å kommunisere verbalt. Men sjølv når det er kvinna som er den som ikkje orkar, er det likevel berre ho som får det til å fungere.

Det er ikkje mykje kroppsspråk vi får ta del i i romanen, det meste er konvensjonelle faktar som det å nikke og smile, og funksjonen er dermed hovudsakleg kommunikasjon, og ikkje eit middel til å gjere oss betre kjent med romanpersonane. Roar som forteljar er tydelegvis interessert i andre ting enn kroppsspråk, kanskje fordi han ikkje klarar å tolke det. Sjølv om det tek lite plass i teksten, får det likevel ei signifikant tyding i romanen som heilskap. Siste setning i romanen lyder som følgjer: «Hun vinker til ham, lægger så en finger over læberne» (144). I tillegg til den meininga som kjem fram direkte frå teksten, nemleg at kvinna legg fingeren over munnen for å signalisere til guten at han ikkje treng å fortelje om dei til mor si, eller at dei deler ein hemmelegheit (om den døde forfattaren) som ho ikkje skal seie til nokon, kan ein også tolke det som ei generell oppmoding om å vere stille. Ekstra interessant er det at det er kvinna, ho som ikkje er stille, men som meistrar kommunikasjonssituasjonane, som signaliserer at det no er tid for stilla. Kva dette kan tyde vil eg komme tilbake til i slutten av kapittelet.

5.3.2. Det auditive nærveret

At ein ofte oppfattar Roar som stille kjem ekstra tydeleg fram fordi romanen fokuserer så sterkt på lyd. Trass i at ein kan omtale historia som *stille* er ho på same tid full av lydar. Romanen er veldig auditiv, og lydane som kjem frå skogen og frå kroppane deira blir alle registrert av Roar, til og med dei lydane som dei ikkje høyrer blir kommentert. Lydane fungerer som eit slags lydspor for dramatikken i boka, medan det er stille når livet held fram i sin vante gang er ting meir uroleg når lydane er nærverande. Men her er ikkje stemningane

konsekvente, lydar som søvndyssande regn og knitrande omnar gir situasjonane eit mildt preg, medan tause fuglar på si side kan skape uhygge. I hovudsak kjenneteiknar likevel stilla Roar sine tilbakeblikk, og kvinna sitt lukkelege tilvere. I skogen bles vinden, regnet trommar og ukjente ting i mørkret gir lyd til dramatikken dei opplever: «Noget basker op inde i krattet og krydser luften foran os, det lyder som et lille sejl» (16). Kvinna sin angst for at Magnus skal bli påkøyrd blir manifestert gjennom alle ambulanselydande, og personalkjøleskapet som har ein lyd som kan forvekslast med ei sirene. Roar sine tilbakeblikk er ikkje prega av dei same lydane, han høyrer eit fugleskrik og lyden av ei floge som surrar rundt ein kveld. Elles er det lydar i bakgrunnen som ikkje vedkjem han som når kollegane småpratar i fellesrommet. I kvinna si forteljing tyder lydane meir, ambulanselydane og musikken frå fabrikk som teppemannen bur i er skremmande. I kollektivet ho bur i skramlar kvinna rundt på badet som for å kommunisere med nokon at ho er vaken, og ho får svar: «En gang hørte hun et bump inde fra Christians værelse, lige da hun passerede. Hun blev ved med at tænke over det bump. Det havde faktisk lydt en anelse forceret, som et forsinket svar på hendes skramlen» (59).

Det kan sjå ut som om kvinna i større grad enn Roar brukar lydane i kommunikasjonssamband. Ho snakkar meir med andre enn han, og tolkar dermed også lydane meir som innslag i kommunikasjon med dei rundt seg. Roar høyrer og nemner alle lydane rundt han ute i skogen, men likevel så er det som om dei ikkje vedkjem han. Han nyttar dei ikkje til noko, registrerer dei berre. Den eine gongen han plystrar i boka, endar han opp med å bruke lyden som ein slags ikkje-intendert kommunikasjon. Plystringa hans lokkar til seg ein flokk med dyr, og det heile opplevast som ganske dramatisk:

Så ser jeg et sæt øjne ude i mørket, min fløjten standser. Et øjeblik er jeg overbevist om, at jeg har påkaldt en hund. Der er en rumsteren i bladene. Jeg når også at håbe, at den er venligsindet, så er der flere øjne, de går og kommer. Netop da indtræffer en reel krampe i underbenet, det giver et utilsigtet spjæt i mig, jeg rammer væggen hårdt med min baghånd, hvorved dyrene sætter i løb derude. En dump buldren, måske er der ti eller tolv i alt. Så er de borte igen, der bliver stille (26).

Denne ufrivillige kommunikasjonssituasjonen fører ikkje med seg noko positivt for Roar, og situasjonen gir oss såleis, på ein noko komisk måte, nok ein peikepinn på at han ikkje har så gode kommunikative evner. Eit anna døme er når han høyrer ugla som skrik medan kvinna er ute for å finne vatn. På eit tidspunkt blir han usikker på om det er ei ugle, og då ugla skrik igjen innser han at det ikkje er eit dyreskrik, men at det kjem frå kvinna (27&28). Han forvillar seg ut på stien, slår hovudet og blir liggande nasegrus i vegetasjonen. Då kvinna oppdagar han viser det seg at det aldri var kvinna som skreik: «– Jeg troede, du skreg. – Jeg

hørte godt den ugle. Men tak, siger hun» (33). Roar sine forsøk på ikkje-verbal kommunikasjon fell saman gong på gong, og vi ser igjen dei same problema i den verbale kommunikasjonen hans. Dette mislukka trekket gjer det desto meir interessant å sjå kor oppteken Roar er av å registrere alle lydane rundt seg. Han fortel nemleg ikkje berre om alle lydane han høyrer, men også om dei som moglegvis er der: «Hvis det pusler fra hegn og krat, er vi ikke i stand til at høre det» (11). Då han heilt i byrjinga av romanen møter på kvinna for andre gong utan at han har høyrte at ho nærmar seg, kjem han fort opp med ei forklaring på kvifor han ikkje har fått det med seg: «Vi nikker uden at sige noget, hun løber i græsset midt på stien, mellem hjulsporene. Det var derfor, jeg ikke hørte hende» (8).

I tillegg til lydane frå skogen, frå dyr og frå ting rundt dei, lagar også kroppane deira lydar. Også desse er Roar nøye med å registrere, sjølv om kroppslidane i motsetnad til lydane frå skogen ofte får ein liten kommentar i tillegg. Roar verkar nemleg å vere redd for å sleppe frå seg for mykje lyd, han lurar på kven sitt nasebor som pip, og han vil helst ikkje sukke høgast: «Hun sukker. Det udløser et suk hos mig. Mit suk er højere end hendes, det var ikke tiltænkt» (22). Det er ikkje lite lydar ein kropp slepp frå seg når ein er merksam på det, det er piping frå nasebor, sukking, gane- og tannlydar, snøfting og knasing: «Lyde undslipper os på skift, knitren i nylonbesætninger, snøft. Gulvet knager» (40). I motsetnad til lydane frå ting og lydane frå skogen kan det virke som Roar er redd for at lydane han sjølv slepp frå seg kan tolkast som om han prøver å få kommunisert noko. I kvinna sitt tilfelle er det ofte slik at lydane ho slepp frå seg tyder noko, som då ho innser at ho mest sannsynleg ikkje ser Christian igjen ettersom han kjem til å køyre bil heim frå Hamburg: «Hun kunne ikke lade være med at sige en høj lyd, folk kiggede på hende» (82). Her avslører kvinna sine eigne kjensler gjennom ein lyd som sannsynlegvis verken er intendert eller medviten.

Roar er særskild obs på lydane som stammar frå kvinna, og det er ein stor kontrast mellom måten dei to ser ut til å bry seg med lydane dei produserer. Kvinna nemner ikkje lydane med eit ord, utanom den eine gongen ho kommenterer «– Chok» før ho ler av sitt eige kvin (10). Roar derimot legg spesielt merke til ein slags klikkande lyd frå kvinna: «Det høres igen ustandseligt denne klikken fra hende. Jeg spekulerer på, om hun ikke selv bemærker det, vi bevæger os ellers lydløst på strækningen» (14).

Det auditive er såleis viktig i romanen, Roar registrerer lydane frå omgivnadane, også dei som ikkje er der, på same måte som han registrerer alt dei ikkje seier. Det er tydeleg at lydane i omgivnadane spelar ei stor rolle for han, og vi ser det også igjen i hans registrering av skiftet frå lyd til stilla: «Det bruser fra toilettet bag mig, så standser lyden, alt bliver stille. Ingen raslen, ingen fjern susen. Sorte, tavse trækroner mod en sort himmel, staldens sorte

rygning på det sorte tag» (139). Registreringa er så sanseleg at det er som ein sjølv er til stades, og ein ser at også det å vere stille kan ha ein verdi.

5.4. Alt som ikkje blir sagt blir også sagt

Eg trur det no er trygt å slå fast at kommunikasjon spelar ei viktig rolle i denne romanen, både den verbale og den ikkje-verbale. Men også alt som ikkje blir kommunisert, er ein del av fokuset, og det er nettopp i denne skiftinga mellom fokus på lyd og stille, mellom det som blir uttalt og ikkje uttalt og mellom det som tydeleg blir fortalt og det som blir registrert, den store spenninga i romanen ligg. Vi veit ikkje kvifor Roar er som han er, og det er heller ikkje poenget å finne ut av det. Lèt han vere å snakke fordi han er usikker, eller fordi han ikkje har noko å seie? Det får vi ikkje svar på, men det treng heller ikkje å vere så viktig. Fokuset på det som ikkje blir sagt er derimot viktig. Fleire gongar i løpet av romanen noterer Roar seg det som ikkje blir kommentert. Sjølv om Roar verken klarar å tolke lydar eller kroppsspråk som kommunikasjon, så er det tilfelle der han tolkar stilla: «Mørket ligget tèt inde mellem granerne, ingen af os kommenterer det. Men vi har sat farten noget op, det medfører et vist ubehag i mit tilfælde» (14). Ingen av dei kommenterer mørket, men Roar oppfattar at dei har sete farten opp på grunn av at det mørknar. Også seinare i romanen då mørket nærmar seg på dag to, set dei farten opp utan å snakke om sola som kjem stadig lenger ned på himmelen (116).

Kvifor er Roar som seier så lite, så oppteken av når det blir stille? Fokuset på alt som ikkje blir sagt er veldig til stades i romanen. Roar kommenterer mellom anna at det ikkje er noko meir å seie i ei sak, og at dette er grunnen til at dei ikkje seier noko (18, 136). Allereie i andre kapittel merkar han seg at det er ting dei ikkje snakkar om: «Vi kommer ikke ind på, at hun sad i det træ» (9). Han registrerer også når han ikkje finner på noko meir å seie (119, 131), når det går lenge utan at dei seier noko (117), når det kjennest naturleg å vere stille (40) og når det at dei ikkje snakkar ikkje lenger kjennest naturleg (132). I analysen sin av underteksten i litterære tekstar har Kvorning sett på lesaren si tolking av dette grepet. Ho meiner at når det at ein ikkje snakkar blir nemnt eksplisitt, er det for å leie merksemda mot det som kunne blitt sagt, men som personen, av ei ukjent årsak, vel å ikkje seie: «Denne årsag er læseren herefter på udkig efter og yderst lydhør overfor [...]» (Kvorning, 2008, s. 62). I *Hvis det er* er dette trekket så gjennomgåande at det er med på å styre heile oppfatninga av romanen. Det at det er mykje vi ikkje veit blir eit aspekt ved romanen som ein kan velje å stille seg til på ulike måtar. Roar er særleg merksam på det kvinna ikkje seier noko om: «Jeg

venter på, at hun kommenterer denne tuden, men hun siger ingenting» (22). I Kvorning sin analyse av *Rødby-Puttgarden* kjem ho fram til at hovudpersonen (Jane) ikkje veit kva som er akseptabel sosial oppførsel, og difor prøver ho å meine det same som personane ho kommuniserer med for å passe inn. Ei forklaring på at Roar er ekstra merksam på når kvinna er stille kan vere knytt til nettopp det at han gjerne vil la kvinna omtale ting først. Kvorning omtalar Jane si rolle i dialogar på denne måten:

Hun har ingen fornemmelse af sig selv eller andres forventninger til hende, og denne eksistensielle krise kommer blandt andet til udtryk i dialoger, hvor hun enten taler folk efter munden eller famler sig frem, for at finde ud af, hvad der ønskes og forventes af hende (Kvorning, 2008, s. 51).

Roar har mykje til felles med Helle sine tidlegare kvinneskikkelsar, og at han er stille fordi han er usikker på kva han elles skulle sagt er ikkje utenkeleg.

Når det som ikkje blir sagt blir via så pass stor merksemd, er det veldig påfallande med alt som verken blir nemnt eller kommentert at det ikkje blir nemnt. Heile romanen spelar på det faktum at det er mykje ein aldri får svar på, det er så mykje i historiene til desse to menneska som ein går og lurar på. Det som skil seg særskild ut i samband med dette er kommentaren om den døde forfattaren. Dei to borna som bur i huset, kjem ned til Roar og kvinna i annekset etter dei har sove der ei natt, og fortel om forfattaren som er kvelt i ei hårnål. Dette blir ikkje kommentert i det heile av verken Roar eller kvinna, utanom då kvinna spør Roar: «– Tror du, det passer? siger hun og løfter et hjørne af dynen, slipper igen» (143). Roar svarar ikkje, og kvinna spør ikkje meir. Dermed sit vi igjen utan å eingong vite om Roar fekk med seg spørsmålet, langt mindre kva han tenker om saka. Eg har sagt at ein på eit vis kan kalle saka med den døde forfattaren det dramatiske høgdepunktet i romanen. Om det er ein forfattar som verkeleg har budd i annekset, og så blitt kvelt i ei hårnål kvelden før, er dette eit stort spenningsmoment i ei historie som relativt sett er prega av nettopp mangelen på spenning. Har forfattaren teke sjølv-mord, har det skjedd ei ulykke, er ho drepen? Eller er det kanskje berre borna som lét fantasien gå løpsk? Ingen av desse spørsmåla får ein svar på. I denne episoden ser eg at eg har eit godt argument for å fremme meininga mi om at spenninga i romanen ikkje ligg i det som faktisk skjer, men i alt det som vi ikkje får vite, i alle spørsmåla som ikkje blir stilt og svara som ikkje blir gitt. Spenninga i teksten finn ein ikkje i leitinga etter kva som verkeleg har skjedd, men i alt det som ikkje blir sagt, og i usikkerheita rundt kven som fortel og kva som ikkje blir fortalt.

5.5. Kommunikasjon mellom romanpersonar og med lesarane av romanen

Vi har sett at hovudtendensen i dialogane er at Roar er for lite informativ til å kommunisere effektivt, medan kvinna til tider deler for mykje. I tillegg er det klart at der Roar er ein lite kommunikativ person som slit med å få både den verbale og ikkje-verbale kommunikasjonen til å fungere, så oppfattar kvinna stort sett det meste av lydar og kroppsspråk som kommunikasjon. Kvinna fungerer også i samtalar med andre folk, medan det er noko vi aldri får vite om Roar gjer. Roar er ikkje berre oppteken av det han høyrer, men også av overgangen mellom lyd og stille og alt som ikkje blir sagt. Kvifor Roar har dette fokuset veit ein ikkje, men det går an å sjå det i eit sosialt perspektiv og forklare det som ein konsekvens av den einsame livsstilen han har. Om vi skal forklare kvinna si evne til å tolke situasjonar i same perspektiv, kan ein sjå på det som kjem fram i teksten om at ho alltid har lengta etter å passe inn, men store delar av livet likevel har kjent seg utanfor. Denne framandkjensla overfor andre, og den stadige redsla for å ikkje forstå og ikkje vere ein del av fellesskapet på same måte som dei rundt ho, kan ha gjort til at ho har utvikla ei «oversensitiv» evne til å lese situasjonane ho er i.

Vi ser ei utvikling i kvinna sine samtalar frå byrjinga av forteljinga hennar og fram til notidssituasjonen i skogen. Ho har alltid tolka lydar, kroppsspråk og verbal kommunikasjon i stor grad, men i forteljinga sin notidssituasjon ser vi også at ho er ein svært aktiv deltakar i samtalar. Kvinna legg ned mykje innsats for å forstå og inngå i samhandling med Roar. Også hos Roar kan vi spore ei utvikling i løpet av romanen. I tråd med at han blir ein meir aktiv deltakar i samtalanene, tek han også ei større rolle som handlande romanperson. I andre del av romanen kan ein seie at Roar har tredd tilbake i rolla som forteljar, og i større grad fungerer som hovudperson på lik linje med kvinna. Mot slutten av romanen har kvinna og Roar danna sitt eige fellesskap, og dei blir isolerte saman. Den avgrensa handlinga i skogen gir eit veldig her-og-no-inntrykk; at rammeforteljinga er samanlikna med eit kammerspel har eg slik sett ingen problem med å forstå. Det spennande er å sjå at Roar som romanperson også heng veldig fast i eit sånt her-og-no-perspektiv. Han tek utgangspunkt i det som skjer i den aktuelle situasjonen for å delta i ei samhandling med kvinna. Roar sitt her-og-no-perspektiv i samtalanene skin igjen i både den fortetta rammeforteljinga, og i tilbakeblikka hans til dagane på seminar. Form og innhald går inni kvarandre, og ein kan også sjå på dette perspektivet som ei tematisering av viktigheita av kontekst i kommunikasjonssituasjonen. Dette fokuset på kontekst er også viktig i samband med handlande ytringar innan talehandlingsteorien, og det leiar oss mot kommunikasjon på eit høgare plan mellom roman og lesar. Som vi har sett

tidlegare meiner Miller at lesing er eit svar på romanen sitt krav om å bli lesen: «A reading is a performative intervention, not a cognitive, completely verifiable assertion, though it is a response to the call for a reading that the text makes: 'Read me!'" (Miller, 2005, s. 83). Som eg var inne på i slutten av førre kapittel meiner eg at romanen i byrjinga kjem med ei implisitt talehandling som fører til at lesarane byrjar å stille spørsmål. Gjennom Roar sin negasjon frå første setning i romanen er det etablert ei usikkerheit som lesarane stiller spørsmål ved. I tillegg er det gjennom fleire andre grep lagt opp til at det må skje ei tolking. Til dømes nyttar Helle konsekvent «siger han/hun» etter replikkane deira, det er aldri lagt til ekstra informasjon som at dei stiller eit spørsmål (det ser vi berre på spørsmålsteiknet) eller at dei ler, smiler eller til dømes kviskrar som jo er vanleg i samband med replikkar. I tillegg er den danske tittelen på romanen eit kroneksempel på ei ytring som krev tolking. Helle seier sjølv at uttrykket *hvis det er* er avhengig av ein mottakar som tolkar ytringa: «Man kan bruke uttrykket til så mye, og det krever en mottaker for å forstå underteksten» (Helle i intervju med Fosvold, 2015).

Men på same tid som romanen opnar seg for tolking, meiner eg at han også, gjennom korleis kommunikasjonen mellom Roar og kvinna fungerer, oppmodar til å ikkje stille spørsmål, eller kanskje heller til å bli godteken. Romanen som eit performativ stiller krav til lesaren på ulike plan. Først og fremst oppmodar han om å bli lesen i det at han er ein roman. Han krev også å bli forstått som ein roman på bakgrunn av den merkelappen sjangeren gir. Går ein ned eit nivå og ser på krava i sjølvve teksten vil eg altså påstå at romanen set lesaren inn i ein situasjon der det er nødvendig å stille spørsmål ved å innleie med negasjonen «Det er ikke mig». Denne opninga for å stille spørsmål blir underbygga av ustabiliteten som ligg i forteljehandlinga og i når forteljinga blir fortalt. Romanen vil på denne måten vere eit paradoks i det at han både legg til rette for å stille spørsmål, men samtidig avsluttar med eit direktiv frå kvinna om å vere stille. Etersom denne talehandlinga (fingeren over leppene) er knytt til nivået der romanpersonane opererer, meiner eg romanpersonane sin kommunikasjon med kvarandre og romanen sin kommunikasjon med lesarane går an å sjåast i ein samanheng.

6. Avsluttande refleksjonar

6.1. Forteljing om forteljingar

Forteljinga om ein sjølv fungerer som ein reiskap for å prøve å forstå seg sjølv og den verda ein lever i. I *Hvis det er* fortel Roar både si eiga historie og kvinna si historie, men utan eit reflekterande lag står historiene meir fram som eit bilde på alt ein ikkje forstår, enn som ein klargjerande gjennomgang av to menneske sine liv. Judith Butler skriv at vi ikkje kan fortelje si eiga historie fordi ho er skjult for oss. Roar som historieforteljar syner fram dette, ved at han berre så vidt fortel noko om seg sjølv. Heller ikkje andre sine historier kan ein kjenne fullt ut, og dette blir problematisert i den historia Roar fortel om kvinna. Vi ser korleis Roar prøver å nærme seg den historia han ikkje kjenner til. Han fortel til dømes om dei lydane som kanskje finnest i skogen, men som han ikkje høyrer. På same måte nærmar han seg også kvinna si historie, sjølv om det her kjem til syne fleire lag av levd liv som Roar ikkje har moglegheit til å vite noko om. Det vi har moglegheit til å kunne vite og til å fortelje vidare er det vi observerer skjer her og no, og dette ser vi igjen i Roar sin måte å fortelje historia i skogen på. Han registrerer det han ser og det som skjer, og ofte er det han formidlar vidare prega av eit her-og-no-perspektiv.

Eit anna punkt som eg har sett på som ein viktig del av romanen er spaltinga av Roar i to ulike storleikar. Han er både romanperson og forteljar på same tid, og han er ikkje den same i dei ulike rollene. Roar spelar på den performative dimensjonen i språket når han konstruerer seg sjølv som romanperson og skapar kvinna si historie. Det er også interessant å sjå korleis han som forteljar er svært medviten si språklege rolle, medan han som romanperson latar til å bryte maksime på maksime utan å vere klar over det. Men her ser ein også at forteljaren Roar innimellom skin igjennom når det er snakk om Roar som romanperson. Til dømes er Roar medviten si eiga forteljehandling når han lurar på korleis han best kan formidle dramaet om dyra han påkallar med plystringa si i skogen (sjå punkt 5.3.2). Det er mogleg å sjå romanen som ei forteljing om det å fortelje historier, både si eiga og andre si. Gjennom å fortelje om seg sjølv og kvinna konstruerer Roar to liv som kjem til syne i romanen.

6.2. Syner fram den menneskelege kommunikasjonen

Om ein vel å sjå på romanen som ein roman som undersøker det å fortelje ei forteljing kan ein seie at *Hvis det er* skriv seg inn i rekkja av Helle sine metalitterære romanar. Som synt i

resepsjonskapittelet er det særleg *Ned til hundene* og *Dette burde skrives i nutid* som inneheld metalag knytt til det å skrive. Såleis kan ein kanskje sjå på den nyaste romanen som ei vidareføring av eit metablikk på kva litteratur *er* og *gjer*. I alle intervju med Helle Helle kjem det fram at ho er veldig medviten det språket ho nyttar, og den stilen ho skriv i. I intervju om *Hvis det er* har ho uttalt at det finst eit avansert nivå knytt til det å skrive i romanen, og at romanen er eit «avansert språklig eksperiment» (Fosvold, *Vårt Land*, 2015). Ifølgje Helle ligg eksperimentet i forteljehandlinga og er knytt til forteljaren sin synsvinkel: «Han skulle si så lite som overhodet mulig om seg selv og samtidig bære synsvinkelen» (Fosvold, *Vårt Land*, 2015).

Vi kan altså sjå igjen tematikkar knytt til det å skrive og å fortelje i Helle sine verk, og i samband med den første boka ho skreiv har også kommunikasjonstematikken vore drege inn. I *Eksempel på liv* finn ein romanpersonen Marianne som kastar opp alfabetet. I eit intervju med Helle Helle, redigert av John Haarder (2000), tek Per Krog Hansen opp at nettopp *Eksempel på liv* verkar å handle om den språklege verkelegheita. Helle uttalar i same intervju at ein kan sjå det som at romanpersonane hennar har eit problem med å kommunisere med omverda: «Enten er de bange for at sende beskeder i forkerte retninger, eller også kommer de til at gjøre det. Der er en eller anden brist i forholdet, i møderne med andre mennesker [...]» (Helle i intervju redigert av Haarder, 2000). Det er interessant å sjå at Helle sjølv ser på kommunikasjon som eit problematisk felt for romanpersonane sine. Eg meiner at dette gir tydelege teikn på at kommunikasjon alltid har vore viktig i verka hennar, sjølv om dette perspektivet har vore underrapportert i resepsjonen. Innleiingsvis i avhandlinga såg vi korleis Skyum-Nielsen også sette fokus på måten romanpersonane snakkar saman på. Sjølv om eg no kan slå fast at eg ikkje kan kjenne igjen det han seier når det gjeld *Hvis det er* (eg har jo sett at Roar og kvinna får samtalan sine til å fungere trass alle maksimane dei bryt), meiner eg han er inne på noko viktig ved å kaste eit blikk på romanpersonane si evne til å snakke saman på (eller kanskje heller manglande evne, ettersom han seier dei ikkje evnar å nå eit felles språk).

I samband med *Hvis det er* meiner eg at vi kan sjå igjen metalaga i romanen både knytt til det å fortelje historier, men også når det kjem til det å tolke omverda og kvarandre, og slik sett kommunikasjon meir generelt. Roar og kvinna sin kommunikasjon med kvarandre og andre i *Hvis det er* spelar ei stor rolle for korleis vi forstår dei som romanpersonar; tolkinga dei gjer i samhandling med andre viser også fram korleis kommunikasjon kan fungere mellom menneske. I si samhandling med andre er det stor skilnad på korleis Roar og kvinna tolkar samtalar, lydar og stilla. Roar tolkar kanskje for lite, han forstår ofte ikkje kva

kvinna vil i samhandling med han, likevel overtolkar også han somme situasjonar. Roar sitt fokus på alt som ikkje blir sagt og på alt han ikkje høyrer indikerer at han likevel tolkar omverda, og her set han fokus på kor vanskeleg det er å tolke det som ikkje *er*. Kvinna derimot tolkar stort sett alt heile tida. Alt gir meining for ho, til og med det som kanskje ikkje skal gi meining. Som lesarar kan vi ta med oss noko av det som kjem fram i kommunikasjonssituasjonane i romanen. Ved å problematisere ei overtolking seier romanen noko om både kommunikasjon og forståing.

I ein kommunikasjonssituasjon vil ein alltid forsøke å forstå kva den andre parten vil seie, og noko av det same kan ein seie at ein prøver på når ein les ein tekst. I artikkelen om *Dette burde skrives i nutid*, i boka om Helle sitt forfattarskap, skriv Anita Nell Bech Albertsen at det ikkje berre er litteratur som krev tolking, det gjer verkelege menneske også (Albertsen, 2011, s. 209). I *Hvis det er* viser Helle oss tydeleg denne tolkinga menneske gjer i samhandling med andre, og denne tolkinga kan vi overføre til tolkinga av litteratur. Vi har sett at Grice slo fast at kommunikasjon kan fungere trass store brot på retningslinjene for effektiv kommunikasjon. Han meinte at implikatur var forklaringa på kvifor menneske likevel kunne kommunisere med kvarandre, men i denne romanen har vi sett at menneska ikkje nødvendigvis må implisere eller tale i indirekte talehandlingar for å få det til å fungere.

Roar og kvinna manifesterer seg som menneske som er der for kvarandre gjennom språket sitt, dei er saman der ute i skogen. Og om det viktigaste er å vere der, er det ikkje så farleg å seie ting på feil måte, eller å ikkje forstå alt det den andre meiner. Dei set ikkje spørsmålsteikn ved den andre – dei godtek. At ikkje historiene deira er fullstendige er ikkje poenget, historiene har, når alt kjem til alt, den funksjonen at dei får tida til å gå. Det viktige i skogen er at dei er der, fortel historier og får tida til å gå, slik at dei oppfattar seg som eit menneske i møte med eit anna menneske. Kommunikasjonen som blir synt fram er ikkje ein effektiv instrumentell kommunikasjon, han er verken strategisk eller målretta, men kan snarare karakteriserast som djupt menneskeleg. Denne forma for kommunikasjon treng ikkje vere effektiv, ho endar ofte opp med å ikkje fungere som ein hadde tenkt. Vi kan dermed seie at romanpersonane handlar gjennom språket sitt, ikkje ved å bruke den illokusjonære krafta i ytringane sine, men ved å konstruere seg sjølv som menneske på godt og vondt.

6.3. Ny lesemåte

Gjennom å vise oss måtar å nærme seg andre på gjennom historier og kommunikativ samhandling, kan romanen seie noko om det å vere menneske i møte med andre. Eg vender

igjen tilbake til Butler. Ho ser at ettersom det er umogleg å fortelje historia om ein sjølv, er det viktig å ikkje forvente eit fullt ut tilfredstillande svar på spørsmålet om kven den andre er: «By not pursuing satisfaction and by letting the question remain open, even enduring, we let the other live, since life might be understood as precisely that which exceeds any account we may try to give of it» (Butler, 2005, s. 43). Når ein ikkje jaktar på svar, men godtek historiene som dei er, godtek ein også livet som det er. Med bakgrunn i dette synet opplever eg å ha funne ein ny måte å nærme meg Helle sine litterære tekstar på gjennom arbeidet med denne avhandlingen. Ved å sjå at spenninga ligg i alt ein ikkje veit, og ikkje i lesaren sin eigen konstruksjon av meining i teksten, kan eg lese teksten utan å forvente svar og samanhengar. Denne lese måten avgrensar seg ikkje berre til ein ny måte å forstå Helle sine tekstar, men gir oss også ein ny måte å nærme oss andre litterære tekstar på.

Som lesar vil ein alltid gå inn som ein medskapar i teksten, og ein vil forsøke å skape ein heilskap av delane. Det kan ein ikkje slutte med; omverda krev tolking. Eg trur likevel det er viktig å vere tydeleg på at det som ikkje står i den litterære teksten ikkje eksisterer. Det finst ikkje eit rom utanfor teksten der alle svara ligg og ventar. Det som er usagt i teksten blir verande usagt, ein kan dermed ikkje ta utgangspunkt i dette, men i historia slik som ho ligg der. Alle dei små delane som ein finn i ein tekst passar kanskje ikkje inn i heilskapen, og det er greitt. Det er ikkje nødvendig å presse desse delane inn i eit større bilde berre for å skape ei forståing.

For å legge lese måten fram meir konkret og med utgangspunkt i *Hvis det er* vil eg igjen peike på at ein i resepsjonen ser mange som etterspør ei meir tydeleg handling, fleire svar og ei klarare inndeling mellom forteljarstemmene. Kanskje vi finn ei spenning her mellom lesarane som kjenner behov for å ta tak og komme til botn i ting, medan romanpersonane ikkje tek tak og berre lèt seg drive? Det som syner seg mot slutten av romanen er at han til slutt står fram som eit direktiv om å vere stille. Det siste kvinna gjer i boka er å leggje fingeren over munnen som for å signalisere stilla. Som lesar kan ein velje å rette seg etter denne oppmodinga, og godta det som står i teksten utan å hike etter meir. Lesarane må på eit plan gjere ein jobb, men dei må ikkje fylle inn meining som ikkje er der; det er der svara manglar at spenninga ligg.

I litteratur er det eit større handlingsrom for mottakaren av talehandlingar enn det er i daglegspråket. Det heng saman med at i litteratur er ikkje intensjonen lett, og kanskje heller ikkje ønskjeleg, å finne. Litteratur er ikkje effektiv kommunikasjon på noko sett. Helle Helle skriv ikkje på ein måte der ho effektivt vil formidle eit budskap til lesarane sine, heller ikkje handlinga står i høgsetet, det er dei små detaljane og det normale som er så normalt at det

nesten blir unormalt (hyperrealisme) som kjem fram i bøkene hennar. Helle syner fram menneske som samhandlar på ein djupt menneskeleg måte og kunsten blir å lese bøkene utan å tvinge fram svar. Det viktige er å gi seg hen i litteraturen. På denne måten finn ein dei litterære kvalitetane ved å fordjupe seg i sjølve teksten, heller enn å setje saman dei bitane av liv ein får i romanen til ei fullstendig handling.

I eit radioprogram har Helle (dr.dk, 2015) sjølv uttalt at ho gjerne vil at lesarane skal lese bøkene hennar sakte. Ved ei sakte lesing opnar ein opp for å nyte, undre og grave seg djupare ned i laga som finst i teksten utan å bli irritert når ein ikkje finn svar eller når ting ikkje kjennest som dei går framover. På same måte som Helle sine romanpersonar er omtala som retningslause i livet, kan vi også på eit vis omtale litteraturen hennar som retningslaus. Som lesar er det ikkje meininga at ein skal finne dei svara ein leitar etter; ein går seg vill i teksten og i dei narrative grepa, og så er det kanskje ikkje så viktig å finne fram likevel.

Med perspektivet frå talehandlingsteorien kan vi seie at romanen krev handling framfor forståing: «We have been taught to read literary works, [...], in order to understand them. [...] The story, it may be, demands not that we know but that we do» (Miller, 2005, s. 18). *Hvis det er* fordrar at vi godtek eller ikkje-handlar, framfor å forstå. Slik må det vere, for romanen gir oss ingen svar. Gjennom kvinna si siste handling i romanen blir alt som har opna seg opp i løpet av teksten lukka igjen på romanen si siste side. Undringa eg starta denne oppgåva med er såleis ikkje blitt mindre i løpet av arbeidet med denne avhandlinga. Helle sine tekstar inneheld framleis mykje som ein kan stille spørsmål ved, og svara finst ofte ikkje. Det fine er at det er her eg har innsett at mykje av den litterære kvaliteten i Helle sin litteratur ligg. I alt det vi ikkje veit og i alt det vi lurar på, finst det ei spenning og ein verdi. Om vi held fram med å grave etter meining og held fram med å pusle små bitar om til ein heilskap, vil desse kvalitetane forsvinne. Romanen syner fram ein kommunikasjon som ikkje alltid har som mål å nå fram med eit budskap. Eg trur løysinga for lesarane av romanen er den same som for kvinna om kommunikasjonen skal fungere: Ein må godta den tilbakehaldne stilen og utforske det landskapet romanen utgjer utan å krevje svar på spørsmåla. Om lesarar av denne oppgåva framleis sit igjen med mange spørsmål, får eg håpe at også dei finn ei glede i det som ikkje er heilt sikkert. Kanskje ser ein då at ikkje alt treng eit svar – og at Helle Helle viser oss «hvor lidt der skal til».

Meldingar av Hvis det er:

- Aarup, Lene. (2015) *Læseklubben læste Helle Helle: Hvis det er*, 25. februar [Blogg].
Tilgjengeleg frå: <http://bogdamen.blogspot.no/2015/02/læseklubben-læste-helle-helle-hvis-det-er.html> [Lest 6. september 2015].
- Ankersen, Heidi. (2014) *Hvis det er Helle Helle, anmeldelse*, 11. oktober [Blogg].
Tilgjengeleg frå: <http://www.ibbyheart.com/hvis-det-er-helle-helle-anmeldelse/>
[Lest 3. februar 2016].
- Beritbok (2015) *Hvis du vil. Ned til hundene. Helle Helle*, 11. mai [Blogg]. Tilgjengeleg frå:
<http://beritbok.blogspot.no/2015/05/hvis-du-vil-ned-til-hundene-helle-helle.html>
[Lest 9. oktober 2015].
- Bokfinkene (2015) *Hvis du vil - Helle Helle. (Oktober 2015)*, 11. mai [Blogg]. Tilgjengeleg
frå: <http://bokfinkene-boktips.blogspot.no/2015/05/hvis-du-vil-helle-helle-2015-oktober.html> [Lest 9. februar 2016].
- Christensen, Louise Rytter. (2014) "*Hvis det er*" af *Helle Helle*, 29. oktober [Blogg].
Tilgjengeleg frå: <http://detfiktiveunivers.blogspot.no/2014/10/hvis-det-er-af-helle-helle.html> [Lest 9. februar 2016].
- Christiansen, Rose-Marie. (2015) *Eksistensielt om å gå seg vill i livet*, 25. april [Blogg].
Tilgjengeleg frå: <http://rosemariechr.blogspot.no/2015/04/helle-helle-hvis-du-vil.html>
[Lest 6. september 2015].
- Due, Andreas. (2014) *Helle Helle: Hvis det er (2014)*, 9. oktober [Blogg]. Tilgjengeleg frå:
<http://kua.dk/bogblog/2014/10/helle-helle-hvis-det-er-2014/> [Lest 9. februar 2016].
- Dvergsdal, Arne. (2015) Anmeldelse: Knallgod Helle Helle i ny stor, liten roman. *Dagbladet*
[Internett], 16. april. Tilgjengeleg frå:
<http://www.dagbladet.no/2015/04/16/kultur/pluss/ekstra/litteraturanmeldelser/anmeldelser/38705216/> [Lest 3. februar 2016].
- Eckhardt-Læssøe, Andreas. (2014) Vi stod i vejen for hinanden. *ATLAS* [Internett], 3.
oktober. Tilgjengeleg frå: <http://atlasmag.dk/kultur/bøger/vi-stod-i-vejen-hinanden>
[Lest 9. februar 2016].
- Ellingsen, Beate. (2015) "*Hvis du vil*" av *Helle Helle*, 2. mai [Blogg]. Tilgjengeleg frå:
<http://heartartpaintingandlyrics.blogspot.no/2015/05/hvis-du-vil-av-helle-helle.html>
[Lest 6. oktober 2015].

- Hansen, Nils Gunder. (2014) Tilfældets musik. *Kristeligt Dagblad* [Internett], 26. september. Tilgjengeleg frå: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/2014-09-26/tilfaeldets-musik> [Lest 9. februar 2016].
- Hansen, Per Krogh. (2014) Seks stjerner: Fremragende Helle Helle-roman går nye veje. *Berlingske* [Internett], 26. september. Tilgjengeleg frå: <http://www.b.dk/boeger/seks-stjerner-fremragende-helle-helle-roman-gaar-nye-veje> [Lest 2. september 2015].
- Hansen, Signe Marie Bonnerup. (2014) Endnu en vildfaren roman. *Kulturkapellet* [Internett], 6. oktober. Tilgjengeleg frå: <http://www.kulturkapellet.dk/prosaanmeldelse.php?id=393> [Lest 9. februar].
- Hattvang, Maja. (2015) *Hvis du vil*, 12. mai [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://www.majahattvang.no/?p=8995> [Lest 3. februar 2016].
- Henriksen, Mette Østgaard. (2014) *Helle, Helle – Hvis det er*, 17. desember [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://www.litteratursiden.dk/skoenlitteratur/analyser/helle-helle-hvis-det-er> [Lest 15. februar].
- Hoel, Ole Jacob. (2015) Hun suger deg inn. *Adresseavisen* [Internett], 13. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.adressa.no/pluss/kultur/article10847816.ece> [Lest 9. februar 2016].
- Håkansson, Kasper. (2014) *Helle Helle: Hvis det er*, 6. oktober [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://bognoter.dk/2014/10/06/helle-helle-hvis-det-er/> [Lest 3. februar 2016].
- Jensby, Anja Lee. (2014) *Helle Helle: Hvis det er*, 27. desember [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://bogblogger.dk/?p=18666> [Lest 4. februar 2016].
- Kleiva, Bente Bing. (2015) *Helle Helle: Hvis du vil*, 25. oktober [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://sonitus.no/helle-helle-hvis-du-vil-2/> [Lest 3. februar 2016].
- Kvamme, Joachim. (2015) Minimalistisk villfarelse. *Studvest* [Internett], 24. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.studvest.no/minimalistisk-villfarelse/> [Lest 9. februar 2016].
- Landmark, Randi. (2015) «*Hvis du vil*» av *Helle Helle*, 21. juni [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://pervoluto.blogspot.no/2015/06/hvis-du-vil-av-helle-helle.html> [Lest 9. februar 2016].
- Larsen, Turid. (2015) Superminimalisten. *Dagsavisen* [Internett], 22. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/superminimalisten-1.352489> [Lest 3. februar 2016].
- Litteraturanmeldelser (2015) "*Hvis det er*" af *Helle Helle*, 25. mars [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://litteraturanmeldelser.dk/hvis-det-er-af-helle-helle/> [Lest 3. februar 2016].

- Madsen, Henrik. (2015) *Lille roman om store spørgsmål*, 1. februar [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <https://beldenak.wordpress.com/2015/02/01/helle-helle-hvis-det-er/> [15. februar 2016].
- Moshonista (2015) *Helle Helle Helle*, 7. mai [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://moshonista.blogspot.no/2015/05/helle-helle-helle.html> [Lest 3. februar 2016].
- Ness, Anita. (2015) *Hvis du vil av Helle Helle*, 26. april [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://artemisiasverden.blogspot.no/2015/04/hvis-du-vil-av-helle-helle.html> [Lest 3. februar 2016].
- Nexøe, Tue Andersen. (2014) En glitrende bagatel. *Information* [Internett], 26. september. Tilgjengeleg frå: <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2014/09/glitrende-bagatel> [Lest 6. oktober 2015].
- Norden (2015) *Helle Helle: Hvis det er* [Internett]. København: Nordisk Råd. Tilgjengeleg frå: <http://www.norden.org/no/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-litteraturpris/presse/nominerte-2015/helle-helle-hvis-det-er> [Lest 6. oktober 2015].
- Norheim, Marta. (2015) Mislykka joggetur, vellykka roman. *NRK* [Internett], 25. mars. Tilgjengeleg frå: http://www.nrk.no/kultur/bok/_hvis--du-vil_-1.12279781 [Lest 7. oktober 2015].
- Ramberg, Lena. (2014) *Hel, Hell, Helle*, 18. desember [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://bokmerker.org/hel-hell-helle/> [Lest 9. februar 2016].
- Rösing, Lilian Munk. (2014) Uforlignelige Helle Helle inviterer læseren ind i det levede liv. *Politiken* [Internett], 27. september. Tilgjengeleg frå: http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/premium/ECE2408355/uforlignelige-helle-helle-inviterer-laeseren-ind-i-det-levede-liv/ [Lest 9. februar 2016].
- Solberg, Beathe. (2015a) *Bokanmeldelse: Hvis du vil av Helle Helle*, 27. april [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <https://beathesbokhjerte.no/2015/04/27/bokanmeldelse-hvis-du-vil-av-helle-helle/> [Lest 2. september 2015]
- Sundal, Tine. (2015) *Hvis du vil av den danske forfatteren Helle Helle*, 30. mars [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://tinesundal.blogspot.no/2015/03/hvis-du-vil-av-den-danske-forfatteren.html> [Lest 2. september 2015].
- Svendsen, Erik. (2014) For stille og roligt. *Jyllands-Posten* [Internett], 26. september. Tilgjengeleg frå: <http://www.jyllands-posten.dk/protected/premium/kultur/anmeldelser/litteratur/article7055796.ece> [Lest 9. februar 2016].

- Vandborg, Lise. (2014) *Hvis det er af Helle Helle*, 26. september [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://www.litteratursiden.dk/anmeldelser/hvis-det-er-af-helle-helle> [Lest 9. februar 2016].
- Vikingstad, Margunn. (2015) Dramatisert stillstandsrapport. *Morgenbladet* [Internett], 10. april. Tilgjengeleg frå: https://morgenbladet.no/boker/2015/dramatisert_stillstandsrapport [Lest 16. februar 2016].
- Vindum, Anne. (2014) *Dramaet om Roars blodvabel – Helle Helle HVIS DET ER*, 10. oktober [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <http://litteraturnu.dk/helle-helle-dramaet-om-roars-blodvabel-helle-helle-hvis-det-er/> [Lest 9. februar 2016].
- Økland, Ingunn. (2015) Magisk møte i gapahuken. *Aftenposten* [Internett], 11. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.aftenposten.no/kultur/Magisk-mote-i-gapahuken-7976244.html> [Lest 6. oktober 2015].

Litteraturliste:

- Aabenhus, Jørgen, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) (2011) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*. Odense: Syddansk Universitetsforlag og Rosinante.
- Aakjær, Jeppe. (1918–1919) [1905] Jens Vejmand. I: *Samlede Værker*, bind 1, s. 185–186.
- Aaslestad, Petter. (1999) *Narratologi*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademisk Forlag as.
- Albertsen, Anita Nell Bech. (2011) Også tilværelsen kræver fortolkning. I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 207–227.
- Allot, Nicholas. (11. juni 2015) Kommunikasjon, i: *Store norske leksikon (SNL)* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <https://snl.no/kommunikasjon> [Lest 8. mars 2016].
- Austin, John Langshaw. (1962) *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bangsgaard, Jeppe. (2014) Portræt: Helle for Helle Helle. *Berlingske*, [Internett], 19. september 2014. Tilgjengeleg frå: <http://www.b.dk/boeger/helle-for-helle-helle> [Lest 6. april 2016].
- Barthes, Roland. (1994) [1968] Forfatterens død. I: *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. Omsett av: Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag A/S, s. 49–55.
- Berstad, Kristin Marie. (2011) *En indre dialog: Brutte løfter i Søren Kirkegaards' Enten- eller' i lys av talehandlingsteori* [masteroppgåve]. Universitetet i Oslo.
- Bukdahl, Lars. (1999) Trummerummens anatomi. *Weekendavisen*, 26. mars, s. 9.
- Butler, Judith. (2005) *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Cavell, Stanley. (1995) What Did Derrida Want of Austin? I: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge: Blackwell Publishers, s. 42–66.
- Chapman, Siobhan. (2005) *Paul Grice, Philosopher and Linguist*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Cohn, Dorrit. (1999) *The distinction of Fiction*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Culler, Jonathan. (1981) Convention and Meaning: Derrida and Austin. *New Literary History*, Vol. 13, No. 1, On Convention: I (Autumn, 1981), The Johns Hopkins University Press, s. 15–30.

- Derrida, Jacques. (1988) [1977a] Signature event context. I: *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press, s. 1–23.
- Derrida, Jacques. (1988) [1977b] Limited Inc abc. I: *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press, s. 29–110.
- Dolva, Thea Marie. (2010) *Gule sko: en komparativ analyse av tilhørighet og identitet i senmoderne fortellinger om kvinner* [masteroppgåve]. Universitetet i Oslo.
- Farrell, Frank B. (1988) Iterability and meaning: The Searle-Derrida debate. *Metaphilosophy*, Vol. 19, No. 1, januar, s. 53–64.
- Fish, Stanley. (1980) How To Do Things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism. I: *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, s. 197–246.
- Fogh, Jane Blichfeldt. (2011) *Mere enn rester – en analyse av Rødby-Puttgarden i forhold til realismebegrepet og Helle Helles tidlige forfatterskap* [speciale]. Roskilde Universitetscenter.
- Fosvold, Astrid. (2015) Å få språket til å virke. *Vårt land* [Internett], 20. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.vl.no/kultur/å-få-språket-til-å-virke-1.352135> [Lest 29. mars 2016].
- Fludernik, Monika. (1996) *Towards a 'natural' narratology*. London & New York: Routledge.
- Gaasland, Rolf. (1999) *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, Gérard. (1980) *Narrative Discourse*. Storbritannia: Basil Blackwell.
- Gjerstad, Leif. (2015) Går seg helt vill i skogen. *Adresseavisen* [Internett], 20. april. Tilgjengeleg frå: <http://www.adressa.no/pluss/article10871610.ece> [Lest 10. november 2015].
- Grice, Herbert Paul. (2001) [1975] Logic and Conversation. I: Henriksen, C. (red.) *Can you reach the salt?* 2. utgåve 2007, Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 199–220.
- Haarder, Jon Helt. (2000) *Minimalisme og maksimalisme* [Internett]. Odense: Syddansk Universitet. Tilgjengeleg frå: <http://www.danskedigtere.sdu.dk/helle.html> [Lest 29. mars 2016].
- Hansen, Per Krogh. (2000) Helle Helle. I: Anne-Marie Mai. (red.) *Danske digtere i det 20. århundrede*. København: Gads Forlag, s. 499–503.

- Hansen, Per Krogh. (2007) Den foranderlige fortællen. Noter om natrationens forskydninger. I: Ove Christensen, Per Krogh Hansen, Jesper Poulsen & Svend Aage Svenstrup. (red.) *Gensyn med fortælleren*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, s. 7–26.
- Hansen, Nils Gunder. (2011) De gode menneskers provins. I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 187–207.
- Hansen, Per Krogh. (2011) Lidt har også ret. I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 13–41.
- Helle, Helle. (1993) *Eksempel på liv*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Helle, Helle. (1999) *Hus og hjem*. København: Samleren/Rosinante & CO.
- Helle, Helle. (2005) *Rødby-Puttgarden*. København: Samleren/Rosinante & CO.
- Helle, Helle. (2008) *Ned til hundene*. København: Samleren/Rosinante & CO.
- Helle, Helle. (2011a) *Dette burde skrives i nutid*. København: Samleren/Rosinante & CO.
- Helle, Helle. (2011b) Noter I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 293–299.
- Helle, Helle. (2014) *Hvis det er*. 1. Udgave, 4. Oplag. København: Samleren/Rosinante & CO.
- Helle, Helle. (2015) DR's Romanpris 2015: Helle Helle [Radiointervju], 08. februar. Tilgængelig fra: <http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/dr-s-romanpris-2015-3#!/> [Høyr 24. april 2016].
- Iser, Wolfgang. (1978) *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- Jordheim, Helge. (2001) *Lesningens vitenskap: Utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Korte, Barbara. (1997) *Body language in literature*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- King, Julie F. (2010) *En undersøgelse af tomme pladser og læserens rolle i Ernest Hemingways "Cat in the Rain", Raymond Carvers "A Serious Talk", Helle Helles "En stol for lidt" og Simon Fruelunds "Sommer"* [specialeafhandling]. Roskilde Universitet.
- Kjøll, Georg. (2013). *Språkfilosofi*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Kvorning, Trine Wittenburg. (2008) *Det usagte – analyser af underteksten i skønlitterære dialoger* [speciale]. Roskilde Universitetscenter.

- Kvorning, Trine Wittenburg. (2011) På jagt efter en undertekst I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 163–187.
- Levinson, Stephen C. (1983) *Pragmatics. Cambridge Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum & Unni Solberg. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utgåve. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA.
- Madsen, Karen Hvidtfeldt. (2011) ”Alting er som det skal være”. Det helt almindelige livs æstetik. I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 85–107.
- Martensen-Larsen, Preben Anders. (2014) ”– Det handler mest sådan om almindelige mennesker” *Et speciale om stilistik, metafiktion og forfattereksistenser i romanerne Ned til hundene og Dette burde skrives i nutid [speciale]*. Roskilde Universitet.
- Marstein, Trude. (2014) «Å lese Helle gir en forsterkning av livsfølelsen, og av empatien. En forsterkning av opplevelsen av å være menneske.» *Dagbladet*, 26. april, s. 70–71.
- Mikkelsen, Morten. (2011) Helle Helle som dansklærerlitteratur. I: Jørgen Aabenhus, Anita Nell Bech Albertsen & Per Krogh Hansen. (red.) *Hvor lidt der skal til. En bog om Helle Helles forfatterskab*, s. 227–249.
- Miller, Joseph Hillis. (2001) *Speech Acts in Literature*. Stanford California: Stanford University Press.
- Miller, Joseph Hillis. (2005) *Literature As Conduct: Speech Acts in Henry James*. New York: Fordham University Press.
- Miller, Joseph Hillis. (2007) Performativity as Performance/ Performativity as Speech Act: Derrida’s Special Theory of Performativity. *South Atlantic Quarterly*, 106 (2), spring 2007, s. 219–235. DOI: 10.1215/00382876-2006-022.
- Møller, Anne Sofie Læssøe (2010) *Herfra min verden går. Den nye hjemstavnlitteratur [speciale]*. Aarhus Universitet.
- Oehlenschläger, Adam. (1805) Aladdin, eller den forunderlige lampe. I: *Poetiske skrifter*, bind 2, s. 61–379.
- Rasmussen, Julie Holst. (2002) *I virkeligheden er virkeligheden. En læsning af Helle Helle: Hus og Hjem i et fænomenologisk realismeperspektiv [speciale]*. Universitetet i København.

- Rasmussen, Anders Juhl. (2011) Helle Helle på kryds og tværs. *Kristeligt Dagblad* [Internett], 20. desember. Tilgjengeleg frå: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/helle-helle-pa-kryds-og-tvaers> [Lest 12. januar 2016].
- Reiso, Marit Tveita. (2013) 'Jeg lader fortælleren være kameraet' – om narrative grep og lesaren si rolle i *Helle Helles roman Ned til hundene* [masteroppgåve]. Universitetet i Bergen.
- Rottem, Linn Saltnes. (2014) *Uhyggelig hygge. Om Hus og hjem og Ned til hundene av Helle Helle* [masteroppgåve]. Universitetet i Oslo.
- Searle, John Rogers. (2001) [1965] What is a Speech Act? I: Henriksen, C. (red.) *Can you reach the salt?* 2. utgåve, 2007. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 79–99.
- Searle, John Rogers. (2001) [1975] Indirect Speech Acts. I: Henriksen, C. (red.) *Can you reach the salt?* 2. utgåve, 2007. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag, s. 171–199.
- Searle, John Rogers. (1976) A Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society*, Vol. 5, No. 1 (april), Cambridge University Press, s. 1–23.
- Searle, John Rogers. (1977) Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph* 1, Baltimore: Johns Hopkins University Press, s. 198–208.
- Skei, Hans H. (1991) Subjekt og skrift. I: Atle Kittang, Arild Linneberg, & Hans H. Skei. (red.) *Moderne litteraturteori. En innføring*. 6. opplag 2004. Oslo: Universitetsforlaget, s. 129–153.
- Skyum-Nielsen, Erik. (2000) *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Solberg, Beathe. (2015b) *Bokanmeldelse: Ned til hundene av Helle Helle*, 23. juli [Blogg]. Tilgjengeleg frå: <https://beathesbokhjerte.no/2015/07/23/bokanmeldelse-ned-til-hundene-av-helle-helle/> [Lest 9. oktober 2015].
- Statens Kunstfond (2010) *Helle Helle, f. 1965* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <http://www.kunst.dk/kunststoette/tildelinger/livsvarige-ydelser-fra-statens-kunsthjerte/livsvarige-ydelser-skoenlitteratur/helle-helle-f-1965/> [Lest 9. september 2015].
- Zacharias, Greg W. (2007) Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James (review). *Studies in American Fiction* [Internett], 35 (1), s. 125–127.
DOI: 10.1353/saf.2007.0008

Samandrag:

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Mai 2016

Student: Karoline Furset

Rettleiar: Eirik Vassenden

Tittel: *Det performative verket*

Undertittel: Om litterære dialogar og samhandling med lesaren i Helle Helle sin roman *Hvis det er*

I denne masteroppgåva ser eg nærare på Helle Helle sin nyaste roman *Hvis det er*. Romanen handlar om Roar og ei kvinne som spring seg vill i skogen. Dei to kjenner kvarandre ikkje frå før av, men endar opp med å halde saman i nesten to døgn før dei finn vegen ut igjen. I løpet av den første natta blir vi kjent med kvinna si historie fortalt i tredje person.

Førstepersonsforteljaren Roar held derimot fram med å vere ein ukjent for oss gjennom heile romanen. Romanpersonane sine dialogar står fram som lite velfungerande, og handlinga i romanen blir av mange lesarar karakterisert som «mangelfull».

I oppgåva nyttar eg meg av omgrep og tankesett som stammar frå John L. Austin sin talehandlingsteori. Formålet er å undersøke korleis romanpersonane samhandlar i dei språklege møta sine, og sjå om vi, gjennom ei undersøking av denne måten å kommunisere på, kan finne ein ny måte å nærme oss teksten på. I analysen av dei litterære dialogane nyttar eg omgrep som er henta direkte frå den lingvistiske arven etter Austin sin teori. For å sjå på romanen som heilskap innanfor eit talehandlingsperspektiv vender eg meg derimot mot den dekonstruktivistiske omforminga av Austin sin tanke om performative ytringar.

Eg meiner at spenninga i romanen snarare ligg i dei narratologiske strukturane, enn på handlingsplanet. Etersom forteljehandlinga er så pass usikker, vil dette seie at ein kan finne spenninga i alt ein ikkje veit eller kan finne svar på i romanen. Gjennom romanpersonane sin høgst menneskelege kommunikasjon, ser ein kor ineffektiv han kan vere og likevel fungere. For å halde samtalen i gang ute i skogen godtek dei kvarandre og unnlèt å stille for mange spørsmål. Romanen syner fram både det å fortelje forteljingar og ei samhandling med andre; gjennom dette blir ein presentert for ein lese måte som handlar om å ikkje krevje svar frå teksten, men heller sjå verdien i alt det som ikkje står der.

Abstract:

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2016

Student: Karoline Furset

Tutor: Eirik Vassenden

Title: *The performative novel*

Subtitle: About literary dialogues and interaction with the reader in *Hvis det er* by Helle Helle

This thesis presents a close reading of Helle Helle's most recent novel, *Hvis det er*. The novel is about Roar and a woman, who get lost in the forest while running. They do not know each other, but they stick together for the two days it takes them to find their way back to civilization. During the first night we get to know the woman, whose story is told with a third person narrator. Roar is the first person narrator, however, his background story remains hidden to the reader throughout the novel. The dialogues of the characters appear superficial and kind of vacuous, and the plot is also characterized as uneventful by many readers.

In this thesis I operationalize terms and mind sets from John L. Austin's speech act theory. The aim is to examine the content and structure of the characters' communication, and to see if this structure can be used as a new way of reading the text in its entirety. In the analysis of the literary dialogues, I use terms from the linguistic heritage evolved from Austin's speech act theory. In consideration of the novel in its entirety within a perspective of speech act theory, I use the deconstructivist modification of Austin's thought on performative utterances.

The excitement in the novel is in the narrative structures, rather than in the plot. Considering the uncertainty of the narrative situation, the excitement of the novel can be found in everything you do not know or cannot find the answer to in the novel. Through the characters' highly genuine communication, one notices how inefficient it can be and at the same time functional. To keep the conversation going out in the forest, they accept each other and avoid asking too many questions. The novel portrays both the act of storytelling and interaction between people; through this, one is presented to a way of reading that is not about demanding answers from the text, but about seeing the value in all that is not said.

Profesjonsrelevans:

Som norsklærer i skulen vil ei av mine oppgåver vere å lære elevane mine korleis dei kan gå fram i møte med skjønnlitterære tekstar. Gjennom denne oppgåva har eg mellom anna sett på éin slik måte ein kan nærme seg ein skjønnlitterær tekst. Ved å lære elevane at det finst ulike måtar å lese tekstar på, håpar eg å kunne motivere dei til å ta fatt på tekstar dei kanskje elles ikkje hadde våga å nærme seg. Om elevane forstår at det ikkje ligg noko fasitsvar i botn av ein tekst, klarar ein kanskje også å ta brodden av det frykta ordet «analyse». Mange elevar lét til å tru at det finst eitt svar som dei kan leite seg fram til i teksten, og om læraren ikkje er einig i det svaret eleven finn så får dei dårleg karakter. Sjølv om eg veit at dette ikkje er sant, håpar eg at også elevane kan forstå at så lenge dei finn belegg for synet sitt i teksten, så vil det vere ei «gyldig» lesing. Den narratologiske analysen min av Helle Helle sin roman har også gjort meg endå betre kjent med dei fagomgrepa eg skal lære vidare.

På eit meir generelt plan kan eg også seie at eg har lært meir om kommunikasjon i løpet av arbeidet med denne oppgåva. Eg har til dømes sett at det ein person seier, og den meininga denne ytringa får for andre slett ikkje treng å henge saman. Dette har gjort meg meir medviten på korleis eg skal formidle beskjedar til elevane mine, og korleis eg skal legge opp ei undervisning, for at dei skal få med seg det viktige. Det er viktig å huske på at det ikkje nødvendigvis er ein korrelasjon mellom det eg seier, og det elevane mine forstår. Gjennom eit djupdykk ned i språkfilosofiske sfærar har eg også reflektert rundt spørsmål om språket si stilling i verda og kva språket kan make å utrette. Dette er viktige spørsmål som eg kan ta med meg vidare inn i diskusjonar med elevar om kva språk er og kva språk kan gjere.

I tillegg har eg sjølv sagt lært mykje av sjølve prosessen med å skrive ei så pass stor oppgåve. Eg har utvikla gode evner når det gjeld å strukturere eigen arbeidsdag, planleggje kva som skal gjerast og få det gjennomført. Eg er blitt god på å motivere meg sjølv, eg er meir medviten på mine eigne strategiar når det kjem til lesing og skriving og eg klarar å ta eit steg ut av stressande situasjonar for å skaffe meg ei oversikt over kva som må prioriterast. Alle desse tinga vil vere viktige for meg i arbeidet som lærar. Etter å ha skrive nynorsk i ca. 20 år skulle ein vel tru at eg kjente språket ut og inn, men eg har likevel lært endå meir om eige hovudmål i arbeidet med denne oppgåva.

Ein master i nordisk litteratur har såleis utstyrt meg med mange viktige lærdommar, som eg vil få bruk for i arbeidslivet. Både konkret knytt til temaet eg har skrive om, og generelt i samband med den prosessen det er å skrive ei oppgåve av denne storleiken.