

Fortelleren og den subjektive erfaringens problem

En narrativ analyse av to noveller fra James
Joyces novellesamling *Dubliners*

Skrevet av Arild Sæther Johannessen

Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen, Høstsemesteret 2001

Innholdsfortegnelse

<i>Innholdsfortegnelse</i>	2
<i>Forord og erkjentheter</i>	3
<i>Kapittel 1. Introduksjon</i>	3
1.1. Problemstilling	4
Narrativ teori	6
1.2. Dubliners' kontekst: Forfatter, epoke, genre.	7
Forfatter	7
Novellen som genre	9
Epoke: Den tidlige modernismen	12
Omvurderingen av forfatterens rolle: The Importance of being Impersonal	13
Realistisk romantikk og romantisk realisme	15
Epifaniene	19
Perspektiver	21
<i>Kapittel 2. Transit - Mellom forteller og reflektor</i>	23
<i>Fortellerens posisjon i «The Sisters»</i>	23
2.1. Forsøk på å konstituere et autonomt selv	23
2.2. Fortolkningen av tegn. Forholdet mellom objektiv «sannhet» og subjektive forestillinger	25
2.3. Drømmen om flukt	33
2.4. Mellom erkjennelse og formidling. Fortellerens flukt	35
2.5. Illusjonens brudd og den paralyserte forteller	40
2.6. Fortelleren og den subjektive erfaringens problem	43
2.7. Reflektorisering av fortelleren	46
2.8. Det erfarende og det fortellende selv	50
<i>Kapittel 3. Vision avec - Perspektivisk variasjon og narrativ</i>	55
<i>konsonans i «The Dead»</i>	55
3.1. Perspektivering og narrativ modus i «The Dead»	55
3.2. Narrativ sympati og distanse. Fortellerens holdning til Gabriel	64
3.3. Gabriels tale i lys av novellens tematiske kontrastpar	65
3.4. Dissonans og konsonans: Novellens avslutning i lys av Stanzels analyse av «The Dead».	75
Delkonklusjon	89
<i>Kapittel 4. Konklusjon</i>	90
Bibliografi	95

Forord og erkjennligheter

Denne hovedoppgave ble til i tidsrommet mellom høsten 1999 og høsten 2001 ved Universitetet I Bergen. Jeg har ikke arbeidet og levd i et vakuum i denne perioden, så det er her på sin plass å vie et par ord til mine viktigste støttespillere underveis:

Jeg vil her benytte anledningen til å takke min veileder professor Jakob Lothe for kyndig veiledning og kommentarer. En stor takk også til Barbara Wendelbo for menneskelig og faglig støtte underveis i arbeidet. Sist men ikke minst vil jeg takke mine foreldre for all oppmuntring og støtte jeg har fått i alle år.

Kapittel 1. Introduksjon

1.1. Problemstilling

Siktemålet med denne hovedoppgaven er å foreta en narrativ analyse av to noveller fra James Joyces novellesamling *Dubliners* fra 1914: «The Sisters» og «The Dead»; hvor utgangspunktet og hovedvekten blir lagt på Joyces narrative metode slik den kommer til uttrykk i disse to novellene. Med begrepet *narrativ analyse* menes her en redegjørelse for novellenes viktigste narrative grep og virkemidler; i siste instans også de tematiske implikasjoner anvendelsen av disse medfører for teksten som helhet. Et viktig poeng for meg vil være å påpeke og framvise de narrative grepenes avgjørende betydning for belysningen og understrekningen av novellenes tematiske aspekter. Som en konsekvens av dette vil deres funksjon som katalysator for ambiguitet og underminering av et entydig meningsinnhold i tekstene stå sentralt i analysene. Det sentrale fokus i oppgaven vil dermed bestå av en gjensidig belysning av narrative og tematiske hovedtrekk, dog med utgangspunkt og basis i en narrativ analyse med særlig vekt på fortellerens og perspektivets ulike funksjoner. Dette betraktes så som utgangspunkt for en lesning av de tematiske hovedtrekkene denne metoden bidrar til å utforme.

Analysens hovedfokus er todelt: i tilknytning til «The Sisters» vil jeg forsøke å definere fortellerens status som formidler og narrativ agent, og deretter, med utgangspunkt i Franz K. Stanzels *reflektor* begrep, forsøke å påvise en viss reflektorisering av den narrative modus, og deretter forsøke å relatere dette nærmere til utviklingen av novellens tematikk. Når det gjelder «The Dead» vil jeg særlig belyse forholdet mellom perspektiv og narrasjon, med hensyn til anvendelsen av fri indirekte diskurs som et dobbelt perspektiv, der perspektivet tilhører en annen person (i dette tilfelle flere personer i en etterfølgende rekke) enn fortelleren, som er den narrative agenten. I denne forbindelse vil særlig fortellerens forhold til protagonisten framstå som sentralt. I forlengelsen av dette vil jeg så forsøke å

utlede noen tematiske implikasjoner av min analyse av diskursens narrative modus og perspektivering, særlig i forhold til det jeg oppfatter som novellens viktigste tematiske kontraster, deriblant det omdiskuterte snøsymbolet, samt novellens avslutning generelt.

Jeg vil på forhånd presisere at mine analyser ikke pretenderer å være hverken fullstendige, endegyldige eller uttømmende. Enhver lesers egne erfaringer og forventninger styrer i høy grad lesningen av en gitt tekst, og dette forhold er i seg selv en kilde til betydelig tolkningsvariasjon. I tillegg kommer den narrative tekstens eget innebygde arsenal av betydningspotensiale og ambiguitet. Mine analyser er derfor snarere å betrakte som forsøk på plausible, fruktbare nærlesninger av de to utvalgte tekstene, i størst mulig grad på deres egne premisser.

Som en konsekvens av mitt valg av den narrative analysen av den foreliggende tekst som hovedfokus, levnes her ingen plass for noe mer enn ren pragmatisk bruk av narratologiske og andre litteraturteoretiske begreper i denne oppgaven. En potensielt fruktbar analyse av de enkelte tekstene forutsetter, etter mitt syn, en størst mulig grad av nærlesning. For å opprettholde størst mulig grad av vitenskapelig nøyaktighet uten at teoretiske problemstillinger skygger for den litterære analysen, vil jeg likevel definere de teoretiske begrepene etter hvert som de blir introdusert, der jeg har ansett dette for nødvendig.

Tekstutvalget har først og fremst vært foretatt med henblikk på representativitet; også av hensyn til sammenligningsgrunnlag basert på graden av variasjon i narrative teknikker mellom de to tekstene. Særlig anvendelsen av narrativt perspektiv og fortellerinstans er ulike i hver av novellene. I tillegg synes Joyce-forskningen historisk sett i overveiende grad å ha konsentrert oppmerksomheten rundt *Ulysses* som den sentrale tekst, mens forskningen omkring *Dubliners* både har vært mindre omfangsrik kvantitativt sett, og

i tillegg har en viss overvekt i retning av tematiske analyser, begge deler søkes her utjevnet noe. I tillegg har det i forbindelse med novellesamlingen knyttet seg størst interesse og omfang til analyser av «The Dead», og kun i liten grad synes de øvrige novellene å ha blitt tilsvarende belyst i tilfredsstillende grad, etter min oppfatning. *Dubliners* synes i tillegg, med unntak av «The Dead», samlet sett ofte å ha blitt nedvurdert som noe i retning av et «svennestykke»; dvs. som en øvelse og forberedelse til det store verket *Ulysses*, som det derved knytter seg langt større interesse til. Tekstutvalget er dermed valgt også for å forsøke å rette på det jeg oppfatter som en viss slagside i forskningen. *Dubliners* er, etter min mening, et verk som fortjener langt større oppmerksomhet og anerkjennelse enn det som hittil er blitt det til del blant litterater, forskere og kritikere, særlig sammenlignet med *Ulysses* og *Finnegans Wake*. Den foreliggende hovedoppgaven er derfor samtidig å betrakte som et forsøk på å bidra til en slik utvikling.

Narrativ teori

Grunnlaget for moderne narrativ teori kan spores tilbake til den russiske formalismen tidlig i forrige århundre. Blant de første pionerarbeidene var Vladimir Propps studie av det russiske undereventyret *Eventyrets morfologi* (1920). Narrativ teori kan imidlertid også ses i sammenheng, hovedsakelig, med andre tekstorienterte retninger innen moderne litteraturteori, eksempelvis strukturalismen og nykritikken. Som Jakob Lothe påpeker i *Fiksjon og film* (1994) er «sjølve grunnlaget for teorien [...] den systematiske fokuseringa på teksten som den objektiverande lesemåten opnar for».¹ Strukturalismen hadde en periode en relativt dominerende stilling innen narrativ teori som kulminerte i 1972 med kritikeren

¹ Jakob Lothe: *Fiksjon og film* (Universitetsforlaget AS, 1994), s. 26.

Gérard Genettes utgivelse av *Narrative Discourse* (eng. utg. 1980) som har blitt et standardverk innen narrativ teori. Deler av strukturalismen, Genette inkludert, har tidvis blitt kritisert for å anvende et noe statisk og skjematisk begrepsapparat, blant annet av Franz K. Stanzel. Stanzel utviklet sin typologiske sirkel for å kunne beskrive de narrative situasjoners ofte glidende overganger i tekster som ikke uten videre kan tilpasses et slikt skjematisk system.

Jeg vil i tillegg til de ovennevnte teoretikere hovedsakelig benytte begreper og definisjoner hentet fra verk av Dorrit Cohn og Jakob Lothe i mine analyser av de to novellene.

1.2. Dubliners´ kontekst: Forfatter, epoke, genre.

Forfatter

James Augustine Aloysius Joyce ble født den 2. februar 1882 i Rothgar, en forstad til Dublin. Hans grunntdannelse besto av en periode på Jesuitt skole; og deretter på University College i Dublin, hvor han studerte filosofi og språk. I 1900 ble hans anmeldelse av Ibsens stykke «Naar Vi Døde Vaagner» trykket i «Fortnightly Review» som hans første offentlige publikasjon. På samme tid begynte han å skrive lyrikk, og hans første diktsamling *Chamber Music* ble utgitt i 1907. I 1902 reiste Joyce til Paris for å studere medisin, men etter nesten et år preget av fattigdom, ble han kalt hjem til morens dødsleie. I 1904 møtte han Nora Barnacle som han giftet seg med i 1931. Datoen for deres første stevnemøte, 16.juni 1904, ble senere foreviget som tidsramme for handlingen i *Ulysses*. Paret fikk to barn, en sønn i 1905, og datteren Lucia i 1908. Familien Joyce bodde i årene 1905 - 1915 i Trieste, hvor Joyce underviste i engelsk ved Berlitz-skolen. I 1909 og 1912 besøkte han Irland for siste gang, i forsøk på å få publisert sitt første verk *Dubliners*. Etter årelange

konflikter med diverse forlag og forleggere, under gjentatte trusler om sensur og rettslig forfølgning, ble novellesamlingen endelig utgitt i 1914. På denne tiden ble han kontaktet av Ezra Pound som, sammen med en gruppe andre modernister i kretsen rundt tidsskriftet *The Egoist* en periode understøttet Joyce både økonomisk og også kunstnerisk, spesielt ved å trykke en del av hans tekster som føljetong i tidsskriftet. Kontakten med Pound, sammen med understøttelsen han resten av livet fikk fra den kunstinteresserte Harriet Weaver, bidro sterkt til opprettholdelsen av Joyces litterære produksjon. 1914 ble et produktivt år, hvor Joyce også begynte å skrive på sitt hovedverk *Ulysses*. I 1915 skrev Joyce sitt eneste skuespill *Exiles*, og året etter ble *A Portrait of the Artist as a Young Man*, som hadde vært publisert i serieform i *The Egoist* i 1914-1915, utgitt i bokform. Denne utgivelsen bidro til å etablere Joyce som en anerkjent forfatter i modernistiske kretser. Samme år (1916) flyttet Joyce og familien til Zürich, hvor de levde i fattigdom mens han arbeidet videre med *Ulysses*, til tross for at han gjennomgikk en rekke øyeoperasjoner pga. tiltakende problemer med synet. Deler av romanen utkom i serieformat i tidsskriftet *The Little Review* inntil en rettsdom satte en stopp for dette i 1920. I 1922 ble *Ulysses* utgitt i Paris på forlaget Shakespeare And Company av Sylvia Beach, i et begrenset opplag på til sammen 3000 eksemplarer. Romanen følger Leopold Bloom, hans kone Molly, og poeten Stephen Dedalus (fra *Portrait of the Artist as a Young Man*) og deres opplevelser i Dublin i løpet av 16. juni 1904. Som tittelen antyder, er novellens mønster influert av Homers *Odysseen* som, sammen med bl.a. *Hamlet*, refereres til gjennomgående i hele verket. Romanens drøyt 700 sider benytter en lang rekke ulike narrative teknikker (med den såkalte stream-of-consciousness teknikken som den mest kjente), og former en ytterst kompleks narrativ og tematisk helhet, med tallløse allusjoner og referanser, blant annet til religion, historie,

politikk og filosofi. *Ulysses* er idag alment anerkjent som en av det 20. århundredets største litterære frambringelser, og er blitt kalt «the novel to end all novels».

Joyces siste verk *Finnegans Wake* utkom i 1939 i bokform, og er enda mer kompromissløs enn *Ulysses*. Skrevet på en blanding av 65 ulike språk, og med talløse neologismer, blandet med mytiske og lingvistiske fragmenter, samt en drømmelignende logikk², framstår den som en bortimot ugjennomtrengelig roman, og ble stort sett betraktet av samtidens kritikere som et obskurt eksperiment. James Joyce døde den 13. januar 1941.

Novellen som genre

Det er ingen enkel sak å avgrense og definere novellen som genre, særlig i en ahistorisk kontekst. Det har imidlertid ikke manglet på generelle, mer eller mindre vilkårlige, klassifiseringsforsøk opp gjennom tidene. Forfatteren Edgar Allen Poe kritiserer eksempelvis, i sin omtale av Nathaniel Hawthornes *Twice-Told Tales*, romanen som genre utfra lengden:

As it cannot be read at one sitting, it deprives itself [...] from the immense force derivable from *totality*. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract [...] the impressions of the book. [...] In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention.[...] During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption.³

² *Finnegans Wake* omtales ofte som Joyces «nattbok» med tilsvarende drømmeaktig preg, i motsetning til «dagboken» *Ulysses*.

³ Edgar Allan Poe: *The Complete Tales and Poems, with selections from his critical writings*. (New York: Dorset Press, 1989), s. 950.

Den relative kortheten framheves her dermed, både som en imperativ regel, og som et foretrukket, konstituerende aspekt ved novellen. Dette eksemplifiserer en retning innen litteraturteorien som angir novellens lengde som et «minste felles multiplum» i avgrensningen av novellen som genre. I tillegg til denne inkluderende, rent formmessige definisjonen, har Goethe på sin side utskilt «den uhørte begivenhet» som et mer tematisk klassifiseringskriterium. Det vil si en uvanlig begivenhet, av sentral viktighet eller karakter.

I forlengelsen av disse generelle klassifiseringsforsøkene, har novelleteorien i det 20. århundre hovedsakelig delt seg i to hovedretninger.⁴ Den første retningen forsøker å bestemme novellens vesenstrekk utfra en avgrensende, ahistorisk genreddefinisjon. Til denne retningen regnes eksempelvis André Jolles som hevdet at novellen kan bestemmes ved at den begivenhet den framstiller framstår som primær i forhold til novellens fiktive personer. Karaktertegningen utledes og utformes dermed på basis av begivenheten som novellens sentrale element.

Andre kritikere, blant dem Benno von Wiese, har med grunnlag i novellens konsentrasjon om en enkeltstående begivenhet framhevet ambiguitet og meningsutvidelse som genremessig konstituerende aspekter ved novellegenren. Ved at novellen konsentrerer seg om en enkeltstående begivenhet, får det enkelte handlingselement lettere en utvidet tilleggsbetydning og sentralitet i teksten, hevder han.

Den andre hovedretningen har imidlertid stilt seg kritisk til disse og lignende forsøk på å avgrense novellegenren ut fra generelle kriterier. Disse har, som Asbjørn Aarseth påpeker,:

⁴ I forbindelse med denne genreteoretiske oversikt, har jeg hovedsakelig benyttet Asbjørn Aarseths bok *Episke strukturer* (Oslo: Universitetsforlaget, 1979) som grunnlag.

vist til novelledikningens store spennvidde fra renessansen til vår tid, tekstenes høyst varierende karakteristika både innholdsmessig og formelt, og de har gått inn for en historisk anvendelse av novellebegrepet.⁵

Den store spennvidden som har kommet til uttrykk i novellen synes, for meg, å måtte føre til en vid genredefinisjon av novellen i retning av: en relativt kort tekst, karakterisert ved inklusjonen av kun én eller noen få begivenheter som fortellingen sirkler rundt, og som dermed lader enkelthendelsene med en utvidet signifikans og betydningspotensiale for leseren. Jeg velger å nøye meg med en slik vid arbeidsdefinisjon av novellen, siden denne oppgavens siktemål ikke er en generell analyse av novellen som genre, men derimot av enkelttekster hvor en generell definisjon, uansett hvor snever den enn måtte være, kun vil ha relevans som utgangspunkt for en analyse av de angjeldende, individuelle enkelttekster.

Som et avsluttende poeng her vil jeg imidlertid nevne Ernest Hemingways refleksjoner omkring utelatelse og antydning, idet de framstår som interessante i forhold til novellene i *Dubliners*:

[...] my new theory that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.⁶

Med dette framheves det utelatte som noe implisitt i teksten, noe leseren aner, mer enn å forstå direkte. Som vi skal se blir diskursens strukturelle utforming, på en lignende måte effektiv hos Joyce for oppfatningen av teksten som ladet med ambiguitet og mangetydighet, og dermed gies et utvidet betydningspotensiale.

⁵ Asbjørn Aarseth: *Episke strukturer*(Oslo: Universitetsforlaget, 1979), s. 137.

⁶ Sitert i: Aarseth: *Episke strukturer, op.cit.*, s. 144.

Epoke: Den tidlige modernismen

Modernismen som litterær retning har sitt utgangspunkt i en kritikk av tradisjonelle genrekonvensjoner som oppsto i siste halvdel av 1800-tallet. Modernismen som samlebetegnelse inkluderer såpass ulike skrivemåter at det kan være problematisk å avgrense dens virkefelt i nærmere. Likevel kan modernismen i generell forstand sies å være fundert på visse grunnleggende forutsetninger. I bunnen av modernismen som et formopprør, særlig i forhold til realismen, ligger en grunnleggende skepsis til opplysningsidealer og framskrittsoptimisme. I tillegg til dette har psykoanalysens teori om det ubevisste og dens forsøk på å vise at mennesket i stor grad styres av drifter og impulser det ikke har full kontroll over, hatt betydning for utviklingen av den litterære modernismen. Problematiseringen av subjektets erkjennelsesmessige vilkår og identitet, samt av den menneskelige tilværelsens eksistensielle grunnvilkår generelt, har ledet til en tilsvarende problematisering av disse innsiktene i den modernistiske litteraturen. I tråd med dette kan eksempelvis det fragmentariske preg modernistisk litteratur ofte får, knyttes til den tilsvarende oppløsningen av subjektet, på samme måte som splittelsen mellom subjekt og verden kan relateres til en tilsvarende problematisering av språkets referensielle status. Bruddet med realismen kan også ses i denne kontekst: Erkjennelsen av det umulige i å nå den objektive virkelighet gjennom språket fører til en tilsvarende avvisning av den «allvitende» forteller, og realismens «objektivitet» forkastes. Isteden vendes oppmerksomheten innover mot subjektet selv og den individuelle erfaring.

Før jeg går videre til oppgavens analysedel, vil jeg nå forsøke å skissere noen punkter med hensyn til Joyces kunstsyn og hans forhold til realismen, som delvis er tilknyttet det

ovenstående, men i denne tidlige fasen samtidig bygger på en rekke individuelle forutsetninger.

Omvurderingen av forfatterens rolle: The Importance of being Impersonal

Joyces tidlige definisjon av kunst som «the human disposition of sensible or intelligible matter for an aesthetic end»⁷ avdekker en viss innflytelse fra 1800- tallets *Aesthetic Movement*. Hans framheving av det estetiske som kunstens sentrale siktemål, gikk imidlertid ikke dypere enn at han avviste deres doktrine om *Art for Art's sake*. I likhet med bl.a. Ezra Pound og T.S. Eliot framholdt Joyce oppfatningen av litteraturen som et instrument for å fremme bevisstgjøring. Bevegelsens syn på kunst som prinsipielt adskilt fra andre disipliner fikk derimot stor varig betydning for deler av den nye generasjon av forfattere, Joyce medregnet. Ifølge dette standpunkt skal et litterært verk ikke betraktes primært som verken et filosofisk, politisk eller etisk skrift. Verkets verdi knyttes imidlertid fremdeles til dets representative funksjon; dets *mimesis* av menneskelig erfaring. Til grunn for dette ligger en revurdering av forfatterens og litteraturens rolle. Denne revisjonen besto i et krav til det litterære verk om å være upersonlig; dvs. et kunstverk som danner en sluttet, selvforklarende helhet av mening, snarere enn et budskap i tradisjonell forstand. I tråd med dette oppsto et nytt forfatterideal, inspirert av Gustav Flauberts begrep om «den upersonlige forfatter». Eksplisitte og entydige moralske, politiske og andre verdimesige dommer ble dermed forsøkt ekskludert fra teksten selv, og eventuelle slutninger i en slik retning ble i

størst mulig grad overlatt til leseren å foreta. Flaubert er, ved siden av Ibsen, kanskje den forfatter som skiller seg ut som den mest markante inspirasjonskilde for Joyce. Særlig er dette relevant i relasjon til hans tidlige periode, hvor Flauberts innflytelse er særlig merkbar i forhold til den narrative organisering i *Portrait of the Artist as a Young Man* og deler av *Dubliners*. Flauberts systematiske anvendelse av fri indirekte diskurs nevnes ofte blant de litterære forelegg i forbindelse med disse to verkene. Etter mitt syn kan det imidlertid være interessant å trekke inn, også hans begrep om den «upersonlige forfatter» i forbindelse med *Dubliners*. Det nevnte fravær av eksplisitte og entydige moralske dommer, er høyst relevant i novellesamlingens kontekst. Ordet «blame» (skyld) forekommer kun én gang i *Dubliners*, i novellen «A Painful Case», i setningen: «No blame attached to anyone».⁸ Som vi skal se i «The Dead» analysen, utsettes Gabriel tidvis for fortellerens ironiske og distanserte holdning. Men det karakteristiske ved teksten er nettopp vekslingen mellom distanse og sympati som vi skal se bidrar vesentlig til det diskursive preg av flertydighet. Kritikerens Dorrit Cohn siterer i *Transparent Minds* (1978) et brev fra Flaubert hvor han definerer metoden på en illustrerende måte:

[...] from a letter to Georges Sand: «I expressed myself badly when I told you that 'one should not write with one's heart.' I meant to say: one should not put one's personality on stage. I believe that great Art is scientific and impersonal. One should, by an effort of the spirit, *transport oneself into the characters, not draw them to oneself.*[Cohns uthevinger]⁹

Denne definisjonen av Flauberts metode kan sees som en sammenfatning som samtidig peker framover mot fortellerens forhold til Gabriel i «The Dead». Avvisningen av realismens «objektive», allvitende forteller, fører dermed fram mot en upersonlig, men ikke «nøytral»,

⁷ Ellsworth Mason and Richard Ellmann (ed.): *The Critical Writings of James Joyce* (London: Faber and Faber, 1959), s. 145.

⁸ James Joyce: *Dubliners* (Hammondsworth: Penguin, 1992), s.110.

potensielt empatisk forteller. I tråd med dette blir litteraturens formål ikke lenger å felle moralske entydige dommer, men snarere å uttrykke et unikt perspektiv, på en måte som åpner muligheten for flerstemmighet. Fortelleren som allvitende «gud» forsvinner, og det litterære verket åpner, som en mulighet, for den Andres synsvinkel på en dialogisk og potensielt demokratisk måte.

Realistisk romantikk og romantisk realisme

Blant 1800-tallets ulike avgreninger av realismen var det særlig naturalismen som betraktet litteraturen som innehaver av en nærmest medisinsk funksjon. Zola sammenlignet f.eks. forfatteren med en kirurg. I *Stephen Hero* sammenligner protagonisten Stephen kunstnerens virksomhet med *viviseksjon*. En umiddelbar konsekvens av en slik holdning til litterær virksomhet og litteraturens samfunnsmessige funksjon var at mange naturalister opplevde litteraturens hovedoppgave som eksponering av urettferdighet og påpekning av skjevheter i samfunnet, og betraktet seg selv nærmest som samfunnsreformatorer. Men dette var ikke en nødvendig metodisk konsekvens innenfor den mer deskriptivt orienterte hovedretningen innen realismen. Kunsten skulle etter Joyces oppfatning heller ikke, hverken vekke begjær eller avsky, dette var henholdsvis pornografiens og journalistikkens domene, ifølge ham. Selv om Joyce var opptatt av politikk, er den eksplisitt politiske dimensjonen derfor bevisst nedtonet i *Dubliners*, og framtrer gjennomgående som antydninger og indirekte kritikk, eksempelvis av den katolske kirke i *The Sisters*. Den politiske dimensjonen er imidlertid kun en blant mange andre i teksten, noe som bidrar til mangetydigheten i verket. Hovedfokuset ligger hele tiden på åpenbaringen av de usunne, fastlåste tankemønstre som preger

⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press, New Jersey 1978), s. 114.

personene, uten noen form for hva en kan kalle eksplisitt skyldfordeling fra forfatterens side. Novellenes formål er å forsyne disse personene (og leseren) med et instrument eller middel for å erkjenne sin egen eksistensielle situasjon: Joyce ønsket å la Irene betrakte seg selv «in my nicely polished looking - glass.»

Men denne konvensjonelle sammenligning av et kunstverk med et speil kan implisere ulike ting. I denne konteksten synes det fruktbart, som Sydney Bolt¹⁰ påpeker, å betrakte speilmetaforen som en presiserende differensiering av Joyces egen posisjon i relasjon til realismen. Speilet kan, som i realismen, være et ordinært speil, hvis eneste formål er å ikke utelate eller forvrengte noe. Realismen søkte på denne måten å etterligne livet og virkeligheten, ved at hver detalj skulle være nøyaktig. Dermed ble litteratur til dokumentasjon og forfatter til forsker.

Speilet kan imidlertid, som i Joyces tilfelle, være et «magisk» speil som åpenbarer trekk ved objektet det reflekterer, trekk som er «usynlige» ved direkte betraktning av objektet.

Joyce videreførte imidlertid realismen på ett punkt: hans inkludering av trivialiteter, ubehagelige detaljer, lett identifiserbare lokale forhold, samt språklige vulgariteter og sosiolekter førte ham ut i alvorlige vanskeligheter av langvarig art, både med forlegger og sensur.

Forleggernes reservasjoner gjaldt imidlertid ikke utelukkende det estetiske. De lett gjenkjennelige lokale detaljer i *Dubliners* medførte en viss risiko for søksmål, i tillegg til en reell fare for tiltale for uanstendighet. Hans beskrivelse av dagligdagse forhold og trivialiteter, samt hans streben henimot å gi de fiktive personene et ordforråd som tilsvarte deres sosiale status, ble betraktet som høyst upassende elementer i et litterært verk, og gjorde ham beryktet.

¹⁰ Sydney Bolt: *A Preface to James Joyce* (Longman: London and New York, 1981), s.33-34.

I det tidlige diktet *The Holy Office* sammenlikner Joyce kunstneren med en renovatør, og ironiserer over forfatterne og dikterne som var ensidig opptatt av «loveliness»:

That they may dream their dreamy dreams

I carry off their filthy streams¹¹

Formålet var for Joyce å bringe leseren til en erkjennelse av disse forholds signifikans, samt å sette ting inn i et videre perspektiv: å utsi noe vesentlig om den allmenmenneskelige eksistensielle situasjon. Av denne grunn kunne ikke hans verk være et ordinært speil. Sett fra realismens perspektiv besto virkeligheten i summen av de vesenstrekk ved hendelser og saksforhold som en gjennomsnittlig tilskuer eller leser kunne få øye på ved ganske enkelt å betrakte dem. For den realistiske forfatter framsto kausalitet som det overordnede organiseringsprinsipp en deretter konstruerte fiksjonen rundt. Innebygget i dette lå en nærmest deterministisk oppfatning av betydningen av arv og miljø. For Joyce framsto disse årsaksforholdene imidlertid som adskillig mer komplekse. Han sluttet seg til realistenes vektlegging av fakta, men ikke deres påstand om at disse fakta kunne tale for seg selv uten bearbeiding. Derfor måtte kunstnerens speil være «magisk». Det gjaldt å omforme det rå erfaringsmaterialet uten å endre dets karakteristika. Denne prosessen oppfattet Joyce analogt med nattverden, hvor brød og vin ble transformert uten å endre sin form. Kunstnerens oppgave var: «Converting the bread of everyday life». Dette henspiller på nattverden, hvor brødet og vinen på samme tid er seg selv og noe annet: Jesu legeme og blod. Joyces epifani-teori, som jeg kommer tilbake på de følgende sider, kan også ses i relasjon til dette; epifanien som en samtidig åpenbaring og avsløring av tingene og hendelsenes bakenforliggende, essensielle og «egentlige» mening og signifikans. Joyce trengte en metode som «bends upon these present things and so, works upon them and

fashions them that the quick intelligence may go beyond them to their meaning, which is still unuttered.»¹²

Kritikeren Sydney Bolt sammenligner en slik eksplisitt intensjon om å åpenbare tingenes skjulte mening med Coleridges syn på Wordsworths lyrikk:

...awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and wonder of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.¹³

I likhet med realistene hevdet Joyce at romantikken hadde utøvd en ødeleggende innvirkning på litteraturen ved å substituere kunst med fantasi (fantasy), men han mente denne ødeleggende virkning hadde sin årsak i en feilaktig oppfattelse av romantikken:

The romantic school is often and grievously misunderstood, not more by others than by its own, for that impatient temper which, as it could see no fit abode here for its ideals, chose to behold them under unsensible figures.¹⁴

Av dette framstår hans avvisning av fantasien ikke som en avvisning av imaginasjonen i seg selv. Tvert i mot betraktet han imaginasjonen som en forutsetning for en fullverdig, fullstendig persepsjon, og dermed også for kunsten. Dette betydde imidlertid ikke at beskjeftigelsen med virkeligheten og det reelle skulle oppgis eller neddempes. Etter Joyces syn var det nettopp kombinasjonen av disse to kvaliteter - realisme og imaginasjon - som utgjorde Ibsens styrke og særegenhet:

Ibsen has united with his strong, ample, imaginative faculty a preoccupation with things present to him. Perhaps in time even the professional critics [...] will make this union a truism of professional criticism.¹⁵

¹¹ Sitert i Sydney Bolt, *op.cit.*, s.34.

¹² *Critical Writings; op.cit.*, s.74.

¹³ Coleridge: *Biographia Literaria*, (1817), sitert i Sydney Bolt, *op.cit.*, s.35.

Denne fusjonen av realisme med (en form for romantisk) imaginasjon ble forsøkt formalisert gjennom utformingen av Joyces (og Stephens) epifani-teori i *Stephen Hero*.

Epifaniene

Begrep som lammelse, en «levende død» eller total bedøvelse av sansene, siteres ofte som uttrykk for den dominerende eksistensielle tilstand, både i «The Sisters» og de øvrige fortellingene i *Dubliners*. I tilknytning til analysen av «The Dead» håper jeg å vise at dette tematiske mønster ikke nødvendigvis er entydig opprettholdt i denne novellen, og antyde en annen mulig fortolkning av tekstens symboler enn inn i det reduktive desillusjons- og lammelses-mønster den, noe skjematisk, tidvis reduseres til. Det sentrale blir her en interpretasjon av novellens tematiske kontrastpar, narrative teknikk, og epifaniene som mulig middel for en midlertidig eller permanent opphevelse av denne lammelsen. I *Stephen Hero*, forarbeidet til *Portrait of the Artist as a Young Man*, defineres en epifani som en «sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.»¹⁶ Som illustrasjon av en slik epifani, benyttes en scene der Stephen overhører bruddstykker av en triviell samtale mellom et ungt par han passerer på gaten. Han får en intuitiv forståelse av denne konversasjonens vesen, uten å oppfatte nøyaktig hva som blir sagt. Denne forståelsen er imidlertid av en ikke-rasjonell natur, dermed får han en idé om å skrive ned disse sansemessige impresjonene som utgjør slike epifaniske øyeblikksinntrykk.

Joyce utviklet denne teorien om epifanier på bakgrunn av Thomas Aquinas' tre kriterier for skjønnhet: *integritas*, *consonantia* og *claritas*. I *Stephen Hero* kommer

¹⁴ James Joyce: *The Critical Writings of James Joyce*, s.46.

adaptasjonen av disse begrepene tydeligst fram under Stephens forklaring av de ulike stadiene som leder opp til det epifaniske øyeblikk:

First we recognise that the object is one integral thing [integritas], then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact [consonantia]: finally [...] when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is [claritas]. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object [...] seems to us radiant. The object achieves its epiphany¹⁷

En epifani kan da forsøksvis defineres som en intuitiv forståelse av et objekt eller et saksforhold, hvor objektet eller saksforholdets sjel / vesen framtrer som en slags dramatisk og spontan åpenbaring for en ofte uforberedt betrakter:

Imagine my glimpses [...] as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised. It is just in this epiphany that I find the third, the supreme quality of beauty.¹⁸

I *Stephen Hero* blir det å oppfatte et objekts skjønnhet, og å framvise denne skjønnhet kunstnerisk, relatert til en intuitiv forståelse av objektet, en gjenkjennelse av objektets essensielle «innerste» natur bak dets ytre framreden, hvor objektets sanne glans eller utstråling forårsaker det epifaniske øyeblikk.

I 1907 sa Joyce til sin bror, refererende til to gjester på en restaurant, en beruset arbeider og hans mor: «For me, youth and motherhood are those two beside us». På denne måten får tilsynelatende trivielle og dagligdagse foreteelser og objekter en begrepsmessig tilleggsbetydning for Joyce: de betegner noe annet, allmennmenneskelig, og framstår som en slags idealtyper.

¹⁵ Joyce: *The Critical Writings*, op.cit., s.43

¹⁶ James Joyce: *Stephen Hero* (Jonathan Cape LTD, London, 1944), s.188.

En avgjørende konsekvens av denne teorien er at skjønnhet, og dermed det en kan kalle «verdige» objekter for litterær bearbeidelse, kan gjenfinnes hvor som helst, ikke bare, som i den høyborgerlige litteratur: blant sosieteten og dens livsstil, men også i form av alminnelige menneskers dagligdagse, trivielle foreteelser, noe som tidligere ikke hadde vært anerkjent som egnede emner for kunstframbringelse. Joyces form for «absolutt realisme» blir dermed også i denne forstand et motstykke til 1800-tallets realisme.

Perspektiver

Et ytterligere trekk Joyce hentet fra Ibsen var den dramatiske metoden som, i Ibsens tilfelle ifølge den unge Joyce, utkrystalliserte seg som «a principle of all patient and perfect art which bids him express his fable in terms of his characters»¹⁹. For en forfatter med upartiskhet og upersonlighet i framstillingen som uttalt mål, framstår problematikken omkring narrasjon og perspektiv som særlig viktig. Eliot og Pound løste dette problemet i lyrikken ved å legge ord i munnen på (sine) fiktive personer, eksempelvis i Eliots «The Love Song Of J. Alfred Prufrock». Personenes utsagn var her ikke intenderte som direkte uttrykk for poetens egne holdninger, men skulle tolkes i lys av verket selv, og dets formelle status som et autonomt objekt. På tilsvarende vis formidlet Joyce sine historier ut fra personenes perspektiver, enten i personal form som i «The Sisters», eller i aural fortellerform som i «The Dead», komplett med deres egne ordforråd og sosiolekter. Dermed oppsto som nevnt en upersonlig stil uten det konvensjonelle og overordnede autorale perspektiv som (moralsk) vurderende instans med dertilhørende allvitende forteller. Istedet brukte Joyce,

¹⁷ Joyce: *Stephen Hero*, *op.cit.*, s. 190.

¹⁸ *Op.cit.*, s.188.

¹⁹ *Critical Writings*, *op.cit.*, s.43

henholdsvis en personal forteller, som i «The Sisters», og, en aural «omvandrende» forteller i «The Dead».

Jeg vil nå fortsette med analysedelen av oppgaven, og starter med «The Sisters».

Kapittel 2. *Transit* - Mellom forteller og reflektor

Fortellerens posisjon i «The Sisters»

Ved analysen av denne novellen har jeg funnet det naturlig å dele den inn i tre deler. Jeg har valgt å følge tekstens eksplisitt angitte ellipser, slik at overgangene mellom de ulike deler sammenfaller med disse. Videre har jeg funnet denne inndeling å være fruktbar sett i forhold til novellens narrative grep, da særlig med henblikk på tekstens særegne bruk av repetisjon og temporale overganger i ulike former og varianter. Disse tilbakevendende elementene forekommer med regelmessig frekvens, ofte en gang i hver av delene av novellen, slik at de forsterker de allerede tydelige kontraster og paralleller mellom de ulike delene. For å kunne belyse disse trekk vil mitt kritiske hovedfokus være rettet mot fortellerens status som narrativ agent i diskursen. Dette vil jeg diskutere i løpet av analysen.

2.1. Forsøk på å konstituere et autonomt selv

James Joyces novellesamling fra 1914, *Dubliners*, innledes med novellen kalt «The Sisters». Allerede novellens innledende setning foregriper novellesamlingens tilbakevendende tematikk: desillusjon og lammelse: «There was no hope for him this time: it was the third stroke.»²⁰ Denne *in medias res* begynnelsen, og den etterfølgende korte eksterne analepsen som begynner med «He had often said to me» (1), som griper tilbake til et tidspunkt før hovedfortellingens tid, er interessant av to ulike årsaker: denne anakronien er både et eksempel på Joyces videreføring av den litterære realismen, samtidig som den viser hans brudd med den samme tradisjonen. Som kritikeren Gérard Genette påpeker, er anakronier

²⁰ James Joyce, *Dubliners* (Hammondsworth: Penguin, 1992), s.1.

av denne typen ikke et spesifikt moderne trekk. De har tvert imot en lang historisk presedens siden de forekommer allerede i *Iliaden*:

In the eight line of the *Iliad*, the narrator, having evoked the quarrel between Achilles and Agamemnon that he proclaims as the starting point of his narrative [...], goes back about ten days to reveal the cause of the quarrel in some 140 retrospective lines[...] We know that this beginning *in medias res*, followed by an expository return to an earlier period of time, will become one of the formal topoi of epic, and we also know how faithfully the style of novelistic narration follows in this respect the style of its remote ancestor, even in the heart of the «realistic» nineteenth century.²¹

Imidlertid fungerer dette innledende tekstsegment samtidig som en proleptisk, stemningsskapende faktor, både i forhold til resten av «The Sisters» og hele novellesamlingens atmosfære. Dette markerer samtidig et fundamentalt brudd med realismens suspensparadigme ved at novellens videre handlingsforløp avsløres allerede i innledningen. Det skapes inntrykk av noe uavvendelig og forutbestemt. Det er samtidig en første indikasjon på forfall og det fastlåste ved denne ennå ikke navngitte personens bokstavelig talt håpløse situasjon.

Diskursen som helhet innbefatter fortellerens forsøk på å konstituere et autonomt selv. Som vi skal se motiverer teksten en problematisering av erkjennelsens vilkår, samt påvisningen av et gitt perspektivs iboende relativitet. Novellens ytre handlingsstruktur kan kort parafraseres slik: En prest dør, og en ung gutt forteller om sitt vennskap med denne presten, samtidig som han rapporterer de voksnes holdning til presten, som avviker markant fra hans egen vurdering. Novellen avsluttes med et besøk hos den avdøde prestens slektninger, hvor gutten bl.a. bryter med de kirkelige ritualer. Han nekter å ta imot nattverden, parodisk beskrevet i form av sherry og kjeks fylt med krem: «She pressed me to

take some cream crackers also but I declined because I thought I would make too much noise eating them» (7). Den avsluttende dialogen mellom guttens tante og prestens søstre angående den mulige årsaken til prestens sykdom og død avslutter teksten: «Eliza resumed: - Wide awake and laughing-like to himself...So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him...» (10). Gutten forsøker gjennom hele diskursen å opprettholde sin egen vurdering av presten Flynn, og derigjennom å konstituere sitt eget selv som et autonomt individ. To premisser må imidlertid oppfylles for å lykkes i dette prosjektet: Gutten må fortolke omgivelsenes tegn riktig, for i sin tur å kunne fortelle historien om Flynn riktig. Men, som vi skal se, vil dette komme til å by på store problemer for ham i løpet av diskursen.

2.2. Fortolkningen av tegn. Forholdet mellom objektiv «sannhet» og subjektive forestillinger

Novellens første del er på handlingsplanet avgrenset til kvelden hvor fortelleren for første gang hører at presten James Flynn er død. I det innledende avsnittet informeres leseren om at den personale fortelleren, en ung gutt, flere netter på rad har gått forbi prestens hus for å se etter de to lysene som etter katolsk skikk settes fram ved dødsfall. Hele dette innledende avsnittet befinner seg temporalt sett i en ikke nærmere angitt fortid, og kjennetegnes ved en *iterativ* narrativ modus: det som fortelles gjentok seg hver kveld fortelleren gikk forbi prestens hus. Denne innledningsmåten illustrerer en repeterende handlingsrekke – en sirkulær og tilbakevendende handlingsbevegelse – og skaper dermed en stemning som uttrykker noe vedvarende og tvangsmessig, særlig ved den messende effekten repetisjonen

²¹ Gérard Genette, *Narrative Discourse*(Oxford: Blackwell, 1980), s.36.

av «night after night» har i teksten. Denne modus brytes først ved begynnelsen av det andre avsnitt hvor narrasjonen går over i det *singulative* idet fortelleren beretter om en enkeltstående hendelse: «Old Cotter was sitting at the fire, smoking, when I came downstairs to supper» (1). Med dette bringes samtidig diskursen inn på et bestemt punkt i historien.

I det innledende avsnittet formidler fortelleren kunnskap om en av samfunnets konvensjoner, nærmere bestemt den katolske: «I knew that two candles must be set at the head of a corpse» (1). Ved siden av å være et første berøringspunkt med et av novellens framtrepende tematiske aspekter – det religiøse – eksemplifiserer og framviser denne kunnskapen dessuten guttens mekaniske viten om normer og læresetninger på dette nivå av hans utvikling, en ekstern, overlevert viten som påføres individet utenfra og er relatert til dets sosialisering. Fortelleren forsøker å etterprøve denne informasjonen ved å se etter de to lysene i vinduet. Dermed håper han å få bekreftet forestillingen empirisk. Etterhvert blir det klart at dette er det første av mange forsøk fra guttens side på å fortolke tegn riktig.

Anvendelsen av en personal forteller er et særlig effektfullt narrativt grep i denne novellen. Som teoretikeren Franz K. Stanzel påpeker i *A Theory Of Narrative* (1984), medfører bruken av personal forteller flere avgjørende ontologiske avgrensninger og implikasjoner, både narrative og tematiske. For det første er en personal forteller, i en viss forstand, per definisjon «upålitelig»:

The presence of such a narrator [...] and his endowment with an individuality which is also physically determined leads to a limitation of his horizon of perception and knowledge. For this reason he can have only a subjective and hence only conditionally valid view of the narrated events.²²

²² F. K. Stanzel, *A Theory Of Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), s. 89.

Den avgjørende forskjellen mellom personal og aural forteller er imidlertid (siden også en aural forteller kan være upålitelig) at den aural fortelleren ikke deltar som aktør på handlingsnivået i teksten. Den aural forteller har dermed en tydeligere formidlingsfunksjon, siden denne type forteller ikke kombinerer den narrative funksjonen med en personfunksjon, slik en personal forteller gjør det. Dermed får den personale fortelleren også et annet spesifikt vesenstrekk som skiller ham fra den aural: Siden den førstnevnte deltar i handlingen i det fiktive univers, kjennetegnes han av en *eksistensiell motivering* for narrasjonsakten, noe den aural forteller mangler. Dette betraktes av Stanzel som den personale fortellers avgjørende distinktive trekk:

For an embodied narrator, this motivation is existential; it is directly connected with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs.[...] The motivation to narrate can [...] originate [...] in the need for an organizing overview, in a search for meaning on the part of the matured, self-possessed 'I'.²³

Som vi skal se, aktualiseres nettopp denne problematikken i «The Sisters» fordi vi her mangler en slik «moden» retrospektiverende forteller som kan konstruere et konsistent og samlende overblikk. Vi kan dermed si at «The Sisters» også bryter med en sentral retning innenfor den litterære tradisjonen, nemlig de tekster som utgjør, eller er beslektet med *dannelsesromanen*. I fiksjon av denne typen er det helt sentralt for fortelleren å markere avstand til sitt tidligere selv, og derigjennom skape et inntrykk av å ha gjennomgått en kvalitativ utvikling, ofte i form av en modningsprosess. Denne distansen mangler i «The Sisters» og bidrar til tekstens ambiguitet siden det ikke finner sted noen kritisk vurdering av hendelsene, hverken i retrospektiv forstand ved en moden personal forteller, eller ved en samtidig, aural forteller med kritisk distanse overfor protagonisten. Heller ikke kan det

²³ Stanzel, *op.cit.*, s. 93.

fortellende selv sies å ha et privilegert ståsted i forhold til det erfarende selv. Denne mangelen på privilegert ståsted, hvorfra den retrospektive narrasjonsakten har sitt erkjennelsesmessige og temporale utgangspunkt, understrekes allerede i og med *in medias res* åpningen av novellen. Fortelleren mangler et distansert, overskuende og samlende perspektiv som kan samle og innlede den narrative diskurs. I tillegg impliseres en manglende distanse av temporal art: Et begrenset tidsintervall mellom erfaring og narrasjon, som fører til en tilnærmet identifikasjon av det fortellende selv med det erfarende selv. Distansen mellom disse framstår som minimal gjennom hele diskursen. Dette uttrykkes ved at fortellerens vurderinger bærer preg av å være nærmest umiddelbare reaksjoner på hendelser han mangler den fulle oversikt over. Anvendelsen av en personal forteller får dermed samtidig avgjørende tematiske implikasjoner i og med fortellerens eksistensielle motivasjon som basis for narrasjonsakten. I «The Sisters» preger dette den narrative formidlingsprosess i høy grad, og bidrar, sammen med tekstens øvrige formelle trekk og narrative grep, til å understreke stemningen. Vi kan derfor her tale om en tydelig speiling mellom tematikk og narrasjon. Denne gjensidige speilingen markeres, som vi har sett, blant annet ved bruken av repetisjon. Gjentakelsen, eksempelvis av ordsammensetningen «night after night», er et sentralt fortellerteknisk grep her, som både bidrar til å understreke prestens sentrale, dominerende plass i guttens liv, og dermed samtidig den nære følelsesmessige tilknytningen gutten har til presten, samt guttens forventning om at han vil komme til å dø. Samtidig har repetisjonen av ordsammensetningen en messende, bedøvende, og ikke minst statisk, effekt i teksten. Den narrative modus forsterker dermed novellens tematiske atmosfære av resignasjon og lammelse rent formmessig. Tematisk framtrer denne atmosfæren ved at gutten undrer seg over, og knytter prestens forestående død til begrepet *paralysis*(lammelse): «I said softly to myself the word *paralysis*[...] It filled me with fear,

and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work.» (1). Dette utsagnet fungerer samtidig som en metakommentar, idet det kan sies å beskrive novellesamlingens overgripende tematikk. Samtidig antydes den mulige årsaken til lammelsen ved anvendelsen av begrepet *simony*. Fortelleren funderer over ordet *paralysis*, og sier om det: «It had always sounded strangely in my ears, like [...] the word *simony* in the Catechism. But now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being.» (1). Her motiveres tydelig en overgang fra en, ikke nærmere angitt, totalisert fortid (always) og til en tilnærmet nåtid (now) som imidlertid i sin tur modifiseres i egenskap av diskursens grammatisk-temporale modus ved anvendelsen av preteritum: «now it sounded».

I dette avsnittet motiveres Flynns lammelse tilsynelatende kausalt, i en forestilling om en ikke nærmere angitt, forutgående synd. Her finnes, som flere kritikere har påpekt, en kobling til begrepet *simony*, men for meg ser koblingen kun ut til å være tilsynelatende. Parallellen og samsvaret mellom *paralysis* og *simony* ble etablert fordi *begge* tidligere framsto som fremmede («strangely») og gåtefulle ord for fortelleren. Identifikasjonen mellom de to begrepene undermineres ved at fortelleren skiller mellom hvordan han *hittil* hadde oppfattet denne relasjonen, og hvordan han nå oppfatter den. Identifikasjonen oppheves ved at fortelleren *nå* forbinder *paralysis* med noe adskilt, konkret og direkte tilhørende et syndig vesen. Denne prosessen formidler samtidig fortellerens videre forsøk på å fortolke tegn riktig. Han interpreterer begrepet *paralysis* som en negativ egenskap, men den konkrete referansen forblir uformidlet. Spørsmålet om begrepets konkrete meningsinnhold og referensielle status forblir uløst, og meningsutvidelsen retarderes idet den etterstrebes. Han knytter ikke *paralysis* til Flynn, men til et abstrakt «sinful being» (1). Begrepet *simony* dukker imidlertid opp igjen i fortellerens drøm mot slutten av første del,

etter Cotters negative vurdering av Flynn. I drømmen identifiseres Flynn eksplisitt som en *simoniac*.

Utviklingen av tekstens meningspotensiale og stemning kan dermed sies å motiveres av formelle og tematiske elementer i en gjensidig vekselvirkning. Allerede på novellens første side observeres som nevnt en kombinasjon av tematiske og formmessige, narrative grep, som fungerer sterkt atmosfæreskapende samtidig som de underminerer og problematiserer ethvert forsøk på tolkning av teksten som bærer av et meningsinnhold av entydig art. Diskursen unndrar seg en endelig definisjon og fastholdelse av et entydig meningsinnhold, her eksplisitt ved at selve begrepsdefinisjonens kontekstuelle referanse utelates.

Ved diskursens overgang fra iterativ til singulativ narrasjonsmodus i novellens første del er som nevnt Cotter, en venn av familien, på besøk. Fortellerens forøk på å definere seg selv i forhold til andre, og derigjennom å konstituere sitt selv som en autonom størrelse, vises her ved hans irritasjon over at onkelen og Cotter ikke betrakter ham som et selvstendig individ, og i stand til å bestemme selv hvem han skal gjøre bekjentskap med ved at han, ifølge dem «should run about and play with young lads of his own age» (2). Her identifiseres fortelleren for første og eneste gang eksplisitt som en ung gutt. Fortellerens eksistensielle behov for å fortolke tegn riktig, og, i siste instans, fortelle historien riktig, frustreres her ved at det er Cotter som, via onkelen, formidler nyheten om at Flynn er død:

My uncle saw me staring and said to me:

–Well, so your old friend is gone, you’ll be sorry to hear.

–Who? said I.

–Father Flynn.

–Is he dead?

–Mr Cotter here has just told us. He was passing by the house. (2)

Dermed fratras fortelleren for første gang sin narrative autoritet og dermed også det tekstlige overherredømme i teksten, og onkelen og Cotter overtar med sine oppfatninger, som representerer omgivelsenes konvensjonelle syn på Flynn, idet Cotter kommer med den første uttalte hentydning om at ikke alt var som det skulle være med Flynn: «No, I wouldn't say he was exactly... but there was something queer... there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion...» (2). Dette gjør han imidlertid ikke, og de uferdige setningenes ellipser og fragmenterte dialogstykker bidrar til tåkeleggingen og tilsløringen av Flynns bakgrunn, samt den mulige årsak til hans sykdom og død, også overfor leseren. Denne tilsløringen forsterkes ytterligere ved anvendelsen av karakteriserende nøkkelord i tilknytning til prestens hus: «the darkened blind» (1), «the vague name of *Drapery*» (3). Disse betegnelsene er eksempler på anvendelsen av konnotativt ladde uttrykk utover i teksten som forsterker det allerede etablerte elementet av mystikk som er forbundet med Flynn, delvis konstituert gjennom Cotters karakteristikk av ham: «there was something queer...»(2)

Fortelleren framviser en ytterst negativ innstilling til Cotter, noe som kommer til uttrykk i teksten i form av tenkte følelsesmessige utbrudd, ved bruk av *fri direkte tanke*: «Tiresome old fool!» (1) og «Tiresome old red-nosed imbecile!» (3). Dermed undermineres tilliten til Cotters' dødsbudskap og hans kommentarer om Flynn ytterligere, og diskursen dekonstruerer foreløpig, langt på vei, sin egen tidligere påstand om Flynns død som reell. Siden vi har å gjøre med en ung gutt som personal forteller, som tydelig og gjennomgående reagerer impulsivt på hendelsene rundt seg, vil imidlertid ikke Cotters troverdighet nødvendigvis bortfalle helt. Cotter forklarer ikke nærmere sin negative vurdering av Flynn, annet enn gjennom antydninger om at han ikke synes barn bør omgås ham: «Their minds are so impressionable. When they see things like that... you know, it has an effect...» (3).

Grunnlaget for fortellerens negative karakteristik av Cotter baseres som nevnt på hans referanser til fortelleren som et barn. Dette samtidig som gutten forsøker å konstituere et autonomt selv, og å opprettholde et narrativt herredømme i teksten. Istedet viser det seg omvendt at impresjoner fra guttens omgivelser og hans subjektive forestillinger vekselvis istedet styrer ham og hans narrasjon. Han er «impressionable». Gutten forsvarer seg ved en uttalt skepsis overfor sannhetsinnholdet i Cotters utsagn om Flynns død. Dette blir klart et stykke lengre ut i diskursen, idet fortelleren leser dødsannonse i vinduet: «The card persuaded me that he was dead» (4).

På dette punkt i historien danner det seg et mønster av flere motsetningspar i teksten: ung/gammel (generasjonskløften), ved fortellerens vurdering av Cotter som «old». I tillegg inntar de voksne her tydelig rollen som representanter for den overleverte tradisjon og det konvensjonelle samfunnet.

Her framkommer også et skille mellom guttens subjektive erfaring (guttens forhold til Flynn) som kontrasteres med de voksne/samfunnets motsatte vurdering av Flynn. Cotters ufullendte setninger er også en tydelig indikator på at hans vurdering av Flynn baseres på rykter og fordommer, og ikke på et personlig forhold til ham. Cotters uttalelser får dermed et anstrøk av mistenkeliggjøring over seg. Et tredje motsetningspar dukker dermed opp: overflate/dybde. Cotters halvferdige setninger avslører at han kun har en overflatisk kjennskap til Flynn, formodentlig basert på rykter og ytre karakteristika, og ikke på førstehåndserfaring. Dette tematiseres eksplisitt i diskursen ved fortellerens egne bemerkninger angående Flynn:

When he smiled he used to uncover his big discoloured teeth and let his tongue lie upon his lower lip - a habit which had made me feel uneasy in the beginning of our acquaintance before I knew him well.(5)

Gutten har med andre ord erfart diskrepansen mellom to motsatte oppfatninger ved nærmere bekjentskap med Flynn. Vi ser altså at de voksnes fordomsfulle, overflatiske vurdering av Flynn kolliderer med guttens egen personlige erfaring med presten. Gutten har heller ingen mulighet for å etterprøve disse oppfatninger, på grunn av Flynns fravær og død. Samtidig tematiseres gjennom hele denne novellen modernismens avvisning av det absolutte: persepsjonen av virkeligheten er relativ og subjektiv. Dermed er den heller ikke tilgjengelig som en objektiv «absolutt» realitet, men kun som gjenstand for en subjektiv forestilling og dertilhørende individuelle fortolkninger. Dette trekket inngår naturlig som et element i oppgjøret med realismen, foruten på novellens tematiske plan også på det narrative, hvor det kommer til uttrykk ved anvendelsen av en personal forteller i motsetning til realismens hyppige anvendelse av autorale «allvitende» fortellere.

Fremmedgjøringen fra den ytre virkelighet tematiseres i tillegg på en annen måte; i forbindelse med fortellerens drøm. Denne motiveres av guttens søvnproblemer, som avledes utfra hans refleksjon omkring Cotters negative uttalelser, som dermed fungerer som katalysator for drømmens karakter og innhold på tekstens handlingsnivå:

Though I was angry with him for alluding to me as a child, I puzzled my head
to extract meaning from his unfinished sentences.(3)

2.3. Drømmen om flukt

Fortellerens drøm inneholder en imaginær speilvending i forholdet mellom Flynn og fortelleren. Flynn skrifter for gutten, som smiler, «som for å» gi ham absolusjon:

I saw again the heavy grey face of the paralytic [...] It began to confess to me in
a murmuring voice and I wondered why it smiled continually [...] I felt that I
too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin.(3)

Dette tenkte rollebyttet bidrar til å understreke guttens tvil med hensyn til Flynn, særlig i forbindelse med den omtalte «synd». Fortelleren oppfatter ikke innholdet i hans bekjennelse, men selve det faktum at han *har* noe å bekjenne, leder diskursen suggestivt i retning av denne uidentifiserte «synd». Et påfallende trekk ved dette drømmeinnholdet er i tillegg fortellerens distanserte omtale av Flynn, henholdsvis som «the paralytic», «the simoniac», og «it». Sett i relasjon til den senere referansen til drømmen i del to av novellen, hvor beskrivelsen av fremmede romlige elementer; i forbindelse med «some land where the customs were strange – in Persia» (6), er framtrødende, innehar disse betegnelsene samlet sett en dobbel distanseskapende funksjon. Den narrative diskursen indikerer i og med dette en begynnende distanseringsprosess, av henholdsvis romlig og temporal karakter, fra fortellerens side i forhold til den avdøde presten og hans verdisystem, motivert ut fra Cotters negative uttalelser. Her ser vi i tillegg den tilbakevendende identifikasjonen av begrepene «simoniac» og «paralytic» med hverandre, denne gang er begge knyttet direkte til Flynn. Drømmens innslag av eksotiske elementer kan dessuten mer spesifikt knyttes til en drøm om flukt som et tematisk element. Flere kritikere har omtalt denne «drømmen om flukt» som et stadig tilbakevendende motiv i novellesamlingen i ulike avskygninger.²⁴ En av disse er John William Corrington som i sin artikkel om «The Sisters» baserer seg på Richard M. Weavers ideer om menneskets tre bevisste refleksjonsnivåer slik de framgår av hans verk fra 1948 *Ideas Have Consequences*, hvor han skiller mellom «specific ideas about things, [...] general beliefs or convictions, and [a] metaphysical dream of the world».²⁵ Tilpasset *Dubliners'* kontekst finner Corrington at det «in place of the 'metaphysical dream', among

²⁴ Eksempelvis i «The Dead», hvor Gabriels etterhvert planlagte reise vestover dels kan knyttes til et slikt fluktmotiv.

²⁵ Richard M. Weaver: *Ideas Have Consequences* (Chicago 1948), s.18.

Dubliners there is, almost universally, a dream of escape.»²⁶ I «The Sisters» knyttes det metafysiske mer direkte opp mot det religiøse, og den katolske religionen, i egenskap av et helhets- og meningsskapende tros- og verdisystem, tilsvarende den metafysiske drøm om verden, går etter hvert i oppløsning og erstattes av drømmen om flukt. Dette ønsket om flukt vises i tillegg eksplisitt i setningen «I drew the blankets over my head and tried to think of Christmas»(3), som her uttrykker et ønske om både temporal (siden det er midt på sommeren) og romlig flukt (et ønske om flukt fra øyeblikkssituasjonen). På tekstens narrative nivå kan denne flukten, i lys av fortellerens tiltagende taushet mot slutten av teksten, også knyttes til en begynnende flukt fra fortellerfunksjonen.

2.4. Mellom erkjennelse og formidling. Fortellerens flukt

I tråd med novellens temporale overganger kan vi si at andre del starter idet fortelleren dagen etter går for å betrakte huset hvor presten hadde bodd. Her konfronteres fortelleren med Flynns død for annen gang, idet han leser kortet med dødsbudskapet som er festet til en bukett blomster som henger på døren. Denne gangen blir han overbevist om at Flynn virkelig er død, noe som indirekte bidrar til å understreke Cotters upålitelige status som formidler: «The reading of the card persuaded me that he was dead» (4). Dette impliserer som tidligere nevnt at han hittil har betvilt den referensielle troverdighet av Cotters ord. Den påfølgende beskrivelsen av fortellerens forhold til Flynn inneholder hans beretning om hvordan Flynn pleide å sitte i en lenestol ved peisen, og om hvordan fortelleren ofte bragte med seg tobakk til ham, som en gave fra guttens tante:

²⁶ John William Corrington: *The Sisters*, i essaysamlingen *James Joyce's Dubliners*, edited by Clive Hart (London:Faber and Faber, 1969), s.13

and this present would have roused him from his stupefied doze. It was always I who emptied the packet into his black snuff-box for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor. (4)

Den narrative diskursen nærmer seg her igjen den iterative modus, idet fortelleren i overveiende grad redegjør for det typiske ved hans gjentatte visitter hos Flynn: «It was always I who[...]»(4). Fortellerens beskrivelse av Flynn ved ordene «stupefied doze», «trembled», og «spilled» gjeninnfører i tillegg novellens atmosfæriske trykk av lammelse, svakhet, sykdom og forfall.

Gutten føler imidlertid en viss lettelse og frihet som følge av prestens død, dette finner han underlig:

I found it strange that neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death. (4)

Denne besjelingen av dagen og solskinet avslører hans virkelighetsforståelse som impulsiv, og i overveiende grad basert på subjektive inntrykk utenfra og derav resulterende forestillinger. Dette understrekes videre ved hans interesse for, og lesning av, «theatrical advertisements in the shopwindows» (4). Likevel finner han sin egen følelse av frihet ved prestens død underlig: «I wondered at this for, as my uncle had said, he had taught me a great deal» (4-5). Her understrekes samtidig fortellerens vektlegging av andres (i dette tilfelle onkelens) vurderinger som tildels determinerende for guttens egne tanker og forestillinger. Flynn hadde lært ham latin, og innviet ham i katolske ritualer, samt betydningen av Messens forskjellige seremonier. Diskursens vektlegging av Flynn som eksaminator og lærer for gutten gjenninføres her:

Sometimes he had amused himself by putting difficult questions to me, asking me what one should do in certain circumstances or whether such and such sins

were mortal or venial or only imperfections. His questions showed me how complex and mysterious were certain institutions of the Church.(5)

Tatt i betraktning at det ikke eksisterer noen referanser til guttens far i historien, synes det rimelig i denne konteksten å betrakte guttens beundring for, og avhengighet av, Flynn, også som et uttrykk for hans tydelige funksjon som en farsfigur for ham. At det her er tale om spørsmål og ikke svar, samt spørsmålenes innhold, nemlig ulike synders gradforskjeller, antyder at Flynn selv var usikker med hensyn til alvorligheten av sin egen eventuelle synd. Her antydes problematikken omkring Flynns eventuelle synd igjen, og Flynns autoritet i teksten svekkes igjen, indirekte.

Utlegningen av prestens ulike plikter og påbud virker i tillegg svært overveldende på gutten: «The duties of the priest [...] seemed so grave to me that I wondered how anybody had ever found in himself the courage to undertake them»(5). Dette tekstsegmentet er sentralt i novellen, delvis fordi det fungerer proleptisk i forhold til Elizas forsøk på å forklare Flynns skjebne i del 3, hvor hun sier: «He was too scrupulous always [...] The duties of the priesthood was too much for him» (9), men også fordi det tilsynelatende forklarer Flynns lammelse. At denne forklaringen dessuten gjentas mot slutten av novellen bidrar til å forsterke dette inntrykket av Flynn. Samtidig antydes det her at fortellerens beundring for og tilknytning til Flynn kan være basert på falske premisser, det vil si på hans tro på at Flynn virkelig hadde dette motet til å oppfylle sine plikter, noe som jo dementeres av Eliza i novellens avsluttende del. Teksten postulerer en forklaring på Flynns sykdom og død som undermineres av «underteksten», dvs. både det som ikke blir sagt, og det som blir sagt i den avsluttende dialogen, i tillegg til at Flynns autoritet først affirmeres av gutten, for så å dekonstrueres av tekstens narrative og retoriske vendinger. Dette vil jeg komme tilbake til ved sammenligningen av novellens tre deler.

Tekstens fragmenterte dialogstykker, samt en forteller som reagerer impulsivt på, og dermed ikke har full oversikt over, det som hender i løpet av novellen, er eksempler på virksomme elementer i fortellerteknikken og presentasjonen av handlingsforløpet som gir den narrative diskursen sitt særpreg. Det skapes et inntrykk av umiddelbarhet og impulsivitet på tross av den temporalt etterstilte narrasjonen, ved at fortelleren synes å gjengi hendelsene etterhvert som de finner sted. Foran hver hovedhandling i teksten virker fortelleren uforberedt på det som kommer. Dette skaper en brå rytme i teksten som forsterker inntrykket av gutten som impulsiv og «impressionable». Det finnes her ingen fremadrettet eller resonnerende narrasjon hos fortelleren. Novellens ellipser har en trippel funksjon: de bidrar til å gjøre framstillingen mer fragmentert ved at de forstyrrer rytmen i teksten; samtidig bidrar de til tekstens ambiguitet ved at de utelater ting, eksempelvis resten av fortellerens drøm, samt at de avdekker usikkerheten og tvilen med hensyn til fortolkningen av Flynns sykdom og død i dialogene mot slutten. Det uutsagte og formmessig ufullendte ved tekstens dialoger - typografisk uttrykt ved ellipsene - er dermed et sentralt trekk ved novellens diskursive organisering.

Mot slutten av del to dukker det opp et analeptisk element: drømmen fortelleren hadde hatt kvelden før. Mens fortelleren vandrer gatelangs, forsøker han å huske resten av drømmen:

I remembered that I had noticed long velvet curtains and a swinging lamp of antique fashion. I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange - in Persia, I thought. ...But I could not remember the end of the dream.(5-6)

Fortellerens opplevelse av disse fremmede objekter i drømmen, synes, som tidligere nevnt, å indikere en gradvis distansering fra Flynns verdisystem. Ved diskursens tilbakevendende bevegelse blir denne tematiske orientering her gjeninnført og understreket ytterligere. En

mulig tolkning er at ordene «strange» (med dets doble betydning *fremmed / underlig, rar*), «antique» og «far away» tematiserer fortellerens opplevelse av Flynns religiøse verdssystem som antikvert, rart og fremmed for ham. Adjektivet «antique» antyder en temporal distansering, mens «far away, in some land where the customs were strange- in Persia» indikerer en tilsvarende *romlig* distansering fra Flynn. Det synes som om minnet om prestens læresetninger motiverer guttens erindring av drømmen, og videre at dens fremmedartede innhold, særlig med hensyn til «strange customs» indikerer at Flynns trossystem og læresetninger nå virker fremmede og «antikverte» for gutten. Dette er en mulig forklaring på at fortelleren ikke nevner disse aspektene ved drømmen før på dette punkt i diskursen, til tross for at drømmen jo ble nevnt tidligere, da med fokus på Flynn og hans ønske om å bekjenne noe for gutten. Denne reversering (ombytting) av rollene kan dermed betraktes som et tegn på at han tidligere ikke fullt hadde distansert seg fra muligheten av å en gang bli prest selv (Flynn hadde «a great wish for him»), men at han på det nåværende punkt i diskursen har foretatt en videre distansering fra Flynn.

Årsaken til at gutten ikke husker slutten av drømmen signaliserer at guttens forståelse av virkeligheten gradvis begynner å endre seg. Flynns katolske kristendom blir etterhvert fremmed for fortelleren. Novellens temporale og tematiske progresjon blir dermed nærmere relatert til fortellerens modifiserte syn på Flynn, og ikke en modningsprosess eller handlingsrekke i tradisjonell forstand. Det er i denne forstand realismens suspensparadigme og dannelsesromanens modningsprosess er fraværende i denne novellen. Problematikken omkring Flynns oppfatning av den kirkelige lære dukker opp igjen i novellens siste del i forbindelse med episoden med kalkbegeret.

2.5. Illusjonens brudd og den paralyserte forteller

Novellens tredje og siste del innledes ved at fortelleren, sammen med sin tante, besøker «the house of mourning» (6). Prestens to søstre, Eliza og Nannie, er til stede og geleider dem inn i rommet hvor den avdøde presten ligger i kisten. Her blir fortelleren for tredje og siste gang konfrontert med realiteten av Flynns død. På forhånd tenker han seg at presten vil ligge smilende i kisten, som han gjorde i drømmen, men idet de når fram til kisten, brytes denne illusjonen for fortelleren:

But no. When we rose and went up to the head of the bed I saw that he was not smiling. There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice (6).

Her åpenbares dødens realitet for gutten. Litt senere blir han, sammen med tanten, budt sherry og kjeks av de to søstrene. Dette synes å være en tydelig allusjon til nattverden. Fortelleren takker nei til kjeks: «I declined because I thought I would make too much noise eating them» (7). Denne episoden, sett i relasjon til avsnittet: «I pretended to pray but I could not gather my thoughts because the old woman's mutterings distracted me» (6), motiveres av guttens begynnende brudd med kirken samtidig som den bidrar til å gjøre den forsøksvise interpretasjonen av fortellerens drøm mer plausibel: Flynns makt over gutten går i oppløsning, og kirkens overleverte materielle verdisystem, i dets ytre framtredelesform uttrykt ved forskrifter, påbud og forbud, synes fremmed for ham. Fortellerens tilsynelatende uforklarlige følelse (for ham) av å være frigjort ved lesningen av dødsbudskapet, trer dermed samtidig fram i et klarere lys.

Idet Flynns makt over fortelleren forsvinner, mister fortelleren i sin tur kontrollen over narrasjonen, og den gjenværende part av diskursen utfylles av en dialog mellom Eliza og guttens tante, hvor de overtar fortellerens rolle som formidler og bryter guttens illusjoner

om Flynn som en funksjonell prest. Her ses en tydelig kontrast mellom presten Flynns samfunnsmessige funksjon og hans personlige egenskaper. To av novellens sentrale handlingsmotiverende faktorer blir dermed, på den ene side, de voksnes framhevelse av prestens manglende evne til å utføre sine plikter som det sentrale i deres forklaringsmodell for hans fall. På den annen side influerer dette fortellerens syn på Flynn, og bevirker at Flynn etterhvert mister sin hittil sentrale posisjon i guttens tanker, både som læremester og farsfigur for ham. Ved å fortelle en annen historie om Flynn enn den gutten selv ønsker eller er i stand til, bringes gutten til taushet. Dermed viker drømmer, fantasier og subjektive forestillinger til fordel for den eksterne verdens innflytelse og påtrykk: Gutten modifierer sitt mentale bilde av Flynn fra «solemn and copious» til «solemn and truculent». Dessuten nullifiseres kirkens verdi: «an idle chalice». Den leksikale definisjonen av «idle» er «tom, unyttig, ubetydelig». Samtidig er den denotative betydningen av «et tomt beger» en allusjon til kalkbegeret Flynn mistet, som imidlertid var tomt. Dermed blir denne handlingens påståtte signifikans for Flynns sykdom tvilsom. Den framstår som en spurios eller vikarierende forklaring som skjuler den egentlige, gåtefulle årsaken til Flynns død.

Under novellens avsluttende dialog mellom Eliza og guttens tante fokuseres det gjennomgående på Flynns desintegreerte fysiske og psykiske helsetilstand den siste tiden innen hans død. Flynn beskrives med medlidenhet og sympati av Eliza:

He was too scrupulous always [...] The duties of the priesthood was too much for him. And then his life was, you might say, crossed. (9)

Bruken av ordet *crossed* har en sentral betydning her på grunn av mengden av mulige konnotasjoner: cross, crossed out. Den bibelske allusjonen til korsfestelsen (cross/kors) er en nærliggende referanse her, samtidig som uttrykket antyder en hindring, noe som hindrer

hans liv. Hva denne hindring består i, blir derimot ikke ytterligere tematisert. Videre sier Eliza:

I noticed there was something queer coming over him latterly. Whenever I'd bring in his soup to him there I'd find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open. (9)

Dette fungerer også som en indikator på kirkens lammende, undertrykkende funksjon her. Ifølge Terence Browns noter til teksten ville Flynn, i egenskap av prest, være pålagt å resitere bønner fra bønneboken hver dag. Med andre ord framstilles Flynn her som en prest med et, i utgangspunktet, oppriktig ønske om å gjøre sin plikt. Uttrykket «latterly», som er et slanguttrykk for «lately», viser at det er tale om en nylig endring hos Flynn, noe som «i det siste» hadde kommet over ham.

Som et ytterligere eksempel på kirken som en medvirkende årsak til Flynns fall, kan Elizas redegjørelse for hans tiltagende sinnssykdom nevnes:

It was that chalice he broke... That was the beginning of it. Of course, they say it was all right, that it contained nothing, I mean. But still...They say it was the boy's fault. But poor James was so nervous [...] - And was that it? said my aunt. I heard something...
Eliza nodded.
That affected his mind, she said. After that he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself. (9-10)

En dag forsvinner han og de finner ham «in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself [...] So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him...» (10). Slik avsluttes novellen. Flere interessante trekk kan utledes av denne replikkvekslingen. Først og fremst kan Eliza tolkes dithen at hun antyder en bakenforliggende skjult årsak til Flynns sykdom i forbindelse med tantens spørsmål: «was that it? I heard something... Eliza nodded.»(10). Hva dette

«something» er, forblir derimot uttalt, og novellen avsluttes i det uvisse. Endel kritikere har påpekt at Flynns sykdomsbilde tilsvarer siste stadium av syfilis, men en slik tolkning kan jeg ikke finne noe belegg for i teksten, i hvert fall ikke som noe eksplisitt, uttalt element. Vage hentydninger om en ikke nærmere angitt synd forblir imidlertid hengende i luften gjennom hele novellen.

2.6. Fortelleren og den subjektive erfaringens problem

«The Sisters» problematiserer forholdet mellom det objektivt gitte og det subjektivt erfarte, gjennom de subjektive observasjoner og forestillinger som fortelleren rapporterer. Disse forståelsesformene og fortolkningsmåtene avslører hvordan den stadige strømmen av hendelser og erfaringer påvirker gutten. Som tidligere nevnt er det et vesenstrekk ved den personale fortelleren at han har et begrenset perspektiv, og dermed, i en viss forstand, må betegnes *a priori* som upålitelig. Jakob Lothe skiller i *Fiksjon og Film* mellom tre ulike måter en forteller kan vise seg å være upålitelig på:

- 1 Forteljaren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han fortel om
- 2 Forteljaren er sterkt personleg engasjert (på en måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande subjektiv).
- 3 Forteljaren synest å representere eit «verdisystem» som kjem i konflikt med det den samla diskursen presenterer.²⁷

Særlig det første punktet framstår umiddelbart som relevant i forbindelse med «The Sisters». Fortelleren har, som tidligere vist, et klart *begrenset perspektiv* på de hendelsene han forteller om. Ved nærmere vurdering blir det imidlertid klart at han også faller inn under

²⁷ Jakob Lothe: *Fiksjon og film* (Universitetsforlaget AS, 1994), s. 36.

punkt 2. Bruken av fri direkte tanke, blant annet i forbindelse med hans negative karakteristikk av Cotter, hans undertrykking av følelser på sentrale plasser i novellen; for eksempel i scenen ved spisebordet og ved besøket hos søstrene, tilkjennegir hans *manglende distanse* til hendelsene og hans personlige engasjement. Når vi så tar i betraktning hans, i utgangspunktet, positive vurdering av Flynn, og kontrasterer denne mot de voksnes negative vurdering, synes det rimelig å plassere ham også innenfor den tredje kategorien, ved at han har et *avvikende verdisystem* i forhold til de voksne. Men guttens verdisystem kan ikke sies å komme i konflikt med *diskursens samlede verdisystem*, siden dette konstitueres nettopp gjennom guttens distansering fra Flynn og hans religiøse verdisystem.

Diskursens verdisystem kan på en måte sies å bestå nettopp i at fortelleren til en viss grad framviser en *mangel på et sammenhengende verdisystem*. Dette er samtidig uttrykk for en personlighet som markert skiller seg fra de voksne (særlig Cotters) fordomsbaserte verdisystem. Den unge fortelleren synes imidlertid å mangle et konsistent og samlet verdisystem, ved at han lar seg influere av impulsivitet, subjektive forestillinger, og omgivelsenes påtrykk. Guttens brudd med Flynn og de voksne verdisystem kan dermed sies å uttrykke den samlede diskursens verdisystem. Dermed passer fortelleren inn i to ulike måter å være upålitelig på, ifølge dette skjema.

Novellens handlingsmønster og narrative struktur inkluderer framvisningen av guttens gradvise brudd med sin naive tiltro til sine subjektiverte, illusoriske impresjoner, idet han etterhvert når fram til en bevisst vurdering av forskjellen mellom hva som er «sant» og hva som kun framstår som overbevisende, eller er en illusorisk mental forestilling hos gutten. Dette vises tydelig i scenen hvor han konfronteres med liket: «But no.[...] he was not smiling» (6). Guttens dilemma er dermed grunnfestet i det problematiske ved å forene de to antitetiske områdene for kunnskap; henholdsvis den alminnelige, konvensjonelle

mening, og hans eget subjektive erfaringsområde. Dermed kan teksten sies å tematisere, og kontrastere, forholdet mellom en ytre, overfladisk, fordomsbasert kjennskap til et fenomen eller en person på den ene side, og subjektiv erfaring med det samme forhold på den annen. Sagt på en annen måte: avgrunnen mellom idealitet og realitet åpenbares for gutten. Teksten problematiserer sannhetsinnholdet i hver av disse posisjonene, samt forholdet mellom dem. Den viser begrensningen ved begge perspektiver: avgrunnen mellom det subjektive og det «objektive» (eller: det intersubjektive) åpenbares. Fortelleren klarer ikke å forene disse to perspektiver, og blir derfor taus. Sannheten om Flynn og hans skjebne forblir uløst. Diskrepansen mellom guttens vurdering av ham og de andres synspunkter blir for stor. Søstrenes vurdering av ham, som er sympatisk i motsetning til Cotters, skiller seg likevel markert fra guttens, ved at de synes synd på ham fordi han ikke klarte å utføre sine plikter. Dette bidrar til å gjøre ham til et offer og forminsker ham i guttens øyne. Flynns autoritet, og guttens tiltro til den katolske kirke synes å være gått i oppløsning (an idle chalice) idet guttens idealbilde (og forbilde) av presten forsvinner. Fortelleren paralyseres, og er ute av stand til å fortelle resten av sin historie, og til å forsvare Flynn, siden de andre forteller en alternativ historie om Flynn - en historie gutten aner konturene av etterhvert, men ikke kjenner direkte, siden den forblir uuttalt av de voksne. Fortellerens begrensede perspektiv viser seg å være utilstrekkelig til å opprettholde narrasjonen av hans egen diskurs. Han opptas dermed i omgivelsene og den virkelighet han er en del av, og blir samtidig en del av det paralyserte samfunnet i *Dubliners*. Et pessimistisk syn på kommunikasjon og samhandling synes å ligge mellom linjene her, som i *Dubliners* øvrige noveller²⁸.

Tekstens bevegelse fra det ytre til det indre erfaringsrom, fra undersøkelsen av husets fasade ved tekstens begynnelse til konfrontasjonen med liket mot slutten av novellen,

²⁸ Dette dukker, som vi skal se, opp igjen i *The Dead*, hvor særlig forholdet mellom Gabriel og Gretta

dramatiserer en prosess som innbefatter guttens modning fra en mekanisk viten som påføres individet utenfra om skikk og bruk, læresetninger o.l., fram til kjennskap til sin egen personlighetsdannende identitet, ved forsøket på å fortolke tegn riktig. Den korrekte fortolkningen av tegn framstår analogt med konstitueringen av et autonomt selv i løpet av historiens progresjon. Den narrative handlingsakt – å fortelle historien om Flynn – blir, som tidligere nevnt, et eksistensielt grunnproblem for fortelleren. Den særpregede narrasjonen understreker dette ved fortellerens måte å strukturere teksten på. Hva jeg vil kalle en form for «umiddelbar etterstilt narrasjon» kan muligens være en adekvat beskrivelse av fortellerens stil, preget av umiddelbarhet, samt hans naive, subjektive, impresjonistiske og inntrykksbaserte fortolkning av hendelser. På samme måte som fortelleren må lære å tyde tegn, må leseren i sin tur prøve å tyde de gitte tekstlige signaler.

2.7. Reflektorisering av fortelleren

F.K.Stanzel opererer i *A Theory Of Narrative* med en grunnleggende distinksjon mellom to typer narrative agenter: forteller (*teller*) og reflektor (*reflector*). Fortelleren karakteriseres ifølge ham blant annet ved at han er bevisst sin egen narrasjon, mens reflektoren ikke er det. En narrativ tekst der en forteller er til stede har ifølge Stanzel bl.a. følgende grunnleggende vesenstrekk²⁹:

1. Eksplisitt introduksjon og eksposisjon orientert henimot leseren (mottakeren)
2. Fortelleren er «master of the story» - den kan gripes som en helhet, den er strukturert og «makes sense»

tematiserer en liknende fremmedgjøring.

3. Tendens henimot begrepsmessig abstraksjon og generalisering.
4. Det fortellende selv dominerer.
5. Seleksjonskriteriene er åpenbare, og motiveres av fortellerens personlighet.

Reflektorens viktigste kjennetegn er, i tråd med dette, følgende:

1. Brå åpning, *in medias res*, «presupposition» (leseren/mottakeren må dedusere eksposisjonen).
2. Det som presenteres registreres av reflektoren i persepsjonsøyeblikket. Han kan vanligvis ikke gripe det som en helhet, og dets betydning er ofte problematisk.
3. Tendens henimot konkret partikularitet, og henimot impresjonisme og empati.
4. Det erfarende selv dominerer.
5. Seleksjonskriteriene er ikke åpenbare, «areas of indeterminacy are existentially significant».

Det som umiddelbart blir klart ved en sammenstilling av disse kriteriene med «The Sisters» er en påfallende affinitet til Stanzels *reflektor* begrep. Selv om protagonisten i «The Sisters» åpenbart er bevisst sin narrative aktivitet (den rene reflektor kjennetegnes ved en mer eller mindre direkte, umiddelbar tanke- eller talegjengivelse) synes det plausibelt å tale om en markert *reflektorisering* av fortellerinstansen i «The Sisters». Fortelleren mister jo som vi har sett, langt på vei, sin narrative autoritet i novellen. Videre blir kontinuiteten brutt ved at den lineære fortelling problematiseres og fragmenteres gjennom novellens diskurs. Den impresjonistiske tendens er i tillegg framtreddende ved at inntrykk utenfra i stor grad påvirker fortellerens oppfatning og vurdering av tekstens sentrale hendelser, sammen med mer eller

²⁹ Stanzel, *op.cit.*, s. 169-170.

mindre tilfeldige seleksjonskriterier i forbindelse med den narrative handlingsakt, som innbefatter guttens forsøk på tolkning av tegn.

Ifølge Stanzel finner en slik utvikling henimot en reflektorinstans sted i form av en endring av presentasjonsfokus:

The actual reflectorization of the first-person narrator takes place when the first-person narrator withdraws more and more as the teller-character and changes into a reflector-character; this development takes place when the focus of presentation is shifted exclusively to the experiencing self.³⁰

Med andre ord er to forhold avgjørende: 1.: fortelleren trekker seg tilbake som forteller og 2.: Presentasjonens fokus skifter fra det fortellende til det erfarende selv. Selv om det her dreier seg om en idealtypisk beskrivelse, og det ikke kan være tale om en ren reflektor-karakter i «The Sisters», er det likevel interessant å se nærmere på disse to forhold i forbindelse med teksten. Som tidligere nevnt synes det å være en minimal grad av temporal og erkjennelsesmessig distanse mellom det erfarende og fortellende selv i novellen. I tillegg overlater fortelleren scenen fullstendig til fordel for en passiv gjengivelse av dialog mot slutten - en gjengivelse som ikke kan være noe annet enn guttens nærmest uformidlede, direkte gjengivelse. De eneste spor som her vitner om narrativ bearbeiding og formidling er pronominale referanser av typen «she said», «Eliza nodded» (10), etc.. Det faktum at fortelleren ikke vurderer disse utsagnene medvirker til plasseringen av dette tekstsegmentet noe nærmere en direkte gjengivelse. Et annet viktig trekk som bidrar til å gi narrasjonen et mer uformidlet og direkte preg, er bruken av formuleringer og ord som forskyver diskursen nærmere temporalt sett, samtidig som erfaringshorisonten begrenses: Bruken av formuleringen «in the evening» istedet for «that evening» (slik det, ifølge Stanzel, opprinnelig sto i Joyces førsteutkast), og «no hope for him *this* time» og lignende

formuleringer knytter novellen til nok et viktig vesenstrekk ved reflektoriseringen av fortellerinstansen:

Gradually the focus of presentation is concentrated more clearly on the experiencing self. The accent is on the event *in actu*, on the experience in the momentary Here and Now, which also restricts the horizon of knowledge and perception of the experiencing self.³¹

Narrasjonen flyttes nærmere nåtiden, og preteritumsformen mister dermed noe av sin «fortidighet». Denne restriksjonen m.h.t. horisont og persepsjon gjelder imidlertid også en fjernere fortid, dvs. erindringen, hvilket kaster lys over nok et særegent trekk ved hovedpersonen: hans erindring synes å begrense seg til den tidsperioden han har kjent Flynn. Han gir ikke uttrykk for noe minne om tiden forut for dette bekjentskapet. Heller ikke nevnes eventuelle søsken eller foreldre. Denne begrensede retrospektive horisont er et ytterligere særtrekk ved den reflektoriserte forteller og må betraktes i relasjon til den manglende distansen mellom de to selvene, og som en konsekvens av denne. Stanzel ser denne sammenhengen som en kausal forbindelse som han forklarer slik:

if [...] he or she has not yet attained this distance from the experiencing self of the surveyed life or has attained it only partially [...] then confusion and the lack of orientation of experience will also become part of the narrative process. The shorter the narrative distance, the closer the narrating self stands to the experiencing self. The horizon of knowledge and perception of the experiencing self becomes narrower and *the effect of memory as a catalyst capable of clarifying the substance of experience is correspondingly limited*. Here the *close connection between the delimitation of the horizon of knowledge and the*

³⁰ *Op.cit.*, s. 208.

³¹ Stanzel, *op.cit.*, s. 211.

effect of memory in the first-person narrative becomes clearly apparent. [mine uth.]³²

Alle disse fellestrekk tatt i betraktning synes det derfor plausibelt å anta at det finner sted en viss grad av reflektorisering av fortelleren i «The Sisters». Samtidig vil jeg presisere at jeg ikke vil verken forkaste eller innsnevre fortellerbegrepet, men at jeg bruker reflektorbegrepet for mer nøyaktig å kunne beskrive og definere den type forteller som opptrer i «The Sisters».

2.8. Det erfarende og det fortellende selv

En komparativ analyse avdekker en rekke interessante paralleller mellom novellens ulike deler, av både tematisk og formell karakter. Særlig er det to framtrædende trekk ved novellens narrative struktur som må nevnes innledningsvis: Som tidligere nevnt preges novellen av en gjentakelsesstruktur, både analepser (bl.a. drømmen, som fungerer både analeptisk og proleptisk) og prolepser (Flynns død forutsies i første setning), samt rene repetisjoner av karakteriserende enkeltord og handlingselementer, f.eks. drømmen. Lammelse viser seg i det hele tatt som et dekkende begrep for *The Sisters*, både i tematisk og lingvistisk forstand. Lammelsen er tilstede på alle nivåer i teksten, også i egenskap av retoriske, fortellertekniske grep som gir diskursen selv et lammende, viljeløst preg. Eksempelvis kan nevnes Joyces utstrakte bruk av ren *repetisjon*, som allerede har vært nevnt angående novellens innledende avsnitt:

Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the

³² *Op.cit.*, s. 214.

same way, faintly and evenly. [...] Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis.(1)

Denne repetisjonen av ordet *night* (og av ordsammenstillingen *night after night*) gir teksten et preg av mangel på fremadrettet bevegelse, samtidig som den har en messende, bedøvende effekt. Dermed blir tekstavsnittet, som omhandler Flynns paralyse, *selv* paralyserende.

Et annet viktig aspekt ved teksten er at den på sentrale punkter i diskursen framsetter, eller antyder, en rekke påstander, som så i sin tur undermineres av andre elementer i teksten. Eksempelvis omtales Flynn som en sympatisk, samvittighetsfull og stillferdig person av søstrene. Samtidig er Cotter negativ til ham, fortelleren føler seg frigjort og lettet ved hans død, og hele fortellingen preges av gjentatte hentydninger om noe syndefullt ved ham. Fortelleren bidrar til dette allerede i innledningen ved selv å antyde en mulig forbindelse her med begrepet *paralysis*: «now it sounded to me like the name of some maleficent and sinful being»(1), men, som vi har sett, foreløpig uten å knytte det direkte til Flynn.

Dette gjør han først i drømmen, hvor han føler prestens imaginære nærvær som ubehagelig: «I drew the blankets over my head and tried to think of Christmas» (3). Ved liknende elementer utover i novellens diskurs undermineres det sympatiske bildet av presten historien ellers ville inneholdt, og gjør det hele mer tvetydig. Dessuten inngår scenen i diskursens tilslørende bevegelse (*I drew the blankets over my head*), i tillegg til at den understøtter tolkningen av drømmen som uttrykk for et fluktønske, både flukt fra Flynn («tried to think of Christmas»), og fra situasjonen/omgivelsene («I was in some foreign country, perhaps Persia»).

Et særlig interessant trekk ved fortelleren er videre hans åpenbare undertrykking av følelser, som illustrerer hans frustrerte forsøk på å konstruere en uavhengig posisjon overfor

sine omgivelser, og beholde det narrative overherredømme i teksten, i egenskap av sin posisjon som forteller. Dette er også et gjennomgående trekk som har paralleller i alle tre deler av novellen: I første del: «I crammed my mouth with stirabout for fear I might give utterance to my anger» (3). I annen del: «I wished to go in and look at him but I had not the courage to knock» (4). Og, i siste del: «She pressed me to take some cream crackers also but I declined because I thought I would make to much noise eating them» (7). Her framstår fortelleren, særlig i siste sitat, som en passiv mottaker av omgivelsenes ytre stimuli, i motsetning til det handlende og autonome, selvstendige subjekt han forsøker å konstituere ved å definere seg selv i motsetning til omgivelsene. Cotters oppfatning av gutten som et barn med et lett påvirkelig sinn («Their minds are so impressionable») internaliseres foreløpig av gutten. Denne internaliseringen og aksepten av seg selv som immanent objekt i motsetning til et transcenderende subjekt, vises særlig klart ved at gutten selv er den personale fortelleren, som leseren dermed får direkte informasjon om, både med hensyn til hans generelle responser og reaksjonsmønstre i forbindelse med den ytre handling, men også hans refleksjoner omkring disse hendelser gjennom diskursen. Fortelleren kan dermed sies å uttrykke en konform personlighet, som er redd for å skape konflikt eller opponere mot og utfordre autoritetspersoner han konfronteres med i løpet av fortellingen. Dette er et trekk som fortelleren i stor grad beholder gjennom hele diskursen. Hans selvkonstitueringsprosjekt må derfor, i siste instans, betraktes som, i beste fall, mangelfull. Dette er en utvikling fortelleren forøvrig har til felles med store deler av *Dubliners* øvrige persongalleri, og som utgjør en viktig del av grunnlaget for deres lammelse.

I en videre forstand problematiserer denne novellen samtidig språkets evne til å formidle sannheten. Språkets referensielle og kommunikative status problematiseres, både i form av tekstens fragmenterte dialoger, Cotters og Elizas manglende forklaring, prestens «tause»

bekjennelse, drømmens manglende avslutning, også uttrykt ved diskursens eksplisitte ellipser. Disse tomrommene i teksten, sammen med fraværet av entydig mening er sentrale elementer i denne novellen, på ulike måter.

Før jeg går videre til neste kapittel – analysen av «The Dead» – vil jeg her kort rekapitulere mine viktigste poenger i min lesning av «The Sisters». Mitt sentrale fokus har vært rettet mot den personale fortelleren som narrativt instrument. Jeg har i tråd med dette forsøkt både å definere hans typologiske status, hans posisjon som narrativ agent og hans særtrekk som protagonist i novellen. Med utgangspunkt i Jakob Lothes tre kriterier for bestemmelsen av en upålitelig forteller og F.K. Stanzels definisjon av sitt eget *reflektor* begrep, sammenstilte jeg disse karakteristikker med sitater fra «The Sisters», som belegg for min påstand om en forbindelse til begge disse begrepene hos den personale fortelleren i «The Sisters». Jeg vil her presisere at min anvendelse av termen *reflektor* ikke er ment å implisere en innsnevring av fortellerbegrepet. Mitt poeng er at fortelleren, som type, nærmer seg reflektoren på de nevnte punkter, men at fortelleren snarere befinner seg i skjæringspunktet mellom forteller og reflektor.

Videre har jeg undersøkt fortellerens relasjon til utformingen og utviklingen av novellens tematikk og handlingsstruktur. I denne forbindelse har jeg forsøkt å vise hvordan fortellerens gradvise brudd med det overleverte verdisystem, som de voksne i novellen er representanter for, påvirker diskursens narrasjon på avgjørende måter. Ved at fortelleren, gjennom de voksnes (særlig Cotters) intervensjon, mister sitt narrative herredømme i teksten, oppstår det et tomrom mellom hans individuelle vurdering av Flynn og de voksnes avvikende synspunkter. Gjennom fortellerens forsøk på å fastholde sin vurdering av Flynn,

aktiveres den personale fortellerens eksistensielle motivasjon for narrasjonsakten. Som jeg har forsøkt å vise med belegg i sitater fra teksten, framstår diskursen som fragmentert, både med hensyn til de ufullendte dialogene, fortellerens drøm, og fortellerens inntrykksbaserte fortolkning av tegn. Videre har jeg prøvd å sannsynliggjøre at fortellerens drøm og hans reaksjoner ved besøket hos søstrene indikerer fortellerens endelige brudd med det religiøse katolske verdisystem. Endelig har jeg forsøkt å peke på fortellerens tiltakende taushet mot slutten av diskursen som motivert av dette mislykkede forsøk på å forene sitt syn på Flynn med de andres.

Generelt har jeg i dette kapitlet forsøkt å peke på narrative trekk ved diskursen som motiverer og motiveres av novellens tematiske progresjon.

Samtidig har jeg ønsket å vise at novellens tematiske strukturering er tilknyttet problematikken rundt den subjektive erfaringens problem og persepsjonen av virkeligheten som relativ og subjektiv, og at dette motiverer anvendelsen av en fortellerinstans med de særtrekk og egenskaper jeg har belyst i dette kapitlet.

Kapittel 3. *Vision avec* - Perspektivisk variasjon og narrativ

konsonans i «The Dead»

3.1. Perspektivering og narrativ modus i «The Dead»

Den avsluttende novellen i *Dubliners*, «The Dead», innledes med gjestenes ankomst til søstrene Morkans årvisse og tradisjonsrike juleselskap. Novellens første setning inneholder ved første gangs lesning en megetsigende, nøktern betraktning fra fortellerens side «Lily, the caretakers daughter, was literally run off her feet»³³. Denne *in medias res* innledningen presenterer to konnotative ord, som begge kan settes i forbindelse med novellens tittel og med sentrale deler av dens tematiske organisering, og dermed må sies å ha en stemningsskapende og proleptisk funksjon her. Lily betyr lilje, hennes bleke ansikt framheves innledningsvis av fortelleren, hvit er dessuten en farge som har konnotative forbindelser både til tilstandene uskyld og død. Dette har en proleptisk funksjon, særlig i forhold til historien om Michael Furey, som er tematisk tilknyttet begge tilstander. I tillegg er liljen en blomst som tradisjonelt benyttes ved begravelser. Det innledende avsnittet kan dermed, på samme måte som det tilsvarende i «The Sisters», sies å fungere som en stemningsskapende faktor i forhold til resten av novellen. I tillegg kombineres Lilys perspektiv i det innledende avsnittet formelt med en aural fortellerinstans – ved anvendelsen av *fri indirekte diskurs* – på følgende måte:

Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground

³³ James Joyce: *Dubliners*, s. 175.

floor and helped him off with his overcoat than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. It was well for her she had not to attend to the ladies also. But Miss Kate and Miss Julia had thought of that and had converted the bathroom upstairs into a ladies' dressing-room. Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come.(175)

En nærlesning av dette avsnittet, både med hensyn til perspektivering og grammatikk, viser at det her må være tale om Lilys perspektiv. Vektleggingen av hvor travelt hun har det med å ta seg av gjestene (*hardly had she brought...*) ligger nært opptil et plausibelt indirekte uttrykk for hva Lily kunne tenkes å «si til seg selv»; hvis derimot den autorale narrasjon hadde sammenfalt med perspektivet her, ville ordvalget formodentlig vært annerledes. Det samme gjelder for en stor del av de øvrige grammatiske setningskonstruksjonene, samt de enkelte språklige uttrykkene. Narrasjonen farges av Lily som perseptiv agent; adskilt fra den autorale fortelleren. Et nærliggende eksempel som illustrerer en setningskonstruksjon en hushjelp ville brukt, som kontrast til den tradisjonelt litterære, er følgende: «It was well for her she had not to attend to the ladies also»(175). Denne muntlige lavstil plasserer narrasjonen nærmere opp til Lily; i tillegg bidrar anvendelsen av rene slanguttrykk som *wheezy*, *scamper along*, og *fussy* ytterligere til en stilmessig forening av tekstavsnittet, samtidig som det knyttes til Lilys perspektiv. Samlet sett er det altså en blanding av narrativ modus og språklig-grammatiske særegenheter som gjensidig bevirker og forsterker denne tilnærmingen her. Imidlertid er det primært interessante i denne oppgavens kontekst særlig den narrative teknikken og perspektiveringen som for første gang kommer til uttrykk her. Den såkalte *fri indirekte diskurs* kan defineres som en kombinert narrasjonsmodus og perspektiveringsteknikk hvor fortellerinstans og perpektiv utgjør to adskilte størrelser. Et

vesenstrekk ved denne teknikken er kontaminasjonen av fortellerens språk ved de fiktive personenes språk. I «The Dead»s tilfelle adskilles personenes språklige uttrykk tidvis meget klart fra fortellerens. Den innledende setningen inneholder blant annet uttrykket «literally run off her feet» som er et språklig figurativt uttrykk som vil være naturlig for Lily å anvende på denne måten, mens det skiller seg markert ut fra en «korrekt» fortellers litterære språklige stil. Å være «run off one's feet» er et figurativt språklig uttrykk som nettopp *ikke* er bokstavelig.

Som vi skal se, er det imidlertid ikke ett enkelt perspektiv som råder grunnen alene i «The Dead». Tvert imot preges diskursen av flere suksessive og tilbakevendende perspektiver underveis i fortellingen, selv om Gabriels perspektiv nok må sies å være det dominerende og sentrale her, tidvis avløst og modifisert ved en tilbakevendende interferens av et, tidvis mildt dissonant, autoralt perspektiv. Denne vekslingen mellom Gabriels og fortellerens perspektiver bidrar til fleksibilitet og variasjon i narrasjonen, som dessuten blir tematisk uttrykt ved en tilsvarende ambivalens i fortellerens holdning overfor Gabriel, som veksler mellom sympati og distanse. Denne særegne varianten av fri indirekte diskurs, med vekslende perspektivskifter som distinktivt trekk, kaller Genette i sin terminologi for *variabel intern fokalisering*. Genette skiller, utfra Roland Barthes' «minstekriterium» for det han kaller «personlig modus», mellom intern og ekstern fokalisering utfra om den angjeldende narrative passasjen er mulig å omskrive til 1.person entall uten behov for noen annen endring av diskursen enn det grammatiske pronomen. Hvis dette er mulig vil vi altså ha med en intern fokalisering å gjøre (I was literally run off my feet).

Genette definerer den frie indirekte diskurs generelt utfra sine begreper om *mood* og *voice*, hvor fortellerinstansen (*voice*) forteller, mens perspektivet (*mood*) er en gitt tredjepersons. Disse begrepene framstår, som Genette påpeker, som mer presise enn «point

of view» («synsvinkel») fordi det sistnevnte begrep lett vil kunne føre til en sammenblanding mellom «the question *who sees?* and the question *who speaks?*».³⁴ Ved applikasjonen av mood og voice som prinsipielt adskilte begreper unngås dette ved at spørsmålet om hvem som ser knyttes til perspektivet, mens fortellerinstansen utskilles som den talende. Men selv om det her er tale om en aural tredjepersonsfortelling, gjelder denne prinsipielle adskillelsen også en personal førstepersonsfortelling, eksempelvis «The Sisters», det vil si når begge instanser (fortellerinstans og perspektiv/fokalisering) tilhører samme person. Grunnen til dette er at fortelleren tradisjonelt vet mer enn den fortidige/uerfarne/umodne hovedpersonen, eksempelvis tematisert ved et implisitt skille mellom det fortellende og det erfarende selvet. Det fortellende selv beretter innenfor en slik typologi om sitt fortidige, erfarende (og ofte uerfarne) selvs opplevelser, ofte med et tydelig *dissonant*³⁵ preg i forholdet mellom (nåtidig) forteller og (fortidig) protagonist. Dette er en metode som søker å framvise ulike stadier eller endringer i fortellerens eller protagonistens utviklings- eller modningsprosess (eventuelt forfall, nedgang). Denne metoden problematiseres etterhvert, som en del av oppgjøret med den allvitende forteller innenfor modernismen; dermed blir det ofte vanskelig å adskille disse to «selvene», slik vi så det var tilfelle i «The Sisters».

Som nevnt er narrasjonen i «The Dead» et eksempel på anvendelsen av en fortellerstil som knytter an til personen som omtales ved at denne personens talemåter og eventuelle tanker (perspektiv) reproduseres i teksten, direkte formidlet gjennom fortelleren, på en sympatisk, nærhetsskapende måte. Dette eksemplifiseres som nevnt i novellens innledning, hvor betegnelsen «literally» benyttes i forbindelse med et figurativt uttrykk. Ved denne metoden gir teksten et innblikk i de omtalte personenes betraktnings- og språklige

³⁴ Gérard Genette, *op.cit.*, s. 186.

³⁵ Jeg vil komme nærmere tilbake til begrepsparet *dissonans / konsonans* i forbindelse med analysen av novellens avslutning.

uttrykksmåter, uten å gjøre bruk av en personal forteller. Som F. K. Stanzel har påpekt, viser fri indirekte diskurs seg derfor å være en mer fleksibel narrativ teknikk, enn f.eks. personal forteller. Dette nevnes eksplisitt som en konkluderende kommentar i hans analyse av «The Dead»:

Once again, free indirect style has proved to be perhaps the most supple of all the elements of narrative grammar. It offers the author a wider scale of choices between various degrees of consonance (or dissonance) between narrator and protagonist than any other form for presenting thought or consciousness. It facilitates the transitions between narratorial and figural thoughts, often profoundly affecting in particular our reading of so structurally crucial a part as the ending of a story.³⁶

Som vi skal se, blir dette relevant for hans lesning av «The Dead», og da særlig slutten.

Med hensyn til begynnelsen av «The Dead» kan vi foreløpig si at novellens innledende tekstsegmenter nærmer seg et uttrykk for Lilys betraktninger omkring selskapet, bakgrunnen, historien om de årvisse sammenkomstene, og om søstrene Morkan: «They were fussy». Dermed blir det noe unøyaktig når Stanzel innleder sitt kapittel «Differentiation of the language of the narrator and of the characters» i *A Theory of Narrative* på følgende måte:

With the greater differentiation of the language of the narrator and of the characters in the modern novel, this narrative element has become perspectively reinforced [...] The quotations from the characters' speech are set off more clearly from the authorial report and attain more prominence [...] Thus

³⁶Franz K. Stanzel: *Consonant and Dissonant Closure in Death in Venice and The Dead*, s.121. I Ann Fehn et al., *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology* (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 112 - 123.

*Joyce begins his narrative 'The Dead' with an authorial description of the two elderly Morkan sisters as they await the guests [min uth].*³⁷

Strengt tatt er det vel riktigere å si at novellen innledes med en aural beskrivelse av *Lily*, siden uttrykk som «literally run off her feet» og, ikke minst, «fussy» er uttrykksmåter som må antas å ligge klart nærmere hennes språkbruk enn verken fortellerens eller søstrenes. Det er imidlertid et viktig poeng at det ikke her nødvendigvis er snakk om noe enhetlig, vedvarende og konsistent perspektiv, men potensielt kun om «glimt» eller «quotations», dvs. sitater, som Stanzel kaller gjengivelsen av disse uttrykkene hos fortelleren. Dette er i stor grad et definisjonsspørsmål som avhenger av hvorvidt man velger å betrakte diskursen enten som uttrykk for en aural fortellers perspektiv, og som «siterer» personene, eller som midlertidige interne fokaliseringer. Ifølge Stanzel (s.191) blir det figurlige og interne aspektet gjennomgående mer understøttet av den narrative konteksten enn det aurale når vi har å gjøre med fri indirekte diskurs. Stanzel plasserer derfor denne teknikken nærmere den figurlige narrative situasjon i sin typologiske sirkel.

I novellens påfølgende avsnitt kompliseres imidlertid bildet noe ved at perspektivet synes å skifte delvis over på søstrene. Teksten synes på dette punkt å komme svært nær en «dobbeleksponering» av både søstrene og *Lilys* perspektiv. For å illustrere den særegne kontaminasjonen av de språklige uttrykkene i dette avsnittet på narrasjonen i teksten, gjengir jeg her et avsnitt med Stanzels egne kursiveringer:

Of course they had good reason to be fussy on such a night. And then it was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife. Besides they were *dreadfully afraid* that Freddy Malins might turn up screwed. They would *not wish for worlds* that any of Mary Jane's pupils should see him *under the influence*; and when he was like that it was sometimes very hard to manage

³⁷ Stanzel, *op.cit.*, s. 193.

him. Freddy Malins always came late but they wondered *what could be keeping Gabriel*: and that was what brought them every two minutes to the banisters to ask Lily had Gabriel or Freddy come.³⁸

De kursiverte uttrykkene formidler søstrenes uttrykksmåter («*dreadfully afraid, under the influence*»). En nærlesning av avsnittet framviser kompleksiteten i narrasjonen: Teksten kontrasterer for eksempel to betegnelser av beruselse, det ene «under the influence» med «screwed», som er et uttrykk som må antas å ligge nærmere Lilys antatte språkbruk. Samtidig synes karakteristikken av søstrene som «fussy», masete: «that was what brought them *every two minutes* to the banisters to ask Lily[*min uth.*]» å vise at det likevel må være tale om Lilys perspektiv. At søstrene «annethvert minutt» spør etter Gabriel, synes klart å uttrykke Lilys overdrivelse og understreking av søstrenes mas. Dermed dukker det opp to muligheter: enten formidler fortelleren både Lilys og søstrenes perspektiver, eller Lily siterer søstrenes formuleringer, som fortelleren i sin tur formidler, sammen med Lilys egne uttrykksmåter.

Også på et mer generelt plan i teksten blir det noen ganger problematisk å avgjøre om det er snakk om et enhetlig perspektiv; det vil si en intern fokalisering og en figurlig narrativ situasjon, eller om det dreier seg om kontaminasjon av fortellerens språk ved bruk av sitater, altså en aural «smittet» fortellerinstans. I innledningen tyder imidlertid variasjonen og kontrastene i språklig stil på det siste. En kan i det minste slå fast at demarkasjonslinjen mellom intern og ekstern narrasjon og fokalisering her blir tåkelagt. Stanzel forsøker å løse problemet ved å gjøre det til et spørsmål om *frekvens*:

The more frequently such 'quotations' of the characters' speech occur and the more clearly they are distinguished as the language of the characters, the more prominent the figural element in the narrative becomes. Finally, if the

³⁸ Stanzel, *op.cit.*, s. 194.

quantitative ratio of the speech elements of the narrator to those of the characters is reversed, at first in shorter units of texts, then in longer and longer ones, the figural narrative situation becomes predominant. (194)

Dette løser imidlertid ikke problemet her, siden vi har å gjøre med språklige uttryksmåter som delvis motsier hverandre. Fortelleren formidler Lilys egne uttrykk og Lilys gjengivelse av søstrenes. Et sentralt problem blir i tillegg å avgjøre hva som kjennetegner fortellerens særegne språklige uttrykk i forhold til de ulike perspektivene. Stanzel synes her å knytte fortelleren til en mer «nøytral» eller litterær språklig stil; det vil si en stil uten slanguttrykk. I hans analyse av «The Dead» går han lengre, idet han knytter fortellerens språklige stil til en forestilling om et adskilt, høyere poetisk-retorisk nivå i språkføringen enn hva de øvrige perspektivene benytter. Dette vil jeg komme tilbake til under diskusjonen av Stanzels analyse av «The Dead» i siste del av kapitlet.

Det vi foreløpig kan slå fast er at vi i følge Stanzels frekvenshypotese i så fall her vil ha å gjøre med en dominant *figurlig narrativ situasjon*. Denne termen benyttes også av kritikeren Dorrit Cohn i *Transparent Minds*(1978) hvor hun ekskluderer og isolerer sitt eget begrep «narrated monologue» fra den figurlige kontekst det vanligvis opptrer i:

«*style indirect libre* becomes an alternate term for an entire mode of narration (*vision avec* - [...] being roughly identical to figural narrative situation). It is this broad denotation that my more narrowly conceived term «narrated monologue» purposely excludes. By implying the correspondance to a (potential) quoted monologue, the more specific name pinpoints a more specific «thing». And even though the line of demarcation between figural thought and its immediate context may not always be easy to draw in practice, the term «narrated monologue» suggests a method for discerning its location»³⁹

³⁹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press, New Jersey 1978), s. 110.

Cohn argumenterer for denne terminologiske utskillelsen av den narrative teknikken fra den narrative situasjonen ved å påpeke at «narrated monologue» også kan benyttes ironisk i en aural kontekst, at figurlig narrasjon kan benyttes for ganske andre formål enn bevissthets narrasjonen kan, og at «narrated monologue» ikke er den eneste metoden som anvendes for å formidle bevissthet i en figurlig kontekst. Her nevner hun spesielt det hun kaller «consonant type of psycho-narration»⁴⁰ – et begrep og en teknikk som er viktig for hele analysen, særlig i forbindelse med problematikken rundt narrativ sympati og -distanse, idet Cohn knytter denne narrasjonsmodus eksplisitt til sitt begrep om den kameleoniske forteller: En konsonant forteller karakteriseres, til forskjell fra den dissonante, ved at den førstnevnte:

[...] cannot be grasped as an entity within the text. His most striking characteristic is, in fact, that he is ungraspably chameleonic. He [...] adapts his style to the age and the mood of his hero.[...] Another pattern that induces cohesion is the manner in which thoughts and feelings are intertwined with sensations.⁴¹

Denne fortellermodus, som kjennetegnes ved fravær av aural retorikk og divergerende aural vurderinger av protagonisten, har avgjørende relevans for interpretasjonen av novellens avslutning. Dette vil jeg, som nevnt, komme tilbake til.

Gjennom en utstrakt bruk av variasjon og fleksibilitet i narrasjonen, en virkningsfull effekt av anvendelsen av fri indirekte diskurs, får vi presentert et sammensatt, tvetydig bilde, særlig av hovedpersonen Gabriel. Den nevnte veksling mellom narrativ sympati og distanse, som vi straks skal se nærmere på, skaper et bilde av Gabriel som, i løpet av fortellingens progresjon, i sin tur framkaller en blanding av sympati og distanse også hos leseren.

⁴⁰ Cohn, *op.cit.*, s. 30.

3.2. Narrativ sympati og distanse. Fortellerens holdning til Gabriel

Det kritikeren Florence Walzl kaller «eit svingande og reverserande plot»⁴² blir særlig tydelig understreket i forhold til de ulike endringene i Gabriels sinnsstemning og -tilstand utover kvelden. Som Jakob Lothe viser i *Fiksjon og film*, drives handlingen i novellen framover gjennom en stadig veksling mellom en serie hendelser av henholdsvis underminerende og affirmativ karakter angående Gabriels selvfølelse og identitet. Gjennom beskrivelsen av Gabriels refleksjoner omkring objekter og hendelser han blir konfrontert med i løpet av kvelden, blir sentral informasjon om hans bakgrunn, personlighet og eksistensielle vilkår formidlet til leseren. Dette blir tidvis gjort på en subtil måte, eksempelvis i avsnittet der Gabriel betrakter bildet av sin mor og bror, Konstantin:

It was strange that his mother had had no musical talent though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family. Both she and Julia had always seemed a little proud of their serious and matronly sister. Her photograph stood before the pierglass. She held an open book on her knees and was pointing out something in it to Constantine who, dressed in a man-o'-war suit, lay at her feet. It was she who had chosen the names for her sons for she was very sensible of the dignity of family life. Thanks to her, Constantine was now senior curate in Balbriggan and, thanks to her, Gabriel himself had taken his degree in the Royal University. A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage. [...] she had once spoken of Gretta as being country cute and that was not true[...] (186-187)

I denne passasjen formidler fortellerinstansen viktig informasjon gjennom gjengivelsen av Gabriels refleksjoner, både i forhold til Gabriel selv, hans kone Gretta, og hans mor. Først

⁴¹ Cohn, *op.cit.*, s. 30-31.

og fremst morens ambisjoner for sine sønner, hennes status som familiens «hjerne», og hennes noe overlegne og distanserte nedlatenhet overfor Gretta, som «landsbyjente» fra Galway. Dette er et sentralt tekstavsnitt med hensyn til forståelsen av Gabriels følelse av overlegenhet, samt hans usikkerhet og forsøk på å «passe inn». Moren hadde antydnet at Gabriel giftet seg under sin stand. Her får vi også indirekte en hentydning om navnevalggenes betydning, også på det allegoriske nivå. Dette gjelder for lesningen av hele novellen, og ikke bare i forbindelse med Gabriels mor. Moren synes å ha valgt barnas navn med henblikk på navnenes etymologiske og historiske betydning. Men navnene Lily, Gabriel, Konstantin og Michael har alle religiøse - nærmere bestemt bibelske - konnotasjoner, og ved de nærliggende assosiasjonsmønstre bidrar disse navnene til å legge visse føringer på fortolkningen av novellen i en religiøs, metafysisk kontekst. Dette er et viktig poeng som jeg vil komme nærmere tilbake til i diskusjonen av Gabriels epifani mot slutten av novellen.

Via beretningen om selskapets videre forløp, trer det etter hvert fram ulike motsetningspar med hensyn til novellens tematikk. Disse virker samtidig utdypende for novellens sentrale hovedtema: døden.

3.3. Gabriels tale i lys av novellens tematiske kontrastpar

Mary Janes framførelse av sitt avanserte og krevende musikkstykke representerer her et moderne, intellektuelt og akademisk motstykke til den sentimentalitet og nostalgiske forhold til tradisjonens kulturelle verdisystem som ligger til grunn for Gabriels middagstale og tante Julias framførelse av en tradisjonell folkevise «Arrayed for the Bridal». Denne motsetning mellom tradisjonen og det moderne understrekes ytterligere ved beskrivelsen av

⁴² sitert i: Jakob Lothe: *Fiksjon Og Film, op.cit.*, s. 140.

gjestenes ulike samlede respons på disse framførelser. Gabriels refleksjoner under Mary Janes framførelse viser klart hans kritiske holdning: «Gabriel could not listen while Mary Jane was playing her Academy piece, full of runs and difficult passages [...] He liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had any melody for the other listeners» (186). Denne passasjen er tydelig sett fra Gabriels perspektiv; «Gabriel could not listen» og «no melody for him» plasserer teksten nært opp til Gabriels tanker. I tillegg prøver han her å identifisere seg med de andre gjestene, idet han uttrykker tvil om hvorvidt de andre gjestene setter pris på musikkstykket. At applausen Mary Jane mottar ikke gir uttrykk for en reell entusiasme fra tilhørernes side, vises tydelig i teksten:

The most vigorous clapping came from the four young men in the doorway who had gone away to the refreshment-room at the beginning of the piece but had come back when the piano had stopped.(187)

Det er tydelig at dette musikkstykket tilhører en annen kultursfære enn den gjestene føler seg knyttet til. Det er imidlertid avslørende at Gabriel slutter seg til denne vurderingen. Det kaster et ironisk lys over hans sosiale streben etter å føle seg kulturelt overlegen i forhold til de andre gjestene, i tillegg til at det gir hans gjennomgang av middagstalen et ytterligere preg av arroganse. Hans intellektuelle fasade eller «image» framstår som påtatt og falskt. Som en motpol til dette, framstår Julias framførelse av «Arrayed for the Bridal» som en nostalgisk gjenoppvekking av den etterlengtede fortiden, både for Gabriel og de andre gjestene. Denne melodien, og dermed Julia selv, representerer både tradisjonen og en forgangen tid, og vekker sentimentalitet og nostalgiske følelser hos gjestene: «To follow the voice, without looking at the singer's face, was to feel and share the excitement of swift and secure flight.»(193). Slik dukker også fluktmotivet, som vi kjenner fra «The Sisters», opp igjen. Her er det imidlertid den illusoriske, regressive reisen tilbake til en fjern fortid som

tematiseres; Julia er blitt gammel, men ved å ikke betrakte henne, men ved en innlevelse i melodien, og ved å lytte til hennes ennå vakre stemme, skapes en illusjon om fortidens ennå levende tilstedeværelse. Denne er imidlertid nettopp illusorisk og nostalgisk og utgjør en ironisk kontrast til den senere opplevelsen av fortiden som en reell og truende størrelse for Gabriel i form av historien om Michael Furey. Tiden står tilsynelatende stille, eller snarere reverseres, under Julias framførelse, og fryses dermed i fortiden. Det motsatte skjer mot slutten av novellen: fortiden innhenter Gabriel og blir nåtidig for ham.

Applausen som etterfølger Julias sang er markant annerledes beskrevet denne gang, og framstår som en ekte, spontan applaus: «Gabriel applauded loudly with all the others at the close of the song [...] It sounded so genuine that a little colour struggled into Aunt Julia's face»(193). Gabriels kulturelle verdier viser seg å være mer på bølgelengde med de andre gjestene enn han selv liker å tro. Dette belyses klart i den påfølgende scenen, hvor han gjennomgår notatene til talen. Gabriel føler seg som nevnt distansert og, til en viss grad isolert, fra de andre gjestene. Dette trekk ved ham kommer til uttrykk ved framvisningen av hans ambivalente holdning overfor talen han skal holde, og dermed overfor gjestene. Han er i tvil om hvorvidt han skal ta med et sitat av dikteren Robert Browning i talen, fordi han frykter at han da vil snakke over hodet på tilhørerne og dermed framstå som arrogant. Dette er et sentralt punkt i teksten, både tematisk og formelt. Hele passasjen synliggjør både Gabriels egentlige ønske om, og behov for tilhørighet, samt de personlighetstrekk som gjør en slik tilnærming problematisk: hans konforme natur og arroganse, umiddelbart ledsaget av mindreverdighetsfølelse og tvil, kommer også klart til syne i dette tekstavsnittet. Han framstår som en sammensatt og kontradiktorisk person; fremmedgjort både i forhold til seg selv og andre, dette blir særlig tydelig idet han foregriper resultatet av talen han skal holde. Her er perspektivet igjen tydelig og gjennomgående Gabriels:

The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure.(179)

Her er det dessuten interessant å merke seg at han ikke omtaler Lily ved navn: «the girl in the pantry», til tross for at han har kjent henne da hun var barn. Dette tyder på at han distanserer seg fra henne, både temporalt og romlig. Denne passasjen synes å være presentert helt og holdent utfra Gabriels perspektiv, både på grunn av anvendelsen av uttrykk som karakteriserer Gabriels personlighet og perspektiv, f.eks. «indelicate clacking», og siden fortellerinstansen angir Lilys navn allerede i novellens innledning, og dermed må «vite» det. Samtidig er hans foregripende beskrivelse av talen som mislykket proleptisk, ikke primært i forhold til selve talen, som han får applaus for, men i forhold til hans epifani mot slutten av novellen, hvor han omtaler talen som «his own foolish speech»(224). Det kan altså i det minste i det foreliggende tekstsegmentet ikke være tale om kun en «kontaminasjon» av språket, men en figurlig narrativ situasjon, med intern fokalisering og aural narrasjon.

Gabriels behov for tilhørighet synes å være uopnåelig, og selve middagstalen bringer tematikken omkring tilhørighet over på et historisk plan: Fortidens tradisjoner i forhold til den moderniteten. Samtidig inneholder den flere av novellens sentrale tematiske kontrastpar i konsentrert form: liv i forhold til død, fortid i forhold til nåtid, og tradisjon i forhold til modernitet. Samtidig føler Gabriel behov for å distansere seg fra miss Ivors nasjonalisme. Han planlegger å bruke middagstalen som hevn:

Perhaps she would not be sorry to see him fail in his speech. An idea came into his mind and gave him courage. He would say, alluding to Aunt Kate and Aunt Julia: *Ladies and Gentlemen, the generation which is now on the wane among us may have had its faults but for my part I think it had certain qualities of hospitality, of humour, of humanity, which the new and very serious and hypereducated generation that is growing up around us seems to me to lack.*

Very good: that was one for Miss Ivors. What did he care that his aunts were only two ignorant old women?(193)

I selve talen utgjør dette nettopp temaet i fortettet form. Gabriel bruker i tillegg uttrykket *thought-tormented age* om den nye tiden, et uttrykk han har lånt fra sin egen avisartikkel, som han reflekterer over før talen, og hvor han hadde skrevet «*One feels that one is listening to a thought-tormented music*»(192), en artikkel miss Ivors ga uttrykk for at hun likte. Det synes som om Gabriel og Miss Ivors deler en skeptisk holdning til det nye, og moderne, siden det vil være nærliggende å knytte en slik beskrivelse opp til moderne musikk, til forskjell fra den tradisjonelle og folkelige. Det synes plausibelt å trekke en parallell til Mary Janes musikkstykke her, som Gabriel har en kritisk holdning til, og som nettopp synes å representere en slik intellektuell, moderne og akademisk musikkstil som Gabriel kritiserer. Det er all grunn til å tro, etter mitt syn, at miss Ivors er oppriktig i sin velvillighet overfor Gabriels artikkel. Som nasjonalist ville det være nærliggende å prise tradisjonen og det tradisjonelle, på samme måte som hun gjør det med gælisk, det opprinnelige irske språket. Miss Ivors forlater imidlertid selskapet tidlig, og hører dermed aldri Gabriels tale. Dette bringer middagstalen i et ytterligere ironisk lys: Gabriel er nedlatende overfor en som ikke er tilstede og kan forsvare seg, samtidig som han hyller som «*The three Graces*», og priser gjestfriheten til nettopp dem som han nettopp har klassifisert som «*ignorant old women*». Dette plasserer Gabriel ironisk som en noe hyklerisk og

forfengelig person; han forsøker, og klarer å innsmigre seg hos gjestene på delvis falske premisser. Han modererer imidlertid passasjen noe i selve talen, idet han husker at miss Ivors allerede har forlatt selskapet. Det virker som om motsetningen til uttrykket «courteous» minner ham direkte om Miss Ivors:

[...] the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us. [...] A hearty murmur of assent ran round the table. It shot through Gabriel's mind that Miss Ivors was not there and that she had gone away discourteously: and he said with confidence in himself:

- Ladies and Gentlemen. [...] A new generation is growing up in our midst, a generation actuated by new ideas and new principles. It is serious and enthusiastic for these new ideas and its enthusiasm, even when it is misdirected, is, I believe, in the main sincere. But we are living in a sceptical and, if I may use the phrase, a thought-tormented age (204)

Gabriel trekker videre fram minnet om fortiden og tradisjonen, og gir den forrang framfor den yngre generasjonens modernitet:

[...] and sometimes I fear that this new generation [...] hypereducated as it is, will lack those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day. [...] Those days might [...] be called spacious days: and if they are gone beyond recall let us hope, at least, that in gatherings such as this we shall still speak of them with pride and affection, still cherish in our hearts the memory of those dead and gone great ones whose fame the world will not willingly let die. (204)

Dette er, på samme måte som Julias sang, et uttrykk for nostalgi. Det ironiske her er, framfor alt, at det snarere er Gabriel som framstår som humørløs i novellen, i tillegg til at han nettopp framhever sin «superior education» (179) for seg selv tidligere på kvelden. Hans

bitre svar til Miss Ivors «I'm sick of my own country»(190), og hans reaksjon når han forteller Gretta om Miss Ivors ferieinvitasjon (som han avslår) «You can go if you like, said Gabriel coldly» (191) Dette er eksempler på uttalelser som bevirker at innholdet i Gabriels tale på sett og vis blir antitetisk i forhold til konteksten, dvs. selskapets utvikling.

Gabriels tale får tematisk sett etterhvert et elegisk islett, idet han trekker fram erkjennelsen av tidens ubønhørlige gang og alle tings forgjengelighet: «But yet,[...] there are always in gatherings such as this sadder thoughts that will recur to our minds:thoughts of the past, of youth, of changes, of absent faces that we miss here tonight»(205). Han advarer imidlertid mot å gruble for mye over dette, da en dermed lett mister viljen til å gå videre «among the living.[...]Therefore, I will not linger on the past»(205). Dette avsnittet, hvor Gabriel vekselvis hyller minnet om de døde og fortiden, for deretter å komme med en oppfordring om å se framover, får en kombinert proleptisk og ironisk funksjon i novellen, særlig med tanke på det gjenoppvekkede og, etterhvert, ytterst levende minnet om Michael Furey, som skal komme til å få så stor betydning både for Gretta og Gabriel mot slutten av historien. Dermed framstår talen som et sentralt midtpunkt i teksten, idet dens innhold kan sies å synliggjøre en rekke av de viktigste tematiske kontrastparene som utvikles i novellen: Den første, og mest grunnleggende, polaritet knytter seg til forholdet mellom liv og død, eller mer presist til forholdet mellom de levende og de døde. Selskapets dialoger kretser om fortidens forlengst avdøde sangere, i tillegg er Gabriels tale nostalgisk og hyller «the dead and gone great ones»(204) men avslutter talen med å erklære «I will not linger on the past»(205). På dette punktet i teksten er polariteten mellom de levende og de døde opprettholdt, men denne motsetning oppløses, som vi snart skal se, etterhvert, særlig blir dette merkbart i novellens avsluttende sekvens:

His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead.[...]
His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world
itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and
dwindling.(224-225)

Novellens ulike allusjoner til døden former i tillegg en gjennomgående og ironisk kommentar til selskapets noe overflatiske festligheter. Gretta bruker «three mortal hours to dress herself» (176), Kate og Julia sier til Gretta at hun må være «perished alive» (177). Referansen til munkene som «slept in their coffins [...] to remind them of their last end.» (202), samt Kates ordre om å lukke inngangsdøren av frykt for at «Mrs Malins will get her death of cold» (207) som er et nøyaktig ekko av Grettas advarsel til Michael Furey mange år tidligere om at «he would get his death in the rain» (223) er videre eksempler på nøkkelutsagn i teksten som stadig gjeninnfører døden og fortiden som sentrale tematiske elementer på novellens handlingsplan.

Novellens øvrige kontrasteringer synes å ha en klar sammenheng med den sentrale, omtalte polariteten mellom liv og død; og deres posisjoner, såvel som deres relative utligning mot slutten, kan derfor betraktes, og delvis utledes av denne. Polariteten mellom øst og vest har eksempelvis både politiske, psykologiske og metafysiske overtoner.

Talen, sammen med sentrale deler av novellens øvrige narrasjon og dialoger, viser seg som sentrale elementer i novellens tematiske organisering; døden og det forgjengelige, både gjennom den tematiske kontrasteringen av disse polaritetene, og ved utviklingen av snøsymbolet, som viser seg å få en særlig signifikans for novellens avslutning. Talen kan mer spesifikt sies å inneha en antitetisk funksjon i forhold til selskapets faktiske utvikling; den får en ironisk funksjon i konteksten ved at talens innhold motsies på flere måter utover kvelden. Tekstens ulike dialoger har fortiden som et stadig tilbakevendende tema: historien om Patrick Morkan og hans hest, samtalen om fortidens sangere, historien om munkene i

klosteret ved Mount Mellay, som sov i kistene sine som et *memento mori*, samt Gabriels konfrontasjon med den radikale nasjonalisten Molly Ivors og hennes vektlegging av irske tradisjoner og iver for det opprinnelige irske språket, gælisk. Avvisningen av miss Ivors radikale (og moderne) nasjonalisme, gir Gabriels holdning en dobbelhet og et ambivalent preg, og avslører, som nevnt, en humørløs, bitter side ved Gabriels personlighet. Dette kan, kontekstuellet, ses i sammenheng med hans noe arrogante holdning generelt, overfor de andre gjestene i juleselskapet.

Dialogenes tematiske innholdsside kan klassifiseres ved hjelp av kritikeren Kenneth Burkes inndeling av novellens tre deler, hvorav den ene betegnes som «katalog over overflatisk konversasjon»⁴³. Flere av tekstens dialoger berører visse kontroversielle tema, som så umiddelbart identifiseres som illegitime samtaleemner i selskapets kontekst, og straks forlates. Den første av disse finner sted allerede på et tidlig tidspunkt i diskursen i forbindelse med samtalen om kalosjene Gabriel hadde fått Gretta til å begynne å bruke. Gretta forklarer Julia hva kalosjer er:

Guttapercha things. We both have a pair now. Gabriel says everyone wears them on the continent.

-O, on the continent, murmured Aunt Julia, nodding her head slowly.

Gabriel knitted his brows and said, as if he were slightly angered:

-It's nothing very wonderful but Gretta thinks it very funny because she says the word reminds her of Christy Minstrels.

But tell me, Gabriel, said Aunt Kate, with brisk tact. Of course you've seen about the room. Gretta was saying...(181)

Christy Minstrels var, ifølge Terence Browns noter til novellen, en form for teaterforestilling, hvor hvite skuespillere framstilte fargede på en stereotyp måte. Dette var

en form for populærkultur som antagelig var kontroversiell også i sin samtid, derfor begynner Kate å snakke om noe annet. Rasismetemaet dukker opp igjen i samtalen om fortidens operastjerner litt lenger ut i teksten:

Freddy Malins said there was a negro chieftain singing in the second part of the Gaiety pantomime who had one of the finest tenor voices he had ever heard.

-Have you heard him? he asked Mr Bartell D'Arcy across the table.

-No, answered Mr Bartell D'Arcy carelessly.

-Because, Freddy Malins explained, no I'd be curious to hear your opinion of him. I think he has a grand voice.

-It takes Teddy to find out the really good things, said Mr Browne familiarly to the table.

-And why couldn't he have a voice too? asked Freddy Malins sharply. Is it because he's only a black?

Nobody answered this question and Mary Jane led the table back to the legitimate opera.(199)

Disse to eksemplene hvor henholdsvis uttrykkene «brisk tact» og «legitimate» alluderer direkte til samtalen karakter, viser hvordan Joyce fletter inn kritikk av samfunn og politikk, indirekte i den litterære teksten. Dette skjer mellom linjene, delvis gjennom det som ikke blir sagt, og gjennom pinlig «talende taushet» som gjestenes påfølgende reaksjonsmønster. Gjentakelsen av Mr Bartell D'Arcys fulle navn i narrasjonen gir ham karaktermessig et anstrøk av noe pompøst og selvhøytidelig samtidig som det gir uttrykk for en distansert holdning til ham fra fortellerens side; nettopp den motsatte virkningen av Brownes «Teddy» ved referansen til Freddy Malins. I tillegg inngår denne samtalen om opera inn i novellens bredere kontekst av fortidstematikk den generelle diskursen preges av.

⁴³ sitert i: Jakob Lothe: *Fiksjon og Film, op.cit.*, s.142.

Det fortidiges gradvise oppløsning og alle tings forgjengelighet tematiseres i tillegg til Gabriels taleinnhold og tekstens dialoger også ved hjelp av karaktertegningen: Julia er en gammel dame, som synes å være henfallen til en tilstand av begynnende senilitet: hun makter ikke lengre å følge med i hva som foregår rundt henne i særlig stor grad. For eksempel vet hun ikke hva kalosjer er, siden disse først var begynt å bli moderne på den tiden juleselskapet finner sted. Hun presenteres av den autorale fortelleren slik: «[...]her slow eyes and parted lips gave her the appearance of a woman who did not know where she was or where she was going»(179).

Hun har også problemer med å forstå Gabriels tale, der han avslutningsvis hyller søstrenes gjestfrihet:

«We are met here as friends, in the spirit of good-fellowship, [...] and as the guests of [...] the Three Graces of the Dublin musical world. The table burst into applause and laughter at this sally. Aunt Julia vainly asked each of her neighbours in turn to tell her what Gabriel had said. - He says we are the Three Graces, Aunt Julia, said Mary Jane. Aunt Julia did not understand but she looked up, smiling, at Gabriel, who continued in the same vein».

Julia kan her sies å fungere som en analeptisk eksemplifisering, rent fysisk, av den innsikt Gabriel oppnår i og med novellens avsluttende epifani: «They were all becoming shades»(224).

3.4. Dissonans og konsonans: Novellens avslutning i lys av Stanzels analyse av «The Dead».

«The Dead» inngår, som den avsluttende novellen i *Dubliners* i dens overgripende tematikk av epifani og paralysse. Den mest sentrale og, interpretativt sett, mest avgjørende ambiguiteten i denne novellen knytter seg til de to avsluttende epifanier Gretta og Gabriel opplever mot slutten av novellen. Bartell D'Arcys hese framførelse av folkevisen «The Lass Of Aughrim» får Gretta til å minnes en ungdomskjæreste, Michael Furey, som pleide å synge denne melodien. Gabriel, som på dette tidspunkt befinner seg i første etasje, ser «a woman [...] standing near the top of the first flight»(210). Han oppfatter ikke straks at det er hans egen kone, Gretta. Dette er en av flere tilbakevendende indikatorer i teksten på en økende distanse i forholdet mellom dem. Hun blir følelsesmessig berørt ved minnene denne sangen vekker i henne, mens Gabriel tror det er ham hun tenker på. En annen av disse fremmedgjørende indikatorer dukker opp i teksten etter Gabriels samtale med Freddy Malins' mor:

While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors. Of course the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast but there was a time for all things. Perhaps he ought not to have answered her like that. But she had no right to call him a West Briton before people, even in joke. She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit's eyes. [...] He saw his wife making her way towards him through the waltzing couples. [...] - Where you dancing? asked Gabriel. -Of course I was. Didn't you see me? (191)

Bortsett fra den fiendtlige holdning til Miss Ivors og Freddys mor som kommer til uttrykk her, viser avsnittet at Gabriel overser, eller rett og slett ikke ser, Gretta. Hans fremmedhet og likegyldighet overfor henne kan ses i sammenheng med hans påfølgende feiltolkning av Grettas reaksjon på sangen.

Disse feilslutningene hos Gabriel skaper et bilde av Gabriel som fremmedgjort og egosentrisk: han er fremmed overfor Gretta, han kjenner henne ikke så godt som han tror. Dessuten dreier Gabriels refleksjoner ut over kvelden seg stort sett rundt ham selv og hans situasjon og hvordan han tror han framstår for de andre gjestene i egne øyne. Senere forteller Gretta ham om den egentlige årsaken til hennes følelsesmessige reaksjon på melodien: Minnet om Michael Furey, som var dødssyk, men ofret livet for å begi seg ut i regnværet for å få tatt farvel med henne før hun skulle reise bort. Han hadde kastet småstein på ruten for å vekke hennes oppmerksomhet, og hadde fortalt henne at han ikke ønsket å leve mer. En uke senere var han død. Gabriel spør hva han døde av. Når Gretta forteller at «I think he died for me»(221) blir Gabriel skrekkslagen:

A vague terror seized Gabriel at this answer as if, at that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world.(221-222)

Gabriel hadde selvsagt håpet at hun skulle svart at han døde av tuberkulose e.l., slik at samtaleemnet ville forblitt lokalisert i en fjern fortid, og vært trygt forankret der. Men i og med at han døde for hennes skyld, får det hele relevans for nåtiden og de fremdeles levende Gretta og Gabriel, siden hun nå er hans hustru og han aldri har gjort noe liknende for henne. Gretta «gjenoppvekker» Michael. Under Grettas gjenfortelling av denne historien føler Gabriel derfor en blanding av ydmykelse, skam og redsel før han etter en stund blir bevisst alle tings forgjengelighet og forandring: «He did not like to say even to himself that her face no longer was beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death» (223). Gradvis kommer Gabriel fram til en innsikt om at alt er i endring over tid; også deres egen identitet og verden selv endres: «His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling» (224-225).

Novellens avslutning har blitt fortolket på radikalt ulike, og ofte motstridende, måter av ulike teoretikere opp gjennom årene. Særlig knytter det seg problemer til fortolkningen av snøsymbolet, hvor den dominerende diskusjon har fokusert på dens potensielle doble betydning. Kritikeren Brewster Ghiselin hevder eksempelvis at:

the immobility of the snow statues in that story is symbolically one with the spiritual condition of Gabriel Conroy turned to the wintry window at the very end of *Dubliners*. [«The Dead»] exhibits the consequences of moral degeneration[...]the completion of spiritual disintegration, death itself.⁴⁴

I likhet med en rekke andre kritikere betrakter Ghiselin hele novellesamlingen som preget av et konsistent, entydig symbolmønster av lammelse og desillusjon, dermed interpreterer han «The Dead» inn i en slik, etter mitt syn, noe skjematisk kontekst.

For å forsøke å belyse disse spørsmålene nærmere, velger jeg å benytte F. K. Stanzels analyse *Consonant and dissonant closure in Death In Venice and The Dead* (1992)⁴⁵ som utgangspunkt.

Stanzel starter med novellegenren og postulerer en strukturell forbindelse mellom tekstens korthet («brevity») og dens spesifikke avslutningsmåte:

In the shorter narratives the ending is more obviously tied to the beginning since the story usually passes rapidly from the beginning to the middle, with its crisis and peripeteia, and on to the ending.(Stanzel, 1992, s.112.)

Stanzel tar utgangspunkt i kritikeren Alan Friedmans verk *The Turn of the Novel*(1966) hvor Friedman ser overgangen fra den tradisjonelle roman til den nye roman som en overgang fra den tradisjonelle romanen som, ifølge Friedman «leans toward a well-closed final chapter»(Stanzel, 1992, s.112) til den nye, hvor «experience is shown to be essentially

⁴⁴ Brewster Ghiselin; «The Unity of *Dubliners*», i : Morris Beja (red.): *Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. London:(Macmillan, 1978), s. 101, 108.

⁴⁵Trykt i Ann Fehn et al., *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology* (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 112 - 123.

unlimited»(Stanzel, 1992, s.112) og dermed leder fram til en ny form for åpen avslutning. Siden Friedman har diskusjonen om romanens og novellens avrundning ifølge Stanzel lagt hovedvekten på effekten den har på leserens forventninger om å finne mening, orden og koherens i verket, blant annet i form av en sluttet helhet og dertil vel avrundete avslutning⁴⁶. I tråd med sitt syn på novellens avslutning som nært forbundet med resten av teksten, velger Stanzel å fokusere på forholdet mellom forteller og protagonist i analysen av «The Dead» som et av de viktigste narrative virkemidler som bidrar til integrasjonen av slutten inn i tekstens totalstruktur:

My thesis is that the lines of divergence or convergence between the views of narrator and protagonist structurally connect the ending with the main part of a story. [...] The comparison with «The Dead» will highlight two crucial aspects of that story: the function of the narrator in evaluating the behavior of the main character, and the meaning of the apparently open ending.(Stanzel, 1992, s.114)

Stanzel benytter Dorrit Cohns typologiske skille mellom konsonante og dissonante relasjoner mellom forteller og protagonist for å belyse disse forholdene. Ifølge Cohn er presentasjonen av bevissthet i psykologiske noveller karakterisert ved en glidende overgang mellom disse to idealtyper. Den dissonante typen er «dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates»⁴⁷ mens den konsonante formidles av det hun, som tidligere nevnt, karakteriserer som en «kameleonisk» forteller «who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates»⁴⁸ og som ikke kan gripes som en adskilt størrelse i teksten. Denne konsonans er for Stanzel av avgjørende betydning for interpretasjonen av novellens avslutning.

⁴⁶ Deler av denne diskusjonen kan relateres til nykritikken og dens objektiverende lese måte, som fremdeles hadde stor utbredelse på 1960-tallet.

⁴⁷ Cohn, *op.cit.*, s.26.

Stanzel forsøker å påvise en gradvis utvikling i novellen, hvor de tidlige delene av novellen tidvis domineres av en auctoral forteller, om enn på en diskret måte, mens narrasjonen etter hvert tenderer mer og mer mot det figurlige, hvor perspektivet skifter, og narrasjonen etter hvert domineres av Gabriels tanker og observasjoner:

Here the narrator keeps in the background, from where he intrudes into the story only rarely and inconspicuously. However discreet these intrusions by the narrator may be, taken together they reveal the development of his attitude to Gabriel. In the opening and in the main part of the story, a mildly dissonant note is often to be heard. The ending, on the other hand, [...] brings total consonance.(Stanzel, 1992, s.117)

Denne milde dissonansen mellom fortelleren og Gabriel er merkbar på flere sentrale plasser i teksten. Stanzel benytter to eksempler som belegg for sitt syn: Først viser han til Gabriels omtalte overdrevne reaksjon på Miss Ivors' nasjonalisme. Denne reaksjonen kaster, som tidligere nevnt, et ironisk lys over middagstalen, hvor Gabriel blant annet hyller irsk gjestfrihet og tradisjon. Gabriels gjennomgang av notatene til middagstalen er det andre eksempelet Stanzel bruker for å belyse denne dissonansen:

The narrator, it is clear, wants to make the reader see the streak of cultural arrogance that runs through much of what Gabriel thinks and says during the evening.(Stanzel, 1992,s.117)

I tillegg til disse eksemplene er det etter mitt syn interessant å trekke inn Gabriels reaksjon overfor Lily helt i begynnelsen:

Gabriel coloured as if he felt he had made a mistake and, without looking at her, kicked off his goloshes and flicked actively with his muffler at his patent-leather shoes [...] The high colour of his cheeks pushed upwards even to his forehead where it scattered itself in a few formless patches of pale red [...] his

⁴⁸ *Ibid.*

delicate and restless eyes. [...] When he had flicked lustre into his shoes he stood up and pulled his waistcoat down more tightly on his plump body.(178)

Sett i sammenheng er denne delen av teksten kanskje den som sterkest uttrykker en aural vurdering av Gabriel, særlig ved uttrykket *as if*, som gjør det klart at dette uttrykker fortellerens aural og eksterne perspektiv. Denne vurderingen karakteriserer Gabriel som person, og gir en distansert, ironisk vurdering fra fortellerens side, som dermed gir avsnittet et *dissonant* preg. Denne passasjen etterfølges umiddelbart av Gabriels gjennomgang av teksten til talen, hvor vi får det første entydige eksempelet på en begynnende figurlig vending i narrasjonen, samtidig som Gabriels refleksjoner og usikkerhet her, bidrar til å opprettholde den distansen som allerede er til stede. Den stadige vekslingen mellom aural og figurlig presentasjon i hoveddelen av teksten resulterer i, og uttrykker, en veksling mellom sympati og distanse, siden perspektivet ikke er gjennomgående Gabriels før mot slutten av teksten. Stanzel fester seg særlig ved to detaljer her:

The first is Gabriel's condescending way of talking to the porter: «'And I say'...pointing to the candle, 'you might remove that handsome article, like a good man'»(216). The second is when Gabriel, crossing the room to comfort his wife, [...] takes time in passing in front of the mirror to catch a glimpse of himself as reflected in the cheval-glass, noticing with approval «in full length, his broad, well-filled shirt front... and his glimmering gilt-rimmed eyeglasses» (218). These two occasions are last echoes of the earlier dissonance between narrator and protagonist. From here on to the end of the story, the lines along which the two consciousnesses (the narratorial and the figural) move converge, achieving the complete consonance of the two minds that is the distinctive mark of the closure of this story.(Stanzel, 1992, s. 118).

Fra og med denne scenen vender med andre ord narrasjonen seg og går over i en figurlig narrativ situasjon som resulterer i, og etterfølges av, en konsonans mellom forteller og

protagonist i novellens avslutning. Denne konsonans kan, etter mitt syn, ses i relasjon til den relative, avsluttende opphevingen eller utligningen av de symbolske polaritetene som er til stede tidligere i teksten. Spørsmålet om hvilke symbolske verdier novellens mest prominente billedmønstre skal tillegges, vil dermed ha implikasjoner også for vurderingen av de narrative trekk ved novellen, og da særlig dens avslutning.

Den relative dissonansen i forholdet mellom forteller og protagonist tidlig i teksten bidrar både til å kaste et ironisk slør over Gabriel, framvise hans (og fortellerens) ambivalens, og til sist hans begrensede perspektiv og innsikt, særlig i forhold til Gretta. Denne innsikt endrer kvalitet i og med Gabriels avsluttende epifani, og Gabriel blir i stand til å se seg selv klarere: «He wondered at his riot of emotions of an hour before»(224). Denne økte selvinnikt, sett sammen med - og i sammenheng med - den konsonante avslutningen av novellen, omdanner snøsymbolet fra et symbol for død til et paradoksalt symbol for både liv og død. Uten dette sammenfall av perspektiver ville snøsymbolet ha en enten-eller betydning, noe som har forårsaket mange kritikeres dilemma ved konfrontasjonen med dette tekstsegmentet. Ved å betrakte forteller og Gabriel som de to komponentene i et sammenfallende perspektiv unngår vi imidlertid denne analytiske fallgruven ifølge Stanzel:

If, however, we can hear the authorial voice becoming audible over Gabriel's inner voice, which became silent when his «soul swooned slowly», then it will be easier for us to accept the mysterious paradox that the snowfall is a symbol at once of death and of rebirth. (Stanzel, 1992, s. 119)

Dette avsnittet sammenfatter Stanzels argument for sin tese om konsonans i novellens avslutningsfase. Stanzels argument baserer seg dessuten på to distinktive trekk ved teksten her: Det siste avsnittets stilistiske og retoriske særegenhet, med alliterasjon og varierende kiasme-repetisjon «falling faintly [...] faintly falling» og «falling softly [...] softly falling» (225) løfter teksten opp på et nytt poetisk nivå, noe som gir tekstavsnittet en

tydeligere autoral validitet. I tillegg til dette blir fortellerens stemme ifølge Stanzel dominerende innenfor det han kaller «the unison of the two voices»(Stanzel,1992, s. 119) ved at den gir scenen med snøen som faller over hele Irland en signifikans som langt overskrider Gabriels forståelse av vinterscenen. For avslutningsvis å belyse og vurdere disse trekkene vil jeg sitere det berømte, siste avsnittet i novellen, i sin helhet:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (225)

Stanzel vektlegger dette avsnittets poetisk-retoriske modus, eksempelvis alliterasjon, assonans, i tillegg til den omtalte varierende repetisjonen gjennom den speilvendende kiasme-struktur (falling faintly [...] faintly falling) i avsnittet, som forklaringsmodell for det han kaller «the unison of the two voices» her, dvs. tekstens avsluttende vending. Ved siden av å slutte meg til en slik forståelse av teksten, vil jeg i tillegg trekke inn det tematiske her – nærmere bestemt de symbolske polaritetene og de religiøse allusjonene – fordi jeg mener dette bidrar til å gi analysen et bredere og sikrere fundament enn det jeg oppfatter som den noe ensidige fokusering på formmessige elementer i Stanzels analyse.

Jeg velger her å ta utgangspunkt i den symbolske polariteten mellom øst og vest, i og med Gabriels avsluttende erklæring: «The time had come for him to set out on his journey westward» (225), en beslutning som er helt sentral for interpretasjonen av teksten som helhet, og avslutningen i særdeleshet. Som Miss Ivors' karakteristikk av Gabriel som en «West Briton» («en engelsk mann i Irland»; altså en som sympatiserer med, eller er likegyldig overfor, det britiske overherredømmet) impliserer, er Gabriels tanker og kulturelle interesser orientert østover. Han ferierer på kontinentet, er opptatt av kontinentale moter, noe kalosjene er et eksempel på, han er litteraturkritiker i den pro-britiske avisen *Daily Express*, dessuten benekter han overfor Miss Ivors at irsk er hans språk. Denne fornektelsen av sin egen identitet som ire når sitt klimaks ved hans følelsesutbrudd overfor Miss Ivors: «I' m sick of my own country»(190). Gretta er derimot knyttet til vest; hun er født i det rurale Vest-Irland, som Gabriel vegrer seg for å reise til. Når Miss Ivors spør om ikke Gretta er fra Connacht, vil han bare innrømme at «her people are»(189). Gabriels orientering mot øst representerer dermed ikke bare en fremmedgjøring fra seg selv, men også i forhold til Gretta. Vest assosieres med Michael Furey's død, men i forlengelsen av dette også med den pasjonen som forårsaket hans død.

Selv om denne fundamentale polariteten mellom øst og vest synes å være prinsipielt uforenlig, antydes en begynnende forsoning allerede like før middagstalen, ved Gabriels visjon av «the Wellington Monument [wearing] a gleaming cap of snow that flashed westwards over the field of Fifteen Acres»(203). Wellington monumentet symboliserer det britiske overherredømme, og dermed det «østlige» politiske og kulturelle hegemoni som Gabriel framstår som ukritisk til, men ved snøen som blåser vestover, synes det paradoksalt å peke mot det irske vestlandet. Det avgjørende konvergerende moment inntreffer imidlertid ved Gabriels avsluttende epifani etter han har hørt historien om Gretta og Michael Furey, og

innsett «how poor a part he, her husband, had played in her life»(223). Som en konsekvens av denne erkjennelsen, er det han bestemmer seg for at «the time had come for him to set out on his journey westward»(225). Dette resonnementet synes å implisere Gabriels aksept av «det vestlige», dvs. alt han tidligere har distansert seg fra. I likhet med visjonen om Wellington-monumentet, fungerer snøen også her som en katalysator for overskridelsen av distinksjonen mellom øst og vest, siden den er «general all over Ireland»(225). Den overskrider alle distinksjonene Gabriel inntil nå har basert sin eksistens og identitet på, også distinksjonen mellom levende og døde: snøen faller «upon the living and the dead»(225). Dermed avskaffer den allestedsnærværende snøen effektivt barrierene som adskiller de levende fra de døde, de levende fra hverandre, og de levende fra seg selv. Oppdagelsen av at hans ekteskapelige liv har vært grunnlagt på det som, dypest sett, er en illusjon om sin egen sentrale posisjon i Grettas liv, har en frigjørende effekt på Gabriel, idet hans tidligere egosentriske, arrogante selv oppløses til fordel for ekte følelse, som tidligere har vært fraværende. I tråd med dette endres hans reaksjonsmønster m.h.t. historien om Michael Furey fra «dull anger»(220) og «shame»(221) til «friendly pity»(223) og «generous tears»(224), altså en bevegelse henimot empati og medfølelse for Gretta, og i siste instans også Michael Furey, i den avsluttende visjonen hvor han «besøker» gravstedet hans i Vest Irland. Snøens utlignende effekt på de tematiske kontrastparene som utvikles gjennom hele diskursen, blir særlig tydelig her. Distinksjonene mellom fortid og nåtid, mellom de levende og de døde, og mellom øst og vest viskes ut. På denne måten understøttes Stanzels syn på konsonansen mellom forteller og Gabriel også tematisk ved at polaritetene, analogt med den relative dissonansen mellom fortelleren og Gabriel, oppløses ved novellens avslutning.

I tillegg til disse kontrastparene, finner jeg de helt tydelige religiøse allusjonene viktig for analysen her, særlig for interpretasjonen av novellens siste side, og spørsmålet om autoral

validitet. Særlig det siste avsnittet kan her betraktes i en utvidet sammenheng og gis en religiøs, allegorisk tilleggsbetydning. Dette lader diskursen med en utvidet referanseramme, og bidrar etter mitt syn til å gi teksten og narrasjonen en større grad av aural validitet, ved siden av det retorisk-poetiske aspekt Stanzel legger til grunn for sitt syn på det konkluderende avsnitts sammensmeltning av det aurale og det personale. Beskrivelsen av Michael Furey, stående under et tre, samt refleksjonene rundt hans gravsted med «crooked crosses»(225), «barren thorns»(225), samt det faktum at han har gitt sitt liv for en annen, gjør det nærliggende å trekke paralleller, både til Edens hage (tre- symbol på den tidlige ungdoms uskyld- mennesket før syndefallet osv.), men også til Kristus. Som Lothe poengterer i sin analyse av novellen i *Fiksjon og Film*, er Michael og Gabriel navnene på to erkeengler i Bibelen: Michael har som oppgave å blåse i dommedagsbasunene, mens Gabriel er den som bringer bud om Kristi fødsel til hyrdene. I tillegg representerer Gabriel og Michael i den jødisk-kristne okkulte tradisjon ulike av de fire grunnelementer: Gabriel representerer ild. I «The Dead» får dette en tilleggsbetydning ved at Gabriel assosieres med selv-sentrert begjær, lyst, og seksualitet i forhold til Gretta. Dette markeres tydeligst i scenen på hotell rommet, hvor Gabriels begjær er særlig framtrædende i teksten: «To take her as she was would be brutal. No, he must see some ardour in her eyes first [...] He longed to [...] crush her body against his, to overmaster her.»(218). Michael representerer derimot vann, og assosieres med noe livgivende, rent, en kjærlighet orientert henimot den andre. Gabriels anvendelse av kalosjer får dermed en tilleggsbetydning ved at de beskytter mot både vann og snø. Den allegoriske tilleggsbetydning teksten her lades med, bidrar dermed også til en bedre forståelse av Grettas og Gabriels epifanier, samt av det paradoksale snøsymbolet som bilde både på død og gjenfødelse - gjennom assosiasjoner og konnotasjoner som knytter diskursen spesifikt til korsfestelsen av Kristus og generelt til det

nye testamentets lidelseshistorie, ved at Michael gir sitt liv for en annen. Dette er en form for transcendens eller meningsutvidelse som ikke kan sies å være til stede i noen dominerende grad tidligere i novellen, men først gjør seg gjeldende gjennom og etter historien om Michael Furey. Ved å kombinere det allegoriske med det poetiske, samt utligningen av de tidligere omtalte motsetningspar i teksten, får vi et bredere grunnlag for å kunne underbygge hypotesen om sammenfallet mellom det autorale og det figurlige ved novellens avslutning.

Kontrastparene som utvikles gjennom novellens diskurs, blir fortettet, for så å oppløses ved snøsymbolet, i det avsluttende avsnittet. Med hensyn til utviklingen av dette snøsymbolet, kan vi si at det etableres i teksten bortimot samtidig med Gabriels ankomst til selskapet:

A light fringe of snow lay like a cape on the shoulders of his overcoat and like toecaps on the toes of his goloshes; and, as the buttons of his overcoat slipped with a squeaking noise through the snow-stiffened frieze, a cold fragrant air from out-of-doors escaped from crevices and folds.

- Is it snowing again, Mr Conroy? asked Lily. [...] - Yes, Lily, he answered, I think we're in for a night of it.(177)

Her vektlegges snøen henholdsvis som noe beskyttende, og som noe frossent og kaldt. Den kalde luften Gabriel slipper ut i rommet, sammen med hans kommentar om at det vil komme til å snø hele natten, gir avsnittet en foruroligende og proleptisk funksjon i fortellingen med tanke på selskapets videre forløp. Med Gabriel kommer kulden inn i selskapets varme.

Den neste referansen til snøen er det Gabriel som står for, og her får snøen en helt annen funksjon, og lades med konnotasjoner om noe ettertraktet og estetisk:

Gabriel's warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the

river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees and forming a bright cap on the top of the Wellington Monument. How much more pleasant it would be there than at the supper-table!(192)

I Gabriels perspektiv får snøen her positive konnotasjoner, som del av en naturvisjon. I tillegg er også dette avsnittet proleptisk; trommingen på vinduet dukker opp igjen mot slutten av novellen, og denne gang er det snøen og Michael Furey som forårsaker den. «A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again»(225). Ved at trommingen ikke knyttes eksplisitt til snøen, får lyden både en analeptisk funksjon og en utvidet betydning for Gabriel: Han har nettopp tenkt på Michael Furey som hadde kastet småstein på Grettas vindu. Dermed får dette siste avsnittet, og dermed snøen, en atmosfære av noe truende over seg for Gabriel og knyttes til forestillingen om «the evocation of this figure from the dead»(221).

Dertil kommer de religiøse allusjonene som plasserer diskursen i en allegorisk kontekst, noe som bidrar til å understreke den forsterkede autorale vending og -validitet narrasjonen får i novellens avslutningssekvens. Ved at teksten indirekte knytter an til Jesu lidelseshistorie får novellens tematikk samtidig en mer almann og allegorisk forankring, og dermed et utvidet betydningspotensiale. En kan altså si at de poetiske virkemidlene, sammen med symbolparene og de religiøse allusjonene i teksten underbygger den autorale vending mot slutten av novellen, og tydelig lader teksten med en pregnans som gir teksten en overskridende eller transcendent bevegelse som går langt ut over Gabriels begrensede perspektiv, og dermed begrunner det Stanzel kaller «the unison of voices». Tematikk og narrasjon smelter sammen her, og griper over i hverandre, på samme måte som fortellerens og Gabriels stemmer gjør det.

For en fullstendig og adekvat interpretasjon av snøsymbolet og signifikansen av Gabriels epifani synes det derfor nødvendig å ta med i betraktningen her *både* de narrative

og de tematiske elementene i tekstens avsluttende avsnitt. Det poetiske og det religiøse griper over og virker inn på hverandre, og understøtter dermed det grunnleggende paradoks innebygget i såvel epifani som snøsymbol. Gabriel blir desillusjonert før han, som vi har sett, deretter når fram til en ny innsikt i sin egen situasjon. Snøen lades vekselvis med såpass vidt forskjellige konnotasjoner og metaforer som død, kulde, beskyttelse, gjenfødelse og nytt liv.

Delkonklusjon

Før jeg fortsetter med oppgavens hovedkonklusjon, vil jeg her, som i forrige kapittel, først oppsummere de viktigste poengene.

Mitt kritiske fokus i analysen av «The Dead» har hovedsakelig vært rettet mot novellens perspektiveringsteknikk og narrative modus. I det første delkapitlet har jeg forsøkt å utlede noen tematiske implikasjoner av tekstens anvendelse av *fri indirekte diskurs* samt å definere denne teknikkens narrative særtrekk nærmere i relasjon til «The Dead».

Videre har jeg forsøkt å belyse tekstens narrative vendinger, med utgangspunkt i en påvisning av fortellerens holdning til Gabriel som preget av en veksling mellom sympati og distanse. Denne veksling ble deretter forsøkt relatert til diskursens veksling mellom en aural og figurlig narrativ situasjon.

Jeg har i tillegg forsøkt å vise at Gabriels middagstale utgjør et sentralt midtpunkt i teksten, både i relasjon til organiseringen av novellens tematiske kontrastpar, og som en form for ironisk antitese til juleselskapets reelle utvikling og til personenes holdninger, og da særlig Gabriel. I forlengelsen av dette har jeg benyttet Stanzels begreper *dissonans* og *konsonans* for å diskutere diskursens narrative utforming, for bedre å kunne underbygge min lesning av novellens avslutning som en aural konsonant vending. Jeg har deretter

betraktet dette avsluttende sammenfall mellom Gabriels og fortellerens stemme parallelt med en tilsvarende utligning av novellens tematiske kontrastpar. For å underbygge en slik lesning har jeg i tillegg valgt å trekke inn de religiøse allusjonene og vendingen i narrasjonens retoriske modus som argumenter for min lesning av novellens avslutning.

Dette vil jeg diskutere nærmere i det følgende kapittel som utgjør oppgavens avsluttende hovedkonklusjon.

Kapittel 4. Konklusjon

Både «The Sisters» og «The Dead» kan, på ulike måter, sies å tematisere det problematiske ved erfaring og erkjennelse. Jeg har i denne oppgaven blant annet forsøkt å vise hvordan den narrative organisering i hver av novellene svarer til deler av den tematiske orienteringen. I tråd med dette har jeg forsøkt å påvise at den personale forteller i «The

Sisters» besitter følgende visse egenskaper som understreker og motiverer tematikken gjennom hans måte å strukturere diskursen på: Ved en sammenligning av fortelleren med Jakob Lothes kriterier for den upålitelige forteller, fant jeg at to av tre kriterier kunne gjenfinnes i novellens diskurs, nærmere bestemt hans manglende distanse og hans begrensede perspektiv. I «The Sisters» fant jeg dette å innebære, blant annet, fortellerens impulsive reaksjoner på omgivelsenes påtrykk. Dette forhold ble forsøkt belyst ut fra ulike passasjer i teksten: Fortellerens negative holdning til Cotter, hans undertrykking av følelser på sentrale plasser, og det faktum at han etter hvert fratras sin narrative autoritet i teksten gjennom Cotter og Elizas formidling av tekstens sentrale innsikter, er eksempler på plasser i teksten hvor jeg mener å ha vist hans begrensede perspektiv og distanse. Den personale fortellerens upålitelighet ble i tillegg definert som et generelt trekk ved den personale forteller utfra Stanzels definisjon av fortellertyper i *A Theory of Narrative* som ser dette trekk i relasjon til den personale fortellers eksistensielle motivasjon for narrasjonsakten.

Et videre særtrekk ved fortelleren, som delvis er grunnfestet i hans begrensede perspektiv, er hans framvisning av en rekke fellestrekk med Stanzels reflektorbegrep. Påvisningen av dette begrepets relevans for fortelleren i «The Sisters» ble blant annet søkt grunnfestet gjennom Stanzels vektlegging av manglende distanse mellom det fortellende og det erfarende selv som ett av definisjonskriteriene. Narrasjonens impresjonistiske tendens ble likeledes sett i relasjon til denne mangel: Ved at inntrykk utenfra i stor grad påvirker fortellerens vurdering av novellens sentrale hendelser har vi sett at narrasjonen framstår som umiddelbar. Dermed skifter presentasjonens fokus fra det fortellende til det erfarende selv, og avstanden mellom dem framstår som minimal, både temporalt og erkjennelsesmessig. Det andre av definisjonskriteriene vi påviste i novellens diskurs, var fortellerens gradvise

tilbaketrekking, et aspekt som blir særlig tydelig i og med fortellerens taushet ved novellens avslutning.

På novellens tematiske plan har jeg forsøkt å argumentere for at fortellerens negative reaksjon på Cotters holdning til Flynn, samt guttens tvil med hensyn til hans utsagn om Flynns død, er elementer i teksten som indikerer at fortelleren forsøker å opprettholde sin opprinnelige vurdering av Flynn. Videre har jeg tolket fortellerens følelse av frihet ved Flynns død, innholdet av fortellerens drøm og hans adferd ved besøket hos søstrene som gradvis sterkere indikasjoner på fortellerens brudd med Flynns verdisystem.

Fortellerens flukt fra fortellerfunksjonen har jeg særlig satt i sammenheng med to forhold: fortellerens drøm, hvor han midt på sommeren «drew the blankets over my head and tried to think of Christmas». I tillegg til dette kommer hans omtalte taushet ved novellens avslutning, hvor han ender opp som passiv rapportør av søstrenes og tantens fragmenterte dialog. Siden årsaken til Flynns sykdom og død og Cotters negative vurdering av Flynn forblir uuttalte av de voksne, blir fortelleren taus; det blir umulig for ham å opprettholde sin egen versjon av diskursen siden han har brutt med sin tidligere forestilling om Flynn; samtidig kan han ikke fortelle de voksnes versjon, siden den forblir uformidlet og dermed utilgjengelig for ham. Når det gjelder oppgavens overgripende problemstilling, vil jeg hevde at de omtalte tematiske implikasjonene av novellens narrative trekk, tydelig er til stede i novellen. Min argumentasjon angående novellens tematiske utvikling, og fortelleren som en narrativ ekvivalent til denne tematiske orientering er poenger som jeg har prøvd å tydeliggjøre i analysen, blant annet ved diskusjonen omkring fortellerens brudd med Flynns verdisystem og hans tilsvarende taushet og reflektoreringsstendens. I tillegg framstår hans måte å strukturere diskursen på, ved umiddelbar, impresjonistisk narrasjon, å framvise hans

manglende innsikt, også rent formmessig. De uavsluttede dialogene, som framstår som tomrom i teksten, uttrykker samtidig et fravær av mening.

I «The Dead» framtrer dette tematiske komplekset på en litt annen måte. Her vises protagonistens manglende innsikt blant annet ved hjelp av ironisk distanse. Dermed blir en aural forteller nødvendig, men dette er en forteller som tidvis knytter an til de omtalte personers perspektiv ved fri indirekte diskurs.

Innledningsvis har jeg i min lesning av «The Dead» forsøkt å definere fri indirekte diskurs som fortellerteknisk grep, samt å påvise dets narrative særtrekk og funksjoner i utvalgte avsnitt i teksten. Dette ble gjort ved nærlesning av blant annet novellens innledende avsnitt, hvor særlig kombinasjonen av Lilys og søstrenes språklige uttrykk illustrerte kompleksiteten i denne metoden, og ved at det problematiske i å identifisere perspektivets «eier» ble påvist.

Jeg har videre argumentert for at fortellerens holdning til Gabriel preges av en ambivalent holdning i tillegg til Gabriels egen. Dette ble særlig diskutert i forhold til avsnittet som inneholder Gabriels refleksjoner omkring den forestående middagstalen. Denne passasjen framviser fortellerens distanserte holdning til Gabriel gjennom gjengivelsen av hans tanker omkring talen, samtidig som det viser Gabriels egen ambivalens overfor sin egen tale. Det får dermed en ironisk funksjon, også framvist ved hans nedvurderende holdning overfor de andre gjestene.

I forlengelsen av dette har jeg forsøkt å vise hvordan fortellerens holdning til Gabriel, ved vekslende dissonans og konsonans, gjenspeiles i utviklingen av novellens tematiske kontrastpar. Særlig blir dette klart ved utligningen av kontrastparene ved novellens avslutning, som gjenspeiles i den avsluttende konsonans mellom fortelleren og

Gabriel. I tillegg fant jeg de religiøse allusjonene viktig for analysen her, fordi de, slik jeg ser det, ga interpretasjonen et bredere fundament, særlig angående novellens siste side. Navnenes religiøse betydninger, i tillegg til de konnotativt ladde betegnelsene på siste side er tolkningsaktiverende elementer som etter mitt syn gir analysen et noe mindre ensidig preg.

På et mer overgripende plan kan «The Sisters» og «The Dead» begge sies å omhandle hvordan novellenes respektive protagonisters individuelle erfaring formidles via fortelleren som narrativt instrument. For fortelleren i «The Sisters» blir formidlingen av denne individuelle erfaring et eksistensielt grunnproblem. Hans manglende innsikt i forhold til Flynns død og, i forlengelsen av dette, sin egen eksistensielle situasjon, gjør det umulig for ham å opprettholde narrasjonen. Fortelleren opplever den individuelle erkjennelse av virkeligheten som grunnleggende relativ og ustabil. Gjennom tekstens elliptiske dialogfragmenter undergraves det diskursive språkets referensielle status, og framstår som et selvrefererende, tilnærmet lukket system. Denne splittelsen mellom subjektet og verden, og mellom språk og virkelighet, er eksempler på fremmedgjøringen slik den framtrer i «The Sisters». I «The Dead» er fremmedgjøringstematikken, som forsøkt vist i analysen, tydelig til stede i forbindelse med Gabriel. Han er fremmedgjort både i forhold til seg selv, Gretta og de andre gjestene. I tillegg gjeninnføres splittelsen mellom subjektet og verden ved Gabriels manglende innsikt i sin egen situasjon gjennom størstedelen av novellens diskurs, for så å oppløses ved tekstens slutt.

Jeg vil med dette avslutte oppgaven med et sitat fra Theodor W. Adorno som, etter mitt syn, illustrerer det verdifulle ved Joyces novellekunst, som jeg gjennom min lesning av novellene håper å ha illustrert for leseren:

Jamvel gesten om det umoglege i å erkjenne verda [...] kan bli til eit moment av erkjenning: av brotet mellom den overmektige og uassimilerbare tingverda og den erfaringa som glir hjelpelaust vekk frå den.⁴⁹

Bibliografi

Joyce, James: *Dubliners* (Hammondsworth: Penguin, 1992)

Sekundærlitteratur:

Aarseth, Asbjørn: *Episke strukturer* (Oslo: Universitetsforlaget, 1979).

⁴⁹ Theodor Adorno: Notar til litteraturen (Oslo: Det Norske Samlaget, 1992), s. 120.

- Adorno, Theodor W.: *Notar til litteraturen* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1992).
- Beja, Morris (ed.): *Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (London: Macmillan, 1973).
- Bolt, Sydney: *A Preface to James Joyce* (London and New York: Longman, 1981).
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press, 1978).
- Corrington, John William: *The Sisters. I: James Joyce's Dubliners*, Clive Hart (ed.) (Faber and Faber, London, 1969).
- Ellmann, Richard and Mason, Ellsworth (ed.): *The Critical Writings of James Joyce* (London: Faber and Faber, 1959).
- Fehn, Ann, et al: *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Genette, Gerard: *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980).
- Ghiselin, Brewster: «The Unity of Dubliners». I: Beja, Morris (ed.): *Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (London: Macmillan, 1973), s. 101-116.
- Joyce, James: *Stephen Hero* (London: Jonathan Cape LTD, 1944).
- Lothe, Jakob: *Fiksjon og film* (Oslo: Universitetsforlaget AS, 1994).
- Poe, Edgar Allan: *The Complete Tales and Poems* (New York: Dorset Press, 1989).
- Stanzel, Franz K: *A Theory Of Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- (1992). «Consonant and Dissonant Closure in *Death in Venice* and *The Dead*». I: Fehn, Ann et al, *Neverending Stories*, s. 112-121.
- Weaver, Richard M.: *Ideas have Consequences* (Chicago, 1948).

