



Å LESE DET USKRIVNE - Å HØYRE DET USAGTE

HOVUDOPPGÅVE I ALLMENN LITTERATURVITSKAP
UNIVERSITETET I BERGEN, MAJ 2003

RAGNHILD STENDE BJAADAL

INNHALD

Forord.....	s. 3
I) INNLEIING:	
Å lese det uskrivne - Å høyre det usagte.....	s. 4
Er ingenting ein ting?.....	s. 4
II) TEORIDISKUSJON: Wolfgang Iser, Stanley Fish og Paul de Man	
Det tome som drivkraft.....	s. 8
Teksten som hinderløype.....	s. 8
Samspel og balanse.....	s.11
Ubehaget.....	s.13
Det utrygge språket.....	s.15
Det var ein gong ei meining.....	s.17
III) ANALYSE AV "DET UBESKREVNE BLAD" AV KAREN BLIXEN:	
"Det ubeskrevne Blad"	s. 21
Forteljartradisjon.....	s. 25
Sirkelrørsla.....	s. 28
Historia om klosteret.....	s. 30
Bileta i blodet.....	s. 33
Det groteske.....	s. 38
Høgt og lågt.....	s. 41
Det avvikande.....	s. 44
Det uskrivne bladet som parabel.....	s. 47
IV) ANALYSE AV "BLINDDØRA" AV HANS HERBJØRNSRUD:	
"Blinddøra"	s. 51

Narrative tilhøve i "Blinddøra".....	s. 57
Struktur i "Blinddøra".....	s. 59
Låsesmeden.....	s. 61
Møtet.....	s. 63
Blinddøra.....	s. 66
Å snakke om blinddøra.....	s. 68
Ei dør som dør.....	s. 70
Måleria på døra.....	s. 75
Nykelen.....	s. 79
Valund i kista.....	s. 80
Almanakkverda.....	s. 83
Møtet med Valund.....	s. 85
Valund i språket.....	s. 87
Kva var Valund?.....	s. 89
Kven var Valund?.....	s. 94
Å vere tru mot det utrulege.....	s. 96
V) AVSLUTNING:	
Kva luktar det bak blinddøra?.....	s. 100
Den evig utilfredse lesaren.....	s. 101
Litteraturliste.....	s. 104

Forord

Det er vanskeleg å setje ord på det ord- og namnlause. Men den som held hovudet over vatnet ser jo berre toppen av isfjellet.

Takk til rettleiar Erling Aadland, medstudent Marit Sandsleth for kaffipauser og til Ingrid, mor og far for oppmuntring. Tusen takk til kjærasten min Sten for tålmod, gode ord og tru på meg.

Bergen, 15. mai 2003

Ragnhild Stende Bjaadal

Å lese det uskrivne - Å høyre det usagte

I) INNLEIING

For nokre år sidan var eg med på eit såkalla "aktivitetsseminar" for fysisk og psykisk utviklingshemma. Deltakarane kom frå alle slags institusjonar og hadde ulike typar av utviklingshemningar, frå Downs syndrom og autisme til muskelsjukdomar.

Eg er ikkje sikker på kva som hemma ein av deltakarane, ei høg og kraftig dame i 40-åra, med langt, grått hår under ei enorm topplue. I dei tre dagane seminaret varte, såg eg henne stort sett i samtale med potteplanter og stålampar. Den siste dagen drog ho meg til sides, skauv topplua opp og sette augo i meg før ho spurde: "Er ingenting ein ting? Eller er det berre ingenting?"

Eg trur ikkje eg klarte å gje noko svar, og til mitt forsvar trur eg heller ikkje det er mogleg å svare på spørsmålet. Likevel er det eit godt spørsmål. Det er både eit spørsmål og eit bilete på det uforståelege og ugripelege, og på kva eg vil prøve å nærme meg i denne oppgåva.

Er ingenting ein ting?

Når vi les ein tekst, søker vi mening. For at vi skal halde fram med å lese teksten, må vi på eit eller anna vis kjenne at det vi les er meningsfylt. Men kor kjem denne meininga frå? Fører den som les meininga til teksten? Eller ligg ho der alt og ventar, klar til å bli lyfta opp frå boka? Kva er mening? Er meningsløyse òg uttrykk for ei slags mening? Eller er *det* berre meningslaust? Kva meiner eg egentleg?

Å seie ein ting ved å seie noko anna kan vere ironisk, metaforisk og allegorisk. Men å fortelje noko utan å seie noko er òg mogleg. Samstundes er det svært vanskeleg å setje fingeren på kva det uskrivne eller usagte er. Likevel har det ikkje vore eit problem å forklare hovudfagsprosjektet mitt for andre.

"Du skriv om det som står mellom linene, altså?" har ofte vore ein umiddelbar reaksjon, etterfølgt av eit skeptisk andletsuttrykk. Fordi det å seie eller skrive noko fornuftig om det som ikkje blir sagt eller skrive i ein tekst, kan verke paradoksalt, om ikkje umogleg. Dei aller fleste er samde om at ein kan lese noko mellom linene, samstundes som ein ikkje kan det. Det er vanskeleg å skrive om det uskrivne fordi det kan kallast ved så mange namn og manglar ein klar definisjon. Det er tilnærma umogleg å snakke om gåter anna enn *i* gåter. Det usagte og uskrivne er på mange måtar det motsette av teksten, samstundes som det er ein uskiljeleg del av han.

I denne oppgåva kjem eg til å nytte omgrep som *det uskrivne* og *det usagte*, *det uformulerte*, *tomrom* og *hol i teksten*, og til ein viss grad om kvarandre. Eg har kome fram til at eg må gjere det slik fordi eg skriv om ein del av teksten eller leseprosessen som ikkje lar seg gripe med éitt namn eller omgrep. I staden prøver eg meg med mange namn for å presisere det usagte og uskrivne så godt eg trur det er mogleg.

Eg vil sjå på verknaden tomromet kan ha i vår tolkingsverksemd. For å belyse ulike sider av temaet vil eg fyrst ta for meg litteraturteori som dreier seg kring tomrom i teksten, for såleis å danne eit grunnlag for undersøkinga av det usagte og uskrivne slik eg ser det i dei to

tekstane eg skal analysere: "Det ubeskrevne Blad" av Karen Blixen og "Blinddøra" av Hans Herbjørnsrud. hHh

Kriminalromanen startar ofte med ei tilsynelatande uløyseleg sak, før lag for lag blir avdekt og sanninga og mordaren blir avslørt. Her har det usagte ein spenningsskapande effekt, der tomroma gradvis blir utfylte gjennom detektiven si etterforsking. Teksten presenterer hol som lesaren må fylle att før han kan gå vidare.

Men ikkje alle tekstar har ein detektiv, og ikkje alle gåter kan løysast. I denne oppgåva vil eg sjå på kva vi som lesarar gjer når moglegheiten for eit sikkert svar er borte.

Det tome gjer oss usikre fordi det kvite arket har *for* mange potensielle tydingar, og vi kan tilsynelatande ikkje vere trygge før den eine og rette tydinga er slått fast. Men fleirtydigheit er ikkje det same som tomheit. Eit tomrom kan ha mange moglege tydingar, men denne meiningsladinga kjem frå samanhengen tomromet openberrar seg i. Om tomromet blei tatt ut av sin samheng, si ramme, ville det ikkje opne for tolking på same måte. Éi kvit, uskriven side i ei bok får si potensielle tyding frå alle dei andre skrivne sidene *fordi* ho representerer eit brot, eit hol, eit tomrom. Det skrivne gjer det uskrivne tydeleg og hjelper lesaren til å forstå at det er opp til han sjølv å forsøke å fylle inn det som ikkje står der. Men det uskrivne i teksten er sjeldan så eksplisitt som éi blank side blant mange skrivne. Det uskrivne kan vere noko så enkelt, og samstundes så komplisert, som *det som får deg til å lese vidare*. Det uskrivne kan vere det lesaren bidrar med til teksten, i form av tankar og førestillingar under og etter lesehendinga. Men for at lesaren skal kunne ha desse opplevingane må det vel òg ligge noko i teksten?

Når vi les, forsøker vi å samle opplysningane teksten gjev oss og såleis sjå heilskapen og meininga i han. Men om sjølv den enklaste tekst har hol, må vel det òg tyde at ikkje eingong den enklaste tekst kan samlast til éi tyding? Kan ein då aldri vite tydinga av det ein har lese?

Eg vil påstå at det er mogleg å fylle att hol i enkelte tekstar og vere utan spørsmål etter endt lesing. Men eg vil òg påstå at andre tekstar har tomrom det ikkje er mogleg å fylle med éi meining, der nettopp dei mange moglege meiningane blir det dominerande i teksten. Likevel er det vanskeleg å slå seg til ro med vissa om at teksten sine tomrom ikkje er trygge. Det er som om vi må halde fram med fortolkinga, i håp om at teksten ein gong vil avsløre det han førebels ikkje vil seie.

Eg som lesar blir meir fascinert av ein tekst som ikkje "går opp" enn av ein tekst som tilsynelatande har alle svar i seg. Eg kan stille teksten spørsmål på nytt og på nytt, kanskje fordi eg i rein fortolkingsglede eller -forbanning trur at eg ein gong skal klare å presse eit eintydig svar ut av det uskrivne. Kor langt går denne fascinasjonen for det ikkje-uttrykte, før det er skremmande eller desillusjonerande å stå att utan moglegheit for ei sikker tolking?

Dei to novellene eg tar for meg, er fleirtydige og usikre, samstundes som dei tematiserer fleirtydigheit og utryggleik på det diegetiske planet. Slik peikar dei òg på seg sjølve, og blir metatekstar. I begge novellene finn vi "eksplisitte tomrom" på det diegetiske planet. I "Blinddøra" ser hovudpersonen måleri på ei dør og les historier ut av datoar og rekneskap. I "Det ubeskrevne Blad" er ei kvit flate gjenstand for stor undring og fortolking. Mi undersøking av det uskrivne og usagte er konsentrert om desse to novellene, men tekstane stiller samstundes grunnleggande spørsmål med relevans for all lesing og fortolking. Nokre av

desse sentrale problema vil eg ta opp i den følgande teoridiskusjonen, for såleis å seie noko generelt om lesing og fortolking, før eg ser spesielt på dei to tekstdøma.

II) TEORIDISKUSJON

Det tome som drivkraft

Tomrom i teksten kan vere ulike ting, og teoretikarar ser ulikt på funksjonen dei har og kan ha i struktureringa av ein tekst, frå Wolfgang Iser's syn på hol i teksten som ein slags lesemotor, via Stanley Fish si tru på ikkje-forståing som utgangspunkt for ei betre forståing, til Paul de Man som tilsynelatande ikkje trur på noko i det heile og som ser på tolking som moglegheiten for å ta feil.

I artikkelen "The reading process: A phenomenological approach" tar Wolfgang Iser føre seg tilhøvet mellom lesar og verk, som kjem til uttrykk i det han kallar "the literary work" - som ikkje er identisk med teksten eller med lesaren si realisering av teksten, men med noko midt imellom.

Verket er meir enn teksten, fordi teksten må lesast for å bli realisert, skriv Iser. Samstundes er denne realiseringa avhengig av den enkelte lesaren sitt utgangspunkt, ei lesing som igjen er avhengig av dei ulike føringane i teksten. Så midt imellom ein eller annan stad er lesinga: udefinierbar, sjølvstendig og avhengig. Det er denne ubestemmelege posisjonen som er utgangspunktet for det litterære verket sin dynamiske karakter, meiner Iser. Lesing avdekkar dynamikken i teksten, slik at lesaren kan møte dei ulike perspektiva i det han les, sette dei opp mot kvarandre og samanlikne: "and this very process results ultimately in the awakening of responses within himself."

Teksten som hinderløype

Altså fører leseprosessen til ei aktivisering av lesaren sine svar på teksten. Og for at han skal bry seg med å svare, må teksten mangle noko. Han må få sjansen til å finne ut noko på eiga hand. Iser refererer til dette "noko" som "the "unwritten" part of a text", "what is not there", "unfinished [...]story" og "never named."

Ein litterær tekst må setje i gang lesaren sin fantasi. "Det uskrivne" skal stimulere lesaren til aktivt å fylle inn det som ikkje er der, men som er utelate med håp om at han skal fylle det inn:

A literary text must therefore be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative. In this process of creativity, the text may either not go far enough, or may go too far, so we may say that boredom and overstrain form the boundaries beyond which the reader will leave the field of play.

Ved å halde seg innanfor ytterpunktene av å seie for lite og å seie for mykje skal teksten unngå å overanstrenge eller å kjede lesaren. Lesaren skal utfordrast, men ikkje for ein kvar pris. Han set sjølv grensene for kva han i det heile gidd å gå på banen for. Iser set fram Laurence Sterne si tekstforståing som døme:

Sterne's conception of a literary text is that it is something like an arena in which reader and author participate in a game of the imagination. If the reader were given the whole story, and there were nothing left for him to do, then his imagination would never enter the field, the result would be boredom which inevitably rises when everything is laid out cut and dried before us.

"Den heile historia" er kjedeleg, medan hola gjer lesaren aktiv og kreativ. Men kor langt kan teksten tøyse det usagte, det uskrivne, det aldri namngjevne, før lesaren må innsjå at utfordringa er for stor? Og vil ikkje det tyde at lesaren aldri vil leike med den teksten att? Det usagte kan fungere som ein spenningsskapande effekt for å hindre at lesaren kjeder seg og går av banen. Men det føreset vel at lesaren, både undervegs og til slutt, får ei slags stadfesting av at tolkinga hans har noko for seg, og at han såleis har gjort ein god jobb? Slik blir jo teksten likevel "ei heil historie", berre at det nå skjer med lesaren si hjelp.

Vi er vane med å lese éi setning med forventnad om den neste, seier Iser. Neste setning set så den førre setninga i perspektiv. Slik les vi tilsynelatande uanstrengt. Men det dukkar stadig opp element i teksten som ikkje svarar til den forventnaden vi hadde danna oss. Iser siterer Roman Ingarden, som kallar dette ei "blokkering" av lesinga, og som utifrå eit klassisk kunstsyn ser leseblokkeringa som eit uhell eller ein feil ved teksten. Om den påfølgande setninga tilsynelatande er utan tilhøve til den førre, blir tankerekka hjå lesaren broten og lesinga står framom eit hinder. Dette hinderet må overvinnast om lesinga skal kunne flyte igjen, seier Ingarden.

Men, innvender Iser, litterære tekstar er jo fulle av "unexpected twists and turns", det er nettopp dette som gjev lesaren sjansen til å fylle i hola i teksten:

Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only for the fact that no tale can ever be told in its entirety. Indeed, it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections - for filling in the gaps left by the text itself.

Hola opnar for mange ulike realiseringar av teksten. Kvar lesar vil måtte fylle dei sjølv, og såleis *ta eit val* i høve til dei andre potensielle lesingane. Ved å velge éi tyding av "fråveret" er han nøydd til å sjå teksten som uuttømeleg, og si eiga lesing som berre éi av mange moglege. Det usagte i teksten gjev lesaren moglegheiten til sjølv å skuggelegge, fargelegge og "meningsfylle" hendingane, innanfor dei grensene teksten set for han. Det er dette som gjev lesaren moglegheit til å tolke på sin måte. Iser illustrerer med dømet der to personar ser på stjernehimelen. Dei ser dei same stjernene, men der den eine ser biletet av ein bjørn, ser den andre ei vogn: "The literary "stars" in a text are fixed; the lines that join them are variable."

Vi kan berre forestille oss det som *ikkje er der* i ein litterær tekst, seier Iser. Den skrivne teksten gjev oss kunnskapen, men det er det uskrivne som gjev oss moglegheit til å danne bilete og forestillingar: "indeed without the elements of indeterminacy, the gaps in the text, we should not be able to use our imagination."

Samstundes vil lesaren heile tida forsøke å sjå samanhengar i det han les og prøve å setje delane inn i eit mønster. Men medan han søker etter ein heilskap i teksten, avdekker han element som ikkje passar inn i mønsteret:

Thus the semantic possibilities of the text will always remain far richer than any configurative meaning formed while reading. But this impression is, of course, only to be gained through reading the text. Thus the configurative meaning can be nothing but a *pars pro toto* (part for the whole) fulfilment of the text, and yet this fulfilment gives rise to the very richness which it seeks to restrict, and indeed in some modern texts, our awareness of this richness takes precedence over any configurative meaning.

Samspel og balanse

Å lese er å bygge illusjonar, meiner Iser. Illusjonane er naudsynte for at ein lesar skal kunne leve seg inn i, og forstå, ein "røyndom" som ikkje er hans eigen. Men sidan teksten alltid vil ha ei eller anna blokkering, blir illusjonsbygginga balansert av det Iser kallar "alien associations", eller eit "samspel mellom deduktive og induktive operasjonar":

[...]this process formulates something that is unformulated in the text, and yet represents its "intention". Thus, by reading, we uncover the unformulated part of the text, and this very indeterminacy is the force that drives us to work out a configurative meaning while at the same time giving us the necessary degree of freedom to do so.

Lesaren blir stadig kasta av sporet han forsøker å følgje, for så å prøve seg på eit nytt spor. Slik kan lesaren ende opp kor som helst "in the adventure the literary text offers him."

Likevel verkar det som om Iser føreset at lesaren når eit mål etter utført arbeid. Hindra i teksten kan overvinnast ved å skifte spor, fordi hola er der for å utfordre, ikkje for å stoppe lesaren. Det usagte i teksten fungerer som ekstra motivasjon og inspirasjon for lesaren. Sjølv om det usagte kan representere eit utal av meiningar, er det likevel mogleg å sjå over den ferdigleste teksten og nikke. Det skrivne og det uskrivne arbeider tilsynelatande for same sak, for å utfordre og aktivisere lesaren. Dei motstridande tydingane som lesaren har forkasta, må nødvendigvis ligge på lur og såleis forstyrre lesesporet han følgjer, fordi det er han, lesaren, som har hatt dei oppe til vurdering. Likevel er det ikkje motstridande nok til å kaste han heilt av. Dei representerer berre *fleire moglegheiter* på vegen mot ei tolking:

The moment we try to impose a consistent pattern on the text, discrepancies are bound to arise. These are, as it were, the reverse side of the interpretive coin, an involuntary product of the process that creates discrepancies by trying to avoid them.

Motsetnadene i teksten kan ikkje ignorerast i håp om at teksten skal bli eintydig. Sjølv den enklaste tekst har blokkeringar, seier Iser. Altså har sjølv den enklaste tekst hol, og dermed fleire potensielle meiningar.

Ein begeistra lesar vil kjenne trong til å snakke om teksten som har utfordra han, meiner Iser. Ikkje for å skuve opplevinga vekk, men fordi han vil forstå klarare kva han har opplevd. Noko har hendt, og han vil vite, *erfare*, kva denne hendinga eigentleg er, og bli medviten om henne ved å teste henne mot andre lesarar sine opplevingar.

Det usagte skaper hinder som ikkje kan ignorerast, men er likevel ei positiv kraft fordi det trekker lesaren inn i teksten. I etterkant kan lesaren dele sine opplevingar med verda og snakke om det han har lest. Teksten har utfordra han, lesaren har tatt utfordringa og kome frå det med "trua" i behald.

Men kva når lesarane ikkje kan bli samde om kva dei har lese?

Ubehaget

I artikkelen "Interpreting the Variorum" tar Stanley Fish for seg lesingar av John Milton sine dikt, med utgangspunkt i ei kommentert utgåve av Milton sine samla verker. Fish meiner det er påfallande korleis fortolkarar av sonettene alltid har stått steilt imot kvarandre. Kritikarane kan ikkje bli samde om kva enkelte ting i tekstane tyder:

What I would like to argue is that they are not *meant* to be solved but to be experienced (they signify), and that consequently any procedure that attempts to determine which of a number of readings is correct will necessarily fail.

Fish vil ikkje løyse problemet og komme med *Den rette fortolkinga*, ein gong for alle. Han påstår i staden at problemet tyder noko *i seg sjølv*. Det kan verke håpløst å seie noko sikkert om ein tekst, når det er umogleg å avgjere kva for ei lesing som er den rette. Men Fish meiner usemja mellom kritikarane kan tolkast som eit teikn på noko anna: "But what if that controversy is *itself* regarded as evidence, not of ambiguity that must be removed, but of an ambiguity that readers have always experienced?" I staden for å spørje: Kva tyder denne utsegna? kan ein heller spørje: Kva tyder det at denne utsegna alltid har vore gjenstand for usemje? Fordelen med det siste spørsmålet er at det kan ha eit svar, seier Fish. Problemet tyder noko, det står for (signifies) ei oppleving (experience), og denne opplevinga kan ha ei mening.

Analysar som tar utgangspunkt i at meninga ligg nedfelt i verket sjølv, vil peike i like mange retningar som det finst fortolkarar. Ikkje berre vil analysane prove *noko*, dei vil prove *kva som helst*, meiner Fish. Når det er vanskeleg å avgjere kva for tolking som er rett, har vi lett for å velge den mest optimistiske lesinga. Det inneber at ei vanskeleg eller mindre optimistisk tolking blir valt vekk. Men denne tolkinga har likevel vore ein del av opplevinga, og *tyder* noko, nemleg at vi ikkje skal gløyme kor vanskeleg og usikkert det er å satse på at den eine lesinga er den rette. Det nyttar ikkje å legge skjul på utryggleiken og trumfe igjennom ei lesing, når den illevarslande tolkinga *kan* vere like gyldig.

The question [...] is, how far from the mood of frustration and impatience does the poem finally move? The answer given by an experiential analysis is that you can't tell, and the fact that you can't tell is responsible for the uneasiness the poem has always inspired.

Når slutten er open og meninga blir hengande i lause lufta, kjenner lesaren "ubehag" ved å ikkje kunne seie noko sikkert. Fish meiner kritikarane erkjenner dette ubehaget når dei diskuterer "the force of the last line". Det opne og usikre blir så ubehageleg at redaktørar i enkelte tilfelle har endra på Milton sine skrifter for å "redde" tolkingane sine. Fish siterer den eine: "'I have," he said, "introduced the turned commas both in the question and answer, not from any authority, but because they seem absolutely necessary to the sense".

Korleis kan ein redaktør, ein kritikal, ein lesar, gå så langt som til å endre på teksten, fordi han vil *bestemme* kva teksten skal seie? Kjenner redaktøren at ubehaget ved det ubestemmelege forsvinn når han manipulerer teksten med teiknsetjing? Handlinga til redaktøren fortel tydeleg om det problematiske ved å godta éi lesing, når det andre, illevarslande alternativet er like mogleg. På eit vis er redaktøren si teiknsetjing den ytterste konsekvens av ubehaget som oppstår, der han forsøker å endre på det han ikkje forstår, fordi

det verkar vere "absolutt naudsynt for å gje meining". Han vil ikkje minnst på kor usikker ei fortolking kan vere, difor endrar han likså godt teksten sjølv. Og får såleis den opprinnelege teksten til å *tyde endå meir*.

Det utrygge språket

Iser ser på det usagte som ei positiv drivkraft i lesinga, og på lesinga som det som realiserer teksten sin dynamikk. Utan hol - ingen dynamikk. Inga lesing kan dekke alt det uskrivne eller fylle hola med alle dei moglege meiningane. Iser sin lesar erkjenner dette, men kan likevel tru på si eiga tolking, fordi ho er den einaste *han* kan ha og fordi han har komme fram til tolkinga gjennom ein utvelgingsprosess.

Fish påstår at mangfaldet av mogleg meining tyder noko, og at det tyder noko *i seg sjølv* når dei lærde stridast om Den rette fortolkinga. Striden er eit teikn på fleirtydigheiten som lesarar til alle tider har kjent når dei har lese dikta Fish diskuterer, noko eg meiner òg gjeld dei to tekstane eg analyserer i denne hovudoppgåva.

Både Iser og Fish peikar på at lesaren ikkje skal gløyme kor vanskeleg det er å velge éi tolking, når teksten sjølv strir imot å bli tilpassa eit fastlagt mønster. Iser fokuserer på det usikre i kvar tolking, sidan éi lesing aldri kan skvise ut alle moglege tydingar av hola i teksten. Hå Fish er maktesløysa tilsynelatande større. Av og til er det einaste det er mogleg å seie sikkert om kva teksten tyder, at det ikkje er mogleg å seie noko sikkert.

Men er det eit nederlag å erkjenne at det ikkje er mogleg å seie noko sikkert? Reduserer det teksten? Fører denne innsikta til at ingen vil forsøke å tolke lenger, når lesaren korkje kjedar eller overanstrenger seg, men ganske enkelt er diskvalifisert? Langt ifrå.

Paul de Man meiner tropane og figurane i språket hindrar ei stabil meining. Språket kan ikkje la oss uttrykke eller lese noko sikkert, men språkfigurane dekker over dette og let oss tru at språket er uttrykk for éi meining. Og lesaren går rett på. Paul de Man kritiserer framstillinga av tilhøvet mellom teikn og meining som gjennomsiiktig og naturleg. Det er ikkje samanfall mellom det ytre og det indre, mellom teiknet og det beteikna. Språkets natur er derimot *allegorisk*, det er sett saman av teikn som berre peikar mot andre teikn. Teiknet kan lesast på ein måte, samstundes som det kan vere uttrykk for noko anna. Dette hindrar språket i å ha ei stabil meining, fordi meininga blir forskuvt kvar gong språket blir brukt, meiner de Man. Såleis er det heller ikkje mogleg å komme med éi allmenngyldig fortolking av teksten. Kvar tolking gjev eit nytt teikn, teksten går aldri heilt opp på grunn av denne forskuvinga.

Teiknet er ikkje uttrykk for eit talande subjekt si meining. Tropane og figurane i språket gjer at vi trur meining ligg trygt nedfelt i teksten, medan meininga eigentleg aldri kan bli slått fast. Denne tildekkinga av det tome og insisteringa på eit nærver skaper ein radikal utryggleik i teksten, eller ein falsk tryggleik så lenge dette tilhøvet blir tatt for å vere naturleg og uproblematisk.

Paul de Man formulerer difor fortolking som *moglegheiten for å ta feil*: "It is the distinctive privilege of language to be able to hide meaning behind a misleading sign, as when we hide rage or hatred behind a smile."

Tanken på at personen eg snakkar med ikkje gjev uttrykk for det han eigentleg kjenner, er ubehageleg. Likevel må eg innsjå at det ikkje er mogleg for meg å vite kva ein annan person

eigentleg meiner, eller om han seier det han meiner. Smilet er villeiande, fordi det kan gje meg ei kjensle av tryggleik, når smilaren eigentleg hatar meg. Slik kan det å bruke språket bli formulert som "moglegheiten for å bli misforstått."

Å skjule seg bak eit villeiande ytre er altså språkets privilegium. Og om språket ikkje hatar meg, så er det iallefall ikkje til å stole på.

Det var ein gong ei meining

Paul de Man karakteriserer litteratur som ei lengting etter "nærleik av noko fråverande". Lesaren ynskjer å ta det han les som uttrykk for eit subjekt og forsøker å namngje dette subjektet gong på gong. Men litteraturen er alt dekonstruert, nedbygd, ustabil, og dette syner seg klarast når vi tillegg språket ein nærleik og ei meining det ikkje har, seier de Man. Lesing er ikkje forsoning, påstår han, lesing er ein konflikt som gjer oss utrygge på kva teksten seier. Og dette må vi vere medvitne om. Det spesifikke ved teksten er at han "tillèt to utforeinlege, gjensidig sjølvøydeleggande synspunkt, og difor stiller ei uoverstigeleg hindring i vegen for all lesing eller forståing."

Det er umogleg å ha oversikt over språket, men det er mogleg å ha innsikt i at språket er slik. Fortolkaren vil alltid trekke ut *det representative* i teksten, det som har med verda å gjere, fordi han ikkje kan frigjere seg frå den verkelege verda og si samtid. Samstundes vil det allegoriske alltid motseie det representative og peike bakover mot noko anna. Såleis vil teksten vere både fortid og notid, allegori og representasjon på same tid. Men teksten kan ikkje lesast som begge delar på ein gong og vil difor heile tida unndra seg ei sikker fortolking.

Vi har i hovudsak berre tilgang til fortida eller historia gjennom skrivne kjelder. Men sidan språket er ustabil og ikkje-identisk, kan vi heller ikkje stole på at kjeldene gjev oss tilgang til fortida. Lesaren må sorgmodig erkjenne at teiknet i samtida aldri vil vere identisk med teiknet i fortida fordi meininga heile tida forskuvar seg i språket.

Fortida er ikkje berre fråverande, ho er tapt, utilgjengeleg og ugjenkalleleg. Det er umogleg å fange fortida i språket, fordi språket i seg sjølv er mediert, og det umiddelbare, opprinnelege og meningsfylte er tapt. Di meir ein brukar språket, di meir fjernar eller forskuvar språket seg frå ei opprinneleg meining. Meininga var der ein gong, på same måte som fortida ein gong var samtid. Men fordi det umiddelbare er tapt for oss i tida, er det ikkje eit gjennomsiiktig og naturleg tilhøve mellom teikn og meining.

Likevel lengtar vi som lesarar etter det umiddelbare og nærværande i teksten: "The temptation of immediacy is constitutive of a literary consciousness and has to be included in a definition of the specificity of literature."

Altså ligg lengselen etter det umiddelbare nedfelt i oss som lesarar. Men vi må ikkje tvinge meining på teksten når meininga er fråverande. Lesaren må i staden vere open for tekstens *apori*, meiner de Man. I den dekonstruktive kritikktradisjonen blir *apori* forstått som:

[...]en spenning mellom hva en tekst tilsynelatende ønsker å uttrykke og hva språket faktisk uttrykker. Denne spenningen utfolder seg i selve språket, og er derfor noe forfatteren ikke fullt ut kan forhindre.

Ein "sann" lesar må såleis ha innsikt i språkets dobbelheit og forsone seg med at fortolkinga hans berre vil vere eit forsøk som aldri går opp, fordi det bokstavelege alltid vil motseie det allegoriske i teksten. Den sanne lesaren forsøker ikkje å tvinge forståing på teksten. Men kan vi vanlege, dødelege lesarar la vere?

Ved å insistere på å namngje det namnlause, det uforståelege, forsøker vi å trenge gjennom det ugjennomtrengelege og forklare det uforklarlege. Vi forsøker å setje inn noko som liknar eit talande subjekt i teksten, noko som kan hjelpe oss til å forstå det uforståelege. Vi antropomorfiserer teksten, og ser han som uttrykk for eit subjekt, ein substans. Vi set inn noko vi kan kjenne att i teksten, fordi vi *vil* at teksten skal ha eit "andlet". Denne rørsle eller "forståande krafta", kallar de Man "sheer, blind violence."

Ved å gje liv til fråveret i teksten øver vi blind vald mot språket, meiner de Man. Å presse ei forståing på det som ikkje kan bli forstått, er ei valdeleg handling, fordi handlinga pressar på teksten noko språket i seg sjølv unndrar seg. Og blind vald fordi vi er blinde for at språket er ustabil og ikkje-identisk.

Vi vil så gjerne at det skal vere éi meining i teksten. Aninga om at det finst fleire moglege meiningar, skaper ubehag, som Stanley Fish uttrykker det. Men trua på at språket klart og tydeleg uttrykker det vi vil det skal uttrykke, avlar det de Man kallar terror og vald. Fish sitt døme med den overivrige redaktøren er eit ekstremt døme på "valdeleg forståing".

Når lesaren må erkjenne at han ikkje kan seie noko sikkert og at forståinga hans uansett vil vere feil, må han òg innsjå at det er han som fører substansen til teksten. Det er han som har gitt teksten liv. Fortolking er tillært, og det han har lært å opphøge som meningsfylt, syner seg å vere usikkert. Å avsløre det opphøgde er skremmande. Men det er likevel naudsynt for at vi ikkje skal halde fram med å narre oss sjølve, meiner de Man.

Språket har ein retorisk og utrygg dimensjon, som vi, språkbrukarane, ikkje har kontroll over. På eit vis høyrer meining fortida til, koden for teiknet er tapt i tida, og tropane blir som spøkeshistorier, spreidde for å halde nyfikne vekke frå undersøkingar. Problemet er vel berre at spøkeshistorier knapt held folk på avstand, og heller fører til større interesse for kva det er mogleg å forklare og forstå.

Kva er mest skremmande - at det finst spøkelse eller avsløringa av at det ikkje finst noko å tru på eller å frykte? Sluttar vi som lesarar å fortolke når det ikkje er mogleg å lese fram noko sikkert? Resignerer vi og sluttar å snakke av frykt for å bli misforstått? På ingen måte. Kva er det då som driv oss?

I "Blinddøra" av Hans Herbjørnsrud er gåtene mange, vonde og innelåste bak ei dør. Det uforklarlege blir fortagt, fordi det ikkje kan forklarast. I Karen Blixens "Det ubeskrevne Blad" er gåta ramma inn i gull og hengt opp for alle som vil sjå. Det uforklarlege får ha sin plass, kanskje nettopp fordi det ikkje kan forklarast. Eg har valt å sjå nærmare på desse to tekstane, fordi eg meiner dei illustrerer og tematiserer (og aktiviserer) meiningssøking, fortolking av det tome og lengselen etter "det fråverande". I begge tekstane står personar framfor noko dei ikkje forstår og som dei heller ikkje nokon gong vil få eit sikkert svar på. Likevel les dei meining inn i det tome, fordi dei på ein eller annan måte må.

III) ANALYSE AV "DET UBESKREVNE BLAD" AV KAREN BLIXEN

"Det ubeskrevne Blad"

Novella er henta frå Karen Blixen (1885-1962) si novellesamling *Sidste Fortællinger*. Samlinga blei fyrst utgjeven i USA i 1957 med tittelen *Last Tales*, under pseudonymet Isak Dinesen. Den danske utgåva kom seinare same år. Karen Blixen utga som regel bøkene sine på engelsk før ho skreiv dei om til dansk. Enkelte forskarar hevdar at det heller er tale om gjendikting enn omsetjing av tekstane, og at Blixen difor på sett og vis har to forfatterskap.

Blixen debuterte i 1934 med *Seven Gothic Tales*. Den danske utgåva *Syv fantastiske Fortællinger* utkom året etter. I 1937 kom *Den afrikanske Farm/Out of Africa*, basert på hennar liv i Kenya frå 1913 til 1931. Karen Blixen gav ut tre samlingar med forteljingar etter debuten: *Vinter-Eventyr* (1942), *Sidste Fortællinger* (1957) og *Skæbne-Anekdoter* (1958). I tillegg skreiv ho spenningsromanen *Gengældelsens Veje* (1944) og essaysamlinga *Skygger på græsset* (1960). Etter hennar død i 1962 utkom historia *Ehrengard*, samt eit bind med etterlatne forteljingar, ei essaysamling og fleire utgåver med brev.

Blixen ville opprinneleg gje ut *Last Tales/Sidste Fortællinger* og *Anecdotes of Destiny/Skæbne-Anekdoter* samla, noko hennar amerikanske forleggar gjekk imot. Trass i tittelen kom då *Sidste Fortællinger* ut før *Skæbne-Anekdoter*, fordi Blixen meinte anekdotane var "spilt på et lettere instrument" enn *Sidste Fortællinger*.

Karen Blixen skreiv sine forteljingar på 1930-, 40-, og 50-talet, medan handlinga i dei ofte utspelar seg i ei fjern fortid, med adelskap og geistlege som hovudaktørar. Kanskje er det noko av grunnen til at Karen Blixen sin forfatterskap er så vanskeleg å plassere litteraturhistorisk, ho verkar vere i utakt med si eiga tid:

Bruken av pseudonymer og den bevisste iscenesettelsen av seg selv, kombinert med et forfatterskap mange har oppfattet som anakronistisk og usamtidig, har avfødt både beundring og avsky. Knappt noen annen nordisk forfatter er blitt plassert under så ulike merkelapper som Karen Blixen: Hun er blitt omtalt som en forskrudd forfatterinne med hang til mystifikasjoner og perversiteter, hun er kalt både mystiker og rasjonalist, og hun er betegnet som henholdsvis aristokratisk feminist og modernist. De litteraturhistoriske karakteristikkene har vekslet mellom å se forfatterskapet som alt fra barokt og romantisk til symbolistisk, moderne og postmoderne.

Samstundes nyttar ho verkemiddel frå den klassiske formbundne forteljingskunsten og tekstane hennar dreier seg ofte kring motiv som fødsel, død, kjærleik og lagnad. Men gjennom det universelle og allmenngyldige dukkar moderne problemstillingar opp, knytt til spørsmål om kjønn, identitet, kunst og sanning. Særleg har feministiske lesingar av Karen Blixen sine tekstar ført til eit nytt syn på henne som ein kommentator av si samtid, ikkje berre ein skildrar av fortida.

Blixen framheva ofte tydinga av den munnlege forteljinga og samanlikna seg med den tradisjonsrike forteljaren ved byporten eller bålet. Samstundes er hennar eigne historier ikkje særleg eigna til munnleg gjenforteljing på grunn av dei mange innskotne historiene i ein komplisert narrativ struktur. Forteljaren i "Det ubeskrevne Blad" er ein slik tradisjonell forteljar ved byporten. Hennar forteljing er tilsynelatande nokså ukomplisert, men ved

nærmare ettersyn er historia om det uskrivne bladet labyrintisk, full av spor, og enkelte blindspor, frå litteratur og mytologi.

"Det ubeskrevne Blad" er blitt kalla ein poetikk over Karen Blixen sine forteljingar. Novella har form som ei "kinesisk eske", der kvart plan i teksten opnar for eit nytt plan eller ei ny forteljing i forteljinga. Plana grip samstundes inn i, og gjev tyding til, kvarandre. Den gamle kona som fortel på det diegetiske planet, blandar si eiga livshistorie inn i historia om klosteret og det uskrivne bladet. "Eskene" er illustrasjonar til eit overordna tema ho set for forteljinga: Truskap mot historia. Ein forteljar skal vere tru mot historia, ikkje utelate noko og heller ikkje presse noko på henne.

Novella opnar med skildringa av ei gammal kone som sit framfor byporten og tilbyr forteljingane sine mot betaling. Den autorale forteljaren skildrar kona som svartkledd og kaffibrun og situasjonen som noko velkjend, noko som hender om att og om att. Den iterative frekvensforma ("Har man da betalt hende godt, og er hun kommet i Humør, kan hun ogsaa fortælle mere") i rammeforteljinga, er så dominerande at ho òg må seiast å få tyding for tematikken i teksten. Forma hermar ei sirkulær eller uavbroten rørsle, som vi finn att i novella si krinsing kring tradisjon, truskap, generasjonar, og i form av naturens krinslaup, såing og innhausting. I tillegg er begge forteljarane i novella namnlause og anonymiserte. Rammeforteljaren representerer dei tallause som har gått forbi den forteljande kvinna og formødrene hennar. Dei forteljande kvinnene set forteljetradisjonen høgast og framstår såleis ikkje som individuelle personar.

Kvinna sit der framfor byporten kvar dag og fortel historier til dei som betaler henne for det. Den autorale forteljarrøysta tilhøyrer ein betraktar som har observert opptakten til kona sine historier før, dette blir understreka av skiftet til presens når betraktaren let kona tale: "'Hos min Mormoder,'" siger hun, "gik jeg i en skrap Skole."''

Den autorale forteljaren legg til rette for kvinna si forteljing, før han teier og let den personale forteljaren sleppe til. Samstundes skaper observatøren distanse til kona og hennar forteljing. Dei som går forbi byporten, ser fysisk ned på henne. Den autorale forteljaren er på eit vis den som "går god for" forteljinga hennar, men med utgangspunkt i ei nokså nedsetjande skildring av henne. Når han gjengjev hennar forteljing, er det ikkje fordi ho har fortalt vendt til han. Han har tjuvlytta når ho har fortalt til andre, det er i alle fall slik han framstiller det. Samstundes føyer òg dette seg inn i det iterative. Alle figurane er i utgangspunktet framstilt som typar eller funksjonar, der kvinna er *Forteljaren*, "Min herre og dame" er *Tilhøyraren*, og rammeforteljaren er *Observatøren* til forteljehandlinga.

Den kaffibrune, svartkledde kvinna er ein tvilsam figur, det skal det ikkje vere tvil om. Men ho må ha noko vesentleg å seie for at den autorale forteljaren skal ynskje å vidareformidle hennar historie. Samstundes skaper denne kjølege distansen ein kontrast til kona si forteljing, understreka av at hennar røyst tar over og fører fram til avslutninga. Det ho fortel, treng ikkje bli oppsummert eller domfelt av rammeforteljaren. Slik kan ein òg seie at hennar forteljing undergrev den autorale forteljaren si vurdering av henne. Ho er berre tilsynelatande det han skildrar henne som. Samstundes følgjer den autorale forteljaren oppmodinga hennar om å la det tause tale. Ho får siste ord, og det er opp til lesaren å felle dom.

Rammeforteljinga, eller det ekstradiegetiske planet, dannar utgangspunkt for kvinns introduksjon av seg sjølv og sin tradisjon på det diegetiske planet. Ho fortel igjen ei historie som er novella sitt hypodiegetiske plan. Den korte novella har såleis ein struktur som

inneheld: 1) ei rammeforteljing som skildrar kvinna og hennar forteljesituasjon, 2) kvinna si eiga røyst som fortel om seg sjølv og forteljartradisjonen ho tilhøyrer og 3) hennar forteljing om klosteret og det uskrivne bladet. Denne hypodiegetiske forteljinga inneheld òg spor av andre historier, mellom anna frå hennar eiga livshistorie og ei bibelsk forteljing som ho fortel etter hukommelsen. Bibelallusjonane er sterke og mange, og strengt tatt naudsynte i ei historie som går føre seg i eit kloster. Men dei er òg naudsynte for å bygge opp under kvinna sin narrative autoritet og gje forteljinga hennar eit forsonande og harmoniserande preg, trass i at ho fortel om eit disharmonisk element som det tome lerretet.

Den fyrste delen av novella fungerer som ein introduksjon til kona si forteljing. Det er berre her vi høyrer røysta til ein annan enn kona sjølv, og denne røysta stilnar når ho byrjar å fortelje. I resten av novella er det berre kona som fortel, dette er *hennar* historie. Ingen av dei ulike delane er eigentleg ulike eller frittstående, dei er bundne saman av den gamle kvinna sin overgripande "forteljarmoral":

Hvor Menneskene er tro, er evigt og urokkeligt tro imod Historien, der taler tilsidst Tavsheden. Hvor der ingen Historie er og ingen har været, eller hvor man har forraadt Historien, der er Tavsheden Tomhed, - men naar den Fortællerske tier, som har været Historien tro indtil Døden, da taler Tavsheden.

Forteljartradisjon

Kvinna tilhøyrer etter eiga utsegn ei lang rekke av forteljande kvinner, og ho er så tru mot tradisjonen at ho for folket er blitt eitt med formødrene sine. Ho fortel dei same historiene på den same måten som dei har blitt fortalte i to hundre år. Hennar oppgåve er å vere tru mot historia, mot tradisjonen og ikkje stille spørsmål ved han.

Ho er del av noko som er større enn henne sjølv. Eller er det berre slik ho framstiller det? Vil ho sjølv berre framstå som ein reiskap, eit uskuldig og lydig instrument som føyer seg inn i rekka av dei andre? Kva vil ho oppnå med det? Ho fortel om eit avvik frå tradisjon og samanheng, samstundes som ho set fram truskapen mot tradisjonen som det viktigaste. Og kva er meininga med å føye seg inn i forteljartradisjonen, når forteljaren eigentleg held tausheten som den beste forteljaren, og aldri kan få siste ord i ein tradisjon som fordrar lydigheit og ikkje tillet variasjonar?

Og hvem fortæller da, naar vi selv tier, en Historie bedre end nogen af os har gjort det? Det gør Tavsheden. Hvor læser man da en bedre Historie end paa den skønnest prentede Side i den kosteligste Bog? Paa det ubeskrevne Blad. Naar en kongelig og ridderlig Pen, i mægtig Inspiration, har nedskrevet sin Historie med det sjældneste Blæk af alle, hvor kan vi da læse en endnu dybere, sødere, grummere og lystigere Historie end denne Historie? Paa det ubeskrevne Blad!

Alt verkar å ha ei meining i den gamle kona sitt historieunivers. Ho styrer historia suverent mot eit mål. Men kva er dette målet? Kva vil ho eigentleg fortelje med forteljinga? Historia om klosteret er ladd med kristen symbolikk og bibelallusjonar. Nonnene er heilage, fromme og flittige. Og flid og fromheit er gode ting, men det skaper ikkje gode historier. Den aller fyrste spira til ei historie må komme frå ein annan "heilagdom". Kona insisterer på truskap mot historia, samstundes som ho, som vi etterkvart skal sjå, sjølv forvrengjer bibelforteljinga om linfrøet til å seie det *ho* vil forteljinga skal seie.

Hennar innstendige oppmoding om truskap mot historie og tradisjon blir såleis undergravd, samstundes som det fungerer som ein naudsynt kontrast til det uskrivne bladet, eller det tome lerretet. Men det er ho sjølv som undergrev det ho seier, talen hennar blir ironisk. Ho hyller tausheiten ved å fortelje, priser trua ved å presentere det tvilsame og harmoniserer det disharmoniske. Ho held fram tradisjon og truskap, samstundes som ho framstiller historia om det avvikande som eit slags ideal.

Forteljaren må kjempe ein umogleg kamp mot den beste historieforteljaren av dei alle: den talande tausheiten. Her kan den verkelege historia høyrast, fordi tausheiten ikkje set punktum for forteljinga, men tar over der forteljaren må teie før ho byrjar på nytt. Tausheiten er trygg og farleg på same tid fordi han ikkje presenterer éi løysing eller éitt svar. Det blir opp til kvar enkelt å høyre kva som blir "sagt" når forteljaren teier. Forteljarane er avhengige av tausheiten, den gjer deira historier betre ved å utfylle talen. Slik er det ikkje snakk om ein eigentleg motsetnad mellom tale og tausheit. Dei utfyller kvarandre, men det er opp til den gode forteljaren å vite kor grensa går. Tausheiten må komme, *før* forteljaren har sagt for mykje og dermed uttalt det tausheiten kan fortelje betre.

Kona ved byporten har lært å fortelje av si mormor, som igjen lærte det av si mormor. Opplæringa av barnebarnet skjer fyrst etter at kvinnene er blitt gamle og ikkje lenger har venleik og ungdom å tilby:

Ak, jeg har fortalt mange Historier, over tusind, siden den Tid da jeg lod unge Mænd fortælle mig selv smukke Historier om en rød Rose, to klare Bjergsøer og to trinde Liljeknopper, og om fire silkeglatte, dødeligt knugende Slinger. Det var min Mormoder, den dejlige, den ofte favnede, der tilsidst - rynket som et Vinteræble og sammenkrøbet paa Hug under det barmhjertige Slør - tog sig for at lære mig Fortællekunsten.

Forteljarkunsten blir forbunden med det uunngåelege, med lekamens forfall og aldring. "Den dejlige, den ofte favnede" skrumpar saman som nedfallsfrukt under sløret som dekker over den ubarmhjertige sanninga om livet. Ein gong var ho ung og vakker og lét seg forføre av menn sine historier. No er ho gammal og svartkledd og fortel sjølv fordi ho har *erfaring*. Når ho er tru mot historia og teier der tausheiten fortel betre, blir det å fortelje noko infinitt, noko som aldri heilt tar slutt. På same måte som dei forteljande formødrene framleis lever for dei forbipasserande, så lenge dei blir identifiserte med etterkomaren ved byporten. Dei fortel dei same historiene, på det same viset. Rørsla frå éin generasjon til den neste går i ein sirkel, ikkje i ei rett nedstigande line. Historia gjentar seg gong på gong, slik dei same hendingane inntreff i liv etter liv. Slik blir kvinna si forteljing ei historie om det banale og samstundes individuelle i menneskelagnaden. Det er umogleg å felle ein sikker dom over det uskrivne bladet basert på kva som har hendt tidlegare, sjølv om det verkar vere "absolutt naudsynt for å gje mening."

Sirkelrørsla

Kvinna påstår at ho berre overleverer, og orsakar si eiga rolle med at ho var ei dum lita jente, medan mormora var den som *visste*. Likevel fortel dei dei same historiene, mormora si røyst er hennar røyst for folket som går forbi henne på gata. Hennar eigen person er utviska, og dei tre generasjonane forteljarar har gått over i kvarandre. Det er tredje generasjon som fortel og som sit framfor byporten "Dagen igennem", men vi har berre hennar ord for at ho er den ho er og for at det ho seier er sant. Ho er både si bestemor og si tippoldemor, ho har fortalt tallause historier, eller dei same historiene tallause gonger, i ei tilsynelatande evig sirkelrørsla. Ei

rørsle som aldri stoppar, men som heller aldri kjem vidare, fordi ho ikkje kan avsluttast utan at historia blir pådytta ei bestemt meining og tausheten blir øydelagt.

”Der findes mellem Fortællersker en Historie om det ubeskrevne Blad,” siger hun. ”Vi fortæller den ikke gerne. Thi den kan, for de Ikke-Indviede, svække vor egen Kredit. Dog, til Dem, min kære og fine Herre og Dame med de gavmilde Hjerter, vil jeg berette den.”

Kanskje er den gamle kona ved byporten sigøynar, ho er mørk i huda, analfabet, tannlaus og held til på gata. Ho sel historiene sine for pengar, di betre betaling, di større blir forteljargleda. Og er betalinga ekstra god, fortel ho liksom motvillig historia om det uskrivne bladet. Historia som ho påstår undergrev hennar profesjon, men som likevel må forteljast.

Å fortelje ei historie om grensene for historieforteljning, er eit paradoks. Historia kan svekke hennar kreditt, samstundes som historia om det uskrivne blad seier noko om det ho vil seie når ho teier. Men kva er det eigentleg ho vil seie med historia si?

Kvinna ved byporten er ein del av fiksjonen på det diegetiske planet. Men det er ho som fortel den hypodiegetiske historia om klosteret. Samstundes blir denne historia tydeleg *fortalt*, vi blir stadig minna om at det er *ein forteljar som fortel noko til ein tilhøyrar*. Dette blir kalla "den episke ursituasjonen", og er nok ei understreking av ei repetitiv rørsle, ein velkjend og stadig gjentatt situasjon. Kvinna, forteljaren av den hypodiegetiske historia, er til stades *før* forteljinga om klosteret tar til. I tillegg kommenterer ho historia undervegs, mellom anna med parallellar til sitt eige liv. Ho vender seg stadig til tilhøyraren ("... min kære og fine Herre og Dame ..."), og forsterkar slik inntrykket av narrasjon. Dette har òg tyding for det tematiske, fordi den stadige påminninga tydeleggjer at historia om klosteret ikkje er hovudsak, men heller fungerer som ein illustrasjon til noko anna ho vil seie. Slik blir "Det ubeskrevne Blad" ei metaforteljning - ei forteljning om det å fortelje.

Den munnlege forteljetradisjonen som kvinna tilhøyrer, representerer det Walter Benjamin i artikkelen "The Storyteller", kallar *experience* - erfaring. Erfaring legg grunnlaget for *visdom*, eller "den episke utgåva av sanning". Det å fortelje ei historie, blir samstundes å fortelje livet sitt. Kvinna si erfaring - utgangspunktet for forteljekunsten, trer inn som ei sanning. Ho verkar vite noko vi ikkje veit. Difor må vi tru på at det ho seier er sant, fordi det er grunna på visdom og erfaring. Halve forteljekunsten er å la vere å forklare historia medan ein fortel, skriv Benjamin. Det er dette uforklarte som gjev forteljinga kraft til å forundre og setje tilhøyraren "i dei djupaste tankar". Benjamin ser *forteljinga* (the story) i motsetnad til ei aukande mengde *informasjon*, som han meiner er årsaken til at forteljinga er blitt marginalisert i det moderne samfunnet. I det informasjonen når oss, er han allereie gjennomforklart: "Every morning brings us the news of the globe, and yet we are poor in noteworthy stories." Informasjonen døyr når han ikkje lenger er ny, medan *informasjonsunderskotet* i forteljinga kan sikre henne eit langt liv.

Døden sanksjonerer det forteljaren fortel, skriv Benjamin. Forteljaren har lånt sin autoritet frå døden, ein autoritet sjølv den mest ynkelege døyande har i augo på dei levande rundt han. Den gamle kona har fortalt "over tusind Historier", noko som set henne i samband med Scheherazade i "Tusen-og-ei natt". Scheherazade fortalte historier i tusen-og-ei natt for å halde seg i live. Ved morgongry var historia på sitt mest spennande, og kongen måtte spare livet hennar for å høyre framhaldet neste natt. Slik blir forteljekunsten òg forbunden med ein måte å unngå eller lure døden på.

Historia om klosteret

Højt oppe i Portugals blaa Bjerge ligger et Nonnekloster for Søstre af Karmelitterordenen, hvilken er en meget streng Orden. I gamle Dage var Klostret hovedrigt og stormægtigt, mange af Søstrene var fornemme Damer, og der skete Mirakler. Men i Aarhundredernes Løb higede højbaarne Damer mindre og mindre efter at faste og bede, de store Medgifter flød karrigere ind i Klosters Kasse, og de faa fattige Søstre holder nu kun til i et Hjørne af den vældige, forvitrende Bygning, der ser ud som om den havde sat sig for at blive eet med Bjerget selv.

Høgt oppe i dei blå fjella sit dei frommaste av dei fromme kvinnene att i Convento Velho - det gamle klosteret. Rikmannsdøtrene er gifte bort, og dei fattige forblir vigde til Vårherre. Mirakla si tid er over, dei forsvann med pengane som ville betale for dei. Likevel verkar systrene vere upåverka av at tida går og held fram med å produsere lin som dei alltid har gjort. Linet blir vove til laken, og lakena blir brukte i senga til kongelege på bryllaupsnatta.

Den geografiske plasseringa er verkeleg nok. Klosteret ligg i Portugal, men likevel knapt i denne verda. "Høgt oppe i dei blå fjella" slår an tonen som i eit eventyr. Klosteret ligg høgt over andre dødelege menneske, som må lyfte blikket og undre seg over kva som hender der oppe. Alt peikar mot det luftige og himmelske for å understreke det guddomlege ved systrene:

I Miles Omkreds løfter i denne Sommermaaned Folk i Landsbyerne Blikket mod Ageren og spørger sig selv: "Naa, er Klostret nu blevet løftet op i Himlen? Eller har vore gode smaa Søstre faaet Himlen trukket ned paa Jorden til sig?"

Synsvinkelen er ekstern, klosteret er sett frå landsbyfolket sin ståstad, langt der nede. Når linet blømer, er klosterdalen "luftblaa som det Forklæde, den hellige Jomfru bandt om sig for at gaa ud og samle Æg i Sankt Annas Hønsegaard", og når lerretet ligg ferdig til bleiking på graset, ser det ut som "at der ligger Felter af Sne rundt om hele Klostret."

Denne insisteringa på ei oppadgåande rørsle er så sterk at sjølv kroppsarbeidet nonnene utfører, får noko heilagt over seg. Karmelittnonner skal arbeide med hendene, med apostelen Paulus som førebilete, og arbeidet er såleis "grunningjeve" i Bibelen. Det er tilsynelatande ingen motsetnad mellom bøn og faste, såing og pløying av jordene, alt blir gjort med same ro og same innstilling: "Den lange Mark nedenfor Klostret bliver pløjet af snehvide Okser og Frøet bliver kyndigt udsaaet af arbejdshærdede, jomfruelige Hænder med Muld under Neglene."

Samstundes blir harmonien trua alt i innleiinga til historia. Tida har gått frå klosteret, saman med makta og rikdomen. Mirakel skjer ikkje lenger, klosteret er gudsforlatt og klamrar seg fast på eit fjell som truar med å sluke det. Likeeins klamrar nonnene seg til tradisjonen som ein gong gav dei tyding og ære. Som takk for arbeidet med linet har klosteret gjennom generasjonar mottatt utsnitt av bruelaken som fortel at ekteskapet er fullbyrda. Dei blodflekkete lakena har så blitt ramma inn i gull og hengt opp til utstilling i midtfløyen av klosteret.

Ein portugisisk korsfarar tok med seg linfrøa frå det heilage landet, og desse frøa er oppringinga til klosteret sin lakenproduksjon. Alle lerreta i galleriet er såleis vovne av "heilagt" lin, som nonnene i Convento Velho dyrkar med stor flid.

Flid, kære Herskaber, er en god Ting, og Fromhed er en god Ting, men den allerførste Spire til en Historie maa komme fra et helligt Sted udenfor den selv.

Både lakenet og historia har fått den aller fyrste spira utanfrå, frå "ein heilag stad". Den heilage staden som er utgangspunkt for blodflekkane, kan lesast som ei kvinne si livmor. Samstundes fortel kona om forteljekunsten som uttrykk for kvinneleg skaparkraft, og forteljingsverksemda byrjar fyrst etter eit "fall".

Men den som forårsakar blodflekkane på brurelakenet er jo brudgommen, det er på grunn av seksualakta at blodflekkane oppstår på lakenet. Er den heilage staden mannens kjønnsorgan? Pennen kan vere eit fallossymbol, og dei blodige lakena kan lesast som symbol på skrivne historier og ein tradisjon diktert av menn, i motsetnad til overleveringa av den munnlege forteljinga basert på matriarkatet.

Fyrst etter at den fyrste spira er sådd og lakenet er blitt blodig, kan forteljinga ta til. Flid og fromheit er vel og bra, men det skaper ikkje gode historier. Kanskje er det heller ikkje jomfruene som fortel dei best. Men eit samleie eller ei unnfanging utan blod kan i denne samanhengen tyde på ei heilag unnfanging og ein jomfrufødsel. Jomfru Maria får den aller fyrste spira til "historia" frå Gud, noko som set likskapsteikn mellom forteljinga og Jesusbarnet, mellom ordet og Ordet.

Sjølvsaksane, symbolet på maskulinitet, let seg temme under dei jomfruelege arbeidshendene og blir kjønnslaus og harmoniske i ein slags Edens hage. Oksane er snøkvite og uskuldreine som det ferdige linlerretet, før det blir sendt av garde for å møte lagnaden sin som laken i overklassens brusesenger:

[...] det færdige Lærred, som sendes ud af Porten paa Ryggen af smaa Æsler, stadig ned ad Bakke til Byerne, saa blomsterhvidt og glat og lækkert som min egen lille Fod naar jeg, fjorten Aar gammel, havde tvættet den for at gaa til Dans i vor Landsby.

Lerretet er uskuldreint på veg til brusesengene, for så å komme tilbake med prov på at uskulda er tapt. Slangen har inntatt paradiset, prinsessa er ikkje lenger jomfru. Den gamle kvinna gjekk som uskuldig fjortenåring til dans, og kom mindre uskuldig tilbake. Fallos, symbolisert ved "fire silkeglatte, dødeligt knugende Slanger", representerer noko farleg i det reine kvinnesamfunnet. Noko i brura "døyr" på bryllaupsnatta, blodflekkane ho etterlet seg, er teikn på ein overgang eller ei forvandling. Denne overgangen er ikkje nødvendigvis til noko betre, men han verkar heller ikkje vere til å unngå. Offersymbolikken kviler over det heile. Det kvite og urørte blir skjenda med blod, for så å bli hengt opp på klosterveggane. Men ofringa er framstilt som eit sakrament, arbeidet med lakenet er ei heilag handling som blir fullbyrda av blodflekkane på lakenet. Etter bryllaupsnatta blei det blodige lakenet hengt ut på slottsbalkongen, og den høgaste hushovmeisteren proklamerte: ""Virginem eam tenemus" - "Vi bevidner at hun var Jomfru"."

Bileta i blodet

I klostergalleriet heng prova på dei kongelege brurene si ære, blodflekkar innramma i gull. Kvar ramme har ei krona gullplate der prinsessa sitt namn er inngravert. Lerreta er ikkje portrett av prinsessene, sjølv om dei ber namna deira. Snarare ber dei preg av å vere gravsteinar eller minnesmerke. Eller kanskje *nature morte* - stilleben:

Det typiske stilleben er netop kendetegnet ved *et menneskeligt fravær*, hvilket er medvirkende til at skabe denne følelse af uhygge, så meget desto mere som, at scenen ser ud til netop lige at være blevet forladt. De enkelte genstande - det være sig køkkenredskaper, blomster eller fødevarer - er jo netop bragt sammen af *nogen*.

I klostergalleriet er ikkje stillebenet sitt motiv kjøkkenreiskapar eller blomar, men blodflekkar. Dette kan lesast som ei grotesk forvrenging, ein protest mot dei inkjeseiande, ”kvinnelege” motiva i stilleben-sjangeren, og er samstundes ein kommentar til kvinnene sin status som objekt eller ”ting”.

Hvor andre malerier normalt kontrollerer motivet ved at installere et suverænt koordinerende blik på det enkelte billedes elementer, vendes optikken her om, idet vi pludselig bliver vidne til tingenes egen verden. [...] Vi konfronteres med objekter i deres ”egen ret”, og ikke som vi normalt ser dem eller oppfatter dem, indføjet i en fornuftig *fortælling*. De fortæller tværtimod deres ”egen historie”.

Til dette galleriet kjem dei gamle kvinnene som ein gong kjende prinsessene, og studerer utstillinga. Dei les flekkane på lakenet som livshistoria til prinsessene og nikkar gjenkjennande til det dei ser innramma. Blodflekkaner er teikn, spor som ikkje provar anna enn at brura var jomfru. Men dei gamle hoffdamene insisterer på meining og samanheng. Og finn det dei leitar etter.

I de falmede og blegede Aftegninger, som Rammerne omslutter, kan man med nogen god Vilje læse hele Dyrekredsens Tegn: Vægten, Skorpionen, Løven og Tvillingerne - eller man kan finde Billeder fra sin egen Tankeverden: et Træ, en Rose, et Hjerte, et Sværd, eller endog et med et Sværd gennemstunget Hjerte.

Med ”nogen god Vilje” kan flekkane likne figurane i Dyrekrinsen. Men hoffdamene vil lese sine egne historier i teikna og gjenoppleve fortida gjennom ei stadfesting av at det som ein gong blei spådd i blodflekkaner, var det som seinare hende. Både dei gamle hoffdamene og karmelittnonnene høyrer fortida til. Storheitstida er over, deira tyding er i stor grad definert av kva dei ein gong var. No klamrar dei seg fast til det einaste dei kan seie noko sikkert om - fortida:

Af Tegnet paa Lærredet blev, husker den gamle Hofdame, engang taget Varsel, og nu, da hun kan overse Menneskeskæbner, kan hun sammenstille Varslet med Udfaldet og sukke lidt og saa smile lidt.

I den eine blodflekken kan ho sjå eit menneske sin heile lagnad og tilfreds konstatere at samanhengen er der. Om det ikkje går ein raud tråd, så er i alle fall ein raud flekk eit teikn som kan opne for tyding. Teiknet har eit namn, det er teiknet for ei prinsesse av Portugal, og dei gamle hoffdamene ser: "Glæder og Skuffelser, Statsrejser og Regjeringsjubilæer, Hofintriger og Krige. Tronarvingers Fødsel og de kongelige Børns egne ægteskabelige Forbindelser."

Tilfreds kan ho sukke og smile over livet som avteiknar seg. Slik er det, slik vil det alltid vere. Mønsteret er forskjellig i alle rammene, men prinsippet er det same. Livsmønsteret, som ein gong blei spådd, blir stadfesta. Teiknet gjev tryggleik, fordi ”lesaren” kjenner koden til ”teksten” og kan lese det ho ynskjer. Det er tilsynelatande ingen samanheng mellom teikn og det beteikna, mellom blodet og prinsessa sitt liv, men tradisjonen har bestemt at det skal vere

det. Blodflekken på brurelakenet står for prinsessa sitt liv og er eit teikn som kan lesast. Og gamle damer rettar seg etter tradisjonar: "Hvert enkelt Lærred, med sin kronede Navneplade, har en Historie at fortælle, og med dyb Troskab mod Historien er ethvert hængt op."

Dette er den gamle kona ved byporten sin forteljarmoral. Alt er hengt opp i truskap mot historia. *Truskap mot historia* tyder framhald av ein tradisjon som går langt tilbake i tid. Men det er den gamle kona si røyst vi høyrer, og for henne er det å vere tru mot historia å fortelje ei historie slik ho er, der alt blir tatt med og ingenting blir utelate. Kvant innramma lerret fortel si historie, og det er opp til den som ser å gje meining til ein blodflekk på eit stykke lin. Den som møter historia, eller står andlet til andlet med blodflekkane, kan og *må* sjølv lese og tolke teikna.

I klosteret er det lagt til rette for tolking ved at lerreta er hengt opp i galleriet. Dei utstilte lerreta er uttrykk for individuelle lagnader, medan mønsteret dei danner til saman, representerer konvensjonen, og tilskodaren, i form av dei gamle hoffdamene, nikkar nøgd. Men noko forstyrar harmonien:

[...] midt i den lange Række hænger et Lærred, der adskiller sig fra de andre. Rammen er saa skøn og tung som nogen herinde og bærer saa stolt som nogen, sin gyldne Plade med den kongelige Krone. Men paa Pladen staar intet Navn, og det Lin, som Rammen indfatter, er hvidt fra Hjørne til Hjørne, et ubeskrevet Blad [...]

Det er foran dette hvide Lin at de gamle Prinsesser - de erfarne, i Livet prøvede, pligtro Dronninger, Hustruer og Mødre - og at de højbaarne gamle Jomfruer, disses Legesøstre, Hofdamer og Brudepiger, altid er standset og har dvælet længst. Det er foran dette hvide Lin at endnu i Dag gamle og unge Nonner, og Abbedissen selv, falder dybest i Tanker.

Det kvite lerretet tyder *noko*, men ingen kan vite akkurat kva. Og difor tyder det kvite så mykje meir. Det reine lakenet, fråveret av teikn på liv, er det som får sjåaren til å bli ved ramma og forsøke å fylle meining i henne. Alle dei innramma lerreta får meining frå ein samanheng, frå kvarandre. Dei hentar tyding frå ein tradisjon som har bestemt at det skal vere slik. Det uskrivne bladet får si tyding frå dei skrivne blada som omgjev det: "Det hvide lærred uden tegn på reinkarnation i brudekammeret er blevet et mytisk tegn, som henter sin betydning fra det, det aldeles ikke betegner."

Inn i dette "ikkje-teiknet" fyller den gamle kona det ho vil seie. Ho ser det uskrivne bladet som eit symbol på truskap. Ho hyller brura sine foreldre som ikkje har forsøkt å forteie historia, men som i truskap mot tradisjonen har sendt det upletta utsnittet tilbake til klosteret. Teiknet er tomt, men gjev likevel rom for meining. Inga bestemt meining kan fyllast i teiknet. Her kan ingen lese "Brudens legitime, ophøjede Lod og Lykke med den udvalgte, ubekendte fyrstelige Brudgom."

Eller kanskje er det nettopp det ein kan? Det kvite lerretet får si tyding frå dei andre lerreta som representerer normalen. Utanfor denne konteksten ville ikkje det kvite lerretet tyde noko som helst. Utan dei andre lerreta ville ikkje det kvite ha eit mønster å bryte med. Avviket er uløysleg knytt til eit mønster og ein tradisjon for definisjon, på same måte som tale og tausheit er avhengige av og utfyller kvarandre. Utan motsetnader vil vi ikkje eingong vere merksame på mønsteret, fordi det er kontrasten som får mønsteret til å tre fram. Det kvite lerretet er unntaket som bekreftar regelen:

Det ubeskrevne blad er ikke noget som helst i sig selv. Fjernede man alle de beskrevne blade, da var det der ikke. Uden kontekst er der ingen tekst, kun tekstur. Således er der etableret et dialektisk forhold mellem fortællerskens ordrige tale og det ubeskrevne blads ordløse skrift.

Kva er historia i det kvite lerretet? Kva kan eigentleg ligge i eit tomrom? Korleis kan fråveret fascinere?

Det uskrivne bladet avslører og avsluttar ingenting, difor kan heller ikkje sjåaren gjere seg ferdig med fortolkinga av det. Samstundes skapar sjølve ramma rundt det kvite lakenet ein forventnad om meining. Ramma trekk tilskodaren sitt blikk mot innhaldet, men blikket må flakke omkring på det kvite lerretet utan å finne eit motiv å kvile seg på. Kvifor er nettopp dette utsnittet av lakenet stilt ut? Motivet må ligge hjå ein avsendar som av ein eller annan grunn har valt å få denne delen ramma inn. Slik leikar "kunstnaren" med "kunstverket" og med tilskodaren sin forventnad til meining innanfor ei ramme. Tilskodaren blir tatt ved nasen fordi han ikkje kan la vere å halde fram med å undre seg over meininga med det tome.

Men det kvite lakenet kan òg vere eit bedrag. Avsendaren veit at han ved å ramme inn den kvite delen av bruelakenet i denne samanhengen vil skape større merksemd om "kunstverket". Tydinga til det uskrivne bladet kan ikkje avgjerast sikkert, men det treng heller ikkje vere at det rette utsnittet er ramma inn. Kanskje var lakenet blodig og prinsessa uskuldig, og kanskje får det uskrivne bladet sitt mangfald av tyding frå den som har begrensa og innramma det. "Kunstnaren" er såleis den som lurar tilskodaren til å falle i djupe tankar, kanskje til og med på heilt falske premisser. Ved å setje ei ramme rundt ingenting, får han tilskodaren til å tru at det han ser er uttrykk for noko verkeleg, at ingenting er ein ting. Slik blir det uskrivne bladet eit bilete på bedraget i all kunst, det som får oss til å tru at vi ser noko verkeleg, medan vi eigentleg blir lurte.

Det groteske

Skildringa av livet på Convento Velho gjev assosiasjonar til eit paradys der alle lever i fred og harmoni med kvarandre. Her er ingen forstyrrande krefter, berre dei fattige og fromme er att.

Klosteret er eit reint kvinnesamfunn, der maskuliniteten, representert ved dei kvite oksane, er tam og føyeleg. Alt har eit preg av å tilhøyre ein høgare sfære der verdsleg slit og bekymring ikkje eksisterer. Med referansar til Bibelen og stadig understreking av systrene si fromheit, skaper forteljaren eit bilete av heilskap og ro.

Den gamle kona si forteljarroyst forsøker å dekke over dei sterke motsetnadene i historia ho fortel. Ei gammal kvinne med ei tvilsam fortid fortel historia om dei ærbare systrene og refererer stadig til Bibelen, sjølv om ho etter eiga utsegn aldri eingong har sett Skrifta. Spenningane mellom det vakre og det groteske, det trygge og det farlege, blir såleis endå sterkare. Kona framstiller seg sjølv som ein lydig reiskap for historieforteljing og insisterer på ei nedtoning av seg sjølv som individ. Ho kjenner forteljeteknikken så godt at vi trur henne og fell for grepet hennar.

Ho forkynner absolutt truskap mot historia, men når ho fortel om opprinninga til linfrøet, vrir ho på bibelforteljinga slik at teksten seier det ho vil seie. Den gamle kona "vel" ein annan versjon av bibelteksten og hoppar elegant over makt- og erobningsrelasjonane som ligg til grunn for historia om Aksa. Kona bedyrer at ho ikkje kan lese, men at bibelforteljinga

har blitt overlevert munnleg sidan hennar mormor si mormor som barn "nød stor Godhed" hjå ein rabbinar. Altså vil det vere rabbinaren sin feil om noko ikkje skulle stemme. Ho "siterer":

"Caleb`s Datter Achsa begærede en Ager af sin Fader, sprang ned af Asenet og sagde: "Giv mig en Velsignelse! Thi Du gav mig et Land sønderpaa, giv mig og Vandspringe!" Saa gav han hende Vandspringe oven og Vandspringe ned. Og paa de samme Agre sønderpaa, Lecha og Maresa, levede sidenefter de Slægter, som arbejdede paa det kostelige Linklæde for Asbæ Hus."

Men ho fortel ikkje *kvifor* Akxa bed far sin om vasskjelder. Faren Kaleb lova bort dottera til den som kunne erobre ein by. Slik blei Akxa gifta bort til fetteren sin som løn for hans krigsteneste:

Da hun kom til han, egget hun ham til å be faren om et jordstykke. Da hun sprang ned av eslet, spurte Kaleb henne: "Hva er det du vil?" Hun svarte: "Gi meg en avskjedsgave! Siden du har giftet meg bort til dette tørre landet i Negev, må du også gi meg kilder med vann." Og han gav henne Øvrekilden og Nedrekilden.

Akxa har blitt gifta bort til "eit tørt land". Valet av ektemann kan ho ikkje gjere noko med, men ho kan be om vasskjelder for å kunne dyrke jorda. Slik blir det tørre og ufruktbare landet forvandla til eit fruktbart område på grunn av Akxa. Kona utelet dette i sin versjon av forteljninga. Historia om Akxa som blei gitt vekk til fetteren sin, har blitt til historia om den kravstore Akxa og den gåvmilde faren hennar. Tyder ikkje dette at ho svik historia?

Set fra fortællerskens synsvinkel har indflætningen af en forvrænget, men tilsynelatende nøjagtig gengivelse af Josuabogen et velgennemtænkt formål: I hendes mund er der klare linieføringer mellem Det gamle Testamente, Det ny Testamente, den græske mytologi, korsfareren i Det hellige Land, klostret i Portugals blå bjerge og fortællerskens egen slægt. Det passer altsammen sammen. Derfor må det jo være sandt. Hun er netop fuldstændig tro imod historien snarere end mod de enkelte historier.

Ho *vil* at historiene skal passe saman, difor gjer dei det. Ho fortel med eit anna mål for auga og dette målet heilaggjer middelet. Samstundes fortel det ho forteier ei historie. Gjennom å utelate bakgrunnen for Akxa sitt krav til faren, seier kona noko om kor viktig konteksten er for at den rette historia skal kome fram. Den gamle kona si medvitne forteiing av konflikten mellom Akxa og faren er tydeleg fordi ho utelet å fortelje at Akxa blei gitt vekk på same måte som dei portugisiske prinsessene og at hennar ekteskap med fetteren indirekte blei utgangspunktet for lindykinga. Altså er heile utspringet for tradisjonen med lakena basert på ein erobningsrelasjon, der kvinner er brikker i eit maktspel mellom menn. Linfrøet blei tatt med til Portugal av nok ein erobrar, ein korsfarar. I galleriet heng vitnesbyrd frå kvinner som har blitt gjevne vekk av foreldra sine.

Det uskrivne bladet er hengt opp i truskap mot ein tradisjon, samstundes som det kan sjåast som ein protest mot den same tradisjonen. Den namnlause prinsessa sine namnlause foreldre har valt å syne ei anna historie, uvisst av kva grunn. Fordi ingen veit årsaka og kva det tome eigentleg tyder, kan den gamle kona fylle si historie inn i fråveret. Samstundes unngår ho å gje ei bestemt fortolking, fordi tomromet er viktig i seg sjølv.

Dei fromme karmelittsystemene sanksjonerer den gamle kona si forteljning, på same måte som rammeforteljaren rettferdiggjjer henne. Når dei har valt å henge opp lerretet *må* dei jo ha hatt

ein god grunn? Om slike gudfryktige menneske tvilar, kva sjansar har då vi vanlege gudlause? Samstundes fortel den gamle kona med distanse til nonnene, om ikkje med lett arroganse som rammeforteljaren, så med ei viss overberande haldning. Nonnene lever nær himmelen, i nærleik til Gud og i isolasjon frå omverda. Dei kjenner ikkje livet som ho og har ikkje hennar erfaring. Når abbedissa fell i tankar framom det uskrivne bladet, grublar ho over ein del av livet ho ikkje skal kjenne. Sjølv om ho har vigd livet sitt til Gud, er ho eit menneske. Hennar rolle er grunna på eit uskrive blad, på Maria sin jomfrufødsel. Men i Convento Velho skjer det ikkje lenger under. Systrene faldar hendene i bøn med jord under neglene. Slik blir den stadig oppadgåande rørsle møtt med ei rørsle som peikar nedover, til det fysiske, handfaste og låge. Dei er kanskje nærmare Vårherre der oppe, men jorda held dei fast, klosteret ser ut til å ha "sat sig for at blive eet med Bjerget selv."

Dei kan ikkje flykte frå det jordiske og menneskelege, sjølv ikkje høgt der oppe. Opphøgd eller ikkje, dei er likevel menneske og disponerte for tvil.

Skikken med å henge opp dei blodige lakena er framstilt som uproblematisk og sjølvsgagt. Dette er eit privilegium tildelt klosteret som takk for utmerka arbeid. Ingen medalje, men eit stykke tøy med merke etter seksualakta på bryllaupsnatta. Dette er prøvet på brura si ære, og klosteret tar stolt imot. Det bisarre galleriet med dei innramma blodflekkane, der dei gamle hoffdamene sukkar og smiler for seg sjølve, er eit grotesk element. Ei kvinne sitt blod blir tradisjonelt forbunde med skam og ureinleik. Men *dette* blodet prøvar at ho var jomfru inntil bryllaupsnatta, noko som gjer det til eit ikon. Innramminga av blodet er meint å skulle opphøge jomfrua, men opphøginga kan fyrst hende etter at ho har mista uskulda, eit fysisk prov er påkrevd. Blodet er naudsynt som prov på at brura *var* jomfru, blodet er såleis blitt eit symbol på uskuld, medan det jo eigentleg ber bod om det motsette - tap av uskuld.

Det kvite lakenet har ikkje fysisk forandra seg sidan det blei frakta uskuldskvitt på eselryggen ned frå klosteret. Men det har fått ei ny tyding, det har såleis gått frå å vere eit teikn på uskuld, til å symbolisere (mogleg) skam, utan å ha endra utsjånad.

Høgt og lågt

Systrene i karmelittordenen tilstrebar å leve som Jomfru Maria. Dei skal vere fattige, lydige og dydige. Samstundes skal dei jobbe hardt, følgje ein streng diett og på alle måtar vere reiskapar for Guds vilje. Gjennom dei stadige referansane til Bibelen vil den gamle kona syne systrene si sterke tilknytning til den heilage Maria. Når linet blømer, blir klosterdalen samanlikna med det blå forkledet Maria bar då ho gjekk ut for å samle egg i mora, Anna, sin hønsegard. Her fekk ho bod frå engelen Gabriel om at ho skulle få eit barn. Sankt Anna er såleis Jesu mormor, noko som set henne i samband med dei forteljande mormødrene. Dette er endå ei påminning frå forteljaren om likskapen mellom Jesusbarnet og den munnlege forteljinga.

Klosteret er knytt til fruktbarheit på alle måtar, her blømer linet og Guds ord. Klosterdalen blir likna ikkje berre med mors liv, men med *den heilage mors liv*. Alt er skrudd eit hakk opp: Linet er det beste i Portugal, nonnene er dei frommaste og lerretet det finaste. Samstundes står systrene i motsetnad til fruktbarheiten dei dyrkar. Dei er utdøyande og utan etterkomarar. Snart vil heller ikkje dei gamle hoffdamene og leikesystrene vitje galleriet. Koden til blodflekkane vil vere tapt for alltid, og lerreta vil henge taust i galleriet i eit kloster slukt av fjellet og tida. Eller kan kanskje det uskrivne lerretet redde dei andre frå gløymsla?

Ved å bryte med mønsteret skaper det uskrivne bladet ei spenning som aldri kan utløysast, basert nettopp på at koden er tapt for godt.

Det tome lerretet er hengt opp på same vis som dei andre. Skilnaden er at lerretet ikkje inneheld eit prov på brura si ære. Eller gjer det det? Korleis kan desse djupt religiøse kvinnene felle dom over det tome lerretet, når dei ærer Jomfru Maria?

Det tome lerretet kan tyde mange ting, og det er ingenting som heller tilseier ei "låg" enn ei "høg" tolking. Karmelittsystemene ærer "Semper Virgo", - den evige jomfrua, og kan ikkje avfeie lerretet som synd. Sjølv om det tome lerretet skulle ha vore uttrykk for ein skam, at ei brur ikkje var jomfru på bryllaupsnatta, kan ikkje systrene risikere å la vere å føye det inn i rekka av dei andre. På den eine sida truer det tome det dei står for, på den andre sida bekreftar det alt dei trur på. Karmelittsystemene kan ikkje ta sjansen på å utelate lerretet. Deira liv og virke er grunnlagt på ei tru på det utrulege, upåverka av verdsleg tvil.

Er den namnlause prinsessa vigd til Gud? Er ho ei nonne som dei? Har prinsessa flykta frå den "udvalgte, ubekendte fyrstelige Brudgom" for å forbli jomfru? Var ho ikkje jomfru? Var brura alt gravid? Er dette Jomfru Maria sitt "brurelaken"? Eller Aksa sitt? Måtte Aksa få den fyrste spira eller vasskjelda frå ein annan stad fordi ho hadde blitt gifta vekk til eit tørt land og ein like tørr og ufruktbar mann? Om det blodige lakenet er ei slags grav, er det kvite lakenet ei tom grav. Ho har overvunne døden som Kristus eller unnsloppe han ved eiga hjelp, som Scheherazade. Fortalte prinsessa historier til brudgommen for å unngå å "døy"? Eller var ho alt død?

Å leite etter meining og samanheng, er å leite etter tryggleik og sikre haldepunkt. Og å forsone seg med det tome lerretet inneber at ein må ta eit val. Nonnene i Convento Velho har ei bestemt oppfatning av livet på jorda og i himmelen, og må velge å halde seg til denne for at deira eiga verd skal henge saman. Det er umogleg å vite sikkert kva som er årsaka til at lerretet er tomt. Men nonnene har tatt valet og må våge å la lerretet henge oppe, sjølv om det er ein fare for at dei har valt feil og har innlemma ei syndig kvinne i samlinga. Uansett vil dei vel heller aldri bli konfronterte med sanninga, fordi ingen kan påstå det motsette. Slik blir det tome lerretet hengande, samstundes som ingen av nonnene vil bli ferdige med fortolkinga av det.

Uansett kor lenge gamle og unge nonner stirer inn i det kvite, vil dei ikkje få svaret der inne. Det tome lerretet er eit mysterium dei må godta på lik line med dei andre mysteria og mirakla dei må tru på. Historia på det uskrivne bladet får ha tvilen til gode. Sjølv om det kan vere ei farleg historie, er det farlegare å ikkje fortelje henne, *det* ville svekke nonnene sin kreditt.

Det avvikande

Det uskrivne bladet fortel betre enn der ein "kongelig og ridderlig Pen, i mægtig Inspiration, har nedskrevet sin Historie med det sjældneste Blæk af alle" (sjå note 2).

"Den kongelige pennen" har brukt brura til å nedskrive historia på lerretet, berre gjennom mannen kan hennar historie bli fortalt. Og det er den same historia om og om igjen. Heilt til det uskrivne lerretet openberrar seg med alt og ingenting, og blir meir interessant enn alle dei andre historiene.

Blodfleckane kan sjåast som representantar for dei "dei heile historiene", som Wolfgang Iser skuldar for å vere keisame. Men dei gamle hoffdamene vil ikkje ha utfordring i lesinga, dei vil ha *stadfesting*. Dei les lerreta i ei søking etter konstantar. Samstundes er det lett å sjå for seg dei gamle jomfruene si skrekkblanda fryd over det forstyrrende og potensielt skandaløse kvite lerretet. "Dei heile historiene" er naudsynte som kontrast til det avvikande:

Det er det avvigende, den fantasifulde, det fantastiske, der genererer fortællinger, sætter fantasien i sving [...] Naturligvis fascinerer intet mere end det ene udstillede, uplettede og navnløse lagen blandt alle de blodplettede, "det ubeskrevne blad", der i dets betydningsmættede tomhed, dets talende tavshed, er et embleme på fantasiens rene potentialitet.

Den gamle kona tilhører ein munnleg og kvinneleg tradisjon. Ho kan ikkje lese og skrive, og har ikkje eingong sett det "Guds penn" har nedteikna. Historiene ligg i minnet hennar, og ho fyller tausheten med tale, før det blir taust att. Ho hyllar tradisjonen, samstundes som ho kanskje hyllar kvinna som har tatt eit anna val enn å gifte seg, det vere seg med ein fyrsteleg eller guddomleg brudgom.

Men aller mest hyllar ho dei som har late lerretet bli hengt opp, dei som ikkje prøver å skjule at livet ikkje følger berre éitt mønster. Dei som ikkje er redde for det farlege som det tome og uskrivne *kan* representere, og som vågar å la tausheten få siste ord. Den gamle kona avsluttar si forteljing om det uskrivne bladet med ei oppmoding til tilhøyraren om å erkjenne formødrene sin visdom. Ho set eit likskapsteikn mellom prinsessa sine foreldre og sine egne formødrer. Dei har den visdomen som forteljekunsten føreset, ein truskar mot *sanninga* og den episke utgåva av henne, erfaringa.

"Det ubeskrevne Blad" er ein tekst som leikar med lesaren sin forventnad om forløyasing av teksten sine gåter. Samstundes leikar den gamle kona med tilhøyrarane sine. Ho har bygd opp forventnaden til historia og fortalt henne "mot si vilje". Når lesaren/tilhøyraren så forventar eit svar, eit poeng, ei openbering, gjer ho på eit vis narr av han. Ho veit kva han vil ha, men er tru mot historia og fell ikkje for freistinga til å gje han eit svar på kva det uskrivne bladet tyder. Hennar avslutning på historia er like open som det kvite lerretet. Så er det opp til lesaren om han fell i djupe tankar eller djup indignasjon over historia. "Det ubeskrevne Blad" forfører, men forløyser ikkje, skriv den frustrerte Herdis Toft:

Jeg er dum. Jeg kan ikke opfylde kravene til en modtager af budskabet. Jeg troede, at jeg læste en lukket tekst. I stedet slutter den vidåben. Jeg kan ikke lade den talende tavshed fylde mig, falde i dybe tanker.[...] Jeg er faktisk også helt ligeglad med hvorfor forældrene valgte at fremsende lagnet. Med andre ord: jeg er dum, fordi jeg vil ha´ historien servert og derfor giver mig til at lede efter svaret i bunken af ord, jeg har ladet forføre mig. Jeg skal erkende de gamle fortællerskers visdom, står der. Men jeg vil ikke ha´ erkendelse, jeg vil ha´ forløsning.

Det er umogleg å vite sikkert kva det uskrivne bladet tyder. Likeeins er det umogleg å forstå akkurat kva den gamle kona vil fortelje med historia, bortsett frå at vi skal hylle visdomen til dei som teier tidsnok og at det uskrivne bladet fortel historia betre enn dei nedskrivne.

Den gamle kona ser det uskrivne bladet som eit symbol på forteljekunst, med dei blodflekete lakena som representantar for nedskrivne historier. Opphavet til den munnlege historia er ukjent og namnlaust, på same måte som namneplata til det kvite lakenet er tom. Dei blodflekete lakena har namngjevne prinsesser som opphav, slik ei bok ber forfattaren sitt

namn. I dei blodflekkete lerreta er historia nedteikna og avslutta. Blodflekken set punktum for nok ei historie om nok ei prinsesse som var jomfru inntil bryllaupsnatta. Dei blodige lerreta er klisjéar; lettfattelege og uproblematisk, der lesaren kan få si stadfesting og nikke gjenkjennande. Slik blir *avviket* sett fram som grunnlag for den gode forteljinga, i motsetnad til den tradisjonelle, "heile" historia.

Kona forsøker ikkje å fortelje historia som ligg i det kvite lakenet, men gjer det til ein allegori over kva (ho meiner) ei historie er. Litteraturen kan vere så vakker og storslagen han berre vil, vi vil uansett få ei betre historie i det uskrivne. Ingen kan fortelje oss korleis vi skal lese eit blankt ark, difor kan heller ingen påstå at éi fortolking av det tome er betre enn ei anna. Framom det uskrivne bladet stiller alle likt, om dei er nonner, adelsdamer eller gatekvinner. Men likevel kan ingen av dei la vere å undre seg over kva det tome tyder, fordi ingen av dei kan la vere å vere menneske. Det uskrivne bladet innbyr til tolking om att og om att, sjølv om sjåaren veit at han aldri vil få eit sikkert svar på kva som eigentleg ligg i fråveret.

Nonnene har truleg valt si tolking når dei let lerretet henge. Men denne tolkinga blir forstyrra av det Iser kallar "alien associations", som strir mot éi bestemt fortolking. Det er rett og slett ikkje mogleg å gje lerretet éi bestemt tyding - ikkje eingong dei med trua som kall kan det. På den andre sida kan heller ikkje den gamle kona pårope seg nokon autoritet når det gjeld fortolking. Så er ho heller ikkje fortolkar, men ein forteljar som har som oppgåve å vere tru mot historia og formidle henne slik ho er. Ho vil syne potensialet som ligg i det uskrivne bladet og den munnlege historia, samstundes som ho òg syner potensialet for undring og fortolking som ligg i mennesket. Slik samanliknar ho seg sjølv og si rolle som forteljar med den namnlause prinsessa og det uskrivne bladet. Det kvite lakenet fortel utan ord, medan kona fortel utan å invadere og øydelegge den påfølgjande tausheten. Prinsessa er fråverande og legg ingen føringar på fortolkinga av brurelakenet sitt. Den forteljande kona teier og forsvinn i det vi ventar på forklaringa. Dei er knytt til kvarandre og utfyller kvarandre, som tale og taushet. Deira oppgåve er ikkje å forklare, berre *å fortelje*.

Det uskrivne bladet som parabel

Det uskrivne bladet utfordrar og avslører tilskodaren på ein annan måte enn dei skrivne blada. Om vi ser heile galleriet som ein tekst, representerer det uskrivne bladet "holet" i teksten. Dei blodflekkete lakena er den skrivne teksten som gjev oss kunnskap om kva som *er*, medan det uskrivne utfordrar lesaren til å danne eigne bilete og førestillingar om kva som *kan vere*. Det uskrivne er uvisst og potensielt farleg, men likefullt ein del av historia, galleriet og teksten. Om karmelittnonnene hadde late vere å henge opp det kvite lakenet, ville dei ha bestemt tydinga av det og samstundes avslørt seg sjølve som hyklarar. Dei har erkjent at ei sikker tolking aldri vil vere mogleg, men dei kan heller ikkje la vere å *tru*. Sjølv om dei kanskje ynskjer å setje det kvite lakenet i samband med jomfru Maria, blir denne førestillinga heile tida forstyrra av deira eigne meiningsnedbrytande assosiasjonar. Samstundes kan heller ikkje den religiøse tolkinga utelukkast.

Det uskrivne bladet er metta med mogleg tyding, og historier blir unnfanga hos den som fell i tankar framom det:

Det tomme lagen, det ubeskrevne blad vedbliver at vibrere, at producere betydningar og diskurser, som en uudtømmelig "tom signifiant", der aldrig ophører med at råbe på signifiéer, og dog aldrig falder til ro i én endelig og entydig betydning.

"Det ubeskrevne Blad" kan lesast som ein allegori over krafta som ligg i historia, eller rettare sagt, i *spira* til ei historie. Det er ikkje det tome sjølv som fascinerer, men tanken på at det tome har ei meining. For det *er* jo ei forklaring på det uskrivne bladet, sjølv om forklaringa er utilgjengeleg. Den gamle kona fortel *si* historie med utgangspunkt i det tome lakenet. Det er ingen umiddelbar samanheng mellom eit kvitt laken og ei munnleg forteljing, sjølv om ho ynskjer å framstille det slik. Gjennom hennar forteljing peikar dei derimot på, og får forståing frå, kvarandre. Forteljinga om det uskrivne bladet er ein *parabel*, ei historie som illustrerer samstundes som ho er gåtefull og held noko tilbake. Ho fortel om klosteret og lakenet, men samstundes òg om noko anna: "Det er som om leserens tolkning fullfører eller kompletterer parabelen. [...] parabelen liksom allegorien har en tendens til å "skjule noe samtidig som det bekjentgjøres.""

Den gamle kona nyttar parabelen for å kunne seie noko om det som ikkje kan seiast direkte. Historia om det uskrivne bladet fortel både "om seg sjølv" og samstundes om noko anna.

Slike strukturar har alltid fascinert menneska, og det gåtefulle i parabelen aukar fascinasjonen snarare enn å redusere den. Men ein føresetnad synest å vere at sjølv om parabelen er gåtefull og vanskeleg å forstå, så inneheld den likevel element som ikkje berre inviterer til forståingsforsøk, men som òg signaliserer at eit slikt forsøk er viktig - til og med eksistensielt viktig.

Det kvite lakenet er tomt, men samstundes innramma og utstilt i galleriet. Slik inviterer det til fortolking, fordi det *må* tyde noko. Men gåta i "Det ubeskrevne Blad" kan ikkje løysast, berre erfarast. Er dette målet for parabelen om det uskrivne bladet? Ei innsikt i og erkjenning av fråveret av sikker meining?

Nonnene i Convento Velho sluttar ikkje å falle i tankar framom det kvite lakenet, trass i denne erkjenninga. Truleg vil heller ikkje den frustrerte dansklæraren Herdis Toft slutte å fortolke teksten ho hatar. Så lenge noko som ein gong var nærverande, er fråverande, er det som om vi ikkje kan la vere å leite etter meininga, i håp om at vi ein gong vil klare å fylle henne inn i det tome og bli forløyste: "[P]arabelen har [den merkelege evna] til å opne for ei mogleg meining inne i (og gjennom) ein lukka tekst som kompliserer meiningsskapande forståingsforsøk."

Litteraturteoretikaren J. Hillis Miller ser parabelen som karakteristisk for språk generelt og litterært språk spesielt: "[...] all works of literature are parabolic, "thrown beside" their real meaning."

Den egentlege meininga i teksten er ikkje tilgjengeleg. Teksten er kasta vekk frå "seg sjølv", på same måte som de Man ser språket som basert på allegorien og slik forskuvd frå si opprinnelege tyding. Difor er den verkelege meininga utilgjengeleg for oss i språket. Likevel syner parabelen at han vil at lesaren skal forstå noko anna og noko meir enn den bokstavelege meininga.

Parabelen er eit omgrep for eller eit "namn" på noko som ikkje kan namngjevast i språket. Fordi det ikkje er mogleg for parabelen å aktivt utseie kva han tyder, nyttar han ord for å få noko til å hende i høve til "den egentlege meininga" som gjev klangbotn i verket. Ein parabel er ein måte å *handle med ord på*, seier Hillis Miller, han er ei språkhandling som skaper ein reaksjon eller ei rørsle som skal få lesaren til å krysse over til dette "noko anna". Men lesaren når aldri heilt fram: "But the site to which parable would take the reader is something always other than itself, hence that experience of perpetual dissatisfaction."

Det er umogleg å snakke om kva parabelen fortel utan å snakke *i* parabel: "The language of parables contaminates, or perhaps it might be better to say inseminates, impregnates, its commentators."

Slik kan ein òg seie at det berre er mogleg å snakke om det gåtefulle ved å snakke i gåter. Parabelen skaper ei "meining" basert på språket og på vår tru på det, meiner Hillis Miller. Parabelen vil føre lesaren til noko som er skapt og oppretthalde berre av språket:

In this it is no different from the complex social world made by promising, contracting, naming, and so on, the "daily life" with all its "cares" "which is the only life we have", and which we would do anything to cross over out of. No speech act, no poetic or parabolic performative can help us one bit to do that. "Over out of": The multiplication of adverbs is meant to mime the repeated unsuccessful attempts to go somewhere with language.

Er parabelen berre eit forsøk på å gøyme og forteie det uuthaldelege og tome ved menneskelivet ved å illudere at det finst ei større tyding og sanning? Parabelen er tilgjengeleg og stengt på same tid, han skjuler noko samstundes som han syner noko fram. Slik den gamle forteljaren i "Det ubeskrevne Blad" let det tause tale, fortel parabelen akkurat nok til at vi ikkje gjev opp. *Informasjonsunderskotet* får oss til å fortolke og tru at vi stadig kjem nærmare ei kjerne i parabelen. Mystikken i den gøynde tydinga skaper førestillinga om ei djup, men utilgjengeleg mening. Og sjølv om meininga aldri kan gripast, så kan vi i alle fall ha trua på at ho er der. Men kva om vi berre lurar oss sjølve og les ut løgner av det uskrivne bladet, løgner som vi baserer livet vårt på?

I "Blinddøra" er det eg-personen sitt høgaste ynskje og samstundes hans største frykt å få vite kva som er objektivt sant og kva han sjølv har tilført "det uskrivne" av mening og tyding, representert ved den underlege blinddøra og løyndomen bak henne. I fyrste del av novella kan han ikkje namngje det han peikar på, han vil ikkje namngje det, men syner og skjuler noko på same tid. Parabelen si rørsle "gjennom" og "over ut av" verkar vere umogleg i "Blinddøra". Her går rørsla inn i noko det syner seg å vere nesten umogleg å finne vegen ut av.

IV) ANALYSE AV "BLINDDØRA" AV HANS HERBJØRNSRUD

"Blinddøra"

"Blinddøra" er tittelnovella i Hans Herbjørnsrud si samling frå 1997. Herbjørnsrud er fødd i 1938 og debuterte med *Vitner* i 1979. Sidan debuten har han gitt ut fem novellesamlingar: *Vannbæreren* (1984), *Han* (1987), *Eks og sett* (1992), *Blinddøra* (1997) og *Vi vet så mye* (2001).

Blinddøra rommar tre noveller, der tittelnovella er den lengste teksten. Boka blei svært godt mottatt då ho kom i 1997. Herbjørnsrud fekk Kriticarprisen og blei nominert til Nordisk Råds litteraturpris og Brageprisen for samlinga.

"Blinddøra" og mange andre av Herbjørnsrud sine noveller er "fiksjonaliserte sjølvbiografar", der opplysningar om forfattaren som faktisk person blandar seg med fiksjonen. Eg-forteljaren er ofte forfattar og bonde, medan handlinga gjerne utspelar seg på ein gard i Heddal. Hans Herbjørnsrud byrja å skrive etter at han hadde flytta tilbake til Heddal og tatt over garden. Med dette miljøet som bakgrunn har enkelte forsøkt å plassere han innanfor ein "bygdenorsk magisk realisme", som vel knapt kan kallast ein tradisjon. Samstundes er det svært vanskeleg

å plassere Herbjørnsrud i ein etablert kategori. Han skriv noveller, samstundes som han tøyser dei og eksperimenterer med forma, leikar seg med bilete og ordklangar.

Novellene blandar det faktiske og det fiksjonelle med det fantastiske og surrealistiske, og i botn ligg identitetsproblematikken. Sjølv seier forfattaren at han strekker seg etter å skriva ein slags *hyperrealisme*, "en realisme som er så sterk at det magiske bryter fram". "Blinddøra" har ein klar narrativ struktur der ein eg-forteljar fortel om kva som hende ein haustdag i 1991, samstundes som stabiliteten heile tida blir forstyrra og trua av fantastiske element. Denne skiftinga mellom det kjende og det ukjende skaper ei spenning gjennom heile teksten. "I hans noveller ligger en motvilje mot definitive svar, han har hypotesen som arbeidsprinsipp", skriv Alf van der Hagen i eit portrett av Herbjørnsrud.

Det uforklarlege i menneskesinnet står sentralt i forfattarskapen. Herbjørnsrud skriv mykje om det irrasjonelle og brutale i sine noveller. Fleire av tekstane hans tematiserer det tilsynelatande siviliserte mennesket som likevel er i stand til å utøve ufatteleg vondskap når høvet byr seg. I følgje Frode Helland "nærmest brøler ["Blinddøra"] psykoanalyse". Mi lesing av novella vil ikkje vere særleg psykoanalytisk, sjølv om eg er samd i at ei slik lesing kan vere relevant. For, som Helland òg må innrømme:

Teksten synes [...] å gi en nesten barnaktig enkel anskueliggjøring av Freuds første topografiske modell for psyken, med bevisstheten, det førbevisste, og det ubevisste med sin sensurinstans. Kort sagt, dette er så enkelt, så tilsynelatende opplagt, at lesaren ganske raskt forstår at han blir lekt med, holdt for narr. [...] Teksten spiller på leserens kunnskaper, legger ut spor som saboteres, avbøyes, ledes inn i nye spor.

"Blinddøra" er ein gåtefull og komplisert tekst. Når det verkar som om vi har fått løysinga på ei gåte, dukkar det berre opp ei ny gåte bak den førre. Novella har i utgangspunktet mange element frå ei klassisk spøkelseshistorie: ei låst dør, eit fordums brotsverk, ein løyndomsfull familie og eit menneske som høyrer dei døde. Teksten strevar heile tida mot ei avsløring, medan den forteljande eg-personen stadig må skifte spor for å forsøke å forstå korleis det heile heng saman. Dette gjer "Blinddøra" til ein labyrintisk tekst, både tematisk og strukturelt. På det diegetiske planet dreier det seg om den låste blinddøra og om eg-personen som prøver å finne ein veg ut av problema sine. På same måte vil ein lesar forsøke å finne ein raud tråd i teksten, men likevel vere overlaten til labyrinten som teksten representerer, og blindvegane han medfører. "Blinddøra" er på ingen måte ei forutsigbar forteljing, sjølv om teksten i utgangspunktet kan leike med heimstaddiktinga, spøkelseshistoria og den norrøne saga, for den saks skuld. På den måten spelar teksten òg på lesaren sin forventnad om oppfyllinga av ein litterær sjanger og trong til å forutseie og kategorisere teksten.

Eg-forteljaren er ein mann i 50-åra. Han bur på garden der han vaks opp, og handlinga i novella utspelar seg på og ikring denne garden. Noko hende i 1948, då han var elleve år, som førte til at blinddøra blei dekt til med forheng:

Folka her på garden fikk vite noe de ikke tålte få vite. De gjorde blinddøra til en tussmørk hemmelighet. Ingen måtte se henne. Ingen måtte nevne henne. Ingen måtte vite hva hun gjemte i sitt skjød. Fra da av var det bare blinddøra og jeg. Jeg og blinddøra. Vi to ble ett, forstår du.

Og det er dette "noe" som heile tida ligg under og skaper utryggleik i teksten, både for eg-forteljaren og lesaren. "Noko" har hendt og er for stort og mørkt til at det kan snakkast om.

"Noko" må avdekkast lag for lag. Men kvart avskreilt lag leier til eit nytt mysterium, ei ny gåte som treng svar for at eg-personen skal finne svaret på det vanskelegaste spørsmålet - kven han sjølv eigentleg er.

Eg-forteljaren i novella tar etter eiga utsegn kontakt med ein låsesmed fordi han vil dirke opp kista som inneheld bestefaren sine almanakkar. Men når låsesmeden kjem til gards, skiftar fokus til den mystiske blinddøra. Heile fyrste del av novella dreier seg om blinddøra, og om eg-personen sitt underlege tilhøve til henne. Likevel går han og fokus i teksten etterkvart vekk frå den uopna døra, til almanakkane i kista. Ved å lese nedteikningane i almanakkane kjem det fram at han eigentleg søker spor etter ein spesiell person, Valund. Slik bygger teksten opp spenning, fyrst omkring den mystiske blinddøra. Forventnaden om eit klimaks og ei dørøpning blir ikkje innfridd. Fokus skiftar, og spenninga blir forskuvt til eg-personen si historie om Valund. Til slutt "møtest" desse historiene, og det blir klart at dei heng saman. Historia om Valund er òg historia om blinddøra, og dei to motiva er uløysleg knytt til kvarandre i medvitet til eg-personen. På denne måten blir nettopp medvitet hans ei av dei største gåtene i "Blinddøra".

Kva handlar "Blinddøra" eigentleg om? Novella har mange nivå som går over i kvarandre. Det gjer det vanskeleg å trekke ut ein hovudtematik. Eg vil påstå at dette kan sjåast i samanheng med ein overordna tematikk i "Blinddøra", nemleg ynsket om å sjå meining i det uforståelege og fråverande. Likevel *må* eg-personen sjå ein heilskap og ei slags meining for til sist å redde seg sjølv. I "Blinddøra" er det uforståelege mest tydeleg representert ved Valund. I overført tyding kan dette òg sjåast som lesaren sitt møte med det uforståelege i teksten, der lesaren *må* sjå ei meining og lage ein samanheng fordi det verkar å vere "absolutely necessary to the sense".

"Blinddøra" tematiserer meiningssøking og meiningsskaping, og kva vi gjer når vi ikkje kan få eit sikkert svar på spørsmåla vi stiller. På det diegetiske planet i novella søker eg-personen etter svar på kven eller kva den gåtefulle gardsguten Valund var. Valund kom brått inn i og forsvann like brått og sporlaust ut av livet hans då eg-personen var ti år. Likevel har han nærmast tileigna resten av livet sitt til minnet om han. Fordi Valund på mystisk vis er knytt til ein mørk og tragisk løyndom på garden, har eg-personen heller ikkje hatt lov til å snakke om han. Såleis har han ikkje "kome ut", og eg-personen kjenner det som om Valund bur i han, i form av *lårsk*, språket Valund snakka. Med andre ord ber eg-personen gåta inne i seg, og kan difor heller ikkje forstå sitt eige indre.

Samstundes tematiserer novella lengselen etter *det tapte*. Eg-personen kjenner seg åleine og forlata av det som gav livet hans meining. I mangel på meining og Valund dreier heile livet hans seg om tomromet som oppsto etter forsvinninga. Eg-personen har tapt tilgang til Valund, til fortida og til rommet bak blinddøra fordi nykelen er borte. Han "kan" 34 lårske ord, men har gløymt kva dei tyder.

Valund er borte, og eg-personen kan ikkje seie noko sikkert om kva eller kven han var. Han berre veit at han var noko spesielt, men samstundes ikkje om Valund var noko spesielt i seg sjølv, eller om det er han som har gitt Valund all denne meininga. "Blinddøra" kan lesast som ein allegori over meiningsskaping og mennesket sin trong til å forstå og sjå meining, sjølv der meininga er fråverande. Eg-personen besjelar den stengte døra fordi ho representerer det uforståelege for han. Fordi han har mista Valund, overfører han kjenslene sine på døra og ser henne som eit menneskeleg vesen. Dette er eit døme på det Paul de Man kallar antropomorfisering, der lesaren pressar forståing på teksten for å få det tause og tome til å seie

det han vil det skal seie. Når eg-personen ser uttrykk for eit subjekt i blinddøra, prøver han å namngje det namnlause og forstå det uforståelege. Men når alt kjem til alt, er det ikkje mogleg å få eit sikkert svar på mysteriet ved å presse meining på noko som er tomt. Så får det heller diskuterast om det er mogleg for oss å la vere å fylle tomromet og setje namn og andlet på ting vi i utgangspunktet ikkje ser meining i. Eg-personen har erkjent at han ikkje kan gje éi bestemt fortolking av Valund. Likevel kan han ikkje la vere, og nyttar bilete frå gresk, norrøn og kristen mytologi i eit forsøk på å setje ord og namn på han.

Fødsel og død er stadig tilbakevendande motiv i "Blinddøra". Menneske blir fødte og døyr heile tida, til alle tider. Likevel er desse hendingane mysterium, vi kan tolke og tru alt vi berre orkar, uansett veit vi berre at det hender, ikkje eigentleg kvifor. Vi *kan* ikkje la det stå der uavklart og meningslaust. Difor *må* vi lage oss førestillingar om ein himmel, ein gud, ei meining. Kanskje vi gjer det fordi vi innerst inne veit at meininga er utilgjengeleg, det talande fråverande, og at det er opp til oss sjølve å sjå meining i tilveret eller fråveret. Det er slett ikkje slik at det ikkje finst meining, vi kan berre ikkje vite kva den eigentlege meininga er.

Eg har nettopp slått fast at "Blinddøra" tematiserer meiningssøking og -skaping, samstundes som eg har slått fast at det eigentleg ikkje er mogleg å slå fast noko som helst i høve til "tome teikn". Dette kan i det minste tene som illustrasjon på kor problematisk fortolking kan vere og kor vanskeleg det er å fri seg frå full forståing som mål.

"Blinddøra" er ei historie med mange historier - der dei ulike delane utfyller kvarandre, utan at teksten presenterer ei eksplisitt samanføring av dei. Eg vil lese novella med særleg blick på korleis meiningssøking og meiningsskaping blir problematisert i teksten. Å lese er å søke og skape meining i teksten. Og om denne meininga blir påført teksten med vald, er det som om vi ikkje kan la vere. Om språket sin allegoriske natur forhindrar at lesaren kan gje teksten ei fastlagt meining, så ligg det i lesinga sin natur å forsøke å setje i samheng og gje ei meining til det vi ikkje forstår. Slik kan meiningsskaping eller lesing òg vere ei form for *trøyst*. Ved å gje det andlets- og namnlause eit andlet og eit namn trøyster vi oss sjølve i møte med det uforståelege. Lesaren påfører teksten ei meining, *fordi* han kjenner seg utrygg. På same måte gjev eg-personen i "Blinddøra" liv og meining til blinddøra, fordi han må "avreagere" på det uforklarlege. Han har stird så lenge på døra at det til slutt verkar som om meininga ligg der.

Narrative tilhøve i "Blinddøra"

Novella startar med at den namnlause eg-forteljaren fortel retrospektivt om kva som hende etter at han tok kontakt med låsesmeden ein oktoberdag i 1991. Heile handlinga på det diegetiske planet utspelar seg denne eine dagen. Tidsstrukturen er tilsynelatande enkel, men blir komplisert av at forteljarens barndomsminne bryt inn og gjer fortida nærverande når han prøver å forstå hendingar som har prega han heile livet. Sjølv om dei uforklarlege hendingane ligg i fortida, har dei ikkje vore snakka om, og han har ikkje fått distanse til dei. Tida skil han frå det som tyder mest for livet hans. Såleis lever han på mange måtar framleis i fortida, eller i eit slags fortvila forsøk på å føre fortid og notid saman.

Synsvinkelen ligg hjå eg-personen gjennom heile teksten. Den innleiande (ramme)forteljinga etablerer eg-personen sin narrative autoritet, i form av saklege kommentarar om låsesmedar. Når han gjenfortel den fyrste telefonsamtalen med låsesmeden, gjer han det med utgangspunkt i ein analepse: "Vi hadde begynt telefonsamtalen med faglig prat[...] Da var stemmen hennes logn og dempet. Men nå var den plutselig blitt så hikstende ivrig at jeg holdt røret litt ut fra øret."

Altså er det låsesmeden i telefonen som er ustabil og hikstande ivrig, eg-personen verkar fatta og mildt overberande med den underlege kvinna. Såleis får eg-forteljaren autoritet, han refererer samtalen han hadde med ein tilsynelatande ustabil person, og verkar så langt som ein nokså påliteleg eg-forteljar. Men trass i at vi får innblikk i tankane og minna hans, held eg-forteljaren i "Blinddøra" heile tida noko tilbake. Samstundes er det ikkje sikkert om han er tilbakehalden med vilje, sidan han heile tida må ha ei stadfesting av kva som er røyndom. Han avventar ofte låsesmeden sin reaksjon før han vågar å fortelje vidare, fordi han ikkje verkar lite på seg sjølv og sine egne sansar.

Han har heller ikkje klare grenser for sin eigen person fordi han identifiserer seg så sterkt med andre. Han er ein framand for seg sjølv fordi han har fylt livet sitt med søkinga etter noko anna og må heile tida få stadfesta at det han aner kan vere verkeleg og sant. Han har vigd livet sitt til å halde minnet om ein annan i live. Difor må han òg ha hjelp av ein annan til å ordne opp i sitt eige liv.

Når låsesmeden kjem til garden og dei to går opp for å sjå på blinddøra, blir rollene bytte om. Eg-personen har ikkje lenger same autoritet, det verkar som om han har mista kontrollen han hadde i utgangspunktet.

Novella startar med eg-forteljaren si konstatering av at kyndige låsesmedar er sjeldne. Deretter følgjer ei sakleg utgreiing om korleis han gjekk fram for å få tak i ein låsesmed, opplysningar som ikkje har ei klar tyding for den vidare handlinga. Dette fungerer som ei understreking av tilfeldigheitene i at han treff nettopp *denne* låsesmeden, samstundes som det skaper kontrast til den brått intime samtalen mellom dei to. Eg-personen presenterer bakgrunnen for at han tok kontakt med låsesmeden. Han har "alibi", medan låsesmeden sin kjenslemessig sterke reaksjon verkar umotivert og blir trukken i tvil.

Samstundes kan den fyrste setninga i novella, "Kyndige låsesmeder er sjeldne", lesast ironisk når heile teksten blir lest på ny. Ja, kyndige låsesmedar er tydelegvis sjeldne, men om denne påstanden skal stå som ein slags moral eller ei oppsummering av kva teksten kan seie noko om, blir utsegna ei kraftig underdriving. Er *dette* verkeleg alt eg-personen kan seie om hendingane etter at låsesmeden kom til garden? Når det er sagt, kva skulle han ellers ha konstatert - "Kvinner som endrar lagnaden din er sjeldne"? Eller undergrev eg-forteljaren den narrative autoriteten sin alt i fyrste setning?

På det diegetiske planet er det berre to karakterar: eg-personen og låsesmeden. Det er fleire innskotne forteljingar på det hypodiegetiske planet, som når eg-personen fortel låsesmeden om bestefaren og om Valund. Nokre fortel han til låsesmeden, andre historier kjem i form av indre monolog når han les bestefaren sine almanakkar. På det hypodiegetiske planet parafraserer eg-personen i tillegg Valund sine historier; til dømes opplevinga hans som "fuglemann" på tivoli og ættesoga Smidursoga. Desse parafrasane bygger opp under Valund som ein fascinerande og kompleks figur, samstundes som dei er med på å forklare eg-personen si intense beundring av "ordsmeden Valund."

Det hypodiegetiske planet blir, som eg tidlegare har vore inne på, problematisk fordi eg-forteljaren identifiserer seg så sterkt med personane han fortel om. Når han fortel bestefaren si historie, er det som om han sjølv er bestefaren. Og gardsguten Valund har gjort så sterkt inntrykk på eg-personen at han i høgaste grad må seiast å vere til stades, i alt sitt fråver. Dei uklare overgangane mellom plana og forteljarstemmene i teksten får tematisk tyding i høve til eg-personen sin "spalta" personlegdom.

Struktur i "Blinddøra"

Novella kan i hovudsak delast opp i to. Den fyrste delen er dominert av samtalar omkring blinddøra mellom eg-personen og låsesmeden, medan den andre delen rettar fokus mot den gåtefulle gardsguten Valund. Blinddøra og Valund er uløyseleg knytt til kvarandre i eg-personen sitt medvit, men Valund blir ikkje nemnd i den fyrste delen av novella. Utan kunnskapen om Valund, er det vanskeleg å forstå det dramatiske tilhøvet hans til blinddøra. Når han i andre delen fortel historia om Valund, får den fyrste delen ei oppklaring. For å seie det på ein annan måte - fordi Valund er fråverande i fyrste del, er meininga òg fråverande. Historia om blinddøra får langt på veg si forståing frå historia om Valund. Blinddøra og eg-personen sitt tilhøve til henne blir meir forståeleg når han fortel historia om gardsguten som forsvann. Men Valund kan ikkje bli forstått ved hjelp av blinddøra, han er og blir ei gåte.

Teksten sitt hovudfokus skiftar heile tida, eller rettare sagt, det *går gjennom* det som tilsynelatande er i fokus, og vidare til det som ligg bak. Såleis hermar denne rørsla det stadig tilbakevendande motivet med opning av dører på det diegetiske nivået: Fyrst skal ei vranglåst kiste opnast, noko som leier eg-personen til å fortelje om noko anna som er låst på garden, nemleg blinddøra. Når så døra kan opnast, vil han heller lese bestefaren sine almanakkar, der han held fram med å leite etter noko som ikkje står skrive. Han leiter etter teikn på kva som hende med Valund, for å få svar på kva som har hendt med han sjølv. Han baserer seg såleis på ein metonymisk struktur, der teikna får tyding fordi dei står i ein nærleiksrelasjon til kvarandre. Dette kjem mellom anna fram i høve til Valund sin hatt og til lønnetreet Valund forsvann i. Det vi ser, står eigentleg for noko anna. Denne kontinuerlege forskuvinga av meining er òg ei forskuving av spenning.

Men når vi trur gåta skal (for)løysast og døra opnast, syner det seg berre nok ei gåte. Slik syner den m m etonymiske strukturen seg å vere allegorisk, teikna peikar på noko anna, i ei tilsynelatande uendeleg rekke av gåter.

Likevel insisterer eg-personen på at det som hender har ei meining. Han veit berre ikkje kva meininga er. Noko uforståeleg er det viktigaste i livet hans. Difor ser han hendingar og ting som likevel fylte av tyding. Han er van med å bli styrt av noko han berre aner, men har gitt opp å forstå kva det tyder. Slik held metonymien fram, han søker etter noko som er tapt og må difor sjå meining i det som på ein eller annan måte har stått i nærleik til det som er borte.

Dette kjem til syne mellom anna i den inngåande skildringa av dei fyrste møta med låsesmeden og Valund. Han insisterer på at *ingenting er tilfeldig*, det hender med ei meining, og denne tydinga manifesterer seg òg i dei fysiske omgjevnadene. Det motsette av denne meiningsladinga, er for eg-personen "det store alt og ingenting vi kaller virkeligheten".

Frykta for at han kan ha levd på ei løgn, driv han til ei intens meiningsinnfylling. Slik kan han halde tvilen og frykta for "ingenting" på avstand. Samstundes kan oppsøkinga av låsesmeden vere ei erkjenning av at han ikkje kan leve med frykta lenger. Difor må blinddøra opnast no. På same måte som ein fødsel må skje før eller seinare, kjenner eg-personen at tida er inne for at løyndomen bak blinddøra må ut.

Minna til eg-personen er heile tida til stades, slik vekslar tidsperspektivet mellom fortid og notid, og mellom fantasi og røyndom. Han prøver å setje hendingane i system og såleis forstå kva som har hendt. I utgangspunktet leiter han i det ytre og fysiske, i nedteikningar og ting, fordi han insisterer på at meininga finst ein stad i nærleiksrelasjonane.

Låsesmeden

Låsesmeden kjem til garden to gonger på det diegetiske planet. Ho kjem, flykter i panikk etter å ha opna døra, men kjem tilbake ein andre gong. I tillegg har ho vore over garden i seglfly. Valund kom "frå lufta" og forsvann. Låsesmeden kan sjølv velge, medan eg-personen står fast der han alltid har stått, som "knappnålsmennesket". Situasjonen hans er klaustrofobisk, understreka av den låste døra han er så oppteken av og som han kjenner seg både utestengt frå og innelåst bak. Samstundes har han tatt eit val når han kontaktar låsesmeden, valet om endeleg å prøve å snakke om blinddøra. Låsesmeden er såleis den som gjer det mogleg for han å fortelje.

Låsesmeden kjem inn i novella som ein gåtefull person. Den fyrste gongen dei snakkar saman på telefonen, er talen hennar nærmast surrealistisk. Ho snakkar eit biletspråk som gjer det vanskeleg å forstå kva ho meiner. Det er som om ho fortel om hallusinasjonar eller draumar. Utifrå det eg-forteljaren har fortalt, byrja samtalen med "fagleg prat". Altså er det fyrst når han fortel kva gard han bur på, at låsesmeden "tar av":

- Når var du over oss da? spurte jeg.

- Sommeren 1986 da dere flenset krumsteinene av låvetaket før dere la på de nye svarte platene.

- Flenset?

- Ja, flenset. Fra lufta så jeg ikke annet av låven enn taket. Og da krumsteinen var fjernet og bare de knokkelhvite lektene stod igjen og lyste mot de mørke løene under, forvandlet låven seg til en grindhval som var flenset og ribbet for spekk så ingenting annet enn den nakne beingrinda lå tilbake på tunet.

- Du så altså et hvalskjelett under deg?

- Ja, så lenge det varte. Da takplatene kom på, ble låven til en svart narhval, hvis du har hørt om svarte narhvaler da?

- Nei.

- Det har ingen. Så det må kanskje ha vært en narrehval jeg hadde under meg. Forresten kom Jonas til å hete Jonas. Han ble snittet -ritsj, ritsj - ut av buken.

- På en hval?

- På meg vel. Kroppen min var oppsvulmet som en hval før jeg barslet. Får jeg lov til å si det som det er?

- Kom igjen.

- Bekkenet mitt er trangt som et nøkkelhull. Jeg hadde gått i vranglås og måtte flenses.

Låsesmeden verkar overspent og dramatisk, eg-personen inntar rolla som den forståingsfulle og rolege terapeuten som lar henne snakke ferdig. Men kvinna treng ikkje forklare kva ho

eigentleg meiner, det verkar som om mannen forstår henne og bileta hennar nærmast umiddelbart. Skiljet mellom draum og vaken tilstand, eller mellom fantasi og røyndom, synest uproblematisk for henne. Begge plan er til stades på same tid, og for henne er det ingen motsetnad mellom låven og kvalskjelettet, eller kulpen som ho ser som vindaugget til det underjordiske.

Ho har vore gravid og fødd ein son ved keisarsnitt, ho har vore oppe i seglfly og sett på livet der nede. Samstundes har hendingane så stor tyding for henne at ho må nytte desse bileta for at språket skal kunne uttrykke noko av kva ho har kjent. Denne måten å sjå verda på knyter henne nærmare til både Valund og han sjølv, fordi Valund

[...] levde [...] i verden som om han ikke levde i verden. Alt omkring ham var slik det var samtidig som alt ble noe annet enn det var. [...] Ja, Valund lærte meg at det var et syn bakom syn i det synlige.

Det er konkrete hendingar ho snakkar om, men på ein underleggjerande måte. *Ho* er ein underleggjerar. Men kven er eigentleg låsesmeden? Kva er hennar funksjon i teksten?

Møtet

Noko bind eg-personen til låsesmeden etter den fyrste telefonsamtalen. Han avslører ikkje tankane sine etter samtalen, men skildringa av det fyrste møtet er ladd med meining og tyding. Han har tillagt henne ei tyding vi førebels ikkje kan vite kva er, og dette skaper ein forventnad om kva som vil hende på grunn av henne.

Når han ser låsesmeden for fyrste gong, er ho både luft og jord på same tid. I augo hans blir ho forvandla frå ei luftånd til eit menneske. Fyrst ser han henne som eit slags overjordisk vesen som opphevar fysiske lovar og svever over bakken. Di nærmare ho kjem mot han, di meir tyngde og røyndom får ho over seg, til ho til slutt blir sett som "en påfallende vanlig kvinne i midten av 20-årene med en skjelmisk lystighet som på en aparte måte skjerpet og forfinet det outrert alminnelige hos henne."

Er det mogleg å vere påfallande vanleg? Kva er det outrert alminnelege? Så alminneleg at det blir spesielt? Så normalt at det må vere noko unormalt ved henne? Prøver ho å dekke seg til med det alminnelege for å skjule at ho har noko å skjule? Eg-personen ser det som om låsesmeden nærmast morar seg over å sjå alminneleg ut. Kanskje er han fyrst skuffa over at ho ser normal ut, med tanke på tydinga han har tillagt henne. Difor ser han heller "normaliteten" som eit dekke, ho er så alminneleg at det går over i det ualminnelege. Han har bestemt at ho er uvanleg.

Samstundes fortel han dette i ettertid, med viten om kva som hende som fylgje av at låsesmeden kom. Er det mogleg å gjenkalle fyrsteintrykket av henne når ho har hatt slik innverknad på han? Fyrsteintrykket peikar fram mot det som hender seinare på det diegetiske planet. Det har òg likskap med minnet eg-personen har av sitt fyrste møte med Valund. Begge desse episodane er avgjerande hendingar i livet hans. Men har han gitt dei denne tyngda i ettertid, eller er det mogleg at hendingane var ladde med meining og retning i seg sjølve, s slik framstillinga hans tyder på?

Eg-personen knyter låsesmeden til Valund via blinddøra alt i byrjinga. Ho tende eit håp hjå han då ho fortalte om opplevinga i seglflyet. Låsesmeden har vore i lufta over garden hans, og

fekk vite "hva ørnungen opplever når den kaster seg ut fra reirkanten og prøver vingene i sin aller første flukt."

Dette set henne i samband med "fuglemannen" Valund, og er ein klar parallell til Valund sine opplevingar som "Fuglemannen" på Rex Tivoli, ei oppleving han fortalte om til eg-personen:

Valund stod på plattformen øverst på den høye masta med ørnevingene festet til armene [...] Så løftet han vingene og kastet seg utfor. [...] Ja, han var en fugl, en fremmed fugl som dalte ned i tunet her, satte noen kråketær i finsanden på en sammenrast grøft før han lettet og fløy bort. Kråketærne som stod igjen etter ham i sanden, kunne ingen tyde. Men alle forstod at disse kråketærne ikke kunne være satt av en kråke.

Han står og ser henne komme mot han, han "zoomar" henne inn, og det er tydeleg at det er noko viktig som hender. Den unge kvinna svever mot han i ei slags openberring. Lønnelauvet helsar henne som "avhogde hender som vinket, vinket." Med sambandet eg-personen ser mellom Valund og lønnetreet, er det som om Valund helsar låsesmeden idet ho kjem til garden.

Han ser etter teikn hos henne, høyrer metallisk klirring i latteren hennar og kjenner blikket hennar på seg, som gjennom eit nykelhol i ei dør han er innelåst bak. Her blir låsesmeden si doble rolle meir enn forsiktig antyda: Ho skal opne både blinddøra og eg-personen.

Han er ikkje lenger fatta og roleg som i telefonen, han har forsnakka seg og røpt løyndomen om den låste døra på oppstugo: "denne blinddøra som har opptatt meg, nei, forhekset meg, ja, besatt meg siden barndommen."

Låsesmeden sin funksjon i teksten ligg i tittelen hennar. Oppgåva hennar er å opne det som er stengt, vranglåst og som manglar nykel. På det bokstavelege planet i novella er det låste representert ved ei vranglåst kiste og ei dør utan nykel. Ho opnar begge. Samstundes får ho eg-personen til å fortelje henne historiene om blinddøra og seinare om Valund, og er såleis "døropnar" for han. Låsesmeden er alt det eg-personen ikkje er. Ho er aktiv og problemløysande, medan han er handlingslamma. Han kjem seg ikkje vidare utan hennar hjelp. Ho opnar det låste i dobbel forstand. Dette gjer at eg-personen ser henne som ei jordmor, fordi han ser opninga av blinddøra som ei forløyising. Det er låsesmeden som kan dirke opp døra og la løyndomen bli røyndom. Ho har fødd Jonas og sett inn i underjorda frå seglflyet. Samstundes er ho låsesmed. Når låsesmeden spør han om døra, blir han skamfull og vil ikkje snakke meir om det. Han kvier seg for å syne henne døra. Likevel greier han ikkje å nekte henne korkje å sjå henne eller å dirke henne opp. Difor er ho den eg-personen treng. Ho er den rette for jobben i dobbel forstand, fordi ho *har* dobbel forstand.

Blinddøra

Korleis kan eg-personen vere besett av ei dør? Kva er eigentleg blinddøra?

Blinddøra var ein gong inngangen til eit gjesterom på oppstugo, overetasjen i hovudhuset på garden. Då gjesterommet i 1883 fekk ein annan inngang, blei det sett panel over den eine dørøpninga. Altså leier ho ingen stad og er blind på same måte som ein avstengt blindveg. Døra hadde ikkje lenger nokon nytteverdi, men fekk likevel stå i fred. Døra var i utgangspunktet ei vanleg furudør som eg-personen sin oldefar måla med ådringsteknikk, slik

at døra ser ut til å vere laga av mahogni. Fordi denne etterlikninga var så naturtru, fekk døra stå - og blei såleis eit kunstverk.

Døra er eit "furulerret" med mahogni som motiv. Når eg-personen syner henne til låsesmeden, omtaler han døra som "den Rembrandtbrune", og "et skildreri av mahogni", og gjev henne såleis endå sterkare tyding av å vere eit kunstverk. Før 1948 synte folket på garden stolt fram kunstverket til framande, så dei kunne undre seg over at døra berre var ei etterlikning og ikkje av ekte utanlandsk edeltre. Døra fekk tyding i seg sjølv då ho blei tatt ut av ein nyttesamanheng og "hengt opp" på veggen. Når det ikkje lenger var mogleg å gå gjennom henne, var det heller ikkje naudsynt å finne den forsvunne nykelen til døra. Døra er ein optisk illusjon, etterlikninga er så god at ho bedrar sansane og lurar den som ser til å tru at ho er noko ho ikkje er. Synsbedraget er på eit vis dobbelt. Fyrst er ei furudør måla for å sjå ut som mahogni, deretter ser eg-personen igjen bilete i mahogniådringane. Han ser bilete *i biletet av mahogni*. Samstundes er ikkje desse bileta bedrag for eg-personen, han ser dei som realistiske skildringar av verkelege hendingar. Han ser ådringane som uttrykk for ein kunstnarintensjon som legg føringar for fortolkinga hans.

Etter at folket på garden fekk vite kva som skjulte seg bak døra, blei kunstverket forandra til ein skam bak eit forheng. Det måtte ikkje eingong vere tale om henne. Dei skjulte og tagde om henne som dei tidlegare hadde synt fram og snakka om. Døra blei brått forandra til noko farleg og skremmande som dei held på avstand med mørke forheng og absolutt forteiing. Det er som om dei var redde for at løyndomen skulle synast på døra sjølv. Eller kanskje er det verst at døra kan skjule noko frykteleg, utan at utsjånaden hennar avslører noko. Korleis kan grusomme ting hende utan at det set eit preg på dei fysiske omgjevnadene? Det er ikkje lenger mogleg å sjå på døra på same måte, ho ser annleis ut fordi dei har fått vite noko skremmande om henne. Sjølv om døra "i seg sjølv" er uendra bak forhenget, blei ho radikalt forandra då dei tilla henne "en tussemørk hemmelighet."

Eg-personen er oppvaksen med forteiinga av blinddøra, samstundes som han aner noko om grunnen til at døra blei tildekt. Men han har aldri våga å opne døra. Han har berre stird *på* henne, til han er blitt blind for kva døra eigentleg er. Han har ein mistanke om kva som skjuler seg bak henne og har førestilt seg dette sidan han var barn. Men han har sett og sett på henne, leitt etter svara *i* døra sjølv, ikkje i det som er innelåst bak henne og ikkje i det han sjølv hugsar og veit. Han leiter i sjølvteiknet, ikkje i det teiknet står (fram)for. Han er blitt blind for kva døra eigentleg er og må ha hjelp av låsesmeden som kan "sjå" for han, der han ikkje vågar. Han er fanga i ein blindveg i ein labyrint av eigne aningar og kan ikkje finne vegen ut åleine.

Å snakke om blinddøra

Eg-personen kjenner seg besett av blinddøra og ser henne som eit levande vesen, likevel kjem han som forteljar med ein tørr kommentar om at låsesmeden skal få lov til å dirke henne opp, sidan det trass i alt er fyrste gong det er ein faglært låsesmed på garden. Han blir skamfull når ho spør om døra og forsøker å dekke over det han kjenner. Dei saklege kommentarane hans fell igjennom og blir komiske når han forsøker å bagatellisere det heile, og med det bagatellisere seg sjølv og kjenslene sine. Til no har han framstilt det som om ein kvinneleg låsesmed med sans for det alternative tilfeldigvis har dukka opp på garden hans. Blinddøra har han berre snakka "fagleg" om, det er låsesmeden som har problem med røyndomen. No kan han ikkje skjule seg eller døra lenger. Når låsesmeden trekker forhenget til side, ser han det

som om døra er blotta og audmjuka, og blir sjølv skamfull. Det er hans skam, fordi han kjenner seg eitt med døra.

Språket strekker ikkje til når han skal snakke om blinddøra. Det har nådd ei grense og er ikkje i stand til å bere all den meining som ligg i dette teiknet for han. Han veit då heller ikkje kva den stengte døra tyder, berre at ho tyder noko. Han veit ikkje om det er han sjølv som har gjort henne til alt ho er, og det er difor umogleg å vite kva han skal seie om henne. Han kan ikkje snakke fritt som låsesmeden, og eit forsøk på å skildre blinddøra blir forrædersk fordi språket ikkje kan fange alt, og han er redd for å bli misforstått:

- Ja, du skjønner at den er meg ikke bare kjær; den er min kjæreste, buste jeg naivt ut med.

- Du elsker den?

- Ja.

- Og nå skal den barsle?

Eg-personen har alt forbode henne å opne døra, likevel prøver ho seg. Han kjenner det som eit svik. Han har gått over ei grense ved å fortelje henne om blinddøra og la henne dirke henne opp, men ho vil gå fortare fram enn han er budd på. Kvifor har ikkje ho forstått han, slik han meiner han har forstått henne? Han ventar at ho skal forstå og godta, slik han gjorde med hennar fabuleringar over telefonen. Noko har gitt han tru på at ho kan hjelpe han, difor kjenner han sviket som endå større. Har han innbilt seg dette òg? Han treng låsesmeden, men prøver å kontrollere henne og diktere grensene for kor nær ho kan komme både han og blinddøra:

- Du må visst ha en merkelig dør, sa hun med ett alvorlig.

- Neida, hun er helt alminnelig. Du kan nesten ikke se det på henne, mumlet jeg og stirret på en nyperose i skjørtet hennes.

Dette peikar tilbake på skildringa av låsesmeden som "outrert alminneleg", og på ynsket hans om å sjå meining i det fysiske og ytre. Både blinddøra og låsesmeden er så viktige for han at han nesten ikkje kan forstå kvifor det ikkje smitter over på "røyndomen". Han ynskjer at låsesmeden skal forstå han umiddelbart, at ho skal vere noko heilt spesielt under det alminnelege. Han treng så sårt nokon som kan forstå:

- Du tror kanskje jeg er pervers, sa jeg [...] Men jeg flyr ikke på blinddører. Fantasien min er kåt på henne, men ikke jeg. Tror du jeg tenner på tørre nøkkelhull? Et platonisk svermeri for en blinddør gjør meg ikke til avviker. Skal jeg si det som det er?

- Kom igjen!

- Da kan jeg opplyse om at jeg ikke er en simpel dørpuler. Enten er det min fantasi som har befruktet blinddøra med liv. Eller så har det store alt og ingenting vi kaller virkeligheten gjort den fruktsommelig med død. Jeg puler kvinner og svermer for blinddører. Er det nødvendig å si mer?

- Kom igjen!

- Jeg tror livet har besvangret den med død, sa jeg. - Tilværelsen har voldtatt den. Nå er tiden inne for at hun skal nedkomme med sine døde.

- En grav som skal føde, altså?

- Jeg regner med det. Eller så må det være min fantasi som har befruktet døden med liv.

Ei dør som dør

Ordspela i "Blinddøra" tydeleggjer tvitydigheiten i teksten ved å illustrere at språket kan oppfattast på ulike måtar. "Dør" er ei opning mellom rom, samstundes som det er presens av verbet "å dør". Orda er homonymiar, med to heilt ulike tydingar. I høve til blinddøra kjem desse to tydingane av ordet nærmare kvarandre og får tyding frå kvarandre, fordi eg-personen forbind døra med døden.

Ei dør står låst på oppstugo, nykelen er borte, han forsvann etter at "noko" hende, noko som ingen våga å snakke om. Ingen ville snakke om grunnen til at døra var låst, og fordi døra representerte moglegheiten for ei avsløring av løyndomen, kunne heller ikkje døra nemnast.

Eg-personen sitt tilhøve til blinddøra er svært gåtefullt, både for oss som lesarar og for han sjølv. Han har store problem med å syne døra til låsesmeden, fordi han ved å syne henne fram òg blottstiller seg sjølv. Han har halde liv i blinddøra med heile sin fantasi, utan å våge å bli konfrontert med røyndomen, det blinddøra skjuler. Han har stird inn i døra, fordi han ikkje har våga å sjå inn i rommet bak den stengde døra.

Ei dør er ein inngang til noko anna, eit teikn på at det er noko bak. Men eg-personen verkar å ha fortrengt det. Då døra blei eit kunstverk, gløymde folk at ho ein gong var noko anna. I staden har han stird seg blind på det som både opnar og stenger. Fordi sjølv blinddøra blei dekt til etter at "noko" hende, er det noko forbode over berre det å ta forhenget til side. Ved å "kle av" døra kjenner han seg nærare sanninga, og sidan døra er låst, treng han ikkje gå lenger enn han vågar. Blinddøra er både truande nær og på trygg avstand.

Blinddøra har fått liv av fantasien til eg-personen. Han har overført tru og tvil på henne og lest historier ut av ådringane i døra. Blinddøra skjuler noko som har med døden å gjere. Låsesmeden fortalte at ho har fødd Jonas, og at han blei snitta ut av buken hennar. Bibelens Jonas trudde han var komen til Sheol - dødsriket, då han hamna i kvalens buk. Eg-personen kallar blinddøra Sheol og gjev såleis blinddøra tydinga av både livmor og død. Han har alt gitt låsesmeden dobbelttydinga av dørøpnar og fødselshjelpar fordi ho kan opne blinddøra og "forløyse" sanninga. Slik ser han opninga av døra som ein fødsel, men det er noko dødt som vil syne seg.

Samstundes veit han ikkje sikkert kva som skjuler seg bak døra, eller om det er noko der i det heile. Han har stird inn i dørspeglane så lenge at han ikkje greier å skilje mellom kva døra eigentleg er og kva han sjølv har tilført henne av meining.

Anten har han sjølv gjort blinddøra til det spesielle ho er, eller så har det verkeleg hendt noko med døra, uavhengig av fantasien hans. Han *trur* det siste, men kan ikkje vere sikker. Når han seier at tilveret har voldtatt blinddøra, snakkar han om verkelege hendingar i tilknytning til henne. Ho blei dekt til og fortrengt på grunn av tragiske hendingar som ikkje var hennar feil. For eg-personen er ho eit levande og uskuldig vesen, påført menneskeleg skam og skuld.

Samstundes er blinddøra berre ei dør som blei eit kunstverk, som så blei ein skam. Det er ikkje blinddøra sjølv som har forandra seg, men menneska som har forandra tydinga hennar.

Eg-personen har visst om løyndomen til blinddøra sidan han var ti år. Då høyrde han bestefaren fortelje om sine opplevingar som tiåring, der han stod på dørstokken medan snekkaren sette panel over den indre enden av dørøpninga. Bestefaren kjende snekkaren sine hammarslag på panelet, som frå ei kiste som blei spikra att. Det går fram av teksten at han, kanskje nyleg, hadde sett *sin* bestefar bli lagt i ei kiste. Altså kan eg-personen ha gitt blinddøra tydinga "grav" etter å ha tjuvlytta til bestefaren si forteljing. Kan eg-personen si "besvangring" av blinddøra ha utgangspunkt i eit barndomstraume? Bestefaren var ti år då han møtte døden, og når han fortel om opplevinga, gjer det sterkt inntrykk på eg-personen som er på same alder. Tiåringane har for fyrste gong møtt det store og usikre som døden er. Og den tiårige eg-personen forstår at sjølv dei vaksne er redde for døden når dei dekker til blinddøra og forbyr all tale om henne. I tillegg er det etter at eg-personen har tjuvlytta til dei vaksne sin samtale, at Valund forsvinn og blir borte. Slik blir møtet med døden forsterka ved det enorme tomromet Valund etterlet han i som barn, tomromet han framleis er i som vaksen.

Det verkar umogleg for han å handle, han har ikkje overmote, men *undergangsmote*. Han har vore fastlåst i same klaustrofobiske situasjon sidan barndomen, blinddøra har definert og kontrollert livet hans. Han har på eit vis stått framom ei låst dør heile livet og aldri våga å gå vidare. Difor håpar han så inderleg at låsesmeden er redninga hans, fordi han har innsett at fantasien hans ikkje kan gje han verkelege svar og heller ikkje bekrefte kva som er verkeleg.

Men han veit ikkje kva som er fantasi eller røyndom. Samstundes er røyndomen like skremmande som dei villaste fantasiar. Kva er mest skremmande - å få bekrefte sine villaste fantasiar, eller å få stadfesta at fantasiane aldri kan bli røyndom? Eg-personen er redd både livet og døden. Anten er tilveret så meiningslaust at han har brukt mesteparten av livet sitt på å førestille seg noko som ikkje er. Eller så skjuler blinddøra noko som har med røyndomen å gjere, og svermeriet for døra vil ikkje ha vore meiningslaust. Difor har han ikkje våga å opne blinddøra. I staden har han gjeve henne namn og sjel, og spunne fantasien sin omkring henne til han ikkje veit kva som er verkeleg lenger.

Låsesmeden ser det andre ikkje ser, det forstår eg-personen når dei snakkar på telefonen. Eller rettare sagt: Ho ser det andre ser, men på ein annan måte. Når ho fortel om seglflyginga og fødselen, nyttar ho eit biletspråk. Samstundes veit ho at dette "berre" er underleggjering og at det er ho sjølv som har gjort opplevingane underlege og ikkje umiddelbart forståelege for ein lesar eller tilhøyrar. Ved å underleggjere utelukkar ho ikkje den verkelege verda. Ho fyller meining inn i røyndomen, *si* meining, i hendingar som er for store og tydingsfulle til at ho kan nytte eit "vanleg", konkret språk. Samstundes veit ho kva det vil seie å "sjå til ein ikkje ser" og å "innsjå til ein ikkje innser". Altså forstår ho kor vanskeleg det kan vere å skilje mellom røyndom og fantasi, eller mellom kva som er verkeleg og kva ein håpar eller fryktar skal vere verkeleg. Denne innsikta gjer henne i stand til å sjå for eg-personen. Ho forstår at han både håpar på og fryktar ei opning av blinddøra. Difor har eg-personen tillit til henne og difor gjev han henne lov til å sjå blinddøra.

Når han skal syne låsesmeden døra, mister han kontrollen over stemma si og over orda. Det heile blir eit kaos av stemmer som forsøker å undertrykke eller overdøye kvarandre. Han har tidd om døra så lenge at han ikkje kan snakke om henne på ein normal måte. Han aner noko om lidinga som har gått føre seg bak døra, blanda med si eiga liding og forneking. Samstundes er det berre han og stemma hans som kan fortelje kva som verkeleg har hendt.

Men dette peikar òg mot Valund si stemme og det mystiske språket lårsk, som eg-personen kjenner at han ber i seg og blir sufflert av, noko eg vil kome tilbake til.

Anten har "tilveret valdtatt blinddøra", og noko grusomt verkeleg skjedd, eller så har "fantasien hans besvangra henne". Difor kjenner han skam over å syne henne fram. Han er redd for at han kan ha lagt så mykje meining i noko som kan syne seg å vere tomt. Uansett kva som er sanninga om blinddøra, kan ikkje orda bli gjort usagte om det syner seg at fantasien hans er "den skuldige". Samstundes er det å *snakke om det utrygge*, utrygt i seg sjølv. Eg-personen greier å snakke om blinddøra i overført tyding, men å skildre henne i konkret språk verkar umogleg. Det konkrete språket vil ikkje kunne gripe meininga han ser i henne, samstundes som det gjer problemet hans større. "Å setje ord på det" inneber ein risiko for at fantasien hans blir meir verkeleg, meir konkret - og kanskje endå meir skremmande. Han snakkar på eit vis *i parablar* og prøver å få låsesmeden til å forstå den eigentlege tydinga av orda hans fordi han ikkje kan uttrykke seg direkte.

Parabel-språket blir såleis ei slags utsetjing av røyndomen, eit språk han kan nytte til han er sikrare på kva som har hendt med Valund og med han sjølv. På den måten kan han alt tidleg i teksten seie kva han trur har hendt, medan lesaren tar utsegna som nok ein metafor:

Suget etter Valund gjør ham stadig nærværende. Han forsvant for godt. Men for meg ble han ikke borte. Valund er her. Slik opplever jeg det. Han lever liksom vegg i vegg med meg. Slik føler jeg det. På denne garden er det som om han lever like innpå meg. Han står så å si alltid for døren uten å banke på og komme inn.

Her presenterer teksten faktisk ei bokstaveleg løysing på kor Valund blei av. Men sidan vi har blitt vane med at eg-personen uttrykker seg uklart, ser vi ikkje at "svaret" på gåta er rett framom augo våre. Samstundes gjev den overførte tydinga av "Valund i veggen" òg meining, fordi eg-personen lengtar så sterkt etter Valund at han blir nærverande. Eg-personen nyttar similer: "liksom", "som om", "så å si", for å tone ned det eksplisitte. Han *kan* ikkje seie eksplisitt at han trur Valund bokstaveleg talt er *i* veggen, fordi han ikkje kan vere sikker. "Slik opplever jeg det" og "Slik føler jeg det", seier han, som for å ufarleggjere mistanken sin og samstundes unngå å bli halden ansvarleg om mistanken syner seg å vere feil.

Teksten leikar med lesaren, medviten om at ei allegorisk lesing hindrar han i å ta den bokstavelege tydinga i tekstutdraget. Difor kan eg-personen påstå at: "Han står så å si alltid for døren uten å banke på og komme inn", utan at lesaren utan vidare forstår kva han eigentleg meiner. Utsegna peikar samstundes på seg sjølv som *gåte*, som ein variasjon over velkjende gåter som: "Kva er det som går og går og aldri kjem til døra?" Tida går og går medan Valund står framom døra utan å banke på.

Måleria på døra

På dei tre dørspeglane ser eg-personen bilete i målinga. Kvar dørspegel illustrerer hendingar som på ein eller annan måte har samanheng med bakgrunnen for tildekkinga av døra. Når han syner låsesmeden blinddøra, prøver han å *syne* henne historia, samstundes som han unngår å fortelje henne eksplisitt. Sjølv har han stått framom blinddøra sidan han var barn, og fantasert om "det forbodne": "Tre malerier laget jeg i mahognien. Ett for ett penslet jeg dem fram på de tre dørspeilene. Da de stod der ferdige, klappet jeg i hendene og gikk rett inn i et av dem."

På dørspeglane les han historia, slik han seinare les mønstra i bestefaren sine almanakkar, "midt mellom taushet og fortielse". Eg-personen forsøker å få henne til å sjå bileta han sjølv ser i mahogniådringane på døra:

Se her, sa jeg og pekte på det øverste dørspeilet. - Her ser du maleriet av en ungjente som løfter et nakent spedbarn opp i den kobberrøde solljosken fra stallgluggen mens hun stirrer kjærlig og rådvill og forferdet på det hun holder fram på sine strake armer som et offer til dagens lys.

Og her på det midtre dørspeilet ser du mannen i fugleham som svever høyt over bondegarden på utspente vinger. Dvelende favner de brede vingene hans lufta. Ugletyst flyr han tretopp høyt over garden, snøfallsstille. Se hvordan fjærene drysser fra ham.

Og under ham på tunet ser du gutten som står til knes i fugledun og fjær og ser opp mot en himmel som laver ned med rødbrune fjøn som i et fortrollet snøvær. Det ser du, ikke sant?

Og her på det nederste dørspeilet er gammelkonehodet. Det katteaktige trekantansiktet hennes smuldrer og oppløses, men blir holdt sammen av et finmasket nett av rynker. Du ser at kona ligger i en seng. Ved siden av senga sitter en mann. Jeg har bare malt hodet hans.

Men låsesmeden greier ikkje å sjå det han ser. H Ho ser seg sjølv, si eiga historie, då ho flaug i seglfly over garden "liksom i en edderkopptråd".

Eg-personen prøver å fortelje låsesmeden kva han har hatt ei aning om sidan han var barn. Kjenslene han knyter til blinddøra er så sterke at han har vanskeleg for å erkjenne at dei berre er *hans* kjensler og ikkje umiddelbart forståelege for andre. "Måleria" han har laga på dørspeglane, er hans eige forsøk på å sjå samanheng mellom hendingar han ikkje fekk lov til å snakke om, eit forsøk på å halde fast ved noko i ein svært usikker situasjon.

Eller ser han dei verkeleg? Blinddøra er eit kunstverk, ei svært realistisk skildring av mahogni. Oldefaren hans er kunstnaren, og ådringane kan såleis ikkje vere tilfeldige. Blinddøra er ikkje ekte mahogni, men "kunst-mahogni". Furudøra er måla for å likne ei dør av edeltre. Likevel tillegg eg-personen henne så mykje meir. Han ser måleria i dørspeglane som objektive og synlege for alle, noko han meiner må tyde at blinddøra har forutsett kva som ville hende. Dei tre måleria av den unge jenta med barnet, fuglemannen og den gamle kona på dødsleiet, er for eg-personen prov på at blinddøra veit og alltid har visst.

Tilhøvet hans til måleria han ser på dørspeglane er forvirrande. På den eine sida seier han at det er han sjølv som har "måla" dei, han har skapt dei med "blikket" og at det er "sine egne bilete" han har måla i mahogniådringane. Ådringane på døra prøver ikkje å førestille noko anna enn mahogni. Likevel kan ikkje ådringane kontrollere kva eg-personen ser i dei. Han finn "Billeder fra sin egen Tankeverden" i oldefaren sine penselstrøk. Eg-personen har måla dei same bileta med blikket så mange gonger og i så mange år at han ser "måleria" som objektivt sansbare. Han veit at det er sine egne bilete han sjølv har sett der, likevel kan han ikkje forstå at låsesmeden ikkje ser det som er innlysande for han. Det blir som når eit barn stolt syner fram si mest "naturalistiske" teikning og foreldra desperat prøver å sjå kva teikninga framstiller.

På same måte som dette barnet førebels ville avskrive foreldra som kunnskapslause, ber eg-personen over med låsesmeden. Han ser bileta så tydeleg at låsesmeden si nøling ikkje får han til å tvile.

"Måleria" kan òg vere eit barn sin måte å bearbeide eit traume på, fordi dei kan brukast til å forklare kvifor døra må vere gøymd. Kvifor skulle døra dekkast til om ikkje bileta var synlege for alle? Den farlege historia skal ikkje forteljast og heller ikkje illustrerast. Å måle bileta har såleis vore eg-personen sin einaste moglegheit til å fortelje. Ved å overføre det skremmande og uforståelege på døra kjenner han det som om han og døra blir eitt fordi dei er dei einaste som kjenner løyndomen. Han *må* antropomorfisere døra for å takle å leve med det han veit men ikkje forstår.

Eg-personen har vore åleine om det han aner, utan heilt å forstå det og utan å ha moglegheit for å snakke om det. Han står framleis der han stod då han var barn, utan å ha kome vidare og utan å vere i stand til å handle på eiga hand. Difor må låsesmeden vere "den vaksne" som lyttar til det han fortel og så handlar på hans vegne. Ho må nærme seg forsiktig og gradvis, dei gongene ho vil gå fort fram, trekker han seg tilbake i fortviling. Barn/vaksen-tilhøvet kjem tydeleg fram i låsesmeden sin lokkande talemåte når eg-personen vil la henne dirke opp låsen, men ikkje opne blinddøra. Ho lar han vigsle henne i ein slags seremoni. Ho spelar med på hans premissar og "dirkar", til han gjev henne lov til å handle:

- Jeg skal dirke opp en blinddør med nøkkelen i.
- Ja, med nøkkelen i.
- Og jeg vet hva det betyr, sa hun.
- Kom til meg med panna di. Bøy hodet ditt ned over meg. Ja. Slik. Ja.
- Nå har du kysset panna mi, sa hun.
- Panna di forstår hva det innebærer. Og jeg kysser panna di. Slik. Og slik.
- Ja, derfor kysser du panna mi. Fordi jeg vet hva det betyr. [...]
- Derfor kysser jeg panna di, sa jeg. - Og vier deg til Sheol.
- For du er jo allerede viet til henne.
- Ja, siden jeg var elleve år.
- Så lenge har du vært viet til Sheol.
- Og nå er vi begge innviet, sa jeg.
- Da kan jeg låse opp døra, sa hun.
- Ja, for nå er du blitt dødens jordmor. Og da kan du låse opp blinddøra når du vil.
- Enda nøkkelen står i, sa hun.

- Ja, for nå vet du hva det innebærer.

- Og åpne den hvis jeg vil.

- Ja, åpne den hvis du må, sa jeg.

Brått har han gått frå å la henne dirke opp låsen, til å gje henne lov til å opne blinddøra. Samstundes må eg-personen forsikre seg om at låsesmeden forstår både kva som faktisk kan vere å finne bak døra, og kor tydingsfullt dette er for han.

Fyrst når ho har forstått omfanget av kjenslene hans for døra, kan han fortelje om bakgrunnen for tildekkinga og forteiinga, og med ord fortelje historia han prøvde å syne henne på døra. Kontrasten er stor frå eg-personen si gåtefulle, "parabelske" tale til hans brått nøkterne framlegging av den historiske "røyndomen". Han fortel om budeia Birgit som i 1883 tok livet av barnet ho fekk med eg-personen sin oldefar, og som gøymde liket av barnet bak blinddøra. Det han har sett på dørspeglane, er forbunde med verkelege hendingar. På den øverste dørspegelen ser han henne med barnet, på den nederste som gamal og døyande medan ho tilstår ugjerninga for presten. Det er denne presten som fortalte folket på garden om Birgit si tilståing, og vitjinga førte til at blinddøra blei skjult bak forheng, og deretter til Valund si forsvinning.

Kunnskapen om desse hendingane var forboden. Han fekk kunnskapen som barn, tjuvlyttande til dei vaksne sin samtale. No kan han forklare og fortolke bileta sine for låsesmeden, tilsynelatande med ein ny distanse til blinddøra.

Nykelen

Eg-personen er så usikker på røyndomen at han må få andre si stadfesting på det han alt veit, han *aner* så mykje at han tvilar på at det er mogleg å vite noko sikkert. Låsesmeden må setje ting i samanheng for han. Han spør henne om blinddøra kan vere låst frå innsida, og når ho bekreftar dette, var det "det han visste". Han har sett nykelen gjennom nykelholet, likevel må han spørje låsesmeden om det er mogleg. Ho må fyrst bekrefte kva som er verkeleg før han vågar å fortelje meir.

Nykelen står i på innsida, og låsesmeden må dirke opp døra frå utsida. På same vis er eg-personen "låst" frå innsida, med eit gåtefullt indre ikkje eingong han sjølv har tilgang til. Han *må* ha hjelp av låsesmeden til å opne blinddøra for å slutte å vere ein framand for seg sjølv.

Det som er låst i holrommet mellom døra og panelveggen, let til å vere årsaka til at han sjølv er vranglåst og ute av stand til å komme seg vidare. Når han får bekrefte at nykelen står i på innsida, tyder det at nokon må ha låst henne frå innsida og at det verkeleg *er* noko eller nokon der inne. Såleis kan han stegvis byrje å lite på røyndomen og på kva han sjølv *veit*. Teksten skaper ein forventnad om at blinddøra endeleg skal opnast, men eg-personen skiftar fokus frå blinddøra til kista med bestefaren sine almanakkar. Nykelen i blinddøra er prøvet på at andre ting han aner kan vere rette og verkelege. Ved å "vigsle" låsesmeden og forsikre seg om at ho forstår kva ho gjer, kan han overlata ansvaret for blinddøra sin vidare lagnad til henne. Han kjenner ikkje eingong trong til å vere til stades for å kontrollere låsesmeden lenger.

Truleg skjuler blinddøra liket av eit nyfødd barn. Dette forklarar eg-personen si krinsing kring fødsel og død, førestillinga om døra som ei grav og det traumatiske i å vite om eit brotsverk,

utan å kunne fortelje om det. Alt ligg til rette for ei slags forsoning, ei etterlengta opning av blinddøra og sjelefred for eg-personen. Men fordi nykelen står i på innsida av døra, er gåta framleis uløyst. Nykelen tyder at det må vere noko meir bak døra som Birgit låste og forlét, og dette teiknet gjer at eg-personen må gå frå blinddøra til almanakkane.

Nykelen er såleis det som konkret bind Valund til blinddøra. Fordi nykelen står i på innsida, kan ikkje døra opnast og eg-personen må halde fram med å leite. Valund er ikkje nemnd ved namn i heile fyrste del av novella, men han er skildra på den midtarste dørspegelen, der eg-personen òg ser seg sjølv.

Overgangen mellom dei to delane av novella er glidande, men samstundes markert ved at eg-personen og låsesmeden forflyttar seg til stabbursloftet der den vranglåste kista står. I det dei to kryssar tunet, blir Valund varsla når eg-personen kikkar opp på lønnetreet. Dette er treet Valund forsvann i. Dagens hendingar har "rive og slite" i det, altså har blinddøra ein samanheng med treet. Samstundes er det her eg-personen fyrste gong knyter Valund til Kristus-figuren, når han ser at lønnetreet i løpet av dagen har blitt "så pisket og hudflettet at skjærereiret oppe i toppen av den ribbede krona nå trådte fram og ble synlig som en tornekrone."

Valund i kista

Opninga av kista opnar for eg-personen sin refleksjon over tid. "Fortida" ligg pent samanbretta i kista og liksom ventar på han. Han skildrar tinga som om han er usikker på om tida eigentleg har gått. Kista har ikkje vore opna sidan 1952, likevel syner vegguret i kista nesten same tid som armbandsuret hans. Har det berre gått to minutt for tinga i kista? Har uret ligge klart og venta? Tinga er trivielle, som tobakk, hårvatn, eit lommeur, ein blyantstump. Rallarhatten hans ligg samanbretta i ein pose.

Som i stillebenet trer tinga fram "i seg sjølve", og det er opp til tilskodaren å setje dei i ein samanheng: "Vi konfronteres med objekter i deres "egen ret", og ikke som vi normalt ser dem eller oppfatter dem, indføjet i en fornuftig *fortælling*."

Det menneskelege fråveret som kjenneteiknar det typiske stillebenet, gjeld òg innhaldet i kista. Alt er berre stumme kjelder, utan språk: "Blyanten hadde ikke etterlatt seg et ord, ikke et tegn." Dei kan ikkje fortelje han noko nytt. Berre at tida held fram med å skilje han frå fortida og såleis òg frå det som gjev han meining. Samstundes er det som om Valund nettopp gjekk ut av "biletet" og lét tinga vere att.

15.03. Klokka gikk etter 43 år, tikket og gikk og gikk. På et øyeblikk hadde viserne innhentet tiden. For dem hadde intet nytt skjedd. Viserne fortsatte å sirkle som om tiden var en og den samme til alle tider. 15.04. Jeg la Valunds lommeur til øret og hørte en slåmaskin dypt nede i barndommen overdøve en grashoppe langt inne i kløverenga. Viserne hadde ikke forsømt noe. 15.05. For dem var tiden verken ny eller gammel, verken fortid eller framtid, verken tidligere eller seinere, men alltid den samme til alle tider. All tid var alltid samme tid. Bare klokkeslettene forandret seg. Jeg så på Valunds klokke, og jeg så på min egen. Klokkene viste samme tid. 15.06. Ingen av dem kunne fortelle om de viste tiden for 43 år siden, eller om de viste tiden denne oktoberdagen i 1991, eller om de viste tiden i 1884 eller tiden i 2091. 15.07. Valunds tid var også min tid der jeg satt på huk på loftstrappa (...).

ELg-personen kjenner seg nær Valund når han ser på klokka. På same måte som han ser representasjonen av mahogni som berar av meining, ser eg-personen òg *representasjonen av tid* som uttrykk for ein *nærleik i tid*. Medan det kvite lakenet i "Det ubeskrevne Blad" kan vere resultatet av eit medvite bedrag, er det i "Blinddøra" heller tale om eit umedvite sjølvbedrag. Eg-personen sitt altoppslukande ynske om meining gjer at han er ute av stand til å skilje røyndom og innbilling, og slik ender han opp med å sjå uttrykk for meining overalt.

Ein visar som går rundt på urskiva *er* ikkje tid, visaren berre *viser* tid, men vi er så vane med å sjå klokka som eit symbol på tid at vi nesten blir blinde for at tida går, òg utan klokker. På urskiva er tida sirkulær og repetitiv, og samstundes uendeleg. Når eg-personen legg Valund sitt lommeur inntil øyret, høyrer han "en slåmaskin dypt nede i barndommen overdøve en grashoppe langt inne i kløverenga."

Det er tida som skil han frå Valund og frå den trygge barndomen før Valund og tryggleiken forsvann. Ved å samanlikne klokkeslettet på si klokke med klokkeslettet som Valund sitt ur syner, kan han førestille seg at tida er uvesentleg, at "all tid er same tid", og at det berre er klokkesletta som forandrar seg. Han vil vere nær Valund. Difor må han sjå meining og nærleik i tinga hans, fordi dei er det einaste tilgjengelege og handgripelege ved Valund.

Menneske blir fødte og døyr, og etterlet seg *ting*. Når namngjetne menneske døyr, blir tinga dei omgav seg med, ofte svært ettertrakta. "Tenk kva denne har sett!" og "Om denne berre kunne ha fortalt!" er omkvedet. Når mennesket er borte, er eigentleg berre tinga att. Dei etterlatne ser tyding i tingen som har tilhøyrt den avlidne. Nærleiken til den fråverande og tapte personen blir forsøkt gjenoppretta gjennom det som har vore i nærleiken av han. Det *må* jo ha smitta over? Korleis kan dei fysiske omgjevningane ha stått imot tydinga av eit elska og beundra menneske? Synske personar påstår at dei kan finne bortkomne menneske ved å halde i ein ting den forsvunne eig. Legg vi att noko av oss sjølv i tinga våre? Og kvifor aukar tilsynelatande denne tydinga når vi døyr?

Når mennesket sitt liv er over, kjem det ikkje meir til. Slik blir historia om dette mennesket avslutta, fullendt og oversiktleg "nedfelt" eller "fanga" i tingen. Ingen kan eigentleg korrigere tydinga tingen har fått, fordi den einaste som har autoritet til det, er borte. Meiniga til tingen er sanksjonert av døden. Nærveret av døden og fråveret av den som kan gje sikre svar, gjev tingen ein ny tyngde for dei levande. Som gjenstandane i stillebenet fortel tingen-i-seg-sjølv ei historie om fråveret av eit liv og ein nærleik.

Almanakkverda

Eg-personen si lesing av almanakkane representerer ei ekstrem form for meiningsinnfylling. Han kan lese si dramatiske historie ut av bestefaren sine knappe notat. "Almanakkteksten" fortel om eit monotont og repetitivt tilvere, der mennesket er utan verdi anna enn som arbeidskraft.

Kolonnane med tal og nøkterne kommentarar representerer tekstlege føringar for historia eg-personen "les". Sjølv om bestefaren ikkje har loggført hendingane han eigentleg leiter etter, kan han lese inn kva som hende i fråveret av dei. Han ser utelatinga som eit spor, fordi han veit at bestefaren aldri ville ha nemnd presten si vitjing på garden, trass i konsekvensane hendinga fekk. Eg-personen les teksten utelukkande allegorisk, for han fortel teksten noko gjennom å fortelje noko anna.

Stillebenet er karakterisert ved fråveret av ein autoritativ forteljar, men eg-personen trer inn som forteljaren for tinga si historie. Han kan lese den dramatiske historia om blinddøra og Valund ut av kolonnar med arbeidstimar og arbeidsoppgåver. Fråveret av menneskeleg liv er *for* påfallande. Det må vere eit forsøk på å dekke over at det er noko å skjule:

Bestefar hadde ikke skrevet et eneste personlig notat i almanakkene; ikke en tanke, ikke en drøm, ikke en vurdering kom til uttrykk. Dukket mennesker opp fra bokstavene, levde de for dyras liv i våronn, slåttonn og skuronn. Dyra gikk ut og inn av verden, men menneskene fødtes ikke, parret seg ikke, fikk ikke unger, utskilte ingen salgbare produkter og døde ikke. Dyra hadde utseende. De hadde egenskaper. De hadde lynne, særpreg og individualitet. [...] Men menneskene var uten karaktertrekk, uten ansikt og uten egen stemme. I denne almanakkverdenen hersket dyra. De bar sine uforanderlige lover i seg, og håndhevet dem ubønnhørlig. Menneskene eksisterte bare som dyreskygger i en slags levende død.

Dei sirlege nedteikningane har dyr og jord som hovudaktørar. Menneska er ikkje synlege anna enn som reiskapar for dyra og jorda, utan mål og meining i seg sjølv. Her er bestefaren sitt liv, han som ein gong var ti år og kjende seg levande begravd i det stengte rommet. I almanakken kjenner han ingenting, meiner ingenting, og er ingenting, berre ein penn som held rekneskap med tida som går, lik visaren på klokka: "Dagene gikk, månedene rullet og årene kvernet rundt i et tomrom der alt var gitt og alt så fastlagt at menneskene var overflødige og tiden bare datoer og år i en almanakk."

Han ser gjennom datoane og les kva som hende, slik han såg historiene måla inn på dørspegelen. Frå bestefarens loggføring av arbeidet kan eg-personen lese "handlinga", kva som hender vidare. Fråveret fortel, fordi han eigentleg kan historia og sjølv kan fylle inn det som ikkje står skrive. Han veit at dei store og avgjerande hendingane ikkje er nemnde med eit ord i almanakkane. Likevel les han. Han blir ein omvendt lesar, som kjenner handlinga frå før og som difor kan lese det han alt veit inn i stumme sider. Han treng berre stadfesting av at det han hugsar er rett og verkeleg. Datoane hjelper eg-personen å tidfeste hendingane og dermed "verkeleggjere" dei og forankre dei i røyndomen:

Jeg bladde og bladde i almanakken. Hvilken dag kunne presten ha vært her? Jeg forsøkte å lese mellom linjene fordi jeg visste at prestens besøk ikke ville stå omtalt i notatene, men likevel ligge gjemt i teksten et sted som et glødepunkt under bokstaver og tall, som et blått nålys inne i det uuttalte.

Eg-personen hugsar Valund som fell saman og ligg i senga og gret som eit barn, til han blir flytta til eit anna rom. Nokre dagar seinare er han tilbake i almanakken, og eg-personen hugsar at Valund blei betre. Men med presten sitt besøk forandra alt seg. Denne hendinga var avgjerande i høve til kva som hende med Valund, og såleis svært viktig for eg-personen. Prestens besøk er ikkje nemnd i almanakken. Men fordi han er ein omvendt lesar som kjenner "forfattarintensjonen", kan han lese det uskrivne. Besøket innebar dette "noko", som frå då av ikkje måtte nemnast med ord og som førte til at blinddøra blei dekt til.

Samstundes er det klart at almanakken ikkje er ei dagbok der eigaren gjev uttrykk for kjenslene sine. Det er ikkje mogleg å slutte at bestefaren ikkje tenkte, drøymde og håpa, sjølv om almanakkane var alt han etterlet seg i skriftleg form. Almanakkane tente ein nyttefunksjon som eg-personen verkar oversjå. Han overtolkar bestefaren sin tekst. Eller kanskje er han medviten om kva han gjer, og det er eg som overtolkar eg-personen?

Møtet med Valund

Eg-personen sitt første møte med Valund er angstfylt og illevarslende. Bakken dirrar etter hesten som har tatt ut, hunden snerrar og eg-personen er redd. Midt på tunet står eit mannshovud, lik ein abnorm, svart sopp og gjer det kjende og trygge skremmande og utrygt. Uhygga har plassert seg midt på tunet, heimen hans er invadert av dette merkelege. Og tiåringen bur seg på at *også dette* uforklarlege er noko han må vere åleine om.

Kanskje har han fått beskjed om å la vere å bry dei vaksne med "syna" sine. Samstundes kan dette forklare kvifor han identifiserer seg så sterkt med bestefaren sine barndomsminne. Som barn kjende bestefaren store og farlege kjensler, medan han som vaksen lever eit "almanakkliv", tømt for draumar og håp. Eg-personen trur bestefaren måtte forteie, som han. Difor kan han lese det usagte i det bestefaren skreiv.

Valund kjem inn i novella nærmast som ein død. Han er alt i ei slags grav, augo hans er ei blanding av levande og døde. Tiåringen liknar han med eit dyr på slaktarbenken, noko som skal ofrast. "Hovudsoppen" har bana seg veg frå underjorda, det er som om han kjem frå det underjordiske:

Øynene glødde. Under bremmen. Under den svarte luggen. De så. På meg. Bobleøyne. Gjørmebobler. Mørke. Stivt stirrende som okseøyne på slakterbenken. Død glød. Livs levende. Men døde. Slik stirret de på meg.

I dette første møtet mellom eg-personen og Valund verkar det som om tiåringen har overreagert på hendinga. Samstundes har han framleis i vaksen alder denne oppfatninga av kva som hende. Sjølv om det var ei logisk forklaring på korleis Valund hamna i jorda, er ikkje minnet om det formilda. Det som skjedde seinare, stadfesta fyrsteintrykket hans og forsterka det:

I årene etterpå kom jeg til å bruke Valund som et mål på meg selv og alle andre. Han ble normen og standarden. Forbildet. Idealet. Men jeg vet ikke om jeg benytter en kjempe eller en dverg som målestokk. Valund er et av de mennesker fra min barndom som jeg ikke forstod den gang, og som jeg ikke vil prøve på å forstå nå. Han kom fra det ukjente, dukket opp av marken midt på tunet som en underjordisk, fortrollet og bergtok meg noen sommer måneder og forsvant deretter i det ukjente igjen mens han etterlot meg i et fravær som snart fyller og snart tømmer og snart besetter mitt liv. Suget etter Valund gjør ham stadig nærværende.

Valund og blinddøra er bundne til kvarandre i medvitte til eg-personen. Dei er fråverande, "lukka", og samstundes taust nærverande, fordi minna om Valund styrer livet til eg-personen, eller kanskje snarare mangelen på liv. Valund er fuglemannen frå Rex Tivoli, som mellomlandar på garden og trollbind eg-personen. For eg-personen representerer Valund og blinddøra det han ikkje kan seie, det han må vere åleine om. Han har godtatt at han må stire blindt inn i dørspegelen og kikke blindt opp i lufta etter Valund:

Jeg var ti år da Valund forsvant. I tiden som kom skulle jeg gå over terskel etter terskel innover gjennom rommene fra barn til voksent menneske. Om Valund ville ha vært en sidedør til det mulige for meg eller en blinddør til det umulige, vet jeg ingenting om. Og jeg vil aldri få vite. Han skulle ikke åpnes. Selv var han ingen døråpner for noen.

Eg-personen har eit ideal han ikkje veit kva er. Valund kjem brått og forsvinn like plutseleg utan å setje spor, anna enn hjå eg-personen. Dei etterlatne tinga hans seier ingenting om kven han var. Valund er korkje god eller vond, helt eller skurk, mørk eller lys. Han er alt og ingenting. Eg-personen knyter han til jorda og lufta på same tid. Valund er så gåtefull at han ikkje kan utelukke noko som helst.

Valund i språket

Eg-personen har leitt etter svar overalt, både høgt og lågt, men det har berre resultert i fleire moglegheiter. Det er umogleg å skildre Valund, han kan ikkje fangast i ord. Til og med språket Valund sjølv snakka, er tapt. Lårsk er eit mystisk språk med mytisk bakgrunn, ukjend, uforståeleg og utdøyande. Valund var den siste som snakka lårsk og den siste som kunne fortelje Smidursoga, saga som *er* lårsk. Valund, saga og språket er uløyseleg knytte til kvarandre:

Jeg satt igjen med fattige 34 ord på lårsk etter at Valund fløy bort. Likevel har jeg språket hans inne i meg. I kroppen. Hvert ord Valund sa, er lagret. Hans beingrind er blitt min beingrind. Jeg har glemt nesten alt jeg hørte av Smidursoga. Likevel ligger flere timer av sagaen arkivert i kroppen min. Hvis jeg kunne nedtegne den, ville det kanskje utgjøre over hundre boksider. Jeg har disse sidene forvart bak lås og slå i hjernevelvet, som alt annet jeg har sett og hørt og opplevd. Men jeg kommer ikke inn til teksten. Glemselen holder den innelåst. Og jeg mangler nøkkelen til hvelvet.

Eg-personen ber på noko han sjølv ikkje kan forstå, berre lausrivne ord han ikkje veit kva tyder, men som likevel tyder *noko*. Han kan ikkje nå det som ligg inne i han og må kjempe ein fånyttens kamp mot sitt eige minne.

Lårsk er på alle måtar eit framandspråk. Det er ukjent sjølv for språkforskarar, utan klart slektskap med andre språk og uløyseleg knytt til ei tapt soge, basert på historia til ei utdøydd slekt. Og dette språket ber han i seg, utan å kunne tvinge fram meir enn nokre lausrivne ord under hypnose. Ein annan si historie har tatt han over, hans eige indre snakkar til han på eit språk han ikkje forstår, og samstundes er det den einaste måten han kan halde Valund "i live" på. Under hypnose resiterer han saga med Valund si stemme, undermedvitet hans *er* Valund som kviskrar til han:

Ofte merker jeg at denne sagaen ligger som en klangbunn for ordene når jeg snakker og når jeg skriver. [...] Når jeg stotrer og stammer på norsk, hender det at den hvisker til meg på lårsk. Jeg blir sufflert på et språk jeg ikke forstår. Men dette språket forstår meg. Jeg aner det.

Alt har sitt utgangspunkt i Valund. Det er Valund som har lært han at slåmaskinkniven òg er ein gapande haitanngard og "at det var et syn bakom syn i det synlige."

Ikkje eingong verdsoppfatninga er hans eiga. Det er Valund som har synt han korleis han kan sjå ting, eit syn som gjer det vanskeleg for eg-personen å forhalde seg til den fysiske og "verkelege" verda, utan å kjenne det som eit tap. For han er ikkje dette synet fantasi, men ein røyndom bak røynda, ei djupare sanning som berre dei to kan sjå, og som han kjenner seg åleine om heilt til han treff låsesmeden.

Den kloke læremeisteren som lærer barnet å bruke fantasien og lite på seg sjølv, er eit ynda motiv i litteratur og film. Og Valund lærer tiåringen å bruke fantasien. Valund er

framleis ei inspirasjonskjelde for den vaksne eg-personen, det som gjev han tyngde når han snakkar, skriv og skaper.

Men fantasien er òg forbunden med noko skremmande og usikkert, *bak* det kjende og trygge. Like etter at Valund har synt eg-personen alt dette, forsvinn han og blir det største mysteriet for eg-personen. Valund kan vere ein bløffmakar. Han skaper illusjonen av å flyge som fuglemann på tivoliet, og han fortel fantastiske og u trulege historier med ein tiåring som tilhøyrar. Valund bergtok tiåringen og slapp aldri taket i han, sjølv om han forsvann. Eller er det *fordi* han forsvann at eg-personen kjenner seg besett? Når Valund forsvinn brått og sporlaust, dømmer han eg-personen til å leve i sorg. Han er i ein tilstand av konstant melankoli fordi det tapte objektet aldri "kjem ut" av han, beingrinda hans er Valund si beingrind.

Ingen veit kvar Valund blei av, og det er forbode å nemne blinddøra. Eg-personen har aldri sett prov på at Valund er død, difor kan han heller ikkje slå seg til ro med fråveret av han. Valund forsvinn og lar eg-personen vere att åleine. Eg-personen kjenner seg som eit slags siste menneske på jorda, utan nokon å snakke med, utan noko håp om å bli forstått, fordi han ikkje forstår sjølv.

Det vanskelegaste er likevel at han ikkje veit kven eller kva Valund var. Om liket av han er bak blinddøra eller ikkje, vil eg-personen aldri få fullstendige svar på mysteriet Valund. Dette skaper ein botnlaus utryggleik hjå eg-personen, ein utryggleik han har brukt resten av livet sitt til å fylle med krinsing kring tomromet.

Kva var Valund?

Fordi han eigentleg ikkje kan skildre Valund i det heile, må eg-personen ofte ty til religiøse og mytologiske bilete, kulturskapte, "fastlagte" førestillingar. Valund har ofra seg for noko. Han blir forbunden med oksen på slaktarbenken og grisen som blir slakta til jol. Etter ulukka på tunet blir han "vasket, salvet og forbundet og lagt oppe på gjesterommet vegg i vegg med uppstugo".

Ingen ord og samstundes alle klisjéar kan brukast for å skildre Valund. Kanskje hadde han

[...]en rev bak øret, en dolk i ermet, en hov i skoen eller en rove gjemt i buksebaken.[...] Kanskje hadde han to tunger, øyne i nakken og horn i panna under rallarhatten. For alt jeg vet, kunne han hatt blått blod og et hjerte av gull. Men sikkert er det at han var like forsvarlig låst som blinddøra.

Ved å nytte fastlagte førestillingar og mytologiske bilete, kan eg-personen i det minste alludere til moglegheitene for kva Valund var. Gjennom å blande heidensk religion og kristne symbol unngår han å gje Valund éi bestemt meining. Valund forblir høg og låg, luft og jord, med eit mangfald av mogleg meining, og eg-personen forblir "tru mot historia".

Kanskje var Valund ein skrytande omstreifar med sans for gode skrøner. Men han har ein sjette sans, ein "anelsens gjettevne". Valund høyrer barnegråt om nettene og ser at veggane på gjesterommet på uppstugo hulkar. Han får ikkje sove og er redd for å vere åleine:

Valund snakket og snakket liksom for å besverge angsten og overdøve lydene som vinget omkring hodet hans. Han snakket. Jeg lyttet. Han snakket lårske og han snakket norsk og han begynte å si fram Smidursoga. Han fortalte om fugleflukten, og om den tiden han var ansatt i et hemmelig telefonselskap med abonnenter koblet sammen ved underjordiske ledninger over hele landet. Han fortalte at når høstnettene kom, skulle han skjære ut trinn til en himmeltrapp i det tjukke beksvarte mørket og så skulle vi to gå opp trappetrinnene like opp til stjernene og blåse dem ut som stearinlys. Og han fortalte at når han kom opp av senga, skulle han stenge sollyset inne i kjelleren og holde det oppbevart der nede hele vinteren så kjelleren ble lys og varm som en sommerdag.

Sjøelve namnet Valund kan lesast som ein variant av *Volund*. Volund er ein figur i eddakvadet *Volundarkvida*, som er den norrøne utgåva av ei nærmast universell myte.

Volund er son av samekongen og ein svært dyktig smed. Han innfattar edelsteinar i gull og smir vakre ringar, noko den onde og griske kongen *Nidud* er svært interessert i. Han fangar Volund og legg han i lenker. Volund sitt hat er så stort at kongen, for å vere på den sikre sida, skjer over kne-senene til Volund og set han ut på ein aude holme. Der må Volund smi skattar for kong Nidud, og berre kongen sjølv får besøke han. Volund jobbar dag og natt, medan han grunnar på hemn mot kongen. To av Nidud sine søner snik seg ut på holmen til Volund for å sjå på rikdomane. Volund opnar kista med smykke, og medan kongssønene ser ned på alt gullet, skjer han av dei hovuda. Deretter innfattar han hovudskallane i sølv og sender dei som drikkekar til kongen. Augesteinane set han som edelsteinar i smykket til dronninga, tennene blir festa i brystsmykket som kongsdottera Bodvild får.

Bodvild snik seg òg ut på holmen, der Volund gjev henne ein drikk som gjer henne medgjerleg. Etter å ha valdtatt henne, tar Volund på seg fjørham og flyg til kongsgarden. Han fortel Nidud kva han har gjort og flyg leande vekk, medan kongen står rasande og avmektig att.

Volundarkvida har klare parallellar til den greske segna om *Daidalos*, ein stor kunstnar og smed frå Athen, som mellom anna laga statuer så livaktige at dei kunne gå som menneske. På grunn av ei drapssak måtte Daidalos flykte til Kreta, der dronning Pasifae fekk han til å lage ei naturtru, hul ku av tre, for å lure oksen dronninga var forelska i. Resultatet blei Minotauros, halvt okse og halvt menneske. For å dekke over skandalen, gav kong Minos Daidalos ordre om å bygge ein labyrint så innvikla at ingen kunne finne vegen inn i eller ut av han og heller ingen sjå det groteske avkommet til dronninga og oksen. Etter at labyrinten stod ferdig, ville Daidalos reise frå Kreta, men kong Minos nekta å gje slepp på han og sperra Daidalos og sonen Ikaros inne i labyrinten. Daidalos løyste problemet ved å konstruere venger til seg og Ikaros, og saman steig dei opp mot himmelen. Trass i faren si åtvaring om at voksen som festa vengene til kroppen ville smelte og fjøra ta fyr, flaug sonen for nær sola. Ikaros styrta i havet, og Daidalos måtte flykte vidare åleine.

Islandingar i middelalderen var merksame på likskapen mellom dei to segnene og kalla labyrinten på Kreta for *Volundarhus* - Volund sitt hus. Myten om smeden med venger har såleis stor utbreiing. I "Blinddøra" har Valund si eiga smedsoge. *Smidursoga* er Valund si ættesoge. Soga fortel om smeden og slåsskjempa Tallak, sonen Valund og deira etterkomarar ved same namn. I følgje Valund har slekta hans halde på det lårske språket for å kunne overlevere Smidursoga. Difor er språket og soga uløyseleg knytte til kvarandre. Soga skal vere eldre enn alle andre kjente norske ættesoger. Sjølv om lårske har slektskap med norrønt, har språket apokryfe ord. Altså er lårske eit meir opprinneleg språk enn norrønt.

Felles for den norrøne og den greske utgåva av segna er sjølvst motivet med smeden som blir fanga og som unnslepp ved å lage seg venger. Det er allusjonar til mange ulike myter frå ulike tider i novella. Når det gjeld den ubeskrivelege Valund, blir mytane blanda, noko eg ser som ei understreking både av sjølvst novella sin struktur som ein slags labyrint og av eg-forteljaren si lengting etter å komme nærmare idealet sitt. Gåtene går igjen på alle nivå i teksten, både på det diegetiske og på det strukturelle planet. Slik illustrerer, tematiserer, problematiserer og kommenterer teksten både kvifor myter blir danna og korleis eg-personen må ty til dei for å kunne forstå noko i det heile. På same måte som ein må snakke *i* parabel for å seie noko *om* parabelen, må eg-personen alludere for å seie noko om Valund.

"Volund sitt hus" eller labyrinten på Knossos er ein labyrint der ikkje eingong inngangen skal vere synleg. Samstundes er labyrinten bygd for å skjule ein skam, barnet Pasifæ fekk med oxen. Ingen skal sleppe inn, ingen skal sleppe ut, og såleis vil kong Minos hindre løyndomen i å kome ut.

Blinddøra er dekt til for at ingen skal sjå inngangen til skammen. "*Valund sitt hus*" er holrommet bak blinddøra. Han forsvann inn i "labyrinten", som ein omvendt Thesevs, for å trøyste "skammen", "monstret", "minotauren" - det myrda barnet. Barnet blei fødd i skam, difor måtte det døye. Skammen over å få barnet var større enn skammen over å ta livet av det. For Valund er barnegråten så vond at han tar sitt eige liv for å stilne han. Han ofrar seg, slik Minotauros òg kravde menneskeoffer for å vere i ro. Samstundes peikar det sterkt mot Valund som ein frelsar, ein Kristus-figur som ofrar seg for andre sine synder.

Volund i eddadiktinga er meir dverg enn menneske, og dvergane er i følge gamal folketru dei beste smedane. Eg-personen liknar Valund med noko overjordisk og underjordisk på same tid. Han er ordsmeden Valund i smia, som har venger og som slår med hammaren "så det fra tunet kunne høres ut som kirkeklokker under jorda i smiehaugen."

Eg-personen veit ikkje om Valund skal opphøgjast eller om han høyrer til i underverda. Han veit heller ikkje om Valund er menneskeleg og høyrer til *på* jorda, om "almanakktilveret" er representativt for menneskelivet. Valund kunne ikkje halde ut livet fordi han opplevde ting ingen andre kunne forstå. Han var eineståande og stod åleine mot "det store alt og ingenting vi kallar røyndomen".

I følge myten straffa gudane Ikaros for overmotet hans då han våga seg for nær sola. Eg-personen har *undergangsmot*, og kjenner det som om Valund var "fiksstjernen som strålte ut lys, fantasi og varme. Straks jeg kom inn i hans gravitasjonsfelt, begynte jeg å kretse som en planet omkring ham."

"Ikaros" er òg namnet på asteroiden som går i bane nærast sola i vårt solsystem. Eg-personen identifiserer seg med Ikaros-figuren. Han ynskjer framfor alt å vere nær Valund, men veit at det er umogleg. Han blei forlaten av farsfiguren og fiksstjerna og dømt til å krinse kring tomromet.

Berre låsesmeden har sett det som er att av den menneskelege Valund. Skriket frå uppstugo verkar både som eit fødselskrik og eit redsleskrik. Låsesmeden gjev han nykelen som stod i på innsida og køyrer av garde i panikk.

Etter at låsesmeden har reist og eg-personen er ferdig med å lese bestefaren sine almanakkar, hender det noko med han. Han har ikkje lenger noko han må forklare for andre,

han kan endeleg gjere det som må til for å bli eitt med Valund. Han kan la seg rive med utan å måtte bli forstått. Telefonen frå låsesmeden avbryt han, og han må likevel forklare henne kven liket på blinddørstokken var. Når han ser sitt eige spegelbilete i kjøkkenvindauget, trur han det er Valund han ser, at det er Valund som går rundt på kjøkkenet og snakkar med låsesmeden, samstundes som Valund ser inn på han gjennom vindauget. Valund er overalt, samstundes som eg-personen må fortelje låsesmeden siste delen av historia for å forsøke å "svare med ro på hennes uro."

Kven var Valund?

Valund har forsvunne, berre rallarhatten ligg att i treet. Det blir leita etter han, sokna i elva med hane og prest, men utan resultat. Han har festa radioantenna til toppskotet i lønna og blitt borte. Og eg-personen si forteljing om Valund endar bokstaveleg talt i lause lufta. Berre låsesmeden har sett avslutninga. Men ho kan ikkje fortelje han noko han ikkje alt veit:

- Nå er det du som har blinddørnøkkelen, sa hun.

- Ja, jeg fikk den jo av deg på stabburstrappa, sa jeg.

- Men jeg klarte å låse.

- Etter det du hadde sett? spurte jeg.

- Ja.

- Ja?

- Nei, han satt jo der på dørstokken. Det som var igjen av ham. Og holdt den lille i fanget. Jeg mener spedbarnet. Det som var igjen av det. Det var det.

- Ja.

- Han endte slik.

- Ja.

- Det stod en liten flaske på dørstokken.

- Ja, det var nok slik han døde, sa jeg.

- Uten noen dødskamp. Så det ut til. Han hadde slått armene om den lille.

- Ja.

Brått sa hun: - Jeg kommer og henter knippet.

Valund forsvann ikkje. Han har sitte på dørstokken i det låste rommet i 43 år, med liket av spedbarnet i armane. Det er dette eg-personen har hatt ei aning om heilt sidan han var ti år, det er dette han har førestilt seg, frykta og håpa, og vore heilt åleine om. Han kjenner ingen trong til å sjå det fysiske provet på at Valund er død. Det låsesmeden fortel, berre forsterkar

nærveret av Valund. No har han fått stadfesta at Valund òg har vore fysisk til stade på garden, i tillegg til nærveret han alltid har kjent. Når låsesmeden kan bekrefte at lika av Valund og barnet er bak blinddøra, er det prov godt nok for han på at Valund ikkje berre var ein gal mann som høyrde stemmer i hovudet. Det låsesmeden har sett, stadfestar alt eg-personen har bygd livet sitt rundt. Sjølv om han ikkje forstår kvifor det hende, veit han i alle fall *at* det hende, og at røyndomen rommar meir enn "almanakklivet". Han har vore innelåst i fortida og utelåst frå seg sjølv, på grunn av saknet etter Valund: "Jeg går krøkt og raver i motvinden her inne i minnet om ham. Blåsten tårer øynene mine. Tårene splintrer alt jeg stirrer på."

Låsesmeden kjem tilbake for å hente nykelknippet sitt, sjølv om ho har sagt at ho ikkje treng det. Eg-personen forstår ikkje kva ho vil. For han er hennar oppdrag til endes, ho har gjort det han ikkje kunne gjere sjølv. No vil han vere i fred. Samstundes er det som om han *blir* Valund i løpet av telefonsamtalen.

Han går ut på tunet i ei trolsk oktober natt. Månen ligg som ein glorie over skjorereiret i toppen av lønnetreet og trekker han mot det. Han kjenner det som om han svever, tyngdekrafta er oppheva og han lar seg føre med. Treet er guddomleg, lysande og strekker seg mot himmelen, og eg-personen byrjar å klatre. Her er trappetrinna Valund lova han, skorne ut av nattemørket, som skal ta dei to opp til stjernene. Antenna Valund sette opp, har treet omslutta og tatt til seg.

Skjærereiret satt oppå den som en kjempestor rallarhatt. [...] Jeg gned kinnene mot den ru stamma, lukket øynene, tenkte på Valund, og så tenkte jeg på ingenting, og så tenkte jeg ikke mens jeg holdt antennestumpen fast i handa. Det var så vidt jeg merket vinden nå. Den strøk meg fjærlett og dunet omkring kinnene. Månelyset lå kjølig som to koppermynter på øyenlokkene mine. Det var godt å sitte slik mens vinden streifet meg og fjærene falt og falt. Slik ville jeg sitte.

Der sit han halvvegs mellom jorda og himmelen. Døden er nærverande, månen legg koppermyntar på augo hans og han ser seg sjølv som Valund nede i skuggen sin. Skjorereiret blir rallarhatten som blir ei tornekrone.

Han vil sitje og bli eitt med Valund der oppe i treet. Antennestumpen peikar til vers, mot lufta Valund forsvann i. Med lukka auge kan han få ro og sitje medan lauva fell over han som fjør frå Valund si fugledrakt. No er han så nær Valund som han kan kome. Løyndomen han har bore på er ute, "blinddøra har fødd døden", og det er som om eg-personen òg gjer seg klar til å døy for å vere nær Valund.

Nok ein gong blir han stoppa av låsesmeden. Ho har kome tilbake, og går inn og hentar nyklane, medan han framleis sit i treet. Han klatrar ned og spør henne kvifor ho eigentleg har kome tilbake. Ho vil ikkje svare, men set seg i bilen for å dra.

Låsesmeden har tatt med seg nykelen til blinddøra. *Hans* nykel, til *hans* dør på *hans* gard. Blinddørnykelen er på mange vis nykelen til livet hans, men samstundes til døden, kanskje òg til hans eigen.

Å vere tru mot det utrulege

Eg-personen har gitt opp håpet om eit sikkert svar på kven eller kva Valund var. Uansett er det Valund som har forma og styrt livet hans, kven og kva han no enn var. Valund var på mange måtar for utruleg til å vere sann, difor har eg-personen tvilt på røyndomen sidan.

Eg-personen er og blir ei gåte, òg for seg sjølv, fordi han identifiserer seg så sterkt med Valund. Møtet med denne underlege mannen har prega heile livet hans, sjølv om Valund berre var på garden nokre få sommarmånader. Eg-personen er tru mot Valund, sjølv om han ikkje forstår kva han er tru mot eller kva han trur på. "Røyndomen valdtok blinddøra", ei svært så verkeleg og menneskeleg tragedie fann stad bak henne då ei kvinne tok livet av det nyfødde barnet sitt. Skulda for brotsverket blei på eit vis lagt på blinddøra, i fråveret av andre syndebukkar. Valund sin lagnad blei bestemt av ein annan røyndom som berre han sansa, og som eg-personen sidan har nærma seg. Han vil ikkje lenger *forstå*, han vil berre vere nær. Han vil ikkje sjå liket av Valund, vil ikkje forstyrrast av fysiske fakta eller bli konfrontert med synet av Valund som eit vanleg, dødeleg menneske.

Låsesmeden er kvinne, mor, kval, seglflygar og ekspert på gamle dører, alt samla under eit påfallande vanleg ytre. Ho er den utvalde, den einaste som får vite om blinddøra og den einaste som får sjå kva som skjuler seg bak henne. Eg-personen veit det, men ho har *sett* det. Ho er ikkje lenger blind for kva blinddøra er.

Men kvifor kjem ho tilbake til garden? Ho kunne nesten ikkje komme seg fort nok vekk etter at ho opna døra, likevel kjem ho tilbake og tar med seg blinddørnykelen. Kvifor svik ho han etter alt han har fortalt henne?

Eller gjer ho det?

Noko under den andre telefonsamtalen gjer at ho ombestemmer seg og kjem tilbake til garden. Noko hender med eg-personen idet han kjem ut på tunet, noko fangar og styrer han. Oppe i treet får han endeleg fred. Der vil han sitje. Det er som om døden drar han til seg, i døden kan han bli eitt med Valund, eitt med seg sjølv. Men det er eg-personen som fortel i ettertid, og han mistenker henne for å ha planlagt returen. Han antyder at det attgløynde nykelknippet hennar er for tilfeldig plassert. Ho flykta i panikk, men hugsa likevel å låse døra fyrst. Det er som om ho trong eit påskott for å kome tilbake.

Novella sluttar med at låsesmeden køyrer av garde med nykelen til blinddøra, medan eg-personen forbannar henne. Slutten fører såleis til endå fleire spørsmål. Kvifor ender det så uforsonleg, etter at dei har opplevd så mykje saman? Vi har fått historia om Valund, bakgrunnen for "Valund-myten", så langt det er mogleg for eg-personen å fortelje henne. Låsesmeden har gjort jobben sin og opna døra, og vi har etterkvart fått eit svar på mysteriet med barnegråten og på kor Valund blei av. På slutten av novella er likevel eg-personen og låsesmeden, og tilhøvet dei imellom, uforløyst.

Om låsesmeden berre let som om ho var livredd og deretter kom tilbake for å hindre han i å låse seg inn saman med Valund, tyder det at det ikkje er noko i rommet? Eller at liket av Valund er der, men ikkje liket av eit barn? Var Valund berre ein galning som hørde stemmer og tok livet sitt?

Det eine kan bekrefte det eg-personen har bygd livet sitt på og rundt. Det andre riv det ned og øydelegg det. Samstundes kan begge moglegheitene leie til at eg-personen tar sitt eige

liv. Anten har det monotone almanakk-tilveret "valdtatt" livet hans, eller så har fantasien hans gjort det, noko som tyder at tilveret er akkurat så tomt og meningslaust som han fryktar.

Kanskje reddar låsesmeden livet hans. Utan nykelen kan han ikkje fylgje etter Valund inn bak blinddøra. Låsesmeden *ser* kva eg-personen strir med, medan han i si desperate søking etter Valund er blind for alt anna. Blinddøra og Valund er klangbotn i alt og alle, han er berre ein planet som krinsar hjelpelaus kring lyskjelda si. Valund har gitt meining til livet hans, samstundes som han sjølv har tømt det for meining.

Men vil han eigentleg drive ut Valund? Blinddøra og Valund er kjelder til eg-personens livsangst, men òg til skapartrongen og fantasien hans. Nærveret av den fråverande Valund gjer eg-personen kreativ. Smidursoga og det lårske språket "sufflerer" han når han snakkar og skriv. Det verkar slett ikkje som om han vil drive ut "demonen" Valund, fordi han gjev livet hans ei meining han ikkje kan setje ord på. Slik blir det gåtefulle, mørke og melankolske nærmast ein føresetnad for eg-personen sin kreativitet. Når han fryktar opninga av blinddøra, er det fordi han fryktar at fantasien hans har gitt døden liv - og at han ser meining der inga meining er. Han er redd for å ha overtolka, for å ha lagt for mykje i noko som syner seg å vere kald, hard røyndom.

V) AVSLUTNING

Kva luktar det bak blinddøra?

Det er som om slutten berre er innleiing til ein ny del av "Blinddøra". "The force of the last line" korkje avslører eller avsluttar, men set i staden fram nye spørsmål og gåter, slik teksten har gjort heile vegen. I si lesing av novella kallar Frode Helland dette eit informasjonsunderskot. Informasjonsunderskotet i "Blinddøra" er akkurat så stort at lesaren må gå i dialog med teksten og lese om att: "Og dette er en givende prosess, man føler seg litt klokere etterhvert, men aldri så klok at man blir dum nok til å tro at man har kommet til endes, til bunns."

Teksten legg ut spor som lesaren må dikte vidare på og setje i samanheng. Altså *blir* lesaren på banen for å forsøke å finne fram i mangfaldet av mogleg meining, sjølv om det er tvilsamt om han kan.

Eit særtrekk ved "Blinddøra" er at novella heile tida inviterer lesaren til å leite, meiner Helland, sjølv om lesaren aldri heilt kan finne ut av teksten sitt spel. Hola i teksten er mange og inviterer lesaren til å prøve om og om igjen. Til dømes funderer Helland på det gåtefulle i at lika av Valund og spedbarnet ikkje luktar. Helland har forfølgt nokre av spora teksten legg ut og har: "i dette arbeidet f.eks. hatt flere interessante samtaler med sekretæren for foreningen "Norske Låsesmeder", de ledende låsesmeder i Drammensregionen".

Han har òg funne ut at Valund sine påstått apokryfe ord, eigentleg er moderne islandsk, og slettes ikkje "genuint lårske". Helland ser dette som eit døme på glidingane i teksten - ein "desentrerende tendens", der sentrum i teksten heile tida flytter seg. Novella påstår ein ting medan røyndomen er ein annan. Kanskje kjenner Helland seg lurt av "Blinddøra". Kanskje er det grunnen til at han slår opp i islandsk ordbok og ringer låsesmedane. Han vil ikkje bli narra av gåtene og blindvegane i novella, og vil ikkje falle ned i teksten sine hol. Han vil avsløre bedraget og bedragaren.

Blir ei lesing av "Blinddøra" lettare når han har fått slått fast at lårske ikkje er eit ekte språk og at ingen kvinneleg låsesmed i Drammensregionen køyrer Volkswagen Caravelle eller seglfly? Er det verkeleg desse spørsmåla lesarar sit att med etter å ha lest novella? Helland konsulterer ordbok og Gule Sider som for å avsløre teksten. Kanskje avslører han heller seg sjølv som lesar. Framom det uskrivne kan vel ingen heller vere noko anna, fordi autoriteten i teksten ligg nettopp i fråveret av ein autoritet over tekstmeininga.

Det uskrivne kan vere lesaraktivitør, samstundes som det set grenser for lesinga. Når lesinga ikkje "går opp", som i "Det ubeskrevne Blad" og "Blinddøra", vil ikkje lesaren nødvendigvis bli sikrare på kva teksten seier ved ei gjenlesing. Eg vil påstå at ingen lesar kan bli heilt sikker på kva desse tekstane seier. Såleis kan ingen heller bli ferdig med fortolkinga av dei.

Den evig utilfredse lesaren

Nonnene i Convento Velho fell i tankar framom det kvite lakenet. Kanskje fordi lakenet kan ha alle ingrediensar til ei saftig historie: Ein potensiell skandale i kongehuset, sex og løgn. Samstundes kan det òg bere bod om mirakel, fromheit og frelse. Den farlege og den ufarlege historia har gått opp i kvarandre til éi ideell historie som rommar alle moglegheiter, på same måte som Valund kan ha hatt både ein hov i skoen og eit hjarte av gull.

Informasjonsunderskotet avslører akkurat nok til at lesaren les vidare, sjølv om han aldri kan dekke inn underskotet. Så i staden for å forsøke å avgjere kva det uskrivne bladet eller Valund er, må vi kanskje heller sjå dei som teikn på noko anna. Dei innbyr til fortolking og forståing, samstundes som dei aldri avslører kva dei er. På same måte syner parabelen fram og skjuler noko på same tid, samstundes som han signaliserer at det er viktig å gjere eit forsøk på å forstå kva han *eigentleg* seier. Parabelen peikar mot eit mål med språket, ein stad der han har si eigentlege mening, men som vi ikkje har tilgang til. Lesaren opplever "perpetual dissatisfaction", fordi han aldri kan knekke koden og forstå fullt og heilt.

Men den gjentatte kjensla av utilfredsheit må vel tyde noko? Sjølv om det usagte i teksten ikkje kan utseiast, berre alluderast til på ei uskriven side, eit kvitt laken eller ein dørspegel. Det må tyde noko fordi vi jo slett ikkje sluttar å forsøke å fortolke, trass i at den sikre meininga aldri er der vi er. Difor kan heller ikkje eg-personen i "Blinddøra" slutte å fortolke Valund fordi han heile tida glipp unna sikker fortolking.

Denne forskuvinga held lesinga i gang fordi vi ikkje kan gje opp å søke svar på gåtene og prøve å fylle hola i teksten med sikker mening. Alternativet ville kanskje ha vore "dei heile historiene", tekstane med *informasjonsoverskot* som tilsynelatande ikkje manglar svar på noko og som difor kjedar lesaren. Så spør det kva som er verst: Å kjede seg eller å konstant prøve å gripe noko som ikkje lar seg gripe.

Det uskrivne bladet og Valund kan lesast som bilete på det uforståelege og ugripelege. Medan historiene om dei eigentleg fortel om oss og vårt blikk på dei. Tilhøyraren, tilskodaren og lesaren opplever noko i møte med det usagte, uttrykte og uskrivne. Nonnene fell i sine egne djupe tankar framfor det kvite lerretet fordi møtet med det uskrivne avslører noko. "It is true that storytelling reveals meaning without committing the error of defining it", skriv Hannah Arendt. Tekstane signaliserer at det er viktig å prøve å forstå kva dei *eigentleg* seier, sjølv om vi aldri vil få heilt taket på dei.

Det uskrivne og usagte fortel på same måte som parabelen, ved å skjule og syne fram noko på same tid. Parabelen blir såleis kanskje det nærmaste vi kan kome ei identifisering av det uskrivne og usagte. Å fortelje ei historie kan avsløre at det finst ei anna og djupare meining *fordi* meininga ikkje blir forsøkt lokalisert i språket sjølv. Det er ikkje mogleg å skrive det uskrivne eller seie det usagte, det er berre mogleg å krinse rundt det, slik den forteljande kona i "Det ubeskrevne Blad" peikar på at ho òg fortel om noko anna når ho fortel historia si. Slik kan historia om og i det uskrivne bladet halde fram med å fryde og frustrere fortolkarar. "Blinddøra" er òg basert på at gåtene ikkje kan løysast for å gje eg-forteljaren og lesaren sikre svar. Det er fråveret av sikre haldepunkt som driv både forteljaren *i* teksten og lesaren *av* teksten vidare. Lesaren kan følgje spora som tekstane legg ut, men dei syner seg ofte å vere blindspor fordi tekstane baserer seg på ein labyrintisk struktur. Dei skal ikkje løysast eller forklarast, men opplevast. Samstundes verkar det som om vi som lesarar aldri gjev opp håpet om å finne Den rette vegen ut av den labyrintiske teksten. På den eine sida vil vi ha definisjon og forklaring, på den andre sida er det mysteriet som held oss fanga i teksten. Vi vil både ha informasjon og historieforteljing.

Den manglande forklaringa på det uskrivne gjev oss sjansen til å prøve å kome nærmare "den andre meininga", samstundes som vi avslører oss sjølve som fortolkarar. Det usagte og uskrivne avdekkjer slik den ubendige trongen og samstundes uendelige fridomen vi har til å skape meining.

LITTERATURLISTE

Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Norsk Forlag, Oslo, 1999.

Arendt, Hannah: "Foreword. Isak Dinesen, 1885 - 1962", frå: **Dinesen, Isak:** *Daguerrotypes*, Heinemann, London, 1979.

Benjamin, Walter: "The Storyteller", frå: **Lodge, David with Wood, Nigel** (ed.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Pearson Education Ltd., New York, 2000.

Blixen, Karen: "Det ubeskrevne Blad", frå: *Sidste Fortællinger*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, København, 2000.

Budick, Sanford and Iser, Wolfgang (ed.): *Languages of the Unsayable*, Columbia University Press, New York, 1989.

Dinesen Isak (pseudonym for Karen Blixen): "The Blank Page", frå: *Last Tales*, Putnam, London, 1957.

Engberg, Charlotte: "Billedets ekko i teksten", frå: **Holmgaard, Jørgen** (red.): *Gensyn med realismen*, Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, Medusa, 1996

Fish, Stanley: "Interpreting the Variorum", frå: **Lodge with Wood** (ed.): *Op. Cit.*

Gubar, Susan: "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", frå: **Showalter, Elaine** (ed.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Pantheon Books, 1985.

Hagen, Alf van der: "Beredskapsdiktning"(Intervju med Hans Herbjørnsrud), frå: *Dialoger* 2, Forlaget Oktober, Oslo, 1996.

Heede, Dag: *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, Odense Universitetsforlag, Odense, 2001.

Helland, Frode: "Hans Herbjørnsrud sin novellesamling *Blinddøra*", frå: *Norsk Litterær Årbok 1999*.

Herbjørnsrud, Hans: "Blinddøra", frå: *Blinddøra*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2000.

Hillis Miller, Joseph: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1990.

Hillis Miller, Joseph (ed.): *Aspects of Narrative*, Columbia University Press, New York and London, 1971.

Hjortso, Leo: *Greske guder og helter*, Pax Forlag A/S, Oslo, 1998.

Iser, Wolfgang: "The reading process: a phenomenological approach", frå: **Lodge** with **Wood:** *Op.Cit.*

Josva i Bibelen, Det Norske Bibelselskap, Oslo, 1978.

Kittang, Atle: "Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon", frå: **Karlsen, Ole** (red.): *Lyrikk og lyrikklesning*, LNU/Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 1998.

Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo, 1994.

Lothe, Refsum og Solberg (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1997.

Man, Paul de: "Criticism and Crisis", og "Literary history and modernity", frå: *Blindness & Insight*, Routledge, London, 1996.

"Anthropomorphism and Trope in Lyric", frå *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

Munch, P. A.: *Norrøne gude- og heltesagn*, Universitetsforlaget, Oslo, 1967.

Ray, William: *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*, Basil Blackwell, Oxford, 1984.

Selboe, Tone: *Karen Blixen*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1999.

Toft, Herdis: "Det ubeskrevne Blad", frå: **Rosdal, Johan** (red.): *Tekster vi hader*, Forfatterne og Dansklærerforeningen, 2001.

...i den grad eit tomrom kan kallast eksplisitt - vi har alle høyrte (om) "talande tausheit" og "øyredøyvande stillheit".

Wolfgang Iser: "The Reading Process: A Phenomenological Approach", frå: David Lodge (ed.): *Modern Criticism and Theory*, Pearson Education, New York, 2000, s. 189.

Ibid., s. 190.

Ibid.

Ibid.

Ibid., s. 193.

Ibid., s. 195.

Ibid.

Ibid., s. 197.

Ibid., s. 198.

Mi omsetjing: "[...] a continuous interplay between "deductive" and "inductive" operation.", *Ibid.*, s. 199.

Ibid., s. 199.

Ibid., s. 195.

Ibid., s. 200.

Stanley Fish: "Interpreting the Variorum", frå: David Lodge (ed.): *Op. cit.*, s. 289.

Ibid., s. 290.

I denne samanhengen inneber den illevarslande tolkinga spørsmålet om Gud er rettvís eller om menneska blir straffa vilkårleg.

Ibid., s. 295.

Ibid.

Ibid. Mi understreking.

..og svært mange andre tekstar òg.

Paul de Man: "Criticism and Crisis", frå: *Blindness and Insight*, Routledge, London, 1996, s. 11.

Atle Kittang siterer Paul de Man: "Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon", frå: Ole Karlsen (red.): *Lyrikk og lyrikklesning*, LNU, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 1998, s. 90.

Paul de Man: "Literary history and modernity", frå: Lodge (ed.): *Op. cit.*, s. 152.

Utdrag frå definisjonen av *apori*, frå: Lothe, Refsum og Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1997.

Paul de Man: "Anthropomorphism and Trope in Lyric", frå: *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, s. 262.

Utgitt under pseudonymet Pierre Andrézel.

Tone Selboe: *Karen Blixen*, Gyldendal, Oslo, 1999, s. 89.

Ibid., s. 13.

Eg tenker då spesielt på Susan Gubar sin artikkel: "'The Blank Page" and the Issues of Female Creativity", frå: Elaine Showalter (ed.): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature & Theory*, Pantheon Books, 1985.

Dag Heede: *Det Umenneskelige: analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, Odense Universitetsforlag, Odense, 2001, s. 88.

Karen Blixen: "Det ubeskrevne Blad", frå: *Sidste Fortællinger*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, København, 2000, s. 90.

Ibid.

Ibid.

Ibid., ss. 90-91.

Ibid., s. 90.

Ibid., s. 91.

Sjå førre note.

Walter Benjamin: "The Storyteller", frå: Lodge (ed.): *Op. cit.*, s. 16.

Blixen: *Op. cit.*, s. 91.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

Ibid.

Ibid., s. 92.

Ibid.

Ibid.

Charlotte Engberg: "Billedets ekko i teksten", frå: Jørgen Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen*, Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, Medusa, 1996, s. 256.

Ibid.

Blixen: *Op. cit.*, s. 93.

Ibid.

Ibid.

Ibid., ss. 93-94.

Ibid., s. 94.

Herdis Toft: "Det ubeskrevne Blad", frå: Johan Rosdal (red.): *Tekster vi hader*, Forfatterne og Daneklærerforeningen, 2001, s. 50.

Blixen: *Op. cit.*, s. 93.

Rosdal (red.): *Op. cit.*, s. 53.

Blixen: *Op. cit.*, s. 92.

Josva 15, 18-19.

Rosdal (red.): *Op. cit.*, s. 51.

Blixen: *Op. cit.*, s. 91.

Heede: *Op. cit.*, ss. 88-89.

Rosdal (red.): *Op. cit.*, s. 54.

Heede: *Op. cit.*, s. 89.

Frå definisjonen av "Parabel" i: Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1997, s. 188.

Jakob Lothe: *Fiksjon og film*, Universitetsforlaget, Oslo, 1994, s. 132.

Ibid., s. 134.

J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives - Essays on Twentieth-Century Literature*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1990, s. ix. (Forord).

Ibid.

Ibid., s. 138.

Ibid., s. 147.

Alf van der Hagen: *Dialoger 2*. (Intervju med Hans Herbjørnsrud), Forlaget Oktober, Oslo, 1996, s. 43.

Ibid., s. 46.

Ibid., s. 43.

Frode Helland: "Hans Herbjørnsrud sin novellesamling *Blinddøra*. En lesning", frå: *Norsk Litterær Årbok 1999*, s. 141.

Ibid., s. 44.

Hans Herbjørnsrud: *Blinddøra*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2000, ss. 21-22.

Ibid., s. 7.

Ibid.

Ibid., s. 16.

Ibid., ss. 7-8.

Ibid., s. 11.

Ibid., s. 9.

Ibid., ss. 52-53.

Ibid., s. 11.

Ibid., s. 13.

Å ådre er å imitere tresortar med måling. Om ådringa er perfekt utført, er det vanskeleg å sjå skilnad utan å vere tett innpå det ådra objektet. Kjelde:
www.hushjemhage.no/hjem/hjem_oppussing_dekormal.htm

Herbjørnsrud: *Op. cit.*, s. 21.

Ibid.

Ibid., s. 14.

Ibid., s. 15.

Ibid., s. 16.

Eg vil i denne sammenhengen referere til bokmålsforma av verbet "å dø", sidan sammenhengen ikkje er like klar på nynorsk. ("Ei dør som døyr").

Ibid., s. 17. "- Jeg så til jeg ikke så." [...] "- Jeg innså til jeg ikke innså."

Ibid., s. 50.

Ibid., s. 23.

Sjå førre note.

Ibid., ss. 23-24.

Ibid., s. 8.

Ibid., s. 28.

Ibid., s. 36.

Holmgaard (red.): *Op. cit.*, s. 256.

Herbjørnsrud: *Op. cit.*, s. 38.

Ibid., ss. 38-39.

Ibid., s. 38.

”[...] for at trække en parallel til den litterære diskussion kan man sige, at stillebenbilledet er karakteriseret ved fraværet af en autoritativ fortæller.” Holmgaard (red.): *Op. cit.*, s. 256.

Herbjørnsrud: *Op. cit.*, s. 41.

Ibid., s. 43.

Ibid., s. 68.

Ibid., s. 45.

Ibid., ss. 49-50.

Ibid., s. 50.

Ibid., s. 56.

Ibid., s. 58.

Ibid., s. 59.

Ibid., s. 60.

Ibid., s. 53.

Ibid., ss. 62-63.

Eg tar utgangspunkt i paragrafen om Volund i : P. A. Munch: *Norrøne gude- og heltesagn*, Universitetsforlaget, Oslo, 1967, ss. 155-159.

Thesevs er helten som (med Ariadne si hjelp) fann fram i labyrinten og drap Minotauros. Leo Hjertsø: *Greske guder og helter*, Pax forlag A/S, Oslo, 1998, s. 181.

Herbjørnsrud: *Op. cit.*, s. 65.

Ibid., s. 74.

Ibid., s. 77.

Ibid., ss. 79-80.

Ibid., s. 53.

Ibid., s. 82.

Ibid., s. 36.

Frode Helland: "Hans Herbjørnsruds novellesamling Blinddøra. En lesning", frå *Op. cit.*, s. 141.

Ibid., s. 149, noter 11 og 12.

..men at lesaren kan bli lei, kei og irritert av tekstane er ein annan sak.

Hannah Arendt: "Foreword. Isak Dinesen, 1885 - 1962" s. xx, frå: Isak Dinesen: *Daguerrotypes and Other Essays*, Heinemann Ltd., London, 1979.