

TRAGISK GRUNNSTRUKTUR OG STRATEGISK
IRONI
EN ANALYSE AV RAYMOND CARVERS
NOVELLE "THE STUDENT'S WIFE"

Bjørn Inge Berger Andersen, Gaute Epland, May
Britt Haugseth, Thor André Karstensen, Maria
Nilsen, Line Merete Skarvik, Christopher O. Sørli

I følge Raymond Carver har mange forfattere talent, men mangler et originalt blikk eller en spesiell horisont som skaper et selvstendig univers; et slags fingeravtrykk som er gjenkjennelig, og skiller en forfatter fra en annen. Det er dette "blikket" eller perspektivet som gjør en forfatter interessant og unik:

Some writers have a bunch of talent; I don't know any writers who are without it. But a unique and exact way of looking at things, and finding the right context for expressing that way of looking, that's something else. "The World According to Garp" is, of course, the marvelous world according to John Irving. There is another world according to Flannery O' Connor, and others according to William Faulkner and Ernest Hemingway [...]¹

Uttalelsen impliserer at det nødvendigvis også finnes et eget "Carverlandskap": "Although he doesn't say so himself, there is certainly a world according to Raymond Carver."² Carvers stil og tilnærming beskrives ofte med termer som minimalisme og "dirty-realism", mens den verden karakterene okkuperer betegnes som håpløs, marginal og fylt med fiaskoer og nederlag: "In many ways, Carver Country is 'a kind of a wasteland'."³ Vi er enige i disse karakteristikkene, som vi mener viser symptomer på en tragisk livsverden.⁴ Vi mener likevel karakteristikkene er for upresise og generelle, noe oppsummeringen til Adam Meyer også bærer preg av: "And most of the characters in Carver Country are troubled; almost every story represents [...] another

¹ Carver, Raymond: "On writing" i *Fires*, Capra Press, Santa Barbara, 1983, s. 13.

² Meyer, Adam: *Raymond Carver*, Twayne Publishers, New York, 1995, s. 20.

³ Meyer, 1995, s. 21.

⁴ Dette gjelder spesielt de første novellesamlingene som har et mer pessimistisk perspektiv enn de senere samlingene.

tragedy in a long line of low-rent tragedies.”⁵

Vi mener en grundig undersøkelse av tekstens ulike bestanddeler vil frembringe en mer detaljert fremstilling av de tragiske elementene som tilsynelatende strukturerer karakterenes livsverden. Vårt tekstgrunnlag er en novelle fra Carvers første novellesamling⁶ - "The student's wife". Teksten er konsentrert om ekteskapet mellom Nan og Mike og deres relasjon til hverandre. Den eksterne fortelleren er nøytral og beskrivende⁷ i fremstillingen av en enkelt natt i livet til Nan, hvor hun til tross for iherdige forsøk (fra både egen og Mikes side) ikke får sove. Hun drømmer og minnes fortidens gleder, samtidig som hun blir fulgt opp av Mikes noe motvillige forsøk på å oppfylle hennes forespørsler. Når Mike etter hvert sovner, begynner Nan en tankeprosess som skaper panikk og redsel i henne. Hun vandrer urolig gjennom leiligheten i løpet av natten, og observerer soloppgangen før hun bryter sammen i bønn og desperasjon på soverommet.

Nan og Mike fremstilles som radikalt forskjellige personlighetstyper. Mike er den akademiske intellektuelle – han fremstilles som både rolig og belest, og vi får et innblikk i hans kulturelle fagspekter gjennom referanser til litteraturen han deler med Nan. Samtidig fremstilles Nan som en mellomting mellom et masete barn og en inngrodd husmor – begge roller fjernt fra den akademiske verden. Hennes behov er langt mer jordnære. Der Mike tilsynelatende har et behov for å lese høyt fra de litterære storheter, har Nan et tilsvarende behov for å fortelle om og presentere sine drømmer og minner. Denne grunnleggende forskjellen i innfallsvinkel er vesentlig å ta med seg i forhold til hva karakterene vektlegger av verdier i forholdet.

Forholdet mellom Nan og Mike er preget av usikkerhet, dårlig kommunikasjon og mangel på gjensidig forståelse. Mike, som først og fremst ønsker å få sove, men også å stille opp for Nan når hun ber ham om noe, fremstår i novellen som den noe "satte" parten; uengasjert, motvillig og på grensen til å være lat. Motivasjonen hans synes å være å

⁵ Meyer, 1995, s. 20.

⁶ Novellen ble første gang trykt i samlingen *Will you Please Be Quiet, Please?* (1976). Vår analysetekst er imidlertid hentet fra en antologi redigert av Carver selv: Carver, Raymond, *Where I'm calling from – The selected stories*, The Harvill Press, London, 1993.

⁷ I den grad det gjøres bruk av billedspråk i teksten, er det hovedsaklig gjengivelser av karakterenes egne subjektive opplevelser – som tanker og uttalelser.

få Nan til å tie snarere enn faktisk å oppfylle ønskene hennes – noe som passer godt sammen med ønsket om å få sove selv.

Det er også verdt å merke seg at Nan på mange måter kan tolkes som underordnet Mike i novellen; tittelen bærer preg av dette, men også den stadige fremstillingen av Nan som svakere enn Mike. Hun bærer preg av en tradisjonell kvinnerolle, og bøyer seg dermed for Mike som kan sies å representere en tradisjonell "mektig" mansrolle. Dette er tydelig med tanke på kveldsritualet deres. Der Mike vil legge seg og avslutte dagen (og dermed også fortiden, som jo er tatt opp til debatt), ligger Nan våken og kontemplerer det som var, og viktigere, det som ikke var. Vi gis inntrykket av at Mike er bestemmende og kontrollerende i forholdet, og ikke interessert i å lytte, selv om dette ikke faktisk beskrives av teksten, men snarere uttrykkes indirekte gjennom konteksten.

Det emosjonelle, og også fornuftsmessige forholdet mellom karakterene, fremstår utvilsomt som viktig i novellen, noe Adam Meyer også utdyper i sin analyse: "The great majority of Carver's stories, moreover, take place in regionally anonymous indoor settings [...] What unifies his world, then, is not so much a physical place as an 'emotional landscape'"⁸ Denne observasjonen beskriver godt settingen i vår analysetekst, men vi tillegger likevel den "anonyme" settingen større betydning. I Carvers novelle er det både fysiske og "mentale" settinger – de mentale stedsbeskrivelsene er så detaljert gjengitt gjennom situasjon og handling at de kvalifiserer som selvstendige settinger. De fysiske stedene er leiligheten og området utenfor, begge tilknyttet nåtidsplanet, mens de mentale settinger er fokusert om drømmer og minner. I drømmen er Nan og Mike på båttur med et annet par. I minnet er de alene på campingtur. Felles for alle hovedsettingene er at de inngår i større settinger; leiren i naturen, båten på vannet, og leiligheten i forhold til verden utenfor.

Imidlertid skjer det også en "integrasjon" mellom settingene, der det fysiske glir over i det mentale og vice versa; Nan minnes leiren og husker at beina var nærmest ubevegelig under alle teppene, det var trangt for henne. Drømmen hennes om båtturen har et element av smerte tilknyttet der hun sitter alene i en trang bakre del av båten. Det gjør vondt for henne i drømmen og hun våkner. Settingene fremstår også som en form for beskyttelse mot det omliggende; det kalde og

⁸ Meyer, 1995, s. 20.

dype vannet, den kalde luften. Beskyttelsen gir smerter, likevel har hun behov for beskyttelse. På tross av at de "negative" elementene er ganske kort gjengitt i teksten, dominerer beskrivelsene inntrykket leseren sitter igjen med. I tekstens siste scene blir imidlertid settingens negative konnotasjoner eksplisitt gjort til hovedfokus av Nan; soloppgangen virker grusom på henne, og hun rystes i sitt indre.

Strukturens tragiske ansikt

Reaksjonsmønsteret til Nan har felles trekk med karakterutviklingen i mange av Carvers noveller, en utvikling som i deler av Carverforskningen karakteriseres med termen "negative epiphany"⁹; innsikt fører ikke til noe positivt, men heller en forverret livssituasjon. Jürgen Pieters mener imidlertid det er misvisende å kalle Carvers bruk av innsikt for negativ, og som en kritikk av blant annet Dirk van Bastelaere, skriver han:

... Carver has his implied reader undergo the (sudden or gradual) insight that the experience of life is actually very much like this. The very paradoxical result (...) is that the reader, who initially feels superior to the lower-class characters, understands that his fundamental fate is not completely unlike theirs.¹⁰

Pieters mener åpenbaring og innsikt forekommer etter en prosess leseren går igjennom, og at Carvers minimalistiske fremstillingsmåte "... heightens the reader's need for significant, luminous details."¹¹ Vi mener at det ikke er grunn til å blande tekstens interne verden med leserens erfaring i møte med teksten. Man kan si at tekstene ofte kulminerer i negative opplevelser for karakterene, samtidig som teksten kan gi leseren en katarsis-lignende opplevelse. Hverken Pieters eller van Bastelaeres perspektiver er derfor avvikende i forhold til tekstens karakterfremstilling. Med bakgrunn i termen "negative epiphanies" kan vi egentlig utlede to elementer: En strukturell prosess som kulminerer i desperasjon for mange av karakterene, og en katarsis-lignende "renselses-prosess" forankret i leseropplevelsen. Om

⁹ Carver skriver selv i et av sine mest kjente essays: "What are insights? They don't help any. They just make things harder." (Carver, 1983: 24)

¹⁰ Pieters, Jürgen, "A shred of platinum: The aesthetics of Raymond Carver's *Will you be so quiet, please? AND What we talk about when we talk about love*" [s. 15-114], i *STUDIA GERMANICA GANDENESIA*, Gent, 1992, s. 32.

¹¹ Pieters, 1992, s. 31.

vi undersøker disse prinsippene nærmere, viser det seg at den "tragiske stukturen" ikke er tilfeldig. Pieters frembringer en implisitt relasjon til den klassiske forståelsen av det tragiske, eller tragedien som sjanger, og en del av Aristoteles' grunnleggende premisser. Vi mener at dette er en viktig forutsetning for å kunne identifisere eventuelle tragiske elementer, men vi tillegger ikke leseropplevelsen avgjørende viktighet da vi mener det finnes langt flere tekstinterne elementer som styrker et slikt perspektiv.

Tragedien som sjanger, og det tragiske som begrep, er forskjellen mellom forhåndsdefinerte premisser og et adjektiv som har karakter av disse premissene. Som begrep er det tragiske løsere definert, og inviterer til et mer subjektivt perspektiv enn tragediens sjangerkrav: "When we speak of events as tragedies, we use the word figuratively; but sometimes this is not merely legitimate but illuminating: it sharpens our perception..."¹² Litteraturforskningens perspektiver er ofte konsentrert om Aristoteles' teorier om det tragiske¹³, men det er vanskelig å overføre teoriene til andre epoker når alle premisser er fastsatt - ikke bare av en annen tids samfunnsordning, men også av dette samfunnets spesielle verdensanskuelse. Imidlertid argumenterer både Harold Bloom¹⁴ og Walter Kaufmann for sjangrenes forandring over tid. I forbindelse med tragedien er det ikke plotstrukturen som er forandret, men karakterforståelsen: "...the suffering hero is gradually replaced by the suffering victim, the noble agent by the passive anti-hero."¹⁵ Den passive anti-helten er en treffende beskrivelse av Carvers karaktergalleri, inkludert Nan i "The student's wife". Den klassiske tragediens grunnstruktur er derfor tilstede i vår analysetekst. Men for å analysere de bakenforliggende premissene i utviklingen av Carvers tekst, vil vi la karakterenes egenart og det spesifikt tragiske komme til uttrykk gjennom fortellingens egen kontekst.

¹² Kaufmann, Walter A.: *Tragedy and Philosophy*, Garden City, New York, 1969, s. 371.

¹³ Hos Aristoteles er det vanskelig å skille det tragiske som begrep fra de underliggende premissene i tragedien som sjanger.

¹⁴ Bloom, Harold, *The western canon*, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London, 1994. Bloom siterer her Alastair Fowler: "...we have to allow for the fact that the complete range of genres is never equally, let alone fully, available in any one period." (Bloom, 1994: 22)

¹⁵ Kaufmann, 1969, s. 376.

Kausalitetens grunnlag

Aristoteles` prinsipp om kausalitet¹⁶ gjør det nødvendig å ordne settingene i sin kronologiske rekkefølge; minnet – drømmen – leiligheten – verden utenfor leiligheten. Grunnlaget er at i sin kronologiske rekkefølge beskriver settingene både handlingssekvensens årsaksforhold og karakterenes utvikling svært godt. Leiligheten og verden utenfor er på nåtidsplanet, hvorfra minnet og drømmen skuer tilbake i tid. Disse elementene kommer til uttrykk gjennom en naturlig og gradvis utvikling av settingenes fellestrekk: Både språklige og ikke-språklige handlinger, samt de rene beskrivelsene, har klare symbolske elementer. Selv om Nan opplever minnet som positivt og drømmen som negativ, har settingene flere strukturellheter utover de allerede nevnte; begge finner for eksempel sted ute i landlige omgivelser, nær vann.

Fra minnet til drømmen skjer det likevel en forskyvning av fokus. I minnet befinner de seg ved vannkanten, mens de i drømmen drar ut på vannet i en synkeferdig båt. Vannets tilforlætelige tilstedeværelse i minnet har altså i drømmen blitt en truende fare. Og mens de isolerende teppene i minnescenen kun hindrer beinas bevegelse, er Nans sammenkrøkede stilling i båten direkte smertefull for beina. Selv om forholdet mellom Nan og Mike er i sentrum for begge settingene, fokuserer minnet mer på parforholdet og Mike, mens det er Nans egen opplevelse som står sentralt i drømmen. I minnet er Mike fremstilt som karismatisk og den som kommuniserer med omverdenen. Han beundres for sin fiskerinnsett, og fører i tillegg samtalen med de som kommenterer hans fangst – Nan velger bevisst å holde seg i bakgrunnen. De nevnte fellestrekkene blir således konsentrert og intensivert i drømmen. Vi ser en utvikling fra begrenset bevegelsesfrihet og stillstand i minnet til drømmens klaustrofobiske, smertefulle tranghet.

I soveromsettingen gjenfinner man elementene av både stillstand og smerte. På samme måte som på campingturen har Nan og Mike lagt seg for å sove, og Mike leser dikt høyt for Nan. Nan har plassen innerst i dobbeltsenga, og på samme måte som i drømmens båt har hun også nå vondt – ikke bare i beina, men i hele kroppen. De

¹⁶ I en gjennomgang av Aristoteles` syn på diktetekunsten, skriver Jostein Børtnes: "Aristoteles` krav om sannsynlighet og nødvendighet innebærer et krav om at de enkelte deler innenfor helheten må være kausalt betinget av hverandre." (Børtnes, Jostein, *Aristoteles om diktetekunsten*, Solum Forlag A/S, Oslo, 1980, s. 38)

to abstrakte settingene forenes på denne måten i soverommet på nåtidsplanet. Når minnet og drømmen bringes inn i denne settingen, bryter plutselig den skjøre balansen. Drømmen er i seg selv ingen konkret handling eller kausal reaksjon i den reelle livsverden, men likevel er den opplysende. Drømmen er en nødvendig og fremprovosert utvikling fra fortiden – utviklet gjennom minnet til Nan. I tillegg fremviser og forklarer drømmen utviklingen fra stillstand til smerte. Det fremkommer av drømmen at Nan har ofret seg, og frivillig tatt plassen bakerst i båten. Opplevelsen av Mike som dominerende og lite interessert i Nans behov, styrkes tilsynelatende. Men Nans underordning er problematisk.

Siden Nan er hovedkarakter og det dominerende fokalobjektet, tyder mye på at vi inviteres til sympati med henne på bekostning av Mike, som fremstår som mer negativ. En kritiker går så langt som å skildre ham slik:

Nan is married to a self-centered man, Mike, whose egoism and dominance of their relationship are elucidated in the story's opening: 'He had been reading to her from Rilke, a poet he admired, when she fell asleep with her head on his pillow. He liked reading aloud ... He never looked away from the page when he read... [His] was a rich voice that spilled her into a dream of caravans just setting out from walled cities [...]'¹⁷

Ser man nøyere etter, er imidlertid ikke Mike så dominerende som man først får inntrykk av, i alle fall kan det synes vanskelig å begrunne hans dominans med at han er egoistisk og selvsentrert. Drømmesekvensen problematiserer det negative bildet av Mike når det antydes at han faktisk har prøvd å ofre seg for Nan. I hennes gjengivelse av drømmen heter det: "You and I started arguing about who was going to sacrifice and sit all cooped up in the back. You said you were, and I said I was. But I finally squeezed in the back of the boat."¹⁸ Mike har således forsøkt, men "tapt". Den passive og

¹⁷ Bethea, Arthur F., kap. 2 "What's in Alaska?: Symbolic significance in the commonplace" [s. 41-50], kap. 3 "The education of Ralph Wyman: The epistemological theme in *Will you please be quiet, please?*" [s. 51-58], kap. 4 "Catatonic realism? Further analysis of *Will you please be quiet, please?*" [s. 59-86], i *Technique and sensibility in the fiction and poetry of Raymond Carver*, Red. William Caine: Routledge, New York, 2001, s. 60. Henvisningene viser til de utvalgte deler av Betheas analyser som har vært aktuelle for vår analyse.

¹⁸ Carver, 1993, s. 27.

tilbaketrukne posisjonen i minnet har i drømmen blitt til en forklaring på hennes underordnete stilling i ekteskapet – en innsikt leseren og Nan etter hvert deler.¹⁹

Vi inviteres til å tro at Mike ikke er særlig hjelpsom, men et menneskes utvikling er avhenging av egeninnsats og ambisjoner. Mike fremstår faktisk ikke som direkte negativ i noen av settingene; han forsøker i utgangspunktet å være imøtekommende ovenfor Nans behov. Antakeligvis har Nans tidligere offer og hennes beundring for ham i sterk grad bidratt til at Mike på et vis er "satt". Han vil ikke huske fortiden eller vite av noe nytt, men egentlig bare opprettholde status quo. Nan har således skyld i at han ikke investerer mer av seg selv eller ønsker den forandringen som Nans gryende innsikt synes å kreve. Ved å beundre ham har Nan skapt et vakuum som har passivisert Mike, og sørget for at forholdet er i søvnmodus.

Det er altså mulig å se Nans ulykke likesom heltens ulykke i den greske tragedien som selvforskyldt av en tragisk feil. Nan har ofret seg, og hennes offer er hennes *hamartia*²⁰; i novellen kommer det frem at Nan ikke har de grunnleggende egenskapene som skal til for å takle den nye innsikten, og at hun stoler for mye på Mike. Med tanke på hennes tidligere offer og innstilling, kan Mike knapt klandres for hennes manglende utvikling. Handlingsforløpets kausale struktur har sitt utgangspunkt i *hamartia*, i feilbedømmelsen Nan gjorde da hun ofret seg for Mike og parforholdet på bekostning av egne behov – behov som ikke lenger kan overses. Vi ser derfor en utvikling som er grunnlagt i minnesekvensens livsholdning og passive handlingsmønster, og som kulminerer i novellens siste scene med angst, fortvilelse og håpløshet. Gradvis våkner Nan mentalt og til slutt oppnår hun forståelse av hvem hun egentlig er: "By stages things were becoming very visible. She let her eyes see everything..."²¹

Denne oppvåkningen, som understøttes av novellens søvnmotiv, demonstrerer tydelig – konkret og symbolsk – at soverommet er ryggraden i deres hverdag. Soverommet konnoterer egentlig tre typer søvn med parallelle "oppvåkninger"; normalsøvnen, søvnen i

¹⁹ Hverken Pieters eller Bethea – som gir spesifikke analyser av novellen – går inn i en slik argumentasjon. De fremholder Nans offer, men nevner ikke Mike, eller hans vilje til "offer" i denne sammenhengen.

²⁰ Aristoteles omtaler den tragiske feilen som en karakterbrist, en "slags feil" som ikke er basert på negative egenskaper som sletthet og laster.

²¹ Carver, 1993, s. 33.

parforholdet og den evige eller eksistensielle søvnen, døden.²² Når den vanlige søvnen denne kvelden ikke innhenter Nan, står hun i "fare" for å måtte våkne også på andre måter. Hovedkarakterens oppvåkning fra drømmen er illustrerende for bevisstgjøringen av de underliggende kreftene i parforholdet: "It seemed like a real long drawn-out kind of dream, you know, with all kinds of relationships going on, but I can't remember everything now. It was all very clear when I woke up, but it's beginning to fade now."²³ Som påpekt av både Aristoteles og Hegel, er innsikt i egen identitet den ypperste form for innsikt²⁴, og dens sammenfall med skjebneomslaget som vi ser her, er et klassisk eksempel på den beste formen for tragedie: "...den skjønneste gjenkjennelse er den som kommer samtidig med skjebneomslaget."²⁵ To av den klassiske tragediens grunnleggende elementer – *anagnorisis* og *peripeti*²⁶ – faller i de beste tragediene sammen slik vi også opplever i Carvers novelle. Som Ødipus i Sofokles` drama oppnår Nan innsikt i egen identitet og livssituasjon – en utvikling som kulminerer i negativt utfall for begge.

Hva står på spill i teksten?

Ironien i Sofokles` drama – den eksistensielt blinde blir eksistensielt seende, før han konkret blinder seg selv – er knyttet til fordelingen av sannhet og illusjon, og den nødvendige bevegelsen mot sannhetens tragiske innsikt. Ironi som virkemiddel for å belyse det tragiske er således virkningsfullt, og vi mener en slik strategi også kan gjenfinnes i "The student`s wife". Carvers bruk av ironi er ikke reversert på samme måte som hos Sofokles, men likevel tilknyttet identifiseringen av det tragiske. Den enkleste formen for ironi kan således finnes i de doble betydningene hos Carver: Søvn er både konkret og metafysisk; drømmen er både reell og et bilde på forholdet; voksesmerter er både fysiske og mentale. Vi mener imidlertid at Carver har en mer subtil

²² Dødsikonnotasjonene i denne sammenhengen må forstås symbolsk. Døden er ikke reell, men tilknyttet Nans eksistensielle oppvåkning.

²³ Carver, 1993, s. 27.

²⁴ Aristoteles og Hegel bruker begge Sofokles *Kong Ødipus* som eksempel på en fullkommen tragedie. Ødipus` bevisstgjøring om egen identitet, den subjektive og indre utsoning og situasjon, blir fremholdt som den ypperste form for utgang.

²⁵ Aristoteles: *Om Diktetekunsten*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 1987, s. 32.

²⁶ *Anagnorisis* defineres av Aristoteles som et "omslag fra uvitedhet til viden", og *peripeti* som et "plutselig omslag [...] i dette at en handling slår om til sin egen motsetning, men slik at omslaget er en frukt av den sannsynlighet eller nødvendighet, som vi har talt om." (Aristoteles, 1987, s. 32)

form for ironi som ikke er like enkel å identifisere, men likevel nødvendig å forstå. Selv om Carvers novelle innfrir mange av kravene til den greske tragedien, sier det oss lite om det spesifikt tragiske ved hans fiksjonsverden – det tragiske må forstås ut fra hva som utfordres innenfor tekstens egen verdihorisont. Utvilsomt gir tragedien en viktig ramme for å forstå karakterene og premissene de handler ut fra, men det er likevel en forutsetning at leseren forstår hva som egentlig tematiseres i teksten.

Novellen avsluttes i klimaks, slik at undringen og refleksjonen dominerer inntrykket leseren sitter igjen med. Men at novellen konsentrerer seg om grunnleggende menneskelige problemstillinger, hvor parforholdet står sentralt, er hevet over tvil. Når Nan driver gjennom leiligheten i løpet av natten, er dette derfor ikke bare en natt hvor insomnia dominerer problemstillingen, slik Ewing Campell synes å mene: "Failing to experience a sense of rebirth that comes with sleep, they feel all existence is continuous while others sleep. Unable to sleep, the sufferer feels out of control."²⁷ Den kausale sammenhengen mellom fortid og nåtid og mellom drøm og virkelighet, viser at dette er en prosess som ikke har sitt grunnlag i insomnia. Søvnløsheten er således et resultat, ikke en årsak.

I løpet av natten vandrer Nan ikke bare gjennom leilighetens ulike rom, men gjennom sitt liv; rutinene, grensene, repetisjonene og hennes identitetsforståelse stilles til skue. Nødvendigheten av disse bekrefter livsstrategier som i tekstens verden problematiseres og utfordres. I løpet av natten fremstår leiligheten og dens konnotasjoner som et fengsel, hvor den innesperrede blir stadig mer bevisst det gitteret som omgir henne. Fengselsmetaforen underbygges av hovedkarakterens egen bevegelse fra soverom til soverom gjennom natten. Også en bevegelse fra alenehet til alenehet konnoteres fra settingen; i åpningen er Mike alene med Nan sovende, i avslutningen er forholdet reversert og parallelt som motiv, men ironisk fremstilt som tilstedeværelse; slapp og rutinepreget i åpningen versus utilslørt desperasjon i avslutningen.

En slik struktur er ikke tilfeldig, og den er heller ikke enestående i novellen. Bevegelser som på ulike nivåer bekrefter hverandre,

²⁷ Campbell, Ewing, "An interview with Raymond Carver" [s. 98-114], "The critics" [s. 117-158], i *Raymond Carver – a study of the short fiction*, Twayne publishers, New York, 1992, s. 22.

samtidig som de utfordres og utvikles, fremstår i tekstens verden som nødvendige og uunngåelige. Sirkelbevegelsene dominerer de dypere strukturene i teksten og avslører en livsverden som konstitueres av sin egen marginalitet og begrensning. Hovedkarakterens barnslige og søkende oppførsel i åpningen kontrasteres av opplevelsen av død i siste scene. Den komprimerte "livssyklusen" gir oss forståelsen av en bevegelse fra ubevisst alenehet til bevisst å stå alene. Tekstens sirkulære organisering er hovedsaklig basert på gjentakelser og utvikling av motiver, og derigjennom en forankring av tekstens verdisystem. Disse ivaretar både de nødvendige overlevelsesmekanismene i karakterenes hverdagsliv, samt de eksistensielle horisontene som problematiseres under den stadige bevisstgjøringen. Komposisjonsmønsteret fremstår ikke som en bevisst strategi fra Carver, men mer som et resultat av vilje til minimalistisk utforming av tema og norm – de tilbakevendende motivene bekrefter tematikken, og utviklingen av dem fremstår som viktig for bestemmelsen av tekstens meddelelse.

Bevegelsen gjør seg også gjeldende som et overordnet "khiastisk rimmønster" når Mike kan sies å sovne eksistensielt før han sovner fysisk, mens Nan våkner fysisk før hun til slutt våkner eksistensielt. De sirkulære bevegelsene er tematisk like, selv om motivene er ulike i form av tekstlig fremstilling og analytisk utgangspunkt; i minnet ligger Nan urørlig i soveposen uten mulighet til å røre på bena, mens Mike ligger alene og sover i sluttscenen, fredelig og intetanende om Nans opplevelse. Felles er at begge scenene konnoterer stillstand og død. Forskjellen er det gemyttlige og positive i minnet, i motsetning til den ensidige negative opplevelsen i siste scene. Bevegelsene skaper således en struktur som står i sterk kontrast til den aristoteliske modellen. I Carvers novelle har strukturen derfor to oppponerende diskurser; de sirkulære bevegelsene gir et inntrykk av redundans og rituelle mønstre, i motsetning til Aristoteles' lineære strukturforståelse – begge kan imidlertid sies å være kausale utfra egne premisser. Gjennom disse avdekkes et tydelig isolasjonstema som demonstrerer isolasjonens ulike nivåer; isolasjon fra samfunnet, isolasjon i forbindelse med parforholdet, og ikke minst hovedkarakterens isolasjon fra seg selv – hennes behov, identitet og virkelighetsoppfatning.

Det som står på spill i teksten – tematikkens grenseoppsetting – er således spørsmålet om hva som konstituerer menneskets eksistensgrunnlag, og viktigere: Hvordan ny eksistensiell innsikt forholder seg til den allerede etablerte "kunnskapen". Det tragiske i teksten utvikler sitt perspektiv fra dette grunnlaget – i tekstens innstilling til sitt tema.

Ambisjonsløse karakterer

Den "aristoteliske" strukturen bidrar med den innsikt at vi har å gjøre med selvforskyldte og uvitende karakterer, noe som forklarer at Nans prosjektverdi fremstår som paradoksal – den er både mangfoldig og fraværende. I åpningen oppstår ubevisste og undertrykte behov, og prosjektet om tilfredsstillelse av disse fremstår som fremmed for både for Mike og Nan. Mike avskriver dem, mens Nan ikke vet hvordan hun skal forholde seg til dem. I det øyeblikk Mike sovner inntreffer problemene – Nan blir seg mer bevisst sine handlinger, men er fortsatt ureflektert i forhold til dem. Paradokset er at hun nå arbeider mot de samme behovene hun fremmet i åpningen. Ved å konsentrere seg om rutinene og ritualene, undertrykker hun behovene som brøt med rutinen. Hennes oppførsel er selvmotsigende, og i siste instans selvbekreftende på en forsterket og negativ måte: I siste del av fortellingen vil hun ikke vedkjenne seg de nye behovene, men forsøker likevel å komme til avklaring om dem – mer desperat enn tidligere, forsøker hun nå å forankre sitt håp i Gud.

Nan har tre ulike prosjekter fordi hun i realiteten ikke har noen egentlige prosjektverdier. Handlingene er selvmotsigende og paradoksale, iverksatt som ureflekterte og mekaniske ad hoc strategier. Felles er behovet for ekstern hjelp til å takle det ukjente og "plutselige"; Mike i åpningen, rutinene og ritualene under nattevandringen, og Gud som et siste desperat forsøk på forsoning. Nans underliggende og ureflekterte strategi er å avskrive alt ansvar for eget liv og utvikling – et prosjekt hun ironisk nok deler med Mike. Ingen av dem forstår Nans nødvendige og fremprovoserte prosess – og underbevisste prosjekt – om å vokse som menneske; de selvmotsigende prosjektverdiene avslører et ambisjonsløst univers som utfordres når ukjente tanker og idéer oppstår. Deres prosjekter er derfor like mye reaksjoner på uventede utfordringer i hverdagen, og

dermed uttrykk for det Aristoteles kalte *etos* – deres grunnleggende egenskaper som mennesker.

Om vi igjen fokuserer på *Ødipus*, på hans *etos*, åpenbares en motsetning til Carvers tekst som demonsterer både ironisk parallell og kontrast i forhold til de grunnleggende begrepene. *Ødipus* er sannhetssøkende og selvstendig, modig, aktiv og ansvarsbevisst. Han drives av egen *hybris* – sitt overmote. Nan er derimot passiv og feig, overskridende på grensen til det selvutslettende i møte med de nye utfordringene. Hun fremstår som uselvstendig når hun vil undergrave sannheten. Den ironiske parallellen i utfall – begge opplever desperasjon og undergang i møte med egen identitet og virkelighetsoppfatning – demonstrerer derfor ulike etiske horisonter og livsverdener.

Siste scenes tablå fremstår mot denne bakgrunnen som uavklart og vanskelig. Nan opplever soloppgangen som grusom og nådeløs. Det er åpenbaringen av identitet og eksistensiell forankring som fremstår parallelt med soloppgangen. Jürgen Pieters analyse av scenen har gode observasjoner, men fremstår likevel som ufullstendig når han forklarer Nans motsetningsfylte opplevelse med en tematisk konklusjon: "...the clash between childlike life and innocence and the cruelty of life in the real world"²⁸ Pieters konklusjon viser den tematiske sammenhengen om å vokse som menneske, men tekstens symbolske dimensjon gir oss en dypere forståelse av scenens egentlige meddelelse. Litteraturforskningens forklaringer er ofte basert på karakteristikk av karakterene og deres nederlag. Men en forklaring søker årsaker, ikke en karakteristikk av dens resultater.

Pieters analyse inkluderer ikke den ironiske referansen til de positive konnotasjonene fra scenen: Oppvåkning, ny tid og lys og stimulerende impulser. Den symbolske dimensjon gir en parallell forståelse av Nans oppvåkning og morgenlyset. Nan befinner seg i en situasjon uten øyeblikkelig løsning, og verden utenfor demonstrerer muligheter og verdier hun ikke kan ta del i. Innsikten er objektivt sett en positiv utvikling, men den avslører hennes uselvstendighet og begrensede muligheter; hennes egne positive egenskaper er fullstendig dominert av den negative sannheten. Hegel uttrykker den implisitte ironien på denne måten: "Den høyere tragiske utsoning [...] består i at bestemte etiske substansielle krefter går over fra å stå i

²⁸ Pieters, 1992, s. 107/108.

motsetning til hverandre til deres sanne harmoni.”²⁹ Fordi verden utenfor – og derfor sjelelig – konnoterer positive verdier, oppleves den ironisk nok som farlig. En slik konklusjon skiller mellom karakterens opplevelse og tekstens meddelelse - frivillig eller ufrivillig, deler ikke tekstens normsystem hovedkarakterens opplevelse av undergang.

Siste scenes tablå er en fusjon mellom det mentale og det reelle; der vi tidligere kunne bekrefte et negativt element i en overordnet positiv setting, er dette nå reversert slik at det negative fullstendig dominerer. Slik bekreftes en ironisk og ”evolusjonær reversering” som forklaring på begrepet ”negative epiphanies”. Beskyttelsen i tidligere settingsbeskrivelser er oppløst, det er kun desperasjon og menneskelig nakenhet tilbake. Dette illustrerer fokuset på voksesmerter i novellen. Den doble betydningen bekrefter ikke bare at å vokse har en fysisk og mental dimensjon, men at det mentale alene kommuniserer to dimensjoner som er viktig for å identifisere grunnlaget for karakterenes statiske tilværelse: Nan vokser mentalt, men å vokse betyr også voksende smerter (en ukjent og uvelkommen opplevelse for Nan). Det som i utgangspunktet var negativt, intensiveres gradvis, og det skjer en glidende overgang mot det tragiske. Motivutviklingen og verdigrunnlaget i de sirkulære bevegelsene viser grensene som omslutter deres livsverden, og de fremstår som en dom over parforholdet og karakterenes generelle tilværelse. I åpningen oppfatter Mike Nan som en sykehuspasient når hun uttrykker sine behov. I siste scene opplever Nan Mike som død eller døende:

He was knotted up in the center of the bed, the covers bunched over his shoulders, his head half under the pillow. He looked desperate in his heavy sleep, his arms flung out across her side of the bed, his jaws clenched. As she looked, the room grew very light and the pale sheets whitened grossly before her eyes.³⁰

Det forsterkede inntrykket av sykdom og død demonstrerer åpenbaringen Nan får i løpet av natten. Gjentakelsene konnoterer livsverdenens negative verdigrunnlag – sykdom og død, isolasjon, smerte og desperasjon fremstår som undertrykte størrelser i denne livsverden.

²⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: ”Om Tragedien”, i Eide, Kittang og Aarseth, red: *Europeisk litteraturteori*, Universitetsforlaget AS, Oslo, 1987, s. 211.

³⁰ Carver, 1993, s. 33.

Intertekstenes usynlige kommentarer

Når Mike leser dikt om kveldene fremstår dette som både søvndyssende og som opprettholdelse av status quo. Karakterenes manglende evne til å forstå egen livssituasjon uttrykkes subtilt og ironisk gjennom tekstens intertekstuelle referanser. Den rituelle diktlesningen er på nåtidsplanet konsentrert om Rainer Maria Rilke. Vi får ingen eksplisitte henvisninger til spesielle diktverk, men Rilkes tematikk er ofte konsentrert om død og lidelse, isolasjon og menneskets eksistensielle ensomhet; karakteristikk som illustrerer den ennå ikke-erkjente tilværelsen til (og ovenfor) de to karakterene i novellen. De lar seg vugge i søvn av dikt som treffende diagnostiserer deres tilværelse: "It was a rich voice that spilled her into a dream of caravans just setting out from walled cities and then she had closed her eyes and drifted off."³¹ Istedenfor å våkne eksistensielt av disse selvdiagnostiserende opplesningene, føres de ironisk nok dypere inn i søvnen – konkret og eksistensielt. Det metadiskursive blikket – for karakterene ubegripelig – blottgjør deres sjelsliv, og åpenbarer en del av tekstens ironi. Om kveldene anskueliggjøres brutalt premissene for deres tilværelse, presentert dramatisk og vakkert av Mikes lyriske stemme – som ord og rytmer uten videre eksistensiell substans på fortellingens nåtidsplan. Dette misforholdet illustreres enda tydeligere ved at det er Mike som leser fra "dødsdikteren" Rilkes verker som inngang til nattesøvnen. I siste scene er det imidlertid ikke normalsøvnen Mike forbindes med, men døden. De uvitende karakterene og deres livsverden undergraves av tekstens intertekstuelle dødsmetaforikk. I den grad Nan oppnår innsikt i de underliggende dødskreftene i deres livsverden, er det for sent. Carvers metafiksjonelle bruk av ironi – intertekstens kommentar til en annen litterær teksts livsverden - forbeholdes således leseren.

Sofokles` og Carvers ulike bruk av ironi må ses på bakgrunn av den tragiske konflikten i tekstene. Den tragiske konflikten i *Kong Ødipus* er konflikten mellom mennesket og skjebnen. *Kong Ødipus* viser frem en verden for oss som kjennetegnes ved at mennesket er underlagt skjebnens luner; uansett hva karakterene gjør, uansett hvor gode intensjonene er, er skjebnens makt større. Det tragiske er ikke

³¹ Carver, 1993, s. 26.

Ødipus` lemlestelse og død, men at utfallet er forutbestemt.³² En slik konflikt finnes naturligvis ikke i Carvers sekulariserte univers. Horisonten hos Carver er betydelig senket i forhold til den metafysiske horisonten i *Kong Ødipus*; Carvers univers ser ikke ut til å ha en guddommelig horisont. Som utgangspunkt for en tragisk problemstilling bryter det med den antikke metafysikken, men samfunnsutviklingen og vendingen mot det subjektive perspektivet henimot vår egen tid, må nødvendigvis forholde seg til andre premisser: "...på samme måte fremheves også i familielivet sider som ennå ikke var tilgjengelige for det antikke drama [...] som det moderne menneske ser seg berettiget til å gjøre til mål og rettesnor for sine handlinger."³³ Man kan være enig eller uenig i determinismen som grunnlag for det tragiske, men i den grad determinismen skal kunne forstås i en moderne kontekst, må den fokusere på annet enn det skjebnebestemte. Hegel gir en slik inngang til å forstå det tragiske når han forankrer det i en etisk horisont: "Det mennesket virkelig må frykte er imidlertid ikke den ytre makt og dens undertrykkelse, men den etiske makt, som er i bestemmelse ved menneskets egen frie fornuft [...] som mennesket utfordrer, dersom det setter seg opp mot den."³⁴

Et felles element mellom Ødipus og Nan er således det problematiske forholdet til sannhet: Den virker uunngåelig, og fører ikke til fred, kun desperasjon. For å forstå den tragiske konfliktens essens, er det nødvendig å se at den er uløselig eller uunngåelig, eller begge. I Ødipus` tilfelle er determinismen opplagt, men det er ikke like opplagt i Carvers fiksjon. Når Carver skriver at innsikt aldri fører noe godt med seg, er dette selvfølgelig både oppsiktvekkende, og også førende i en deterministisk livsanskuelse. Carvers erfaringer er ikke utgangspunktet for vår analyse, men uttalelsene viser en vilje til å skrive en litteratur som bekrefter hans livsanskuelse; den generelle tekstproduksjonen beveger seg mot et utilfredsstillende og uavklart klimaks. For en forfatter som uttaler seg negativt om innsikt, er det

³² Walter Kaufmann er uenig i at den greske tragedien hadde en determinert horisont, og argumenterer gjennom mange eksempler for karakterenes reelle valgmuligheter: "The Greek tragic poets went out of their way again and again to convince us that catastrophe was not inevitable. This is plain in Aeschylus` *Suppliants*, and *Oresteia*, and *Prometheus* [...]" (Kaufmann, 1969, s. 365) Kaufmann holder frem Sofokles` *Ødipus* som unntaket, ikke regelen.

³³ Hegel, 1987, s. 214.

³⁴ Hegel, 1987, s. 204.

merkelig at mange av tekstene konsekvent synes å bevege seg mot en slik negativ innsikt. I vår analysetekst er ikke dette en tilfeldighet, men en nødvendig og uunngåelig progresjon.

Livsverdenens underliggende ironi

Slik det skjebnebestemte universet skaper en uunngåelig utvikling i den greske tragedien, skaper karakterenes etiske valg en tilsvarende og redundant struktur i novellens livsverden – en selvpåført determinisme som minner om en "catch-22"-situasjon.³⁵ Det tragiske er ikke strukturen, men de krefter som konstituerer den. En livsverden som eksisterer på grunn av stillstand og opprettholdelsen av status quo, må nødvendigvis skjelve i møte med utfordringer og avvik. Når den samme livsverdenen ikke har potensiale til å takle utfordringer oppstår krisesituasjoner og desperasjon. Den nødvendige bevegelsen mot sannhet og innsikt avslører således et eksistensgrunnlag bygd på illusjoner; karakterene har kjempet mot sannhet og utvikling for å opprettholde illusjon, livsløgn og uvitenhet. I Carvers tekst svikter livsverdenen under påkjenningen av positive egenskaper som nysgjerrighet, ønske om kommunikasjon, brudd med det rutinepregede, og nødvendigheten av å vokse som menneske. Livsverdenen utfordres av disse egenskapene, og resultatet er opplevelsen av undergang. For leseren kjemper Nan en ironisk kamp mot positive og nødvendige forandringer fordi hennes erfaringer ikke har tillatt, eller gitt henne det nødvendige verktøyet for å takle en forandring av status quo.

Karakterene har selv skapt et univers hvor positive verdier er reversert til sin motsetning. De negative verdiene blir i denne livsverden til positive verdier; isolasjon og ambisjonsløshet fremstår

³⁵ I *Bevingede ord* (2006) defineres begrepet slik: "Catch 22: en situasjon med to uforenelige krav, f.eks.: Uten erfaring får du ikke jobb, og uten jobb får du ikke erfaring.", Evensberget, Snorre & Gundersen, Dag, *Bevingede ord: ordtak, sitater og deres opprinnelse*, Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA, Oslo 2006, s. 63, Termen henspiller på en situasjon hvor en person må forholde seg til to handlinger hvor begge er avhengig av at den andre handlingen utføres først. Denne onde sirkelen kan vi gjenfinne i både Nans gjentatte offer og livsverdens rituelle undergraving av de personlige behovene. Catch-22-begrepet viser således at i denne livsverden må mennesket allerede være opplyst for å kunne ivareta nye innsikter på en konstruktiv måte. For å vokse trenger mennesket en trygg og livskraftig sosial situasjon, men denne situasjonen kan bare skapes av allerede trygge og innsiktsfulle mennesker. Ironien er påfallende.

som beskyttende strategier i møte med sannheten. Den nødvendige avsløringen viser at det er for sent med forandring fordi det vil innebære en oppløsning av selvet – livsverden, verdier og karakter er uløselig knyttet sammen, og kan ikke eksistere uavhengig av hverandre. Innsikten er således negativ fordi den innebærer en indre oppløsning av karakterens selvbilde og realitetsforankring. Mikes overflatiske hjelp til Nan i åpningen illustrerer den mellommenneskelige relasjonen mellom dem; omsorgen fremstår uten omtanke, den bærer preg av å være en rituell handling – eksistensgrunnlaget fremstår således som tomme ritualer og rutiner. Karakterenes passive oppførsel fremstår i en slik verdensanskuelse mer som iverksettelse av negative prosjekter enn uttrykk for relasjonell overenskomst.

Carver har ikke skrevet en episk tragedie i klassisk aristotelisk dramaturgi, og den negative innsikten fører heller ikke nødvendigvis til reell død i Carvers univers.³⁶ Men på tross av at leseren ikke får vite det eksakte utfallet, er den konsekvente bevegelsen mot selvavsløring uunngåelig. Grunnkonflikten er verken i forhold til skjebnen eller andre mennesker, men i menneskets relasjon til seg selv. Hegels analyse av tragedien illustrerer kollapsen som skjer når karakterenes etiske eksistensgrunnlag avsløres som ufullstendig og falskt, og tragedien er et faktum:

For det første må det spesielt fremheves at når patosens ensidighet utgjør kollisjonens egentlige årsak, da betyr det ikke annet enn at den har gått over til aktiv handling og dermed er blitt til et bestemt individs særlige patos. Om nå ensidigheten skal oppheves, da er det altså dette individ som må avkles og ofres, for så vidt som det har handlet bare som denne *ene* patos. For individet er bare dette *ene*; gjelder ikke dette liv i seg selv som dette *ene*, da bryter individet sammen [...]³⁷

Nans forsterkede uselvstendighet kommer til uttrykk i hennes desperate bønn til Gud, slik ordenes konstellasjon også kan leses som et ønske om fortsatt isolasjon: "God, will you help us, God."³⁸ Hun

³⁶ Hegel påpeker imidlertid at døden ikke er den eneste utgangen i den greske tragedien, og bruker blant andre Aiskhylos' *Evmenidene* som eksempel; Orestes dør ikke, men får ettergitt straffen, og gir æren til gudene.

³⁷ Hegel, 1987, s. 211.

³⁸ Carver, 1993, s. 33.

forstår at hennes trygghet i Mike er oppløst, og forsøker en ny, men kanskje ennå mer utopisk strategi for å slippe å vokse som menneske? I hennes – og novellens – siste handling, bekrefter hun således tekstens ironiske og intetsigende redundans i møte med karakterenes fremprovoserte behov. Livsverdenen, som er ment å gi eksistensiell beskyttelse, fremprovoserer derfor sin egen undergang. Å kjempe mot seg selv er ofte det vanskeligste; fienden har nødvendigvis positive trekk, og diplomatiet er den fremste strategien. Men slik både deler av den klassiske litteraturen, og også ulike religioner fremholder, er noen ganger døden forutsetningen for å leve – selvfølgelig avhengig av hva man definerer eller forstår som *liv*.

Det tragiske er at mennesket kjemper en tapende kamp mot sannheten, men likevel ser ut til å foretrekke illusjonen – selv etter at kampen er tapt. I utgangspunktet er det gode egenskaper som står mot hverandre; Nan er et godt og selvoppofrende menneske, men hun foretrekker illusjon og stillstand (på bekostning av sannhet og utvikling) – når mennesket konfronteres med realitetene er det for sent å akseptere sannheten som eksistensgrunnlag. Tragediens merke er innskrevet i både antikkens og den moderne fremstillingen av det gode og oppriktige mennesket; før disse trekkene manifesterer seg som et ansikt med forutbestemte og evige kjennemerker, som ironisk nok ikke gjenkjennes før det har visket seg selv ut med egen essens – bevegelsen mot oppløsning. Carvers tekst er fortellingen om oppløsningen av det som aldri var, aldri ble og aldri vil avklares. I en slik kontekst er det ikke-eksisterende mest virkelig og determinerende – illusjonenes manifestasjon til reell tilstedeværelse og refleksjonsgrunnlag i et menneskes forestilte harmoni.

