

**«DET VAR KREFTER I DET DER LILLE VESENET».
OM TALE, TAUSHET OG FORTIELSE I
LAILA STIENS NOVELLE «MARKBLOMSTER»**

Sigurd Stranda

Sammendrag

I Laila Stiens novelle «Markblomster» beretter novellens forteller historien om sin bror og hans kjærlighetsforhold til Alice, ei byjente som ender med å ta sitt eget liv ved å kjøre bilen deres på havet. Artikkelen analyserer novellen med spesielt blikk for hvordan novellens forteller anvender strategier for å ta kontroll over selvmordsnarrativet og aktivt undertrykker den dodes perspektiv. Dette settes inn i den bredere tendensen til å ikle selvmordsfortellinger i stillhetsmetaforer. Videre leses dette som et utslag av det Peter Wessel Zapffe i Om det tragiske (1941) kaller fortielse, altså opprettholdelsen av den gode tone for å ivareta det han kaller det autoteliske håp. Via Zapffes tragedieteori argumenterer jeg at novellens tragiske potensiale ikke lar seg begrense til det individuelle selvmordet, men også, gjennom fortellerens narrative strategier, at den avdekker et menneskelig behov for å fortie eksistensens tragiske sider som sådan.

Nøkkelord

Laila Stien, «Markblomster», selvmord, fortielse, Peter Wessel Zapffe.

Abstract

In Laila Stien's short story «Markblomster», the narrator recounts the story of her brother and his relationship to Alice, a city girl who ends up taking her own life by driving their car into the ocean. This article analyses the short story with particular focus on how the narrator uses strategies to take control over the suicide narrative, and actively suppresses the perspective of the deceased. This control method is examined within the broader tendency to frame suicide narratives in metaphors of silence. Furthermore, this is interpreted as an expression of what Peter Wessel Zapffe, in On the Tragic (1941), calls suppression, i.e. maintaining decorum to preserve what he terms the autotelic hope. Via Zapffe's theory of tragedy I argue that the tragic potential of the short story cannot be limited to the individual suicide but also, through the narrator's narrative strategies, reveals a human need to suppress the tragic aspects of existence as such.

Keywords

Laila Stien, «Markblomster», suicide, concealment, Peter Wessel Zapffe.

Innledning

Det metaforiske språket som ikles døden er ofte assosiert med stillhet. Det er gravens stillhet, stille som døden, å sovne stille inn osv. (Johannessen, Askeland, Jørgensen & Ulvestad (153-169)). I *Hamlet* dør helten med avslutningsreplikken «the rest is silence» (2008, 271). Stillhetsmetaforikken beskriver den dodes tilstand, men også dennes fraværende evne til å kommunisere med de levende.

Den samme metaforikken brukes ofte til å ikle selvmordet. I Albert Camus' fundamentale tekst om selvmordet, *Myten om Sisyfos* (1942), kaller han selvmordet en handling som forberedes «in the silence of the heart» (Camus 1991, 2). Også samtalen om selvmordet forbindes med det undertrykte og usagte. Chiara Battisti skriver at det i lys av et inntruffet selvmord påkalles en narrasjon som kan bygge bro mellom «the abyss created by the events themselves and to connect what went before that violent moment to what comes after» (Battisti 2015, 160). Hvem gir stemme til selvmordet, og hvem påfører det mening/fravær av mening? Battisti igjen: «The question which arises spontaneously in the analysis of the grammar of those texts is whether the voice which gives visible evidence to the suicidal body is that of the suicide victim him/herself or the voice of the others» (161).

I Laila Stiens novelle «Markblomster» fra samlingen *Gjennom glass* (1999), er det ikke den døde, Alice, som gir stemme til selvmordet, men den avdødes svigerinne.¹ Her er språket, som så ofte ellers i Stiens noveller, ført i en hverdagslig stil med en sterk følelse av nærhet til fortelleren (Kjelen 2023, 28). En effekt av denne språktonen er at omtalen av selvmordet bærer preg av noe uhytellig. Det vanlige munnhullet om at en ikke skal tale stygt om de døde er også fraværende, for svigerinnen beskriver selvmordet som en «velsignelse for alle» (Stien 1999, 97). Her gjengis altså selvmordet ikke bare fra et utenfra-perspektiv, men av en forteller med åpenbar forakt for den døde. Spørsmål som presser seg på leseren er hva som ligger bak denne forakten for Alice, og hvorfor svigerinnen anser hennes død som en «velsignelse»?

I sin bok om Laila Stiens novelleforfatterskap, *Ein lovsong til trassen* (2023), skriver Hallvard Kjelen at effekten av den typiske fortellestilen til Stiens fortellere gir «illusjon av nærleik til karakterane, men denne illusjonen blir særst ofte broten mot grep som avslører karakterane og skapar rein ironisk distanse mellom forteljar eller hovudperson og den impliserte forfatteren» (29). I «Markblomster» finner vi en slik distanse i brytningen mellom fortellerens tilsynelatende likegladhet og subjektets tragiske skjebne. Fortelleren kan karakteriseres som skravlende, mens subjektet i hennes fortelling, Alice, er en taus skikkelse. Den dødes perspektiv er fraværende, og fortellerens stemme blir totaldominerende.

I denne artikkelen skal forholdet mellom tale og taushet i novellen utforskes. Først skal fortellerens narrative strategier undersøkes. Hvordan tar hun makt over fortellingen, og hvordan skinner hennes ethos igjennom som følge av dette? Videre skal tausliggjøringen av Alice analyseres med sikte på å komme nærmere spørsmålet om hva som egentlig står på spill for fortelleren. Til slutt skal forholdet mellom tale og taushet undersøkes i lys av *fortielsen* slik den kommer til uttrykk i Peter Wessel Zapffes *Om det tragiske* (1941).²

Tale og narrativ makt

I etterordet til antologitgivelsen *33 år, 33 noveller* (2012) skriver Bjarte Breiteig at vi hos Laila Stien ofte finner nærværet av en stemme før handlingen kommer til syne:

Før vi vet hvem fortelleren er, før fortellingen er kommet i gang, før noe som helst egentlig er sagt, er det en stemme der. Det er som om det bakenfor skriften finnes en person – ikke Laila Stien, men en annen. Et alminnelig, levende menneske. (Breiteig i Stien 2012, 459)

¹ Fortelleren navngis ikke i novellen, men blir i det følgende referert som «svigerinnen».

² Jeg gir ingen lengre redegjørelse for Zapffes tragedietori, men diskuterer i all hovedsak ut ifra hans begreper «fortielsen» og «det autoteliske håp» slik de kommer til uttrykk i kapittel 6 i *Om det tragiske*.

Slik er det også med åpningslinjen i «Markblomster»: «Det var best at det gikk som det gikk. Det var til velsignelse for alle» (Stien 1999, 97). Løsrevet fra den påfølgende fortellingen er linjen intetsigende og bagatelliserende. Fortelleren tar kontroll over hendelsesforløpet ved å forskuttere det med en konklusjon. Det inntrufne er allerede strukturert og fortolket, omformet til en anekdotisk fortelling. Det er først senere at leseren får innsikt i det bakenforliggende, at setningens *det* viser til fortellerens brors forhold til byjenta Alice, som ender med Alice sitt selvmord ved drukning.³ Mer enn å bare etablere en stemme, forstår vi at mennesket bak stemmen, svigerinnen, her ønsker å opprette en kontrakt med instansen hun henvender seg til. Før det inntrufne kan berettes må et forbehold etableres: Det som skal fortelles er, til tross for at det innebærer en personlig tragedie, til syvende og sist til det beste. Når fortellingen igangsettes, ligger denne forståelsen til grunn. Dette er en forteller som behersker talens makt, og vet hvilke narrative strategier hun skal benytte seg av for å styre mottakerens tolkning av det inntrufne.

Blant annet gjør hun dette ved å appellere til kollektive verdier. Narrativet er preget av en hyppig bruk av et førstepersons flertallspronomen, «vi». Pronomenet «jeg» forekommer kun seks ganger i novellen, mens «vi» forekommer trettitre, over fem ganger så ofte. Dette er allikevel ikke et reelt narrativt vi⁴ – det er ikke en kollektiv stemme som fører ordet – men et narrativt jeg som påberoper seg å tale på vegne av flere. Jeget gir altså en illusjon av at hun taler på vegne av et fellesskap. Natalya Bekhta påpeker i boken *We-narratives* (2020) at vi-et i et narrativ i utgangspunktet er semantisk tomt og rommer flere muligheter: Det kan være inkluderende eller ekskluderende, og referere til ulike grupperinger og samfunn (2020, 56). Vi-et i «Markblomster» ser ut til å referere til familien, og det oppstår da en distansering mellom delene av familien som innlemmes i fortellerens vi, og medlemmene som individualiseres, som Alice, fortellerens bror, og deres barn. Dette er et narrativt grep som skjuler det talende jeget som fortolkende instans og forsterker inntrykket av det fortalte som en allmenngyldig oppfatning og sunn fornuft. Altså, kollektivet vet best. For eksempel: «Bare én eneste gang kan jeg huske at han hørte etter hva vi sa, og det var da vi gjorde han oppmerksom på at det var årevis siden folk var slutta å gå med slengbukse» (1999, 97, min kursiv). Familien representerer her et slags konsensusvelde, og brorens tendens til å ikke innrette seg etter dette gjør at han skilles ut som individ, at han ikke inngår i det familiære vi-et.

Familierelasjonene er også en viktig rettferdiggjøring av fortellerens normative vurdering. At fortelleren vurderer Alice sitt selvmord som en velsignelse for *alle*, betyr også at hun vurderer det som det beste for broren og det beste for barna han har med Alice. Disse ekskluderes allikevel fra det kollektive. Broren og barna får verken innpass eller aksept som medlemmer av storfamilien eller av samfunnet rundt. En scene fortelleren bruker for å eksemplifisere dette er bryllupet mellom broren og Alice. Der ekteskapet typisk representerer foreningen av to individer og individenes innlemmelse i hverandres familier, brukes ekteskapet her snarere som en måte å synliggjøre måtene individene ikke passer inn i de kollektive forventningene. Det er her tittelens markblomst-motiv først etableres. Fortelleren kommenterer at Alice sin blomsterbukett består av markblomster og at «[a]ldri har noen, verken før eller etter, gifta seg med markblomster her omkring» (99). Videre latterliggjøres broren idet han på bryllupsdagen går ut i blomsterenga for å plukke blomster til buketten:

³ Det sies ikke eksplisitt at Alice sitt dødsfall i novellen er selvmord, men fortelleren konkluderer med at det er det mest sannsynlige. Ettersom det er fortellerens tolkning av Alice sin død som er mest vesentlig for min analyse, legges hennes forståelse til grunn uten videre problematisering.

⁴ Det er viktig å skille mellom vi-formen som narrasjon og som narrativ. Der det er et vi-narrativ i store deler av «Markblomster», må dette skilles fra forestillingen om et reelt kollektivt «vi» bestående av flere stemmer (Bekhta 2020, 39).

Han er en både stor og røslig kar, men han så ut som en liten Blomster-Ole der han vasa omkring med gress til langt opp på lårene og plukka ballblom, prestekrage og blåklokke eller hva det nå var alt han fant. [...] Vi andre sto og så på nærmest med vantro. Broren vår, odelsgutten – småbruker og ørretfisker, gammelungkar på seksog-tredve og kjent for sin nøkterne livsstil – han skvatt omkring i enga, i den glinsende morraduggfriske enga og nappa til seg markblomster, en her og en der. Godt far var død, tenkte jeg. Dette synet ville han ikke ha klart. Mor var gudsjelov [sic] opptatt med maten. (99)⁵

Ikke bare er brorens adferd her utpekt som avvikende fra forventede normer, den er noe som familiens eldre generasjon må beskyttes mot. Den yngste søsteren i søskenflokket, Edel, holder på å «flire seg klukk i hjel» (99), men blir hysjet på sånn at moren ikke skal oppdage hva som foregår. Igjen handler det om å hensynte det som er til det beste for kollektivet.

Til tross for sine latterliggjørelser av broren og Alice sine avvikende handlinger gir fortelleren uttrykk for at kollektivets vilje er til det beste for individet og innebærer en omsorgsrolle (jf. slengbukse-kommentaren). Omsorg er også viktig i svigerinnens vurdering av Alice. Etter at familien har blitt utvidet med to barn, begynner Alice å vise en utagerende adferd som går ut over familielivets fred:

Springe barbeint i djupsnøen, gå løs på vedhaugen, slenge omkring seg med plankebiter, kubber og oppkutta boks. Hun kasta det utover gårdsplassen, eller ut i åkeren. En dag det var riktig ille, dundra hun vinter-veden rett i veggen. Vi ut. Hver gang. Måtte holde henne. Hun var sterk. Det var krefter i det der lille vesenet. (101)

Samtidig blir vi fortalt at broren blir handlingslammet og ikke klarer å forholde seg til disse episodene. De to voksne i familielivet til broren er altså, slik svigerinnen fremstiller det, ikke i stand til å utfylle omsorgsbehovet overfor seg selv eller barna. Alice er et kraftsentrum i familien, men ustabil og upraktisk. Til forskjell er svigerinnen orientert mot det forutsigbare og praktiske. Flere steder ser vi hvordan hun prioriterer praktiske egenskaper over kjærlighet mellom mennesker i sin vurdering av personers egnethet til å inngå i omsorgsrelasjoner. Dette synliggjøres spesielt i kontrastkikkelsen Mona, som blir brorens nye samboer etter Alice. Der Alice var lite praktisk og uforutsigbar, er Mona praktisk og stabil. Ikke bare godtas Mona som en del av familien, hun beundres av dem, dette til en slik grad at de begynner å herme hennes adferd: «Et unikum av et arbeidsmenneske. For en orden det ble på alt. Og mat! Baking og sylting og hermetisering over en lav sko. [...] Vi ble jo litt inspirert av det, her i gården også. Prøvde oss litt» (104). Monas egenskaper gjør henne kvalifisert til å få innpass i det maternalistiske fellesskapet som fortelleren representerer. Det er ikke bare hennes praktiske sensibiliteter som gjør at hun får innpass hos fortelleren, det er også hennes evne til å tale. Der Alice er sped i stemmen er Mona «[p]ratsom», og ligner slik fortelleren selv.

Til sist blant fortellerens strategier skal nevnes måtene hun benytter seg av et religiøst og fatalistisk språk. Religiøse språkbilder forekommer to ganger i novellen, først i åpningen: «Det var til velsignelse for alle» (97), deretter når Mona kommer inn i livene deres: «Hun dalte ned her, som en annen Guds engel» (103). Her appellerer fortelleren til en høyere makt. Igjen maskeerer hun sin egen rolle som fortolkende og dømmende instans, denne gangen ved å antyde Alice sitt dødsfall som skjebnebestemt. Sagt på en annen måte: Det er ikke noe hun eller noen andre kunne ha gjort, det var dømt til å skje. Her fratras også Alice autonomi i svigerinnens

⁵ Se Jørgen Moes dikt «Blomster-Ole», først samlet i *Digte* (1849).

fremstilling. Dette bidrar til å undergrave muligheten for å tolke selvmordet som en kommunikativ handling. Denne fremstillingen ser også bort fra muligheten for at den kollektive utstøtelsen av Alice kan ha bidratt til selvmordet. I den grad fortelleren føler noen skyldfølelse for Alice sitt dødsfall, er denne maskert av det kollektive vi-et.

Fortellerens strategier avslører en agenda bak narrativiseringen av Alice sitt dødsfall. Svigerinnen ønsker kontroll over fortellingen, men som Breiteig skriver avslører gjerne Stiens fortellere sider ved seg selv gjennom talehandlingen:

Laila Stiens personer er avhengige av stemmen for å kunne fortelle sin historie, men straks de setter i gang, begynner stemmen å lekke informasjon de selv ikke er herre over, og som lesere får vi tilgang til mer enn det de selv tror de forteller. En Stien-novelle utvider seg derfor gjerne i to retninger: den ene (og mest synlige) langs selve handlingsgangen, den andre innover mot stemmens eier. (Stien 2012, 469)

Mens svigerinnen forteller dannes det et bilde av fortellerens ethos, av en person som utøver destruktiv kontroll over egen familie, og som støter ut individer hun misliker på et personlig plan. Mye av grunnen til at denne avsløringen skjer ligger i det fortelleren selv prøver å undertrykke, for selv om Alice ikke har noen anledning til å fortelle sin egen historie, trer hun frem i det fortalte.

Subjektets taushet

Som nevnt i det ovenstående er det en sterk forbindelse mellom død/selvmord og stillhetsmetaforikker. Et slikt metaforisk språk bidrar til å ramme inn selvmordet som en individuell og ensom handling. Ikke minst er det en slutt på individets evne til å kommunisere med de levende. Som Battisti skriver: «[T]he words 'death,' and even more, 'suicide' are often seen as incompatible with language itself» (2015, 160).

At språket er i de levendes makt uttrykkes i måten fortelleren i «Markblomster» tar narrativ makt over hendelsesforløpet og omformer det til en fortelling om mangel på levedyktighet. Det er en påfallende polaritet mellom fortellerens sterke verbale tilstedeværelse og subjektens taushet. Kun to steder blir Alices tale gjengitt av fortelleren, og da i parodisk form. Den første forekomsten er når broren tar med seg Alice til hjemstedet, og da er det tonefallet som betones:

Det var noe med tonefallet, tror jeg. Først og fremst. Vi registrerte det med en gang. Det var en tone som liksom var for tynn til å brukes her. Ja, jeg hører at det er en underlig måte å uttrykke det på, men det er det nærmeste jeg kommer. Dessuten het hun Alice. Alice med c. Sjøl sa hun *Ælis*. *Ælis*, sa hun med den spede stemmen sin. (1999, 98)

Den andre gangen er under bryllupet: «Hun virka ekstra spe i stemmen den dagen, men fikk nå fram det nødvendigste. – Ja, kom det så tynt at det bare var vi på første benk som oppfatta det» (99). Det er en kjærlighetserklæring som i fortellerens fremstilling undergraves av Alice sin manglende evne til å uttrykke seg verbalt.

I fravær av en stemme er Alice sine ikke-verbale uttrykksmåter viktige for at leseren skal kunne avsløre en distanse mellom fortellerens ethos og tekstens norm. Som Breiteig skriver, røper Stiens fortellere gjerne seg selv. Dette skjer blant annet i leserens avsløring av svigerinnens narrative strategier og hennes åpenbare personlige forakt for Alice, men like viktig er måten Alice og hennes families ethos blir synlig i det fortalte. De blir stående igjen som tause

figurer i svigerinnens fremstilling, men deres handlinger skinner igjennom og avdekker det som er en underliggende tragisk familiehistorie.

Et element som undertrykkes av fortelleren, men som like fullt blir synlig for leseren, er kjærligheten innad i Alice og brorens familie. Episoden hvor broren løper rundt i engen og plukker blomster til brudebuketten, eksemplifiserer dette. Her har fortelleren som mål å latterliggjøre broren. Når hun kaller broren for en «Blomster-Ole», er dette en fremstilling som er ment å kontrastere brorens *egentlige* jeg, altså et jeg som er underlagt familiens etablerte normer: «Broren vår, odelsgutten – småbruker og ørretfisker, gammelungkar på seksogtredve år og kjent for sin nøkterne livsstil» (99). Blomsterplukkingen som handling viser derimot til brorens kjærlighet til Alice, og hans villighet til å motsette seg de etablerte normene i familien. I stedet for å føye seg til familiens forventninger til ham som en praktisk anlagt forsørgeriskikkelse, bryter han her denne forestillingen ved å plukke blomster. Han bryter med den etablerte familien og skaper sin egen.

Men kjærligheten er ikke bare synlig for leseren. Også svigerinnen både ser og anerkjenner den: «han gikk omkring som i rus, gikk omkring som et stjerneskudd, han både gnistra og spraka» (98). De to metaforene som brukes til å beskrive brorens hengivenhet, rusen og stjerneskuddet, betoner det voldsomme, men midlertidige. Rus forbindes med en forbigående følelse av ekstase eller velvære, gjerne med negative ettereffekter, og stjerneskudd brenner som kjent raskt ut. I gjenfortellingen av bryllupsfesten lar fortelleren kjærligheten være synlig, men også her er det elementer i fremstillingen som gjør at mottakeren skjønner at fortelleren ikke forteller med en tiltro til at det er en kjærlighet som kan vare: «De gnistra og spraka i kor der de satt. Alfred, som aldri ble gift, og som det nå er for seint for, sa at dette var ekte kjærlighet, det måtte vel alle se» (100). Utsagnet om ekte kjærlighet kommer fra den evig single, slett ikke noen betryggende kilde, kan vi ane at svigerinna mener. Altså benekter hun ikke at det eksisterte en voldsom kjærlighet mellom broren og Alice, men igjen nedvurderes denne til fordel for det praktiske og langsiktige.

Dette inntrykket forsterkes også av at det varme og eksplosive, som betoner kjærligheten under bryllupet, sidestilles med det kalde når fortelleren forteller om Alice sin utagerende adferd: «[H]un frøs, frøs så forferdelig» (101). Svigerinnen skjuler ikke kjærligheten mellom dem, men igjen må Alice og broren forbli tause for at hun selv skal være den uimotsagte, fortolkende instansen.

Et avgjørende øyeblikk for å avsløre fortellerens anliggende, ligger i novellens avslutning. Denne er satt etter Alice sitt dødsfall, og iscenesetter broren og datteren Siv. Broren har vært ute og arbeidet, og kommer inn i et hus fullt av markblomster som Siv har vært ute og plukket. I den sceniske fremstillingen er personene igjen tause, det finnes ingen dialog her:

Han kom inn i stua, og – ja, det er ikke å overdrive – den var et *hav* av blomster. Det var buketter over alt. I vaser, mugger og glass. [...] Han stoppa opp midt i en bevegelse. Stiv og hvit, han så ut som et spøkelse. Lenge stod han før han begynte å røre på seg. Gikk så helt systematisk til verks. Fjerne alt. Bar det bort. Bar vasene på kjøkkenet, buketten ut. Ikke bare ut, men over tunet gikk han, med selene på slep etter seg; han gikk rolig, så rolig og rak i ryggen som vi ikke hadde sett han på lenge. (105)

Fortelleren tolker denne hendelsen som en positiv utvikling hos broren. Han avviser markblomstene, og som en forlengelse, Alice. For leseren er det derimot lett å se at det ligger en tragedie i dette, nemlig at minnet om Alice fortsatt er smertefullt tilstede.

Den sentrale metaforen her er den «skjøre planten» som ikke er utrustet til å tåle jordsmonnet den er plantet i. I fortellerens øyne tar Alice sitt eget liv som en naturlig konsekvens av et

utenforskap og en mangel på levedyktighet, men det finnes i novellen en underliggende mulighet for at Alice sitt selvmord ikke er et naturlig utfall av et misforhold mellom Alice sine evner og det miljøet hun havner i, men resultatet av et sosialt miljø som ikke har tatt henne imot, heller aktivt støtt henne ut. Helt til slutt i novellen retter fortelleren oppmerksomheten mot Siv. Broren bærer blomstene ut og er i fortellerens øyne tilbakeført til det miljøet han hører hjemme i. Siv, derimot, står igjen og ser på mens hun tvinner håret sitt, en handling som viser til Alice:

Hvis Alice satt i sofaen og amma, røyka eller hva hun nå gjorde mens hun satt, var Siv der, ved sida av henne, klynga seg inntil, en pekefinger i munnen og den andre oppi håret på mora, den snurra rundt og rundt der oppe og floka håret til. (100)

Hårtvinningen viser altså metonymisk til Alice sitt vesen, og kanskje er det derfor svigerinnen lar fortellingen avslutte nettopp her, for å antyde at den «skjøre blomsten» tross alt har slått røtter og at hennes gener, med alt det medfører, er videreført. Fortelleren ser ut til å antyde at her går «galskapen» i arv, men at broren i det minste har kommet til samme konklusjon. At han bærer blomstene ut er ikke bare en fortrenkning av det smertefulle minnet om Alice, men en undertrykkelse av de samme tendensene hos datteren. I novellens avslutning er det Siv som blir stående igjen som et ensomt, taust individ, og i dette ligger det en mulighet for at Siv – gitt hennes utenforskap – kommer til å bli utsatt for den samme undertrykkelsen og utstøtningen som moren.

Men er dette alt som undertrykkes i fortellingen? Hvorfor er det så påtrengende for fortelleren å undertrykke Alice sitt perspektiv? Jeg skal avslutningsvis, med utgangspunkt i avstanden mellom tale og taushet, forsøke å komme nærmere novellens tragiske potensial.

Fortielse og tragedie

Kjelen skriver at tragedien i mange av Stiens noveller oppstår i «spenninga mellom det karakterane må eller trur dei må handtere, og det dei faktisk forstår og kan handtere» (2023, 16). At Alice sin utagerende adferd oppstår etter at hun er gift og blitt mor til to barn, fremstår ikke som tilfeldig. Det som må håndteres, for å bruke Kjelens begrep, er rollen som ektefelle og ikke minst mor. Forventningene til hva disse rollene medfører kommer klart til uttrykk gjennom fortellerens ethos. Det vi-et som fortelleren taler på vegne av, har karakter av et maternalistisk kollektiv som stiller normative krav til Alice. Sett i lys av dette fremstår Alice sin utagerende adferd mindre som tilfeldige innslag av galskap og mer som et utløp for en trang til å bryte med kollektivets etablerte normer.

Kjelen skriver videre at det i spennet mellom det Stiens karakterer må/tror de må håndtere og det de faktisk kan håndtere, oppstår en reaksjon: «Den einaste utvegen som då står igjen for mange av dei, er trassen, protesten, resignasjonen, flukta eller undringa» (16). Alice kan sies å utvise eksempler på alle disse strategiene mens hun er i live. Ord som flukt og resignasjon er spesielt nærliggende når det foreligger et selvmord – Kjelen bruker selv ordet flukt når han kaller bilen Alice kjører på havet for en «fluktbil» – men kanskje er det vel så fruktbart å undersøke Alice sitt selvmord i lys av trassen og protesten.

Her oppstår igjen spørsmålet om hvorfor døden, og spesielt selvmordet, sjeldent oppfattes som en kommunikativ handling. I følge Battisti har selvmordet historisk sett blitt forsøkt forklart som en meningsløs handling:

[S]uicide as an active assertion of identity – one that declares that ‘I die, therefore I am,’ as verbalized by the Holocaust survivor Jean Améry, antagonizes the intellectual and historical attempts to deprive the suicidal act of significance, which have resulted in the contemporary tendency to consider suicides as mere victims rather than acknowledging the authenticity of their intention. (2015, 166)

Manglende sympati for den døde til tross uttrykker fortelleren i «Markblomster» et klart behov for å forklare Alice sitt dødsfall som et offer, men da et offer for egen galskap. Dersom selvmordet derimot forsøkes forstått som en kommunikatív handling, står det i fare for å avsløre ikke bare fortellerens mulige medskyldighet, men også en grunnleggende eksistensiell ensomhet hos individet. Derfor må det også undertrykkes.

Denne undersøkelsen av «Markblomster» viser til et spenn mellom tale og taushet, altså mellom det fortelleren forteller og det de tause subjektene handlinger viser frem. Denne lesningen legger opp til å forstå fortielsen av Alice (og hennes familie) ikke bare som fortellerens forakt for den døde, men som en undertrykkelse av det selvmordet som sådan representerer, nemlig en påminnelse om menneskets dødsbevissthet, og det eksistensielle spørsmålet om livet er verd å leve.

Der fortelleren ser ut til å skape sin mening i tilværelsen gjennom sin rolle i samfunnet og familien, er Alice en påminnelse om menneskelig ensomhet. Alice, som ikke føyer seg til svingerinnens normative forventninger, er ikke bare et plagsomt individ, men en utfordring av svingerinnens livsbilde. Går vi tilbake til strategiene fortelleren bruker for å oppnå narrativ makt, ser vi at hun til stadighet appellerer til høyere verdier, enten disse er religiøse, kollektivistiske eller familistiske. Jeg skal avslutningsvis lese novellens tragiske aspekt, ikke som en rent individuell tragedie, men som en fremvisning av de tragiske aspektene ved livet som sådan. Slik knytter novellens tragiske potensiale seg ikke bare an til Alice sitt dødsfall, men også til selve undertrykkelsen i talehandlingen.

Peter Wessel Zapffes teori om det tragiske er fundert i menneskets overutrustelse i forhold til omgivelsene. Vi søker en meningsfylde i en natur som ikke har noen mening ut over den biologiske; vi er gitt evner, men ikke en verden å utfolde disse i. Der menneskets biologiske interessefront tilfredsstilles av den *heteroteliske* evneutfoldelse, – «den der har sit maal utenfor sig selv» (Zapffe 1996, 35) – gjør menneskets overutrustelse i forhold til naturen at vi også utfolder oss *autotelisk*: Utfoldelsen blir et mål i seg selv. Den autoteliske utfoldelsen er underbygd av det Zapffe kaller det autoteliske håp, vi «venter paa ‘det vidunderlige’» (191), på at vår autoteliske livsførsel skal gi livet meningsfylde eller åpenbare en større mening i tilværelsen.

Det er i forbindelse med det autoteliske håpet at Zapffe skriver om fortielsen:

Det autoteliske haab som positiv imaginær verdi støttes av *fortielsen* (psykisk isolasjon) som negativ komplement. Det er en del av ’den gode tone’ at man ikke skal tale for meget om skuffelser og savn, sykdom og smerte, egteskapets hulhet og alderens plager, skjønlivets skyggesider, stofskiftets detaljer og dødens gru. Den ’fuldkomne selskapsmand’ vet altid at undgaa eller omskrive, og positivt gir han bidrag til den fælles autoteliske hygiene ved tilrop som: Vær optimist! Op med hodet! Tempo, tempo! Cheer up, gamle sjørøver o.s.v. (193)

Eller som hos Stien: «Det var best at det gikk som det gikk». Stiltonen i novellen bærer preg av nettopp den selskapelige ivaretagelse av det Zapffe her kaller for «den gode tone». Med dette mener jeg vi kan nærme oss det tragiske materialet i novellen. Både Breiteig og Kjelen bruker begrepet tragedie i omtalen av Stiens noveller. Breiteig skriver «hverdagstragedier» (2012,

461), mens Kjelen finner et tragisk stoff i håndtering av personlige kriser. Den hverdagslige estetikken til tross: Jeg mener en novelle som «Markblomster» også fremviser et grunnleggende tragisk aspekt ved mennesket, noe som kan tilnærmes gjennom Zapffe. Som del av menneskets overustrustelse finner vi selvbevisstheten og dødsbevisstheten: «Av væsentlig betydning for det menneskelige livsbillede er den omstændighet, at mens dyret sandsynligvis ikke har kundskap om sin egen død før denne melder sig, er mennesket allerede tidlig klar over levetidens sandsynlige længde» (Zapffe, 64).

Zapffes syn på menneskehetens opplevelse av meningsløshet settes av Inga Bostad i sammenheng med dens hjemløshet:

Mennesket er en ubuden gjest i verden, uten et naturlig hjem eller hjemsted. Hun er ikke bare en gjest i verdenshistorien, men hennes eksistens er uten en gitt eller biologisk forankret mening. Verden er ikke den 'husverten' vi trodde den var. Verden har snudd ryggen til og forlatt oss, etterlatt oss til vår egen skjebne. (Bostad 2021, 25)

Alice passer ikke inn i sitt nye miljø, og hjemløsheten blir slik en sentral metafor i novellen. I fortellerens fortolkning er denne hjemløsheten enestående og individuell: «Hun passer ikke her» (1999, 98), sier hun til broren. Det som ligger under som et eksistensielt trykk i novellen er spørsmålet om hvorvidt denne opplevelsen av hjemløshet i tilværelsen ikke er en universell menneskelig erfaring. Den eksistensielle krisen er derfor et tema som behandles ikke bare i form av Alice sitt selvmord, men også gjennom fortelleren sin behandling av og reaksjon på det. Ved å vektlegge det formålstjenlige, det som er hensiktsmessig med hensyn til familien og samfunnet rundt, insisterer hun på en forankring i verden. Denne blir utfordret av Alice sin adferd og hennes utenforskap. Slik står ikke selvmordet igjen som en taus handling i novellen, men derimot som en høylytt påminnelse om det eksistensielle grunnspørsmålet.

Vi finner dem ofte i Laila Stiens noveller, disse fortellerne som behandler menneskelige kriser i et hverdagslig språk. Kanskje er det derfor, som Hallvard Kjelen påpeker, at merkelappen «hverdag» så ofte settes på Stiens noveller. «Ordet kvardag kan få ein til å tru at novellene til Stien berre handlar om det kvardagslege og i seg sjølve er kvardagslege eller trivielle. Slik er det sjølv sagt ikkje» (2023, 17). Og slik er det heller ikke i «Markblomster», hvor en eksistensiell taushet brytes mot en triviell tale. «Det var krefter i det der lille vesenet» (1999, 101), forteller svigerinnen. Hun refererer til Alice sin fysiske styrke, men i tekstens norm er Alice sin kraft en påminnelse om livets eksistensspørsmål, og bak hverdagsspråket ligger en bristende opprettelse av et autotelisk håp.

Bibliografi

- Battisti, Chiara. 2015. «Silence, Power and Suicide in Michael Cunningham's *The Hours*. *Pólemos*», 9(1), 157-173. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/pol-2015-0011>
- Bekhta, Natalya. 2020. *We-Narratives: Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Ohio: Ohio State University Press.
- Bostad, Inga. 2021. «Å kjenne seg hjemme og å være hjemme – i verden». I *Å høre hjemme i verden. Introduksjon til en pedagogisk hjemstedsfilosofi*, redigert av Inga Bostad. Oslo: Spartacus.

- Breiteig, Bjarte. 2012. «Bakenfor stemmen. Om Laila Stiens noveller», etterord til *33 år, 33 noveller* av Laila Stien, 459-472. Oslo: Tiden.
- Camus, Albert. 1991/1942. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York: Vintage books.
- Johannessen, Aud, Askeland, Norunn, Brinch Jørgensen, Iben og Ulvestad, Jorun (red.). 2019. «Metaforer om sykdom og død: en litteraturoversikt». I *Døden i livet* (s. 153-169). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.40.ch9>
- Kjelen, Hallvard. 2023. *Ein lovsong til trassen*. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Shakespeare, William. 2008. *Hamlet*. Auckland: The Floating Press.
- Stien, Laila. 1999. *Gjennom glass*. Oslo: Tiden.
- Stien, Laila. 2012. *33 år, 33 noveller*. Utvalg og etterord ved Bjarte Breiteig. Oslo: Tiden.
- Zapffe, Peder Wessel. 1996 [1941]. *Om det tragiske*. Oslo: Pax.