



Hallvard Kjelen

# EIN LOVSONG TIL TRASSEN

Novellene til Laila Stien

Orkana Akademisk

Referanse: <https://doi.org/10.33673/OOA20232>

Lisens: CC BY 4.010.33673/OOA20232



Hallvard Kjelen

# EIN LOVSONG TIL TRASSEN

Novellene til Laila Stien

Orkana Akademisk

*Ein Lovsong til trassen*  
*Novellene til Laila Stien*  
Hallvard Kjelen

© Hallvard Kjelen

Denne boken utgives med åpen tilgang (Open Access), og er regulert av åndsverkloven og betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0.

Creative Commons-lisens CC-BY 4.0 tillater andre å kopiere og distribuere verket i ethvert medium eller format, og materialet kan benyttes til ethvert formål. Det må refereres korrekt til verk og forfatter, og referanse til Creative Commons-lisensen og hvilke endringer som eventuelt er gjennomført må inkluderes. Referanser til originalverket skal ikke presenteres på en slik måte at det gies inntrykk av at forfatter eller utgiver støtter gjenbruk eller gjenbrukers anvendelse av verket. Enhver anvendelse av materialet i dette verket kan ikke begrense andres rett til gjenbruk av materialet.

For en fullstendig beskrivelse av Creative Commons-lisensen se følgende nettside:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.no>

Kunstverk gjengitt etter tillatelse fra BONO (Billedkunst Ophavsrett i Norge) er merket med copyright BONO og omfattes ikke av bokens CC-lisens.

ISBN trykket bok: 978-82-8104-535-4

ISBN PDF: 978-82-8104-552-1

ISBN EPUB: 978-82-8104-553-8

ISBN HTML: 978-82-8104-554-5

ISBN XML: 978-82-8104-555-2

DOI: <https://doi.org/10.33673/OOA20232>

Foto forside: Rana museum, Jernverkssamlinga

Design: [Design Baltic](#)

Orkana Akademisk 2023

Orkana forlag as, 8340 Stamsund

[www.orkana.no](http://www.orkana.no)

[post@orkana.no](mailto:post@orkana.no)

## INNHALD

<b>Føreord</b> .....	7
Takk .....	8
<b>Ein lovsong til trassen – Novellene til Laila Stien</b> .....	11
Nokre ord om materialet og tilnæringsmåtane .....	15
Biografisk riss.....	19
Forfattarskapen .....	22
Oversyn og utval .....	22
Nokre trådar gjennom forfattarskapen.....	26
Forteljarteknikk og stil.....	28
Ironi og humor.....	30
Tema og motiv.....	32
Rom .....	36
Utvikling .....	37
Novelleteori og sjangerdrøfting.....	39
Kort om novellesjangeren og litterære karakterar .....	47
<b>Politisk engasjement – <i>Nyveien</i> (1979)</b> .....	50
Kritikk og mottaking.....	51
Ei forteljing om motstand: «Skolegutt» .....	52
«Reisen mot øya» og «Nyveien» .....	57
<b>Draumen om å bryte ut av ramma – <i>Fuglan veit</i> (1984)</b> .....	62
Mottaking.....	63
Formeksperiment: «Rute 8» .....	64
Den fråverande faren: «Blå barnevogn, Anita og Arne» og «Bytur, Arne og Anita» .....	68
<b>Stranda sjeler – <i>Sånt som skjer</i> (1988)</b> .....	73
Mottaking.....	74
Fanga av førestillingar: «Spiller ingen rolle» og «Reisen til Benidorm» .....	75
Å halde ut det uthaldelege: «Ros-Mari» (og «Høyt spill») .....	80

<b>Rørsler, flukt og manglende oversyn – <i>I det fri</i> (1994)</b> .....	<b>85</b>
Mottaking.....	87
Ikke sjå og ikkje vite: «Flink jente» og «Veranda med sol» .....	88
<b>Klasse – <i>Gjennom glass</i> (1999)</b> .....	<b>94</b>
Mottaking.....	96
Eit liv på overflata: «Øyens lyst».....	96
Eit liv i uvissa: «Før kaffen» .....	104
<b>Å halde seg flytande – <i>Svømmetak</i> (2001)</b> .....	<b>108</b>
Mottaking.....	109
Bakseteperspektivet: «Svømmetak» og «Det årn seg» .....	110
<b>Trykket under overflata – <i>Veranda med sol</i> (2003)</b> .....	<b>115</b>
Mottaking.....	116
«Et tre i kanten av skogen».....	117
Erotikk og vald: «Nye sko».....	125
<b>Hjem til jul (2010)</b> .....	<b>130</b>
Mottaking.....	130
«Men jeg vet ikke. Hva vet man egentlig?».....	132
<b>Rites de passage – <i>Over elva</i> (2015)</b> .....	<b>136</b>
Mottaking.....	141
Ut av paradiset: «Over elva».....	143
<b>Laila Stien som novelleforfatter – Avsluttande merknader</b> .....	<b>151</b>
Litteratur .....	154

## FØREORD

Det er vanskeleg å skrive om litteratur. Det er veldig vanskeleg å skrive godt om litteratur. Kanskje er det ekstra vanskeleg å skrive om novellesjangeren? Som Laila Stien uttrykker det i eit intervju i 2003: «Der romanen kan diskuteres og suppleres, kan novellen best føles. Novellen er nemlig skjør, og snakker man for mye om den, kan novellen gå i stykker» (Gjerald, 2003). Dermed kunne siste ord vore sagt. Når eg no likevel har valt å bruke tid og krefter på å skrive denne boka, er det fordi eg håpar at eg på denne måten kan skape større merksemd rundt ein forfattarskap som så langt ikkje har vore vigd mykje akademisk merksemd. Der-som dei lesingane som eg presenterer her, på nokon måte kan vere med på å kaste lys over forfattarskapen, og kanskje stimulere til at òg andre vinklingar og forståingsmåtar kjem for ein dag, vil det aleine vere ein god nok eksistensgrunn for denne boka. Eg trur heller ikkje at det er sant at novellene er så skøyre at dei ikkje toler å bli snakka om, og eg trur ikkje eg med dette maktar å skrive dei i stykke. Ja, eg er nokså sikker på at desse novellene toler mykje snakk og skrift, og at dei likevel står igjen heile og fine og framleis opne for stadig nye lesingar og samtalar.

Kven ein er, og kva bakgrunn ein har, har noko å seie for korleis ein les. Det kan ikkje vere tvil om det. I denne samanhen-gen er eg sjølv sagt akademikar og litteraturvitar, og les som ein akademikar og litteraturvitar, kva no det måtte innebere. I tillegg kan eg kanskje seie at eg har ein slags innsidarposisjon i høve til delar av det stienske litterære universet, nemleg den delen av det som handlar om å leve eit liv i skuggen av, eller i lyset av, alt etter

korleis ein ser det, *Verket*. Med Verket meiner eg ikkje det litterære verket, men Jernverket på Mo i Rana. Sjølv om novellene til Stien alltid òg omhandlar noko allmennmenneskeleg, noko som overskrid tid og stad, har eg kanskje, som barn av arbeidarklassen i Rana, med meg ein ballast som lèt meg sjå noko i denne forfatterskapen som handlar om meg sjølv på ein meir konkret måte.

Arbeidet med novellene har, mellom anna derfor, ikkje alltid vore behageleg. For mange av dei skarpt avteikna episodane som novellene er bygd opp rundt, verkar no og då litt *for* kjende. Eg har sett desse menneska, eg veit om denne lidinga, denne einsemda, denne balansekunsten som karakterane utøver på kanten av avgrunnen. Humoren som ligg i mange av tekstane, er heller ikkje *berre* til å le av, og ironien som rammar nokre av karakterane, rammar meg òg. Å gje seg ut i dette litterære universet er såleis ikkje for pyser. Men om ein tør, kan ein kanskje lære noko, både om seg sjølv og om verda, og få innsikt i noko som ein tidlegare berre har ana.

### *Takk*

Først og fremst vil eg rette ein stor takk til Laila Stien for alle forteljingane. Ho har dessutan velvillig hjelpt meg med biografiske og bibliografiske opplysningar som elles ikkje har vore så lett tilgjengelege, og ho har gjeve meg nokre særst verdfulle innblikk i korleis ho har tenkt omkring nokre av tekstane.

Orkana forlag tør igjen å satse på eit prosjekt som ikkje ligg midt i leia. Det er eg særst takksam for.

Tusen takk til Morten Auklend ved UiT Norges arktiske universitet som har gjeve mange substansielle innspel til manus. Som ung kritikar var Auklend skeptisk til både novellesjangeren

og til Stien som novellist. Men mange ting kan skje på 20 år, og i dag ser han tinga på ein ganske annan måte.

Rolf Gaasland ved UiT Norges arktiske universitet har forsøkt å lære meg noko om grundigheit og nøyaktigheit. Han har hatt ein stri materie å arbeide med, men noko har eg vonleg teke til meg. Tusen takk for gode diskusjonar om metodisk tilnærming til litterær analyse og tolking generelt, og ein spesiell takk for diskusjonane om novella «Over elva».

Takk til studentar ved lærarutdanningane ved Nord universitet og Høgskulen i Volda for gode diskusjonar knytte til nokre av novellene.

Takk til Nord universitet som òg denne gongen har gjeve økonomisk stønad til prosjektet.

Til sist vil eg rette ein takk til den for meg anonyme fagfellen som har gjeve gode innspel til forbetringar.

Nesna, januar 2023  
Hallvard Kjelen



## EIN LOVSONG TIL TRASSEN – NOVELLENE TIL LAILA STIEN

Forfattaren og omsetjaren Laila Stien vart fødd i 1946 på Bjerka i noverande Hemnes kommune i Nordland. Stien er særleg kjend som novellist, og det er novellene frå dei ni novellesamlingane hennar det i all hovudsak skal dreie seg om her. Debutsamlinga var *Nyveien* frå 1979, den hittil siste samlinga *Over elva* kom i 2015. Såleis strekker forfattarskapen seg over heile fem tiår.

Forfattarskapen har eit gjennomgåande godt rykte, ikkje minst gjeld dette novellene. Superlativa er ikkje mangelvare i aviskritikkane, og nokre av novellene hennar har til og med fått den store æra å bli antologijengangarar og læraryndingar. Når det er sagt, kan vi merke oss følgjande: Forfattarskapen har fått lite akademisk merksemd, og forfattarskapen er lesen innanfor altfor tronge forståingsrammer. Ei slik ramme, som kanskje kan ha vore med på å bagatellisere forfattarskapen, i alle fall gjere han noko mindre enn han er, er bruken av omgrepet *kvardag*. Bjarte Breiteig skriv i etterordet til utvalet av Stien-novellene som han valde ut til utgjevinga *33 år/33 noveller*, at Stien er den norske samtidsforfattaren som skildrar kvardagen og kvardagstragediane med størst truverd (Breiteig, 2012, s. 461). I det tredje bandet av *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen* får Stien ein nokså fyldig omtale, men altså under overskrifta «Hverdag og samliv i nord» (Rottem, 1998, s. 659). I litteraturhistoriske framstillingar er det sjølvstundtidskjent å forenkla og kategorisere, men igjen blir forfattarskapen altså plassert innanfor nokså tronge rammer både tematisk og geografisk. Sveinung Nordstoga

bruker «Kvardagsromma» som overskrift for kapittelet om Stien i boka *Der litteratur blir til* (2020), og i 1984 nyttar Turid Larsen «Den trange hverdagen» som tittel for si melding av *Fuglan veit* i Arbeiderbladet (Larsen, 1984). Signaturen odde skriv i Oppland Arbeiderblad allereie i januar 1980 at *Nyveien* «(...) handler om kvinner i alle aldre, omgitt av hverdag, stengsler, lengsler og problemer» (odde, 1979), men nyanserer rett nok dette i neste avsnitt: «Under overflaten på de hverdagslige hendelser i Stiens historier lurar opprøret» (same stad). Kritikarar har gjerne ein tendens til å gjenta kvarandre, og slik har «kvardag» komme til å bli eit slags merkelapp for forfattarskapen. *Kvardag* og *vanleg* er særst hyppige ord i avisomtalane av samlingane til Stien. Eit blikk på meldingane av samlingane viser at ord som *kvardag*, eventuelt ei samansetning som til dømes *kvardagsdrama*, *kvardagsmenneske* eller *kvardagstragedie*, eller òg variantar som *daglegliv* er ofte brukte (sjå t.d. Djuve, 2010; Gjermundsen, 1999; Grønli, 1984; Mikalsen, 1999; Mjåvatn, 1984). Fredrik Wandrup oppmodar på si side til å «(...) fjerne ord som 'hverdag' og 'alminnelig menneske'» når ein snakkar om novellene til Stien, ettersom «(...) en nærmere undersøkelse vil påvise at ingen av delene fins», og at det er «(...) en slik type etterforskning (...) Laila Stien bedriver» (Wandrup, 2005). Wandrup si oppmoding har i liten grad vorte følgt av kritikarane.

Denne kvardagsmerkelappen har forfattaren gjeve uttrykk for at ho ikkje har udelt sansen for. I ein syrlig kommentar i *Dag og Tid* seier ho at den neste boka hennar skal leggjast «(...) einast til søn- og helgedagar» (Fyllingsnes, 1994). Temaet kjem òg opp i eit intervju i *Klassekampen* i høve 60-årsdagen hennar. Her uttalar ho følgjande:

Jeg mener for eksempel at de fleste skriver om hverdag. Bortsett fra kanskje krim-sjangeren, og noen få skildringer fra veldig eksentriske miljøer, så er det hverdag det skrives om. Så hva er det med min hverdag? Kanskje er det fordi de fleste av karakterene mine er buss-sjåfør (sic) eller butikkmedarbeidere? Kanskje det av den grunn oppleves som mindre eksistensielt og mer hverdagslig? (...) Det å forholde seg til personene og novellene mine er en slags katt-og-mus-lek. Det er ikke mye som sier (sic) i klartekst. Disse menneskene forklarer ikke sine liv slik mennesker i andre miljøer gjerne gjør. Kanskje er det derfor jeg er mer hverdagslig? (Haagensen, 2006)

Det er ikkje å komme bort frå at kvardagen, kva no det måtte vere i alt sitt mangfald, gjerne er utgangspunktet. Men det betyr vel ikkje anna enn at novellene handlar om såkalla vanlege menneske i situasjonar som *i og for seg* ikkje er uvanlege, situasjonar som det er mogleg å kjenne igjen på ein eller annan måte. Ordet kvardag kan få ein til å tru at novellene til Stien berre handlar om det kvardagslege og i seg sjølv *er* kvardagslege eller trivielle. Slik er det sjølvsagt ikkje.

Den amerikanske litteraturvitaren og novelleeksperten Charles E. May knyter tvert om den korte forteljinga til det mytologiske og den religiøse sfæren. Han skriv at medan romanar må vere store for å skildre «heile» menneske i relasjon til «heile» verda, har novella ein annan strategi:

The important distinction that must be made is between narratives that strive to make the realm of

value seem temporal, and thus graspable by experience and reason, and narratives that strive to transform the temporal into the transcendent. (May, 2013, s. 14)

Novella høyrer til den andre kategorien. Slik vil typisk novella ifølgje May følgje ein karakter som har nådd

(...) or is in the process of reaching for such a conceptual identity through reason, experience, or a combination of both, and confronts him or her with the world of yearning or anxiety, which then challenges that sense of identity achieved by reason and everyday experience. (same stad)

Det er altså ikkje i kvardagen eller kvardagsrommet, men i dette landskapet av *lengsel* eller *angst* (*yearning or anxiety*) at karakterane til Stien gjerne er plasserte. Kvardagen har nettopp vorte rokka ved, grunnen under føtene sviktar. Slik tematiserer dei beste novellene til Stien ikkje kvardagen i seg sjølv, men det strevet som ligg i å eksistere i eller rett etter *krisen*, etter at forståinga av at ein grunnleggjande sett er einsam, har gått opp for ein. Meir enn ein forfattar som skriv om kvardagen, er Stien ein forfattar som, sjangertypisk nok, skriv om *kriser* og *overgangar*, om eksistensielle grunnvilkår.

Frå litteraturvitskapleg hald har forfattarskapen til Stien altså fått relativt lite merksemd, med nokre viktige unntak (Bjørkøy, 2017; Nordstoga, 2020). Litteraturkritikarar og kulturjournalistar har rett nok gjeve forfattarskapen jamn og god merksemd over tid. Nokre kritikarar har følgd forfattarskapen tett og har levert meldingar av dei fleste samlingane til Stien, til dømes Turid Lar-

sen, Finn Stenstad og Øystein Rottem. Aviskritikken gjev likevel verken rom til djupe dukkar eller teikning av dei lange linene, og så langt har altså ingen teke på seg oppgåva med å gå inn i materialet i større breidd og djupn. Denne boka har som ambisjon å presentere lesingar av noveller frå alle novellesamlingane til Stien og slik vere eit bidrag til å teikne nokre lange liner, men boka vil altså òg presentere nokre grundigare lesingar av einskildtekstar.

## NOKRE ORD OM MATERIALET OG TILNÆRMINGSMÅTANE

Materialet er mangslunge, det er verken mogleg eller ønskeleg å redusere mangfaldet til ei slagordsliknande overskrift. Når eg har valt tittelen «Ein lovsong til trassen» meiner eg likevel å ha mitt sånn nokolunde på det tørre. I denne formuleringa ligg det ein freistnad på å setje ord på den humanistiske impulsen som eg meiner kan sporast i heile materialet, utan dermed å redusere verket til dette. Novellene er ikkje fri for det distanserte blikket, karakterane i novellene blir, rett som det er, avslørte som sjølvbedragarar og som upålitelege forteljarar og fortolkarar. Mange av karakterane gjer og seier latterlege ting. Likevel blir den latteren som desse karakterane kallar på, nesten alltid blanda med gråten. Lesaren får aldri lov til å gløyme «innsida» av desse karakterane, skriv Bjarte Breiteig (2012, s. 471). Strategiane og handlingsmønstera som karakterane vel eller snarare fell inn i, er sjeldan optimale, og det dysfunksjonelle er standard. Her ligg òg det som vi kanskje kan forstå som *realismen* i novellene til Stien, og her ligg det noko som vi kanskje kan kalle tragisk, om enn ikkje i klassisk

forstand. Menneska i novellene har ikkje nokon edel karakter som tragedieheltane skulle ha. Det er ikkje noko stort over dei, dei er vanlege, til dels små menneske med mange feil og manglar. Desse menneska er kasta inn i situasjonar som dei *må*, men gjerne ikkje *kan* handtere, og kanskje heller ikkje er i stand til å sjå og forstå på ein relevant måte. Situasjonane kan vere tilsynelatande små og kvardagslege, men dei kan likevel vere vanskelege å handtere for karakterane (som t.d. i «En bagatell»). I spenninga mellom det karakterane *må* eller trur dei *må* handtere, og det dei faktisk forstår og *kan* handtere, er mange av Stien sine karakterar plasserte. Den einaste utvegen som då står igjen for mange av dei, er trassen, protesten, resignasjonen, flukta eller undringa.

Materialet er altså mangslunge, og det er vanskeleg å finne den eine universalnøkkelen som opnar alle dørene i dette litterære universet. Det er vel heller ingen grunn til å tru at slike skulle finnast, kvifor skulle dei det? Dermed har eg følgjeleg freista å nærme meg novellene på novellene sine eigne premissar så langt mogleg. I lesingane har eg metodisk sett ikkje lagt nokre avgrensingar inn på førehand, men eg har mobilisert dei verk-tøya og omgrepa som synast mest relevante i møtet med dei einskilde tekstane. I etterkant kan eg sjå at det *forteljartekniske* og det *stilistiske* ofte har fått mykje merksemd i tekstlesingane. Det er ikkje tilfeldig. Som nemnt over kan det synast som om forteljaren i den typiske Stien-novella har ein dobbeltstrategi: å avsløre karakterane, men samstundes avsløre lesaren. Denne dobbelstrategien heng ofte saman med det humoristiske og ironiske i forteljningane. Den avslørte forteljaren eller karakteren er på den eine sida latterleg, men latteren kan like gjerne ramme lesaren. Det er, i god komedietradisjon, menneskeleg dårskap som blir vist fram i all si breidd. Dermed har analysen av forteljarrrøysta

og av andre forteljartekniske detaljar vore avgjerande for å kunne seie noko substansielt om novellene.

Ein kan vanskeleg snakke om ein og berre ein *stil* i forfattarskapen. Stien lét mange ulike karakterar og forteljarar komme til orde, og desse er berarar av ulike stilnivå. Det er likevel arbeidar-klassen sitt språk Stien har henta mest frå, noko som gjer at mange noveller speglar ein nokså spesifikk munnleg stil, som retorikarar kanskje ville kalle mellomstil iblanda element av lågstil, særleg i replikkane. Retorisk sett krev det korte novelleformatet ulike, forkortande tekstlege strategiar, og slike bruker Stien mange av. Dette kjem eg attende til seinare, her skal eg berre kort nemne omgrepa metonymi og synekdoke som døme på tropar<sup>1</sup> som kan synast å ha ein forkortande funksjon i mange av novellene til Stien. *Detaljar* kan komme til å vere sentrale komposisjons-element, dei blir nærmast leiemotiv, og dei kan vise til dei større samanhengane dei inngår i, men òg bli lada med meining slik at dei kan lesast som symbol eller metaforar.

I arbeidet med mange av novellene har det vore naudsynt å rette særleg mykje merksemd mot dei romma som handlinga utspeler seg i. Kva betydning har romma, landskapet eller scenen der hendingane utspeler seg? Korleis er romma affektivt lada, korleis speglar eller kontrasterer rom og karakterar kvarandre? Bruken av rom kan òg fungere som ein forkortande strategi. Til

---

<sup>1</sup> Omgrepet trope kjem av det greske *trópos*, som betyr dreining. Ein trope er i denne samanhengen ei dreining av betydninga til eit ord. Synekdoke er definert som ein «(t)rope som setter et begrep med trangere betydning i stedet for et videre, eller omvendt, f. eks. når en del nevnes i stedet for det hele» (Eide, 1999, s. 129). Metonymi er definert som ein «(t)rope som gir et ord en annen, men beslektet betydning» (Eide, 1999, s. 95). Til dømes har vi med metonymi å gjere når ein nemner det konkrete (medalje) i staden for det abstrakte (siger), årsak i staden for verknad, skapar (Ibsen) i staden for det skapte (*Peer Gynt*) og liknande.

dømes kan kontrasten mellom det opne landskapet nokre av karakterane drøyer om, og det teltet eller hotellrommet dei faktisk endar opp i, spare teksten for lange utgreiingar om karakterane sine psykologiske tilstandar.

For alle novellesamlingane har eg med eit lite avsnitt som gjev nokre smakebitar frå resepsjonen. I all hovudsak består dette materialet av kortare aviskritikkar. Boka presenterer ikkje ein fullverdig og komplett analyse av resepsjonen, men meininga er å gje eit inntrykk av kva som har prega mottakinga. Overflatisk sett ser mottakinga ut for å vere nokså fri for dei store svingingane og brytingane, men nokre unntak finst.

Denne boka gjev lite rom til det komparative. Eg har ikkje gjort nokon freistnad på systematiske jamføringar med andre sentrale novelle-forfattarskap, verken nasjonalt eller internasjonalt. Om ein skulle peike på eldre *norske* slektningar, vil eg hevde at Cora Sandel sin forfattarskap kan vere eit godt forslag. Ikkje minst er det nokre forteljartekniske likskapar der som kunne vore verdt ei vidare etterrøking. Både Sandel og Stien har ei evne til å kople ironisk distanse med nære personskildringar. I høve til dei to som nesten til det keisame blir nemnde som dei beste innanfor den norske novellekunsten, Hans Herbjørnsrud og Kjell Askildsen, er det nærliggjande å plassere Stien nærmare den meir knappe Askildsen enn den meir ekspansive Herbjørnsrud, men her er òg nokre tangeringspunkt til Herbjørnsrud, til dømes det som handlar om sjølvfiksjonalisering (som det finst nokre få spor av hos Stien) og dialektinnslag. Elles er det, som eg kjem attende til, den angloamerikanske *short storyen*, og meir spesifikt noveller innanfor den såkalla *New realism* som danner den mest aktuelle litteraturhistoriske konteksten for Stien sitt novelleunivers.

Den faglitteraturen som finst om norske novelleforfattarskap, er ikkje særleg ruvande, og det finst påfallande få monografiar. Enno er det ikkje skrivne nokon samla litteraturfagleg gjennomgang av Kjell Askildsen sin novelleforfattarskap. Nokre viktige unntak frå denne tendensen skal kort nemnast her. I boka *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* (2007) vier Åsfrid Svensen fem av tretten kapittel til Nedreaas sine noveller. Kaja Schjerven Mollerin tek føre seg Hans Herbjørnsrud sin forfattarskap i essayet *Seks fot under* (2011), og novellene til Ingvar Ambjørnsen er tema for Morten Auklend i boka *Navnløs erfaring* (2016). Einskildnoveller av sentrale novelleforfattarar er sjølvsagt omhandla i artikkelformatet,<sup>2</sup> men heller ikkje her er det samla omfanget veldig stort. Det kan synast som om novelleformatet ikkje er førstevalet når litteratarar skal finne stoff til sine undersøkingar.

## BIOGRAFISK RISS

Lesingane i denne boka legg ikkje større vekt på samanhengane mellom verk og liv, men dei er likevel utførte med eit medvit om nokre viktige trekk ved forfattaren sin bakgrunn som ganske opplagt har hatt noko å seie for kva og korleis ho skriv.<sup>3</sup> Laila Stien vart født 16. mai 1946 på Bjerka i Hemnes kommune. Familien flytta til Gruben i Rana då ho var tre år gammal, og ho

---

<sup>2</sup> Novella «Kunsten å myrde» av Cora Sandel er eit døme på ei einskildnovelle som har fått grundig handsaming frå fagleg hald, sjå til dømes Arild og Haugan (1990 og 1991), Gujord (2020) og Longum (1991).

<sup>3</sup> Det biografiske oversynet byggjer i hovudsak på personleg kommunikasjon (e-post frå Laila Stien, 7. mars 2022 og 9. mars 2022).

vaks opp der. Faren var i byggebransjen og hadde mykje å gjere i eit Rana-samfunn som var i sterk endring akkurat på denne tida. Dei første par tiåra etter at Norsk Jernverk vart vedteke lagt til Mo i Rana (1946), vaks folketalet på Mo og i Nord-Rana kommune frå 8000 til 26 000 (Slottemo, 2007, s. 283). Industrireisinga og dei sosiale endringane som ho førte med seg, dannar eit bak-teppe for ein del av forfattarskapen. Ikkje minst gjeld dette den sjølvbiografiske samlinga med forteljingar som kom ut i 1986, *I farta* (sjå Kjelen, 2022), men industrisamfunnet som ho vaks opp i, kling med òg i andre tekstar. I band to av *Nordnorsk kulturhistorie* (1994) har Stien med ein tekst om korleis ho opplevde å vekse opp i dette samfunnet. Her skriv ho om ei erfaring som vi kanskje kan gå ut frå har vore formande for ein del av skrivinga hennar:

Alle var på jernbanestasjonen og så på sørgående. Hva var det egentlig vi så etter? (...) Nå mange år seinere, kan man tenke at det var selve eventyret vi oppsøkte. Friheten og flukten. Man kan også tenke at stakkars de som er vokst opp uten ei havn eller en jernbanestasjon, kanskje ikke så mye som et usselt busstopp engang! Hvor har de henta drømmene sine fra? (Stien, 1994b, s. 169)

Reisemotivet og (den umoglege) draumen om flukt og om ein annan stad som blir artikulert i sitatet over, er ein gjengangar i forfattarskapen.

Ein nokså typisk Stien-karakter er ei kvinne frå arbeidar-klassen, og dei mannlege karakterane i Stien sitt litterære univers har ikkje sjeldan «verket» som arbeidsplass. Dette gjeld i alle fall i samlingane før *Gjennom glass* (1999). I novellene er vi aldri på

innsida av «verket», men i nokre av *dikta* til Stien er den lyriske røysta plassert innanfor jernverksporten. I diktsamlinga *Hold stø båt* (1990) finn vi til dømes diktet «Jern». Eg-et i diktet er industriarbeidar («restkjørar på grovvalseverket»), og diktet er forma som ei forteljing om eit arbeidsliv i industrien. Foto-/diktboka *Av jern* (2008) er eit multimodalt portrett av industrimiljøet på Mo i Rana og inneheld bilete av Ketil Born samt ein CD med musikk av komponisten Sverre Knut Johansen. Laila Stien bidreg med lyriske tekstar.

Stien gjekk realskulen og gymnaset på Mo på 1960-talet. Etter at ho avslutta gymnaset i 1966, reiste ho til Paris og jobba der som au pair i nesten eit år. Då ho kom heim frå Paris, arbeidde ho som lærarvikar på realskulen på Mo. Eit par somrar på slutten av 1960-talet deltok Stien i arkeologiske utgravingar ved Gresvatnet (sørsamisk *Graesijaevrie*) i Hemnes kommune. Ho studerte ved Universitetet i Oslo frå hausten 1967, og frå hausten 1968 byrja ho å studere etnologi, inspirert av fagbakgrunnen til folk ho møtte under det arkeologiske feltarbeidet ho deltok i. Stien fatta etter kvart interesse for samisk kultur og språk, og ho sikta seg inn mot samisk grunnfag ved universitetet. Vårsemesteret 1970 fekk ho ei slags au pair-stilling hos ein reindriftsfamilie utanfor Karasjok for å få eit skikkeleg grunnlag for samiskstudiet studieåret 1970/71. Særleg i debutsamlinga *Nyveien* er det klare avtrykk av samiskstudiet og livet hos reindriftsfamilien. Novella «Reisen til øya» er delvis basert på ei reell hending frå denne tida. I diktsamlinga *Hold stø båt* er den tredje bolken med dikt skriven ut frå eit samisk perspektiv, og romanen *Vekselsang* tematiserer ein norsk sosialantropolog sitt møte med tre samiske kvinner. Novella «Underveis» frå den hittil siste samlinga til Stien rører òg ved kultur møte-problematikk. Etter fullført samiskstudium

var Stien med på arkeologiske registreringar i Masi og området rundt. Der vart ho kjent med sin kommande ektemann, Mikkel Aslaksen Gaup, som var lærar der. Utover på 1970-talet fullførte Stien studiar i etnografi (grunnfag og mellomfag). Delar av studiet gjennomførte ho i Tromsø, og der fekk ho jobb ved Tromsø museum som vitenskapleg assistent på samisk etnografisk avdeling. Hausten 1973 var Stien innlagt på Kysthospitalet med mistanke om tuberkulose. Sjukehusopphaldet skildrar ho som ein viktig impuls til forfattarskapen. Medpasientane «(...) sa de underligste ting. Fortalte historier» (personleg kommunikasjon, 7. mars 2022) som Stien skreiv ned i brev som ho sende til venner. I 1975 flytta Stien til Masi, der ho, mannen og dei to borna budde fram til 1995, då dei flytta til Alta. Dei siste åra har Stien budd i Oslo.

Laila Stien er æresdoktor ved UiT Norges arktiske universitet, og ho har fått fleire prisar for forfattarskapen, mellom anna Havmannprisen i 1999 og Aschehougprisen i 2000.

## FORFATTARSKAPEN

### *Oversyn og utval*

Det var først i tida etter studiane, då ho arbeidde ved Tromsø museum, at Stien fekk tid og rom til å skrive kreativt.<sup>4</sup> «Det var ikke før jeg kom i fast og trivelig arbeid på Museet at jeg liksom blomstra ut av den studietvangstrøya jeg frivillig hadde tjora meg fast i» (Eriksen, 1979). Ho debuterte som forfattar med fortel-

---

<sup>4</sup> Nokre av opplysningane i det følgjande er baserte på personleg kommunikasjon (e-post frå Laila Stien, 9. mars 2022).

jingane «Dujnner» (Stien, 1975a) og «Mannsavdelinga, rom 4» (Stien, 1975b) i Nordnorsk forfatterlag sin antologi *Nordfra 75*. «Dujnner» er ein humoristisk dialog mellom to karar som står i polkø i Tromsø og drøftar «dujnner», altså teknisk sprit, som mogleg erstatning for polspriten. «Dujnner» har sidan komme med i Nils Magne Knutsen sin antologi med forteljingar frå Tromsø, *Tromsø forteller* (Knutsen, 2003), og «Mannsavdelinga, rom 4» er med i *Nyveien*. I 1976 vart forteljinga «Hestkuken» publisert i *Vinduet*. «Hestkuken» er ei humoristisk skisse med utgangspunkt i tabuordet *hestkuk*. For eg-personen i forteljinga er ordet først berre eit skriftbilette: «Hestkuk – sto det på kioskeveggen. Jeg kunne lese det. Jeg leste tidlig» (Stien, 1976). Sidan får ordet stadig meir innhaldfylde for denne eg-personen. I ein enkete i *Vagant* i 1996, der Stien er invitert til å svare på spørsmålet: «Hva er forholdet mellom det å være kvinne og det å skrive?», reknar ho «Hestkuken», og altså ikkje «Dujnner» eller «Mannsavdelinga, rom 4» som sin litterære debut. I refleksjonen omkring relasjonen mellom kvinnekropp og skriving skriv Stien i denne enkete at ho ikkje kjenner

(d)et påståtte kvinnelige språket. Det skal være adjektivrikt har jeg hørt. Og med mye kropp. (...) Men kroppen er med, innafor anstendighetens eller rettere sagt bluferdighetens grenser. Jeg debuterte i tidsskriftet *Vinduet* i 1976. Det var med en novelle med tittelen «Hestkuken». Jeg tok ut det meste der. Skjemte ut slekta. Siden har jeg vist hensyn. (Stien, 1996)

Skulegjengangaren «Skolegutt» vart først utgjeven i antologien *Nordnorge forteller* i 1977 og kom sidan med i *Nyveien*.

Novellesamlinga *Nyveien* vart utgjeven i 1979, og sidan har novelleforma vore den viktigaste for Stien. I tillegg til ni novellesamlingar har ho gjeve ut barne- og ungdomsbøker (mellom andre *Å plukke en smørblomst*, 1993), lyrikksamlingar (*Fabler. Frost*, 1981, *Hold stø båt*, 1990 og *Av jern*, 2008) og ein roman (*Vekselsang*, 1997). Stien har dessutan eit langt virke som omsetjar og gjendiktar av samisk litteratur til norsk, og ho har til dømes gjendikta dikt av Nils-Aslak Valkeapää og Rauni Magga Lukkari. Den hittil siste publiserte novella, «Stille vogn», kom ut i 2019 i boka *Verdier i vår tid*, der filosofar og forfattarar skriv med utgangspunkt i omgrep som kjærleik, respekt og sanning. Novella til Stien er det skjønnlitterære bidraget i bolken om omgrepet *tilgjeving*.

I det følgjande skal det altså handle om dei (fram til 2015) ni novellesamlingane hennar: *Nyveien* (1979), *Fuglan veit* (1984), *Sånt som skjer* (1988), *I det fri* (1994), *Gjennom glass* (1999), *Svømmetak* (2001), *Veranda med sol* (2003), *Hjem til jul* (2010) og *Over elva* (2015). Totalt består dette materialet av 95 noveller og forteljingar. *Hjem til jul* er ikkje utstyrt med sjangernemninga noveller på tittelbladet, men med *fortellinger*. Sjangernemninga her indikerer eit noko anna ambisjonsnivå, og dei 20 nokså korte tekstane i samlinga har eit gjennomgåande lettare preg enn det ein finn i dei andre samlingane. Sjangernemninga på tittelsida til *I det fri* er heller ikkje *noveller*, men *reisebeskrivelser*. Forteljingane som finst i *I farta* (1986), kan seiast å ha klare novelletrekk. Denne samlinga er likevel ikkje med i utvalet i denne boka ettersom eg har drøfta boka i eit tidlegare arbeid (sjå Kjelen, 2022). Novellene og forteljingane Stien har gjeve ut, og som ikkje er komne med i samlingane, er i utgangspunktet ikkje ein del av materialet, men eg nemner dei der det måtte vere relevant. Eg tek

ikkje mål av meg til å samanlikne eventuelle skilnader mellom noveller som er trykt fleire stader.

Det er ikkje ein ambisjon å kommentere alle dei 95 novellene her. Eg har valt minst ei novelle frå kvar samling (unnateke *Hjem til jul*) som får ein utdjupande omtale, nokre noveller blir berre kort nemnde, og andre ikkje nemnde i det heile. I og med at forteljingane i *Hjem til jul* heng så tett saman, har eg valt å skrive meir utfyllande om samlinga som heilskap, og eg har altså ikkje valt ut ein einskild tekst her. Novellene har eg valt ut frå litt ulike kriterium. Til dels er novellene representative eller typiske for samlingane som heilskap på ein eller annan måte. «Skolegutt» og «Nyveien» frå *Nyveien* representerer den (same)politiske tematikken, og «Over elva» frå *Over elva* er ein særleg tydeleg representant for overgangstematikken som alle novellene i samlinga krinsar om. Til dels har eg valt noveller der Stien sine stilistiske særdrag er tydelege, til dømes er «Flink jente» og «Svømmetak» gode døme på korleis Stien nyttar detaljar som forkortingsverktøy. Eit tredje kriterium handlar om *transtekstualitet* (sjå neste avsnitt): Der det er opplagte samanhengar mellom noveller, til dømes ved at dei ser ut til å ha same hovudperson, eller at dei kan lesast som variantar av den same forteljinga, har eg valt å stoppe opp ved desse.

Framstillinga er i all hovudsak kronologisk, og presentasjonen av samlingane frå 1979 til 2015 dannar grunnstrukturen i boka. Men i og med at nokre noveller på tvers av samlingane på ein eller annan måte synast å høyre saman, finst det nokre små brot i kronologien. Slik blir til dømes novellene «Høyt spill» frå *Fuglan veit* og «Ros-Mari» frå *Sånt som skjer* presenterte saman, likeins «Det årn seg» frå *I det fri* og «Svømmetak» frå *Svømmetak*.

## *Nokre trådar gjennom forfattarskapen*

Laila Stien har opp gjennom åra uttalt seg om novellesjangeren litt her og litt der. Dagsavisen trykte novella «Svømmetak» i 2004 saman med eit kort intervju. Her seier Stien at ho ser på novella som «(...) en krevende, selvstendig form», og ho siterer Edvard Beyers novelledefinisjon: «(...) en form som hviler i seg selv og samtidig åpner opp for de helt store perspektiver» (Larsen, 2004). I eit intervju i *Dag og Tid* seier Stien at «(m)in måte å sjå verda på er ikkje utprega lineær og berre i beskjeden grad kausal (...)» (Fyllingsnes, 1994). Denne sjølvrapporteringa høver etter mitt syn ikkje minst på dei seinare samlingane. Der er sjølve det narrative elementet i tekstane ofte noko redusert, og det romlege, skulpturelle eller biletlege tek desto større plass (t.d. «Øyens lyst» frå *Gjennom glass* (1999) og «Nye sko» frå *Veranda med sol* (2003)). Slik kan ein kanskje hevde at det er ein anti-episk tendens i forfattarskapen. Novellene dreg i ei anna retning.

Novellene i dei ni samlingane dekkjer eit breitt spekter av skrivemåtar, modi, tema og motiv. Dette oversynet gjev berre eit førebels bilete av nokre trekk og tendensar og er på ingen måte uttømmende. Om ein skal prøve å seie noko om utviklinga av forfattarskapen, kan ein feste seg ved at mange av dei tidlege novellene gjerne har ein tydeleg brodd og tydelege poeng. Nokre av dei tidlege novellene har eit visst melodramatisk preg på den måten at konfliktane er skarpt avteikna. Seinare i forfattarskapen er denne brodden eller det skarpt poengterte ikkje alltid like enkelt å få auge på. Kanskje kan ein seie at dei seinare novellene er både noko meir stillfarne og meir opne for ulike tolkingar. Forfattarskapen viser såleis òg ei utvikling mot eit strammare uttrykk. Fleire noveller gjennom heile forfattarskapen er bygd

opp rundt nokre felles motiv eller tematikkar, og karakterar og konkrete referansar kan dukke opp meir enn ein stad. På den måten blir noveller frå ulike samlingar vovne saman, og ein kan dermed snakke om ein viss grad av *transtekstualitet* i Cedric Watts si forståing av omgrepet (Watts, 1984, s. 133 ff.). Watts skriv om forfattarskapen til Joseph Conrad at det store nettverket av «(...) recurrent characters and their transtextual biographies give a special quality to Conrad's fiction» (Watts, 1984, s. 141). Denne kvaliteten går mellom anna ut på at karakterar som dukkar opp fleire stader, styrkar realismen i verket, men det gjev òg

(...) a peculiar spaciousness to the fictional world: for as tale is linked to tale, novel to novel and novel to tale by means of these recurrent characters (and recurrent vessels and locations), – we sense behind the individual works a *metanarrative* – one huge imaginative territory closely related to actuality (...) and from which all the individual existent fictions can be seen as selections. (Watts, 1984, s. 142)

Denne opplevinga av at novellene til Stien så å seie spring ut frå eit større imaginært samanhengande univers, er definitivt til stades i forfattarskapen, om enn ikkje så sterkt som hos Conrad, eller Duun for å bruke eit norsk døme. Det transtekstuelle gjer at framstillinga i nokon grad kjem til å avvike frå ein strengt kronologisk gjennomgang. Det er naudsynt å lese litt på kryss og tvers for nett-opp å kunne følgje nokre slike transtekstuelle samanhengar.

## Forteljarteknikk og stil

Særleg i dei to første samlingane ser vi ein del openberre formeksperiment. Nokre av tekstane nærmar seg dramasjangeren ettersom dei i all hovudsak består av replikkvekslingar. «Passiar på hjemmet. To portretter» i *Nyveien* består av berre replikkar med unntak av noko som kan lesast som ein scene- og regitilvising til slutt: «(De går arm i arm bortover korridoren). *Helmine (den gudløse) synger*: Min ælskede udi Granada jei glømmer aldri dei ...» (Stien, 1979, s. 114, mi utheving). «Et syltetøyglass med konjakk» i *Fuglan veit* består berre av replikkar. Dersom vi likevel postulerer ein forteljarinstans, er denne forteljaren heilt skjult og berre til stades som den som gjengjev talen.

Mange noveller i seinare samlingar er òg sceniske i den forstand at dei inneheld mange replikkar. I debutsamlinga er replikkane gjengjevne med nordnorsk dialekt med eit nordleg preg (t.d. personleg pronomen første person *æ*), i seinare samlingar har dialekta ofte eit helgelandspreg (personleg pronomen første person *eg*, apokoperte infinitivar), men frå og med *Gjennom glass* er bokmål òg i replikkane hovudregelen. Dette er likevel ikkje eins i alle novellene, og gjengjevinga av talespråk er gjerne brukt for å plassere karakterane meir presist både geografisk og sosialt heilt fram til og med *Over elva*.

Dei fleste novellene i forfattarskapen har eit nokolunde fast perspektiv. Enten ved at det er ein eg-forteljar, eller at fokaliseringa er intern og plassert hos ein karakter eller vekslar mellom to karakterar. Det finst òg døme på noveller der det i liten grad er intern fokalisering. I novella «Ros-Mari» (*Sånt som skjer*) er forteljaren meir distansert, fokaliseringa er gjennomgåande ekstern,

og der er òg innslag av nullfokalisering<sup>5</sup>, altså eit *tilsynelatande* nøytralt eller guddommeleg perspektiv: «En mann krever mer av tilværelsen enn arbeid, hus og heim. Sånn har det vært bestandig» (Stien, 1988, s. 126). Men dette er unntak. Der forteljaren er ekstern, finn vi elles veldig ofte fri indirekte diskurs og indre monolog i Stien-novellene. Forteljarrøysta tek altså farge av (det vi må tru er) karakterane si røyst. Effekten av ein slik forteljarstil er ein illusjon av nærleik til karakterane, men denne illusjonen blir særst ofte broten mot grep som avslører karakterane og skapar ein ironisk distanse mellom forteljar eller hovudperson og den impliserte forfattaren. Bjarte Breiteig rører ved nettopp dette poenget og peikar på at «(...) en stemme har to sider (...)», og at stemmen kan røpe «(...) noe vi helst skulle skjult – en usikkerhet, en arroganse, kjedsomhet» (Breiteig, 2012, s. 469). Slik kan røysta «lekkje» informasjon, skriv han vidare, og følgjeleg avsløre karakteren for lesaren. Breiteig gjev òg døme på korleis Stien kan la «(...) en stemme (...) prege skriften selv om innehaveren ikke slipper til med sitt jeg» (same stad, s. 462).

Viktig for stilen i Stien-novellene er den sofistikerte bruken av detaljar. Ikkje minst synest synekdoxen og metonymien å vere retoriske grep som Stien bruker særst effektivt.

---

<sup>5</sup> Nullfokalisering blir av Petter Aaslestad definert slik: «Nullfokalisering kan registreres i tekstsegmenter der fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke tillegger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iaktakelsene gjøres» (Aaslestad, 1999, s. 86). Omgrepet er noko omdiskutert (sjå t.d. Köppe og Stühling, 2016).

## Ironi og humor

Det går kanskje an å seie at forfattarskapen til Stien startar med humor. «Dujnner» (1975) og «Hestkuken» (1976) er begge humoristiske forteljingar, og humoren er òg til stades i den hittil siste samlinga, *Over elva*, om enn meir avdempa. Ironien og humoren i Stien sine noveller kan bli både beisk og svart, men her er òg rom for ein lettare form for humor. Nokre noveller kan kanskje karakteriserast som humoreskar, til dømes «Smuler er også brød» i *Fuglan veit*. Samlinga *Hjem til jul* er som heilskap noko lettare enn dei andre samlingane. Her er stort alvor, men det bittersøte humoristiske poenget synest å vere, om ikkje hovudsaka, så i alle fall eit viktig element i denne samlinga. Einskildreplikkar kan òg romme mykje humor i form av at dei nokre gonger er haldne i ein munnleg lågstil som er «saftigare» enn dei tekstlege omgjevnadene. Såleis kan bestemor i novella «Blå barnevogn» lire av seg følgjande kraftsalve: «Han må bære tru han kan veft me stasen sin i hytt og ver uten å va mann før det når det bær tel. Nå nei, vi e kje så låg at vi læt allslags skrappel og sjarmøra huns me oss» (Stien, 1984, s. 42). Stien peikar ofte på at ho er inspirert både av nordnorsk forteljarkunst og det munnlege uttrykket. I eit intervju i NRK nemner ho og *Vett og uvett* som ei tidleg inspirasjonskjelde (Ekle, 2015. 28:00). Ein replikk som den over viser nettopp ein slik slektskap.

I mange tilfelle er humor og alvor tett samanfiltra på ein slik måte at ein kanskje kan bruke omgrepet tragikomisk om nokre tekstar. «Det årn seg» (*I det fri*) er eit godt døme på dette. Denne forteljinga om familieferieturen som ikkje går som planlagt, fortald av ein av ungane i familien på fire, er full av kvardagsleg komikk, men samstundes rommar novella ei forteljing om

eit psykisk samanbrot, trong familieøkonomi, eit skrantande ekteskap og ein familiefar som både ser ut til å vere eit offer for uheldige omstende, men som heller ikkje heilt tek ansvar for situasjonen han står i. I denne novella synest komikken å vere ein effekt av kontrasten mellom forteljarrøysta sitt overraskande lakoniske eller distanserte referat av hendingane som ho strengt teke ikkje har noka djupare forståing av, og det temperamentet og dei problema som kjem til uttrykk mellom anna i replikkane til dei andre karakterane i novella. «Midd» (*I det fri*) og «En bagatell» (*Veranda med sol*) er døme på noveller der forteljaren på same tid både utleverer seg for låtten og vekkjer medkjensle hos lesaren. Ei slik dobbeleksponering, der forteljinga så å seie kallar på både lått og gråt samstundes, er eit trekk i fleire noveller. Stien kommenterer sjølv det humoristiske i tekstane sine i eit intervju som ho gav i samband med utgjevinga av *Svømmetak* i 2001:

I desse novellene har det meldt seg nokre typar med sine stemmer, og dei viste seg å være (sic) «fightarar», dei har ein stå-på-mentalitet. Og den typen menneske har ofte humor. Dei har det doble blikket på livet sitt og i deira måte å takle kvardagane er humor viktig. Den er til stades i språket deira, og eg, som deira formildar, tar den med. Det er ikkje kalkulert inn små vitsar. (Granlund, 2001b, s. 66)

Men vel så ofte oppstår altså dette doble perspektivet (og humoren) som eit resultat av den avstanden som finst mellom det forteljaren seier, og den informasjonen som lesaren får tilgang til via ulike tekstlege signal (jf. Breiteig, 2012, s. 469).

## Tema og motiv

Særleg i dei tidlege samlingane er utforskinga av mor–barn-relasjonen og motivet «den fråverande faren» gjengangarar. Farsfiguren er gjerne heilt eller delvis fråverande. Det er dei såre og vanskelege kjenslene som særleg blir tematiserte både frå perspektivet til mor og frå perspektivet til borna. I novella «En liten familie» (*Nyveien*) går ei hardt pressa mor til slutt over streken og slår sonen sin. Dei to novellene «Blå barnevogn» og «Bytur» (*Fuglan veit*) følgjer dei same to karakterane, Anita og Arne. «Blå barnevogn» er fortald ut frå mora sitt perspektiv og har undertittelen «Anita og Arne». Her er Arne nyfødt. Anita bur heime hos foreldra og er ikkje saman med faren til Arne. «Bytur» er lagt nokre år fram i tid, og synsvinkelen ligg hos Arne. Den fråverande faren er i begge novellene nærverande som eit håp eller ein idé, men i begge novellene endar han opp med å ikkje innfri forventningane til høvesvis Anita og Arne.

Førestillingane om *den gode relasjonen*, vere seg mellom foreldre og barn eller par-relasjonar, blir som oftast punkterte i Stien-novellene. Likeins er dei protesthandlingane som mange av karakterane utfører, særst sjeldan vellukka. Ein av utvegane eller måtane å protestere på som ofte blir prøvd, er *flukta* eller *reisa*, men denne utvegen viser seg som helst å ikkje fungere. Mangelen som flukta eller reisa skal bøte på, blir ikkje borte. Problema og vanskanne med å halde ut lét seg ikkje reise frå, og reisa får gjerne problema heller til å utkrystallisere seg og bli tydlegare. Eit ikkje uvanleg utfall er at reisa endar opp der ho starta, og at den endringa karakterane ønskjer seg, ikkje finn stad, eller tvert om blir ei endring til det verre. I nokre noveller endar reisa ein heilt annan stad enn det som var intensjonen («Reisen til Benidorm» i

*Sånt som skjer*). Reisene kan enten vere konkrete, og slik strukturere sjølve novella i det at ein følgjer ein eller fleire karakterar frå stad A til stad B i forteljinga (t.d. «Lisbeths mandag» og «Reisen til øya» i *Nyveien* og «Flink jente» i *I det fri*), men dei kan òg ligge utanfor tidsutsnittet novella fortel om (til dømes «Hun danset en vinter» i *Nyveien* og «Grundig» i *I det fri*), eller eksistere berre som ein idé som ikkje blir realisert, som i «Valparaiso» (*Hjem til jul*).

Reisene kan ta vidt forskjellige former, frå Lisbeths vesle tur frå skulen, via konditoriet og Samvirkelaget og heim i «Lisbeths mandag» til dei større reisene der karakterar flyttar frå ein stad til ein annan (t.d. «Hun danset en vinter» og «Drømmen om fastlandet»). Reisene kan altså vere av mange kategoriar, som ferieturen (t.d. «Det årn seg» og «I det fri» frå *I det fri*, «Øyens lyst» i *Gjennom glass* og «Svømmetak» i *Svømmetak*), bussreisa inn til byen (t.d. «Bytur» i *Fuglan veit* og «Flink jente» i *I det fri*) eller større livsreiser. Stien er ganske opplagt ein reiseskildrar, men altså ikkje i tradisjonell forstand. Konkrete skildringar av bussreiser finst det fleire av, og bussen har ei særstilling blant dei transportmidla som finst i novellene. Bussen finst med i dei fleste samlingane, og ein busstur innleier òg romanen *Veksel-sang*. «Bytur» og særleg «Flink jente» er gode døme på korleis bussturen kan skildrast frå eit barneperspektiv. Novellene «Elsa» (*Nyveien*) og «Markblomster» (*Gjennom glass*) deler fleire motiv. Begge tek føre seg den mislukka omplantinga av skøyre individ i framande miljø. I «Elsa» blir ein slags markens grøde-draum til eit mareritt, og i «Markblomster» kjem karakteren Alice aldri til å kunne passe inn i det rurale miljøet ho har vorte ein del av. I begge novellene er *flukt bilen* eit sentralt motiv. Elsa tek bilen og rømmer inn til byen, medan Alice sannsynlegvis tek livet av seg

ved å køyre ut i sjøen. Nokre noveller kan ein oppfatte som variasjonar over liknande hendingsforløp. Her er «Det årn seg» frå *I det fri* og «Svømmetak» frå *Svømmetak* dei klaraste døma i og med at begge, men berre med litt ulike middel, skildrar ein bilferie til Sverige og samanbrotet til ei mor. I nokre tilfelle får den fysiske forflyttinga eit klart symbolsk preg, ikkje minst er dette tydeleg i «Over elva» (*Over elva*), der kryssinga av elva kjem til å symbolisere ein overgang i eit livsløp.

Medan novellene alltid, som skjønnlitteratur helst gjer, har fokus på dei einskilde menneska, er likevel dei samfunnsmessige, strukturelle årsakene til ein del av reisene, ikkje minst industrialisering og sentralisering, meir i bakgrunnen. Konflikhtar mellom karakterar kan til ein viss grad, men aldri heilt, årsaksforklarast i samfunnstilhøve, i fastlåste kjønnsroller, dei harde realitetane i arbeidslivet, institusjonalisering, sjukdom, alkoholisme og andre ytre faktorar av ymist slag. Samfunns- og systemkritikken er tydeleg nok til stades, sjølv om han gjerne berre kjem til syne i glimt. Dette er altså eit punkt der Stien heilt klart har slektskap med Raymond Carver:

To a great extent it is not true that Carver fails to attribute causes to his characters' fates. However, he does so more by restrained implication than by direct engagement of the social issues that loom around his characters. (Siebert, 1998, s. 22)

Likevel synest sjeldan omgrepet «sosialrealisme» å vere dekkande for Stien sine noveller. Det er heller nesten aldri nokon freistnad på å redusere dei einskilde menneska og deira skjebne til eit produkt av dei omstenda dei lever under, i novellene til Stien. Det er

kort og godt ikkje *der* interessa ligg. Stien utforskar i staden korleis karakterane forsøker finne løysingar som gjer at dei kan leve vidare i dei omgjevnadene og omstenda dei no eingong er kasta inn i. Det er berre det at løysingane sjeldan er gode eller lukkelege. Då blir berre trassen, protesten og den nakne, innbitne motstanden det dei står igjen med. I den grad nokre av karakterane finn utvegar, er det ikkje ved å prøve å endre noko på eit strukturelt plan. Då handlar det om at dei finn ei glipe dei kan smite ut av, eller ei opning der dei kan sleppe ut litt damp. Hovudpersonen i «Sydfrukter» (*Fuglan veit*) gjer nettopp ei slik reise. Ho tek toget til Trondheim, overnattar på hotell og er på fest, men reiser heim igjen dagen etter. Reisa er ei protesthandling, men kanskje meir ein naudsynt strategi som gjer «tralten» til å halde ut: «– Jada, jada, han Jens e gulle go. Vi har det kjækt han Jens og eg. Det er bære det at det bi så liten forskjell på dagan» (Stien, 1984, s. 105). Ros-Mari i novella med same namn lever vidare med ein alkoholisert og utru mann: «Hun blomstrer igjen. Men med en ny sorts glans. Mørkere. Djupere» (Stien, 1988, s. 137). Den meir radikale utvegen, altså sjølvmordet, er ikkje eit vanleg motiv i Stien-novellene, men er representert som moglegheit i novellene «Roser» (*I det fri*) og «Markblomster» (*Gjennom glass*). Askese, eller ei meir radikal tilbaketrekking, ein nærskyld reaksjon, er representert mellom anna i «Som snø» (*Over elva*), i «Et tre i kanten av skogen» (*Veranda med sol*) og til dels i «I det fri» (*I det fri*). I nokre tekstar er protesten eller protesthandlinga nærmast minimal, det er berre som ein svak bris, jf. novella som nettopp er titulert «Svak bris» (frå *Veranda med sol*, 2003). I «Hvit brud» (*Sånt som skjer*, 1988) kjem trassen eller protesten til uttrykk som undertrykt aggresjon som til slutt blir retta innover mot den protesterande hovudpersonen sjølv.

Samlingane, i alle fall frå og med *I det fri*, har gjerne eit samlande motiv eller ein metafor som tekstane i samlingane krinsar rundt, og dette er gjerne reflektert i tittelen. I *Gjennom glass* er det glaset som fungerer som leiemotiv. Motivet kjem til å symbolisere dei meir eller mindre usynlege skiljelinene mellom menneske. I *Over elva* er det å krysse elva ein metafor for overgangar i livet, og nettopp overgangar og overgangsritual er gjennomgåande tematisert i den samlinga.

### Rom

Sveinung Nordstoga skriv at Stien er ein skildrar av kvardagsromma, og meiner dette kan vere ei relevant nemning ettersom ho ofte skriv om «(...) folk som ikkje heilt har lykkast i liva sine og som lever sine liv i omgjevnader me som lesarar lett kan kjenne att» (Nordstoga, 2021, s. 527). Til dette kan ein innvende at dette gjeld vel det aller meste av det som vi gjerne kallar realistisk litteratur, og at det ikkje er noko som er særlege kjenneteikn for Stien sin forfattarskap. Romma hos Stien er elles av mange ulike slag, og mange av dei er det vi kan kalle affektivt lada rom, eller emosjonelle rom (jf. Andersen, 2016). Romma og geografien novellene utspeler seg i, har ofte, men ikkje alltid, ei nordnorsk forankring. Romma er ofte, men ikkje alltid, knytte til arbeidar-klassen. Romma er likevel sjeldan direkte knytte til industrien, men i «Spiller ingen rolle» er *anleggsbrakka* eit av romma handlinga utspeler seg i. I novella «Skolegutt» står klasserommet med dei harde stolane og den tydelege maktrelasjonen i kontrast til Mattis sitt liv som barn i ein reindrifsfamilie. I «I det fri» blir teltrommet eit klaustrofobisk fengsel, i bussen har jenta i «Flink jente» utsyn til landskapet utanfor, men mister foreldra av syne

inni den overfylte bussen. I «Øyens lyst» blir kontrasten og lik- skapen mellom kyrkjerom og bingosal tematisert. Hotellrom, skogen, soverom kan alle bli rom for tilbaketrekking og resig- nasjon («Reisen til Benidorm», «Et tre i kanten av skogen», «Ros-Mari» og i den hittil siste novella frå Stien si hand, «Stille vogn»), og bilkupeen kan bli scenen for familiedrama der tilsko- darplassen er baksetet («Svømmetak»). Det er mange døme på slike klaustrofobiske rom, der ein er innestengd med seg sjølv eller saman med ein annan, men eit rom kan òg bli ein fristad (t.d. i «Blå barnevogn»). I «Over elva» får landskapet eit nærmast mytisk preg og speglar den biografiske overgangen eller brotet som karakterane står framfor. Om ein som Nordstoga vel å kalle alle desse romma for kvardagsrom eller ikkje, er i og for seg ikkje viktig. Det interessante er å undersøke korleis romma kan bli scenar som gjev karakterane nokre heilt bestemte moglegheiter til handling eller rett og slett hindrar handling, og korleis romma speglar tilstandane karakterane er i.

### *Utvikling*

Bjarte Breiteig skriv at det er ein tendens til at «(...) stemmene blir mildere og mer lavmælte utover i forfatterskapet, og nettopp derfor også mer finstemte» (Breiteig, s. 468), og at detaljane får stadig større betydning utover i forfatterskapen. Dette har han truleg rett i. I fugleperspektiv meiner eg det er mogleg å argu- mentere for at novelleforfattaren Stien i dei seinare samlingane, altså frå og med *Gjennom glass* og utover, skriv noveller som i ein viss forstand er meir minimalistiske og meir opne enn dei tidlegare novellene. Samstundes er dei seinare novellene gjerne lengre enn dei tidlege. Men den auka lengda kjem som oftast av

ein meir dvelande forteljarmåte, fleire skildringar og utbrodering av enkelttilstandar og -gjenstandar. Den anti-episke tendensen synest òg å bli noko sterkare, kanskje tydelegast i *Svømmetak* og *Veranda med sol*. Dette er ei generalisering, og dersom ein dukkar inn i materialet, vil ein sjå at det er meir komplisert og samansett. Men medan novellene i *Nyveien*, *Fuglan veit* og *Sånt som skjer* gjerne er poengterte, har ein sterk emosjonell tone og nokre gonger noko vi vel kan kalle ein *tendens* i kiellandsk forstand (ikkje minst i *Nyveien*), er seinare noveller ofte meir avdempa i tonen, fjernare frå det melodramatiske og fjernare frå det politiske. Medan novellene til og med *I det fri* gjerne har sterk forankring i eit landskap og miljø som ein kan kjenne igjen, mellom anna ved hjelp av stadnamn og dialektmerke, synest landskapa i seinare samlingar å vere meir abstrakte. Eit døme på denne utviklinga kan vi sjå om vi samanliknar dei nærskyldte novellene «Det årn seg» frå *I det fri* og «Svømmetak» frå *Svømmetak*. Medan den førstnemnde novella har nokre konkrete stadnamn og altså refererer til ein faktisk geografi, er det ingen slike i den sistnemnde. Dei seinare novellene får såleis, i alle fall overflatisk sett, eit mindre realistisk preg ettersom referansane til ein faktisk geografi, eit faktisk landskap, blir færre. Ein effekt av denne abstraheringa eller generaliseringa kan vi kanskje seie blir at dei seinare novellene fjernar seg frå illusjonen om at dei er ein representasjon av eit lite stykke røyndom. Såleis nærmar dei seg den mytiske fortellinga i det at dei verkar å søkje mot noko meir allmenngyldig og grunnleggjande, mot noko som gjeld meir uavhengig av ei spesifikke tid og eit konkret rom. I tittelnovella i *Over elva* får til dømes landskapselementa (elva, brua) ein dåm av det mytiske.

Desse siste poenga leier oss fram mot drøftinga av novellsjangeren meir generelt. Korleis føyer Stien sine noveller seg inn i

sjangeren, og kva sjangertradisjonar er det fornuftig og fruktbart å lese Stien opp mot?

## NOVELLETEORI OG SJANGERDRØFTING

I og med at både Stien sjølv og andre har peika på den amerikanske *short story*-tradisjonen, og då særleg den såkalla *New realism* (sjå t.d. Nasset, 1995, s. 5), er dette truleg ein farbar veg for å kontekstualisere Stien sine noveller sjangerhistorisk sett. I den grad litteraturkritikarar har tid og rom til å gjere noko meir enn berre tilrå eller avvise i generelle vendingar, dukkar det av og til opp jamføringar særleg med forfattarskapen til den amerikanske lyrikaren og short story-forfattaren Raymond Carver (1938–1988). Denne jamføringa med Carver er sjølvstøtt meint som eit kvalitetsstempel, Carver er ein feira forfattar. Stien har sjølv peika på Carver som ein litterær slektning (t.d. Ekle, 2015 og Stenstad, 1992, s. 168). Stien har uttrykt at ho i liten grad kjende seg heime i det litterære miljøet på 1980-talet, men at då ho kom til å lese Raymond Carver i 1985, fann ein litterær tradisjon som ho lettare kunne knyte an til og forstå sitt eige prosjekt i lys av. Ein norsk slektning i ein slik tradisjon som ho sjølv har peika på, er Per Petterson (Ekle, 2015). Samlinga som kom ut i 1988, *Sånt som skjer*, er kanskje den samlinga som er nærast i skyld med Carver sin forfattarskap (jf. Ullmann, 1997).

Spørsmålet om kva ei novelle, eller snarare ein *short story*, er eller kan vere, er i og for seg ikkje naudsynt å drøfte i større lengd

her. Følgjande definisjon av ei idealtypisk «Kurzgeschichte» kan ha mykje for seg:

Ei kortforteljing [Kurzgeschichte] i denne tronge idealtypiske betydninga er ein prosatekst som er forteljar-teknisk konsis, språkleg økonomisk anlagt, konsepsjonelt fragmentarisk, eittperspektivisk (og i si strengaste form òg einepisodisk), episk-fiksjonell, men ikkje gjennomgåande uverkeleg («biletleg»). Teksten framstiller ein ved publikasjonstidspunktet aktuell kvardagssituasjon pars pro toto på ein slik måte at han samstundes refererer til ein antropologisk «grensesituasjon» (i Karl Jaspers<sup>6</sup> sin forstand). (Meyer, 2002, s. 126, mi omsetjing)<sup>7</sup>

Denne definisjonen er noko omfangsrik og avgrensar sjangeren mot andre korte prosaformer, til dømes fabelen, ved å presisere at kortforteljinga/novella ikkje er gjennomgåande *biletleg*.

Det kan elles i denne samanhengen vere tilstrekkeleg å seie at dei korte tekstane som er trykt i dei ni samlingane som danner materialet her, er noveller eller snarare *short stories*, og for dei fleste føremål er det tilstrekkeleg med ein pragmatisk eller rela-

---

<sup>6</sup> Karl Jaspers (1883–1969) var ein tysk eksistensialistisk filosof. Grensesituasjonane som det blir referert til her, er daud, liding, skuld og oppleving av at eksistensen bryt saman (sjå Svendsen, 2021, 18. februar).

<sup>7</sup> Eine Kurzgeschichte in diesem engen Sinn eines Idealtypus ist ein erzähltechnisch konziser, sprachlich ökonomisch angelegter, konzeptionell fragmentarischer, einperspektivischer, episch-fiktionaler, aber nicht durchgängig uneigentlicher (bildlicher) Prosatext, der eine zum Publikationszeitpunkt aktuelle Alltagssituation pars pro toto so zur Darstellung bringt, dass sie auf verallgemeinerbaren Hintersinn einer anthropologischen "Grenzsituation" (im Sinne Karl Jaspers) verweist.

sjonell forståing av sjangeren. For å avgrense sjangeren kan ein seie at tekstar som vi på norsk kallar noveller, *tenderer* til å vere korte, *tenderer* til å handle om karakterar og handlingar i ei fiktiv verd, og at denne handlinga gjerne er *enkel* (overflatisk sett), med få utvikla episodar og underplot (Wright referert i Winther, 2002, s. 11). Sjangrar «(...) can be characterized not by an unambiguous discovery procedure for classifying texts, but by a cluster of characteristics and tendencies, only some of which may be present in a given text» (Pratt, 1994, s. 93). Samstundes kan eg eit stykke på veg slutte meg til Charles E. May si meir essensialistiske sjangerforståing. Romanen og novella (*short story*) skil seg frå kvarandre i det at dei er forskjellige med omsyn til korleis dei «(...) attempt to 'know' reality» (May, 2013, s. 53). May meiner at medan romanen er strukturert rundt eit konseptuelt og filosofisk rammeverk, er novella intuitiv og lyrisk. Medan romanen «(...) exists to reaffirm the world of 'everyday' reality», er det slik at novella «(...) exists to 'defamiliarize' the everyday» (same stad). Novella spring ikkje ut av møtet med kvardagen, men ut av møtet med det heilage eller det absurde. I og med at Laila Stien har fått eit stempel som ein kvardagsskildrar, og i og med at ho nokså opplagt representerer eit profant livssyn (t.d. slik ho uttrykkjer det i radioprogrammet *Salongen* i 2018 (Strickert og Sandvik, 2018, 33:30)), kan dette verke litt malapropos, men kvardagen er som sagt alltid berre *utgangspunktet* i Stien sine noveller.

I denne sjangerdrøftinga kan ein, ut frå spørsmålet om dei ulike sjangrane sine epistemiske styrker, knytte an til den britiske filosofen Galen Strawson si problematisering av den såkalla *narrativitetstesens*. Strawson argumenterer mot førestillingane om at det både er naturleg og sunt eller etisk å forstå eit menneskeliv som eit samanhengande narrativ, og at sjølvforståing handlar om

å forstå sjølvet som ein karakter i ein roman. Som alternativ held Strawson opp forståinga om det episodiske. I artikkelen «Against narrativity» deler han opp menneske etter om dei forstår seg sjølve i hovudsak diakront eller episodisk. Den diakrone sjølv erfaringa legg vekt på at sjølvet har kontinuitet i tid, og at sjølvet kan henge saman i ei forteljing. Om ein tek eit episodisk standpunkt, «(...) one does not figure oneself, considered as a self, as something that was there in the (further) past and will be there in the (further) future» (Strawson, 2004, s. 430). Dette betyr likevel ikkje at ein med ei episodisk forståing er historielaus og flytande. Når det gjeld minne og tankar om framtida, vil menneske med ei meir episodisk forståing av seg sjølv

(...) sometimes connect to charged events in their past in such a way that they feel that those events happened to them – embarrassing memories are a good example – and anticipate events in their futures in such a way that they think that those events are going to happen to them – thoughts of death can be a good example. (Strawson, 2004, s. 431)

Her skal vi ikkje dra poenget lenger enn til å antyde at for novellesjangeren er det dei lada hendingane («charged events») eller episodane som er hovudmaterialet, og at noveller, med sin forkjærleik for overgangssituasjonar, brot, tilstandar osb., til ein viss grad og i ein viss forstand er anti-episke eller anti-narrative.

Nokre få av Stien sine tekstar bryt litt mot etablert sjangerforståing i og med at dei ikkje har ein klar forteljar, men består berre, eller nesten berre, av replikkar. Andre tekstar er så korte og enkle at *skisse* kanskje høver betre som sjangernemning på desse.

Nokre tekstar er ikkje kalla noveller på tittelbladet, men forteljingar (*Hjem til jul*) eller reiseskildringar (*I det fri*). Ingen av tekstane i desse samlingane er så lange at dei stangar mot grensene til romanen, men nokre tekstar flyt likevel litt utover eigne grenser og har noko ekspanderande ved seg. Dei to novellene «Blå barnevogn» og «Bytur» i *Fuglan veit* høyrer tett saman. Det same gjeld «Høyt spill» i *Fuglan veit* og «Ros-Mari» i *Sånt som skjer*. Desse to novellepara krinsar likevel om den same tematikken, og utvidinga handlar først og fremst om perspektivskifte. Novellene «Det årn seg» frå *I det fri* og «Svømmetak» frå samlinga med same namn er likeins noveller som er tett på kvarandre motivisk og tematisk. Det finst og døme på at karakterar opptrer i fleire noveller. Det er grunn til å argumentere for at karakteren Anita, som opptrer i ei lita birolle i «Rute 8», og Anita i «Bytur» og «Blå barnevogn» er den same karakteren. I samlinga *Hjem til jul* er samanhengem mellom forteljingane særskild sterk. Alle forteljingane har ein og same forteljar, og det er mogleg å lese denne samlinga som ein estetisk heilskap, altså meir som ein roman enn som ei novellesamling. Utover dette er det få tekstar som utfordrar dei mest utbreidde sjangerforståingane. Tekstane er korte, fiktive prosastykke og er gjerne sentrerte rundt ein einskild scene eller ein episode, og dei dramatiserer få karakterar.

Eit spørsmål som synest relevant å diskutere, er spørsmålet om *på kva måte* tekstane til Stien er korte. Som den amerikanske litteraturvitaren Norman Friedman peika på allereie på 1950-talet (Friedman, 1958), kan ein *short story* vere kort på mange ulike måtar. På den eine sida kan den korte forteljinga vere kort fordi det som blir fortalt om, i seg sjølv er lite, men ho kan òg vere kort fordi forfattaren fortel om større ting på ein effektiv måte og kondenserer ved hjelp av utval, skala eller forteljarteknikk:

All we can do, upon recognizing its shortness, is to ask how and why, keeping balanced simultaneously in our minds the alternative ways of answering these questions and their possible combinations. (Friedman, 1958, s. 117)

Som vi skal sjå, rommar Stien sine tekstar veldig ofte òg større perspektiv sjølv om dei tek utgangspunkt i dei små hendingane. Det som peikar utover mot noko meir, kan vere sær særsladdede einskildord. Ordet «verket» kan peike mot dei sosiale konsekvensane av industrialiseringa, ord, vendingar, stadnamn og allusjonar til populærkultur, mote osv. og kan vere tilstrekkeleg til å setje farge på det rommet og den tida forteljningane utspeler seg i. Nokre noveller lèt dei større samanhengane komme til syne i små analeptiske glimt (tilbakeblikk), gjerne då som indre monologar eller i replikkar. Andre tekstar lèt små detaljar stå for ein større heilskap. Når ein les korte tekstar, vil nettopp einskildord og detaljar spele ei større rolle, og lese måten slike tekstar kallar på, er gjerne ein lese måte der lesaren blir tvungen til å dvele meir ved slike detaljar. Eit typisk trekk i mange noveller er at karakterane gjerne blir framstilte slik at delar står for heilskapen. Kroppsdelar, ikkje minst hender, kan bli ladde med mening. Hender representerer til dels noko trygt som i «Over elva» eller «Flink jente», men dei kan òg få ei langt meir ambivalent betydning som i «Før kaffen» og i «Underveis». Kva detaljar som blir nemnde, er ikkje tilfeldig, det kan vere eit effektfullt litterært grep. I nokre noveller er detaljar viktige og effektive personkarakteriserande verktøy, og dei kan òg vere med på å strukturere teksten som heilskap. Slik kan synekdoxen eller metonymien i

og for seg vere viktigare enn plotet eller dramaturgien, altså ordninga av hendingar.

Ein opplagt forkortande teknikk er ellipsen, altså markerte eller umarkerte utelatingar av element i historia i forteljninga (eit godt døme kan vi sjå i novella «Flink jente»). Spørsmålet om *Korleis Stien* sine noveller er korte, kan ein følgeleg ikkje svare på på førehand. Her er mange ulike kondenseringsteknikkar i bruk.

Det korte ved den korte forteljninga kan såleis fordre eit større medvit om form, og for lesaren kan det å lese noveller nærme seg det å lese lyrikk. Historisk sett har likevel short story-sjangeren ikkje alltid vore oppvurdert. Walter Benjamin skriv kritisk om short storyen i relasjon til (den til dels traderte) *forteljninga*:

Det moderne menneske har faktisk klart å forkorte selve fortellingen. Vi har opplevd «short storyen»s framvekst. Denne unndrar seg den muntlige tradisjon, og umuliggjør den langsomme overtrekking med tynne og gjennomsluktige lag, som er det mest adekvate bilde på hvordan den fullkomne fortelling, gjennom lag på lag av mangfoldige gjenfortellinger, trer fram i dagen. (Benjamin, 1991 [1936], s. 187)

I dette essayet, «Fortelleren», skil Benjamin mellom novelle og short story. Novella, meiner Benjamin, står saman med andre typar prosadikting som eventyr og segner i, eller spring ut frå, ein *munneleg* tradisjon, og skil seg følgeleg frå romanen (same stad, s. 182). Den moderne short storyen har altså ifølge Benjamin rive seg laus frå dette munnlege utspringet. Den munnlege tradisjonen gjev, slik Benjamin forstår det, forteljninga og den eldre novelleforma «lag på lag» og blir her framstilt som ein

form for det moderne og altså overflatiske samfunnet. Benjamin si noko avmålte haldning til short story-formatet gjer ikkje sjølve forkortinga til ein verdi i seg sjølv. Men det er sjølv sagt mogleg å oppvurdere konsentrasjon i korte prosaformer på same måte som ein kan oppvurdere konsentrasjon i lyrikken. Når det gjeld det munnlege, kan vi i alle fall peike på at Stien stilistisk sett nærmar seg noko munnleg. Det gjeld attgjeving av replikkar, men òg i prosaen rundt. Syntaks og ordval har eit munnleg preg, til dels låner karakterane frasar og stilleie frå talemålet (jf. Stien, personleg kommunikasjon, 7. og 9. mars 2022). Gjenfortellingar av det slaget Benjamin skriv om, er det likevel ikkje snakk om. Det munnlege hos Stien er i høgste grad eit resultat av kunstnarlege prosessar.

Spørsmålet om *kvifor* kortformatet er Stien si form, er likevel ikkje enkelt å svare på, og ein retorisk eller narratologisk analyse vil ikkje utan vidare kunne seie noko om det. Eit forslag kan vere at det korte formatet kan hjelpe oss til å sjå det store i det vesle. Når dei heilt små scenane eller episodane blir fortalde og får form av ein sjølvstendig avslutta tekst, får dei nettopp ved dette ei større eigenvekt. I og med at novelleformatet òg kan vere eigna til å underleggjere det kvardagslege, tvingar såleis formatet lesaren til å leve seg inn i og reflektere over hendingar som kan synast små, som kan synast vanskelege å få auge på, men som altså rommar noko større. Ikkje sjeldan kan vi vel seie at dette «noko større» i Stien sine noveller er det *trassige livet* i alle sine nyansar. Karakterane lever vidare, i stille eller uttrykt protest, eller dei resignerer. Men dei er der, og i novellene har dei fått ein varig eksistens.

### *Kort om novellesjangeren og litterære karakterar*

Toril Moi argumenterer i eit essay mot det som kom til å bli eit formalistisk dogme, nemleg at ein ikkje kan behandle, snakke om og skrive om fiktive karakterar som om dei var verkelege. Ho kritiserer vidare det synspunktet at «(...) formal analysis is always difficult and intellectually demanding, whereas character analysis is always easy and unchallenging», og at det siste følgjelig ikkje er ei verdig oppgåve for litteraturvitskapen og kritikken (Moi, 2019, s. 63). Eg er samd med ho. Det er umogleg, i alle fall for meg, å skrive om Stien sine noveller utan òg å drive ei eller anna form for «character talk», altså skrive om karakterane som om dei var verkelege menneske som handlar og lever i ei verd. Det betyr ikkje at dette er lett. Ein klar skilnad mellom romansjangeren og novellesjangeren er at novelleformatet gjev mindre plass til å utvikle det mimetiske aspektet ved litterære karakterar (Phelan & Rabinowitz, 2012, s. 111). Romankarakterar kan få plass til å utvikle seg, til å vise fleire sider og dermed anta ein slags som om-eksistens – dei kan komme til å likne verkelege menneske med ein verkeleg psykologi, intensjonar, kjensler, tankar og ytre trekk. Romanen kan strekkje seg ut og dvele ved detaljar, det gjer sjeldan novella. Vi veit sjølvstøtt at litterære karakterar er kunstnarlege produkt, og at dei eksisterer på ein annan måte enn menneske i verda. Likevel kan dei stå fram frå bakgrunnen som om dei var levande menneske. Ikkje minst er det mogleg å snakke om litterære karakterar som om dei var verkelege. Når vi snakkar om dei, kan vi bruke kvardagsspråket vi elles bruker når vi snakkar om menneske og deira val, intensjonar, tankar og kjensler. Novelleformatet gjev ikkje dei same mogleghetene til å skape karakterar på denne måten, det er til dømes sjeldan

plass til *utvikling*, og det er mindre plass til det mangefasetterte og samansette, altså såkalla runde karakterar. Charles E. May meiner at novella (short story)

(...) does not develop character as the realistic novel does by accumulating metonymic detail and by developing the self through time, but rather as romantic poetry does, by means of metaphoric projections and hierophanic revelation. (May, 2013, s. 106)

Dermed har karakterane i novellesjangeren ein annan status. I novellene til Stien har karakterane ofte eit som om-preg sjølv om dei står fram på grunnlag av få, men altså nøye utvalde (metonymiske) detaljar. I tråd med litteraturvitaren Rita Felskis forståing av karakter, har karakterteikning lite å gjere med realisme, men meir med «(...) qualities of vividness and distinctiveness» og at *stilisering* er eit kraftfullt verktøy (Felski, 2020, s. 80). Dermed kan lesarar og sjåarar identifisere seg med karakterar av ulik mimetisk kvalitet, ikkje berre dei runde realistiske karakterane, men òg med teikneseriefigurar, eventyrfigurar og superheltar. Det er vel nettopp ved å stilisere, å fokusere nokre distinkte trekk, at novellesjangeren generelt og Stien meir spesielt, kan lukkast i å skape som om-preget sjølv om plassen til karakterutvikling er avgrensa. Den britiske russiskprofessoren Andrew Kahn meiner at short storyen «(...) no less than the novel, achieves the illusion of reality by showing characters engaged in making choices, exerting their will, and responding to circumstance based on their own philosophy and interpersonal ability» (Kahn, 2021, s. 19). Det distinkte ved ein karakter kan framkallast med få middel

og i få ord, og ein treng ikkje bruke omgrep som hierofani<sup>8</sup> (jf. May i sitatet over) for å forklare dette fenomenet, det er tilstrekkeleg å forstå kva lesaren treng for å få orda eller bileta til å leve. Mellom verktøya som Stien bruker særst effektivt, både person- og miljøkarakteriserande, men òg som verktøy for narrativ framdrift, er altså den karakteristiske detaljen.

---

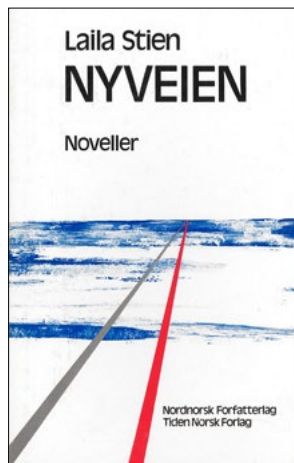
<sup>8</sup> Hierofani: openberring av det heilage. Omgrepet er mellom anna brukt av religionshistorikaren Mircea Eliade i *Das Heilige und das Profane* (1957, sjå norsk omsetjing 1969 eller 1994).

## POLITISK ENGASJEMENT – NYVEIEN (1979)

Samlinga *Nyveien* frå 1979 inneheld 15 tekstar i ulike format. Mest avstikkande er «Main må være bestemt», som er skriven som ein slags samtale, men der berre orda til den eine parten blir gjengjevne, og «Passiar på hjemmet» som består av nesten berre replikkar. Novella «Elsa» er delt inn i tre delar. Tittelen og omslaget konnoterer den samiske tematikken i dei tre novellene «Skolegutt», «Reisen til øya» og tittelnovella «Nyveien». Omslagsbiletet av Åge (Aage) Gaup (1943–2021) viser eit ope, snødekt viddelandskap teikna

med lette og luftige strek. Gjennom dette landskapet er det trekt to linjalrette strek gjennom, ein grå og ein raud. Omslaget kan såleis lesast som eit visuelt uttrykk for korleis to røyndommar møtast – ein knytt til det naturlege, naturen sine eigne vekslingar og ujamne liner, og ein knytt til teknisk rasjonalitet og det standardiserte. Linene kan òg lesast nettopp som ein representasjon av denne *nyvegen* som samlinga har namnet etter.

Forfattarskapen opnar passende nok med ei forteljing om fråvær. I novella «Lisbeths mandag» skaffar den forsømde skule-



*Nyveien*. © Aage Gaup /  
BONO 2023

jenta Lisbeth seg eit substitutt for den kjærleiken ho ikkje får av foreldra, i det ho stel ein bamse på Samvirkelaget. Lisbeth er på mange måtar ein tidleg versjon av ein typisk Stien-karakter, og ho er nokså typisk for novellesjangeren i det ho så tydeleg kan seiast å stå utanfor alle fellesskap: «In the short story we are presented with characters in their essential aloneness, not in their taken-for-granted social world» (May, 1994, s. 137). Ja, Lisbeth, som er ei som stel, kan vi til og med rekne som ein *outlaw*, ein karaktertype som så mange noveller utforskar (May, 1994). Lisbeth si vesle reise, frå skulen via konditoriet og Samvirkelaget og heim, gjev òg ein forsmak på alle reisene som blir skildra i Stien sine noveller.

## KRITIKK OG MOTTAKING

Vurderingane av *Nyveien* har vore blanda, og i ettertid er det berre nokre få av novellene frå samlinga som har vorte trekte fram. I ei melding av Stien si tredje samling skriv Øystein Rottem at novellene i debutsamlinga på eit par unntak nær var «(...) temmelig alminnelige, dyktig nok skrevet, men pregløse» (Rottem, 1990, s. 443). Dei meldingane som kom i 1979 og 1980, er jamt over positive, men heller ikkje då var kritikarane heilt samde. Rana Blad si melding kjem seint, noko meldaren beklagar; Stien har jo røter i Rana. Denne meldaren er nokså avmålt og meiner at novellene i for stor grad liknar annan «tradisjonell kvinnelitteratur», og at ein i *Nyveien* finn dei «(...) samme dystre stemninger og de samme holdningene som preger denne litteraturen», og at for mange av novellene derfor kan «(...) føles som likegyldige ekko

av allerede kjente toner» (Myrbakk, 1980). Meldaren i Nordlys legg vekt på at novellene er engasjerande, enkle og lette å forstå (HaHa, 1979), og meldaren i Stavanger Aftenblad peikar på at samlinga har ein klar politisk tendens og stor tematisk spennvidde, og meiner at «(...) boka kan vekke større forståing for dei veike og utsette i samfunnet vårt (...)» (Kindingstad, 1979). I VG blir særleg den samiske tematikken løfta fram, men òg at novelene er «stillferdige» og til dels humoristiske. Meldaren meiner at samlinga er «lovande» og ikkje kan få etiketten provinsiell, «(...) som vi i hovudstaden har så lett for å setja på det som kjem frå utkant-Noreg» (Oftedal, 1979). Vi kan merke oss at få av meldarane nemnt over som peikar på einskildnoveller, nemner den novella frå samlinga som ettertida i størst grad har omfamna, nemleg «Skolegutt».

### EI FORTELJING OM MOTSTAND: «SKOLEGUTT»

I *Nyveien* finn vi nokre av dei mest kjende novellene til Stien, og den eine novella som kanskje er lesen og diskutert mest av alle noveller i Noreg dersom ein ser bort frå «Karen» av Alexander Kielland og «Karens jul» av Amalie Skram og kanskje eit par tre andre, nemleg «Skolegutt». «Skolegutt» viser kort sagt fram eit kulturelt opprør i miniatyr. Skuleguten Mattis går på ein internatskule under den hardaste fornorskingstida. Scenen i novella er i hovudsak klasserommet. Mattis blir høyrte i leksene, å seie fram fadervår på norsk, men klarar det ikkje. Opprøret består i at han til slutt trassar læraren og seier fram fadervår på samisk i

staden. Den systemkritiske norma som ein kan lese ut av novella, er det nok noko syttitals over, og den mest aktuelle kulturelle konteksten, både til denne novella og til eit par andre i samlinga («Reisen mot øya» og «Nyveien»), er Alta-saka og den meir generelle samiske motstanden mot storsamfunnet akkurat rundt tidspunktet samlinga kom ut. «Skolegutt» kan ganske klart lesast som noko *meir* enn ein kommentar til denne meir spesifikke politiske og kulturelle konteksten, men kan likevel ikkje forståast fullt ut lausrive frå denne konteksten. Stien budde i Masi i Finnmark då *Nyveien* kom ut. Sjølv uttalar ho dette om engasjementet i samiske spørsmål:

Riktignok er jeg gift med en same og har lenge interessert meg for problemene, men jeg **lever** dem ikke. Jeg kan føle forbitrelse over motgangen og glede over fremgang, men jeg opplever ikke deres situasjon, jeg medlever den bare så godt jeg kan. (Sussi, 1980, forfatterens utheving)

I eit intervju i *Dag og Tid* i 1989 seier ho at ho leiter etter balansen mellom det eigne og det andre (det samiske) i eige liv, at ho kanskje ikkje heilt har funne han, men at ho er på veg (Solberg, 1989). Det er ingen tvil om at desse tre novellene i *Nyveien* som tematiserer det samiske, kan lesast som noko nær ei ytring frå innsida, men altså ikkje heilt. Den «medlevinga» Stien nemner i sitatet over, kan ein hevde lét seg spore i dei aller fleste novellene hennar, og ikkje berre desse som tematiserer samisk kultur eller samiske levekår.

Etter Steinfeld, Aamotsbakken og Claudi (2022) har «Skolegutt» fått plass i om lag 23 norskverk for ulike trinn og skuleslag

i tidsrommet 1984–2007. Saman med Einar Øklands «Black & Decker» har «Skolegutt» ein heilt spesiell posisjon i skulesamanheng: «(...) Øklands og Stiens noveller er nok ekstremtilfelle på skolekanonisering av samtidslitteratur» (Steinfeld, Aamotsbakken & Claudi, 2022, s. 187). Novella har nok til ein viss grad fått ein slik posisjon fordi ho bringar inn eit samisk perspektiv i ei form som er eigna for skulen (sjå Aamotsbakken, 2015 for ein gjennomgang av samisk representasjon i skuleantologiar). Populariteten til akkurat denne novella kan ein sikkert delvis forklare med at ho sær sær poengtert og effektivt viser fram ein konsekvens av den assimilasjonspolitikken som vart ført overfor den samiske befolkninga. Kombinasjonen av stor politisk aktualitet og god og presis forteljarkunst har utvilsamt gjort denne novella til ein favoritt blant norsklærarar. I eit litteraturdidaktisk perspektiv kan ein peike på nokre tydelege kvalitetar ved novella som gjer det forståeleg at norsklærarar har funne ho eigna til undervisning. For det første er lengda passeleg. Sjølv til novelle å vere er «Skolegutt» nokså kort, berre seks sider i originalutgåva. Vidare gjev novella, i og med tematikken, ei moglegheit for identifikasjon. Sjølv om novella handlar om ein samisk gut i ein for dei fleste unge lesarane ukjend internatskulekontekst, er situasjonen som dannar kjernen i novella, ikkje vanskeleg å kjenne igjen for skuleborn meir generelt. Konflikten mellom det ein med ein referanse til pedagogisk teori kan kalle primær- og sekundærdiskurs, er særleg sterk i akkurat dette tilfellet, men konflikten vil likevel vere til stades i livet til mange born. Heimen og skulen representerer to ulike verder, og desse er ikkje alltid like lette å integrere. For Mattis er reindrifta familien er knytt til, og skulen heilt skilde verder. Den nærmast arketypiske pedagogiske scenen

«å bli høyrte i leksene» og den spenninga og det ubehaget som følgjer med slike situasjonar, er utan tvil lette å kjenne igjen for dei aller fleste elevar. For det tredje er novella fortald på ein måte som opnar for nærleik og identifikasjon til den samiske skuleguten. Forteljaren er rett nok ekstern, det er ikkje ein første-personsforteljar her, men forteljaren nyttar i høg grad fri indirekte diskurs og indre monolog, og synsvinkelen ligg i hovudsak hos Mattis. Slik blir perspektivet til Mattis det lesaren først og fremst får tilgang til. Det ein likevel kan føre fram som det mest sentrale argumentet for at novella har noko å gjere i ein undervisnings-samanheng, handlar likevel om at ho tematiserer den makta og krafta som kan liggje i språket, ein tematikk som sjølvstendig er evig aktuell i ein morsmålsfagleg kontekst, i alle fall om ein opnar for at utdanninga skal stimulere til kritisk skriftkunne (*literacy*) og sjølvstende.

Sluttscenen i novella viser korleis opprør kan først med språket som kampfremiddel, og kan forståast som ei slags David mot Goliat-scene. Som i Bibelen er det David (Mattis) som kjem sigrande ut. Mattis, som ikkje kan fadervår utanboks på norsk, hentar motet til opprøret i den forståinga han har av Gud. Gud forstår alle språk, til og med samisk. Opprøret kostar, men det er verknadsfullt, og sluttscenen presenterer ein lærar som i alle fall har tapt eit slag i denne kulturelle kampen:

Mattis setter seg. Ser på ny ned i pulten. Den er ikke tåkete lenger. Bare alminnelig grå pult. Men det er så stille. Hjertet hamrer i bryst og han venter.

Takk, takk, det . . . er bra, sier lærere (sic) sakte. Lavt. Det er bare så vidt at de kan høre det. (Stien, 1979, s. 20)

«Skolegutt» står som novelle nummer to i *Nyveien*. Novella kan kanskje ikkje seiast å vere typisk for Stien sine noveller, men slår likevel an nokre strengar som kling med vidare både internt i denne samlinga og i forfattarskapen som heilskap. Tematisk er opprøret, protesten, og då ofte protest i form av flukt ein gjen-gangar i forfattarskapen. I «Skolegutt» fører opprøret fram, men det er ikkje det vanlege utfallet i dette novelleuniverset. «Skole-gutt» rommar som sagt ein kulturell konflikt i miniatyr. Stien utnyttar her dei moglegheitene til komprimering som ligg i novellesjangeren. Novella tek utgangspunkt i det minste av det minste, nemleg ein scene som skildrar leksehøyring. Men denne scenen, altså klasserommet, er òg ein arketypisk scene for institu-sjonalisert eller strukturell makt. Ut frå denne vesle situasjonen, mellom anna ved hjelp av nokre små tilbakeblikk, anar lesaren òg eit større bilete bak. Den vesle scenen speglar den store sam-funnsscenen.

Einskildmenneska, og dei tilsynelatande små og kvardags-lege problema dei strir med, inngår i større samanhengar som novellene ofte berre gjev små hint om, eller som kjem til syne i einskildmotiv eller ord. Eit døme på denne pars pro toto-tek-nikken eller synekdoke stilen er skipet med norsk flagg som dukkar opp i «Reisen mot øya». Skipet køyrer forbi rett framom ein svømmande reinflokk, og scenen kan ein lese som ein minia-tyr av konflikten mellom den samiske reindriftskulturen og stor-samfunnet (sjå Bjørkøy, 2017). I nokre noveller dukkar «verket» opp, i *Nyveien* finn vi «verket» i novella «En liten familie». «Ver-ket» kan ein sikkert mange stader lese som ein referanse til Norsk Jernverk på Mo i Rana (sjå Myrbakk, 1982), men i tillegg peikar ordet meir generelt mot industrialiseringa som nettopp dannar

ein samfunnsmessig bakgrunn for einskildpersonane sine handlingar. På denne måten inneheld mange av novellene til Stien eit samfunnskritisk element som, i og med at samfunnet berre er til stades som spor eller fragment, kan vere vanskeleg å få auge på. Men novellene kan aldri reduserast til berre samfunnskritikk. Ei novelle er ikkje eit argument, sjølv om ho har ein politisk tendens. Det er alltid noko anna òg på spel i novellene.

Stilistisk kan ein òg sjå at «Skolegutt» peikar framover i forfattarskapen. Korte setningar og setningsemne, intern fokalisering og eksterne forteljarrøyster som er farga av karakterane sine røyster (fri indirekte diskurs og indre monolog), er stildrag som finst igjen i mange seinare Stien-noveller.

### «REISEN MOT ØYA» OG «NYVEIEN»

Dei to andre novellene med tydeleg samisk tematikk i *Nyveien*, «Reisen mot øya» og «Nyveien», er på mange måtar parallelle. Begge novellene gjev eit bilete av korleis reindriftsnæringa må gje tapt i møte storsamfunnet sine inngrep og handlingar. I begge novellene er det ein andlets- og sjellaus maskin som synekdotisk representerer kreftene som reindriftssamane må kjempe mot: i «Reisen mot øya» er det eit skip med norsk flagg (sjå Bjørkøy, 2017), i «Nyveien» er det ein anleggsmaskin. Tilsvarende blir den sårbare posisjonen til reindriftskulturen synekdotisk representert mellom anna av reinsdyr som sym («Reisen mot øya») eller av drektige simler og daude eller døyande reinskalvar («Nyveien»). Det mekaniske og andletsause står mot det nakne

og sårbare livet. Dei aspekta ved dei to kulturane som blir valde ut, står altså langt frå kvarandre, og kontrasten blir desto skarpare. I «Nyveien» blir anleggsmaskinen skildra slik:

Mot himmelranden, øverst på nyveien ser de en stor mørk skygge. En gravemaskin, bulldoser eller hjullaster. De er ikke sikre. Sort og kompakt rager den opp foran sola. Og kommer nærmere. (Stien, 1979, s. 127)

Framstillinga her er ikkje særleg subtil. Maskinen som representerer utbygging, industrialisering og rasering av reindrifta sine areal, er ein uklar skugge for sola, som kjem nærmare. Etter kvart som maskinen kjem nærmare, viser det seg at det er snakk om ein bulldosar. Sjøføren er «(...) i god tro så lenge han ikke kjører på dyr» (s. 128). Reinsdyra får panikk og legg på sprang. Resultatet blir at simlene kastar kalvane og forlèt dei:

Det var jentene som fant den første kalven. En brunrød, sammenkrøllet og spe bylt i den grå snøen. Den var i live. Så vidt. Simla var ingen steder å se. De visste hva det betydde. – Den var blitt skremt. På den andre sida av veien er det spor etter rein. På veien hjulspor. (s. 128)

Igjen er detaljane talande, og her er òg metonymien verksam: *Spora* av reinen og spora av hjula avslører kva brutal scene som nettopp har utspelt seg. Og vidare:

Enda en nyfødt kalv. Livløs. De kulerunde øynene skinner som krystall. Dødens glans. Den magre krop-

pen har levd bare ei kort stund før den er blitt åtsel for fugl og rev. Snart skal bare ei spinkel beingrind ligge og minne om at her har vært liv. (s. 130)

Kontrastane mellom reindriften og storsamfunnet som desse novellene er bygd opp kring, er altså særst tydelege, og her er i liten grad rom for nyansar. Novellene har sånn sett eit preg av å vere skrivne i ein spesifikk politisk kontekst, og av å vere spissa ytringar i ein debatt. Det som særleg gjer at desse tekstane er i stand til å røre lesarar som ikkje har direkte tilknytning til reindriften, er den meir allmenngyldige skildringa av avmakt. Ein kan protestere med all kraft og med all mogleg rett, men likevel oppleve å bli overkøyrte. Etter at skipet som pløy seg gjennom sundet der reinflokken sym, har passert, blir reaksjonen til reingjetarane skildra slik: «De ror, og dirrende av sorg og raseri hytter de med nevene etter det blå skroget som fjerner seg, men de vet ikke om noen ser det» (s. 38). I «Nyveien» er det konkret industrialiseringsprosessane som skapar avmakta. Industrialiseringa skjer berre, ho tek form av ein bulldosar på «(...) den grovgrusete veien» (s. 122) og gjev dei som blir utsette for inngrepa, få andre val enn å tilpasse seg og trekkje seg attende. Aktørane på andre sida, politikarar, teknokratar og ekspertar, er døve, andletsause og utan evne til å forstå. Den eine representanten for denne uklare motstandaren som konkret dukkar opp i novella, er ingeniøren på anlegget. Han er skildra som velvillig, men utan djupare forståing for situasjonen:

Ingeniøren hadde vært høflig og forekommende. Det var klart de måtte få komme og se. Skulle bare mangle. Det var jo arbeidsplassen deres også, var det ikke

så? Han var mildt (sic) og spøkefull i stemmen. Jo, det stemte hadde Aslak svart – det var nå liksom beitelandet deres dette – om våren. (s. 122)

Når «Nyveien» startar, er kampen på mange måtar allereie tapt. Vegen er bygd og skaden skjedd. Novella viser fram dei konkrete skadeverknadene, og ho viser fram perspektivet til den tapande parten. «Reisen mot øya» kan kanskje seiast å bere eit håp, det er mogleg at noko av reinflokken kjem seg over sundet, men protesten mot overmakta er det truleg ingen som får med seg («de vet ikke om noen ser det»). Protesten mot den nye vegen i «Nyveien» må vere oppfatta: «De hadde jo protestert, sagt fra. Mange hadde vært med på det» (s. 124). Inngrepet er likevel gjennomført, og protestane har ikkje ført fram. Replikken som avsluttar novella, lagt i munnen på ein eldre reindriftssame, vitnar om innbiten motstand, men altså ein motstand som neppe kan føre fram, og protesten endar opp i tagnaden representert av dei tre prikkane:

Så løfter han hodet mot dem. Det lyner av øynene.  
Ansiktsdragene er stramme, bistre. Han slår knyttneven  
i den venstre handflata, ser Aslak hardt inn i ansiktet,  
snerrer gjennom sammenpressede lepper: – De skal  
ikke greie det ... ødelegge alt for oss ... det skal ikke skje.  
Hører dere, dere som kan språket – dere ... (s. 134)

Særleg desse tre novellene med utgangspunkt i samisk kulturkamp viser at *Nyveien* er eit produkt av 1970-talet. I seinare samlingar er det politiske, den politiske tendensen, tona ned, til dels

fråverande. Samlinga viser likevel nokre kvalitetar og trekk som peikar framover i forfattarskapen: Dei einsame og trassige karakterane og stilistiske trekk er kanskje mest påfallande. Allereie i *Nyveien* kan vi sjå korleis Stien på sær effektfullt vis bruker nokre karakteristiske strategiar for fortetting.

## DRAUMEN OM Å BRYTE UT AV RAMMA – *FUGLAN VEIT* (1984)

Omslagsillustrasjonen til *Fuglan veit* er laga av Bjarne Holst. Han viser eit maritimt landskap som er delvis innramma av ei brei biletramme. Ein fugl dreg med seg noko frå stranda; det kan sjå ut som at det er sjølve havet som raknar. Fuglen har letta, og han flyg ut av ramma og opp mot himmelen. Biletet er symboltungt og illustrativt. Det å bryte ut av ramma blir tematisert allereie i opningsnovella, der ein bussjåfør gjer noko heilt anna enn det som er venta av han. Men dei fleste karakterane tek slett ikkje steget ut av den ramma dei er plasserte inn i, det vil seie, dei kan det ikkje, dei er ikkje i ein situasjon der slik flukt er mogleg. I «Sydfrukter» og «Sommervind» er flukta lagt inn som eit slags pustesrom, men representerer ikkje noka permanent løysing, i «Møte» er toget gått, og det kan det sjå ut som at det òg er tilfelle i det vesle trekantdramaet «Rypene».

Samlinga består av 14 noveller av ulik lengd og format. «Blå barnevogn, Anita og Arne» og «Bytur, Arne og Anita» heng tett saman og følgjer dei same karakterane. Desse to til saman fyller



*Fuglan veit.*

© Bjarne Holst / BONO 2022

26 boksider, «Rute 8» fyller 24 sider, medan kortnovella «Fyr» fyller berre to boksider. Samlinga rommar ein del formeksperiment. «Rute 8» har ikkje noko fast fokaliseringspunkt, «Et syltetøyglass med konjakk» er bygd opp som ei replikkveksling utan nokon eksplisitt forteljarinstans, og «Den lille franske» er bygd opp som ein halv dialog ved at den interne forteljaren tek opp spørsmåla til ein dramatisert tilhøyrar: «Gjort noe – hva skulle vi gjøre? Vi gjorde så godt vi kunne, skal jeg si deg» (Stien, 1984, s. 75). Teksten nærmast tvingar lesaren til å nærme seg posisjonen til denne tilhøyraren, og blir dermed, på same måte som forteljararen, del i den unnlatingsyndra som menneska rundt den karakteren det blir fortald om, har gjort.

## MOTTAKING

Samlinga fekk nyansert kritikk i *Vinduet*. Meldaren der trekkjer særleg fram det språklege uttrykket i novellene, og ikkje minst at kvardagssamtalen er «(...) gjengitt så naturalistisk at Stien oppnår en framandgjeringsseffekt» (Øyri, 1984). Ein didaktiserande tendens, til dømes i novella «Sydfrukter», blir vurdert som mindre vellukka, og novellene «Snø», «Smuler er også brød», «Møte» og «Rypene» oppfattar meldaren som «nokså tradisjonelle» både formelt og tematisk. Finn Stenstad i *Fremover* er heller ikkje ein tydig begeistra for samlinga: «Her står riktig fine kort-prosatekster side om side med det middelmådige» (Stenstad, 1984). Til grunn for vurderinga legg han det vi vel må kalle ei normativ forståing av sjangeren: «For å lykkes bør novellen enten ha en innebygd og fortettet spenning eller et overraskende poeng som

vender fortellingen mot dypere forklarelse eller et rikere perspektiv» (Stenstad, 1984). Stenstad rundar elles av meldinga si med følgjande: «Spørsmålet vi naturleg stiller oss nå, er når hun gir seg i kast med romanen?» (Stenstad, 1984), ei utsegn som nokså tydeleg viser til førestillinga om eit sjangerhierarki. Noveller er først og fremst å forstå som forstudiar til den meir komplekse romanen. I Arbeiderbladet skriv Turid Larsen at ho set mest pris på novellene som portretterer barn («Høyt spill», «Bytur»): «Disse novellene har inderlighet og varme», meiner ho (Larsen, 1984). Kanskje er det frå og med denne meldinga at ordet «kvardag» først byrjar å feste seg som ein standardfrase brukt for å karakterisere Stien sitt tekstlege univers: «Alle [menneskene] stengt inne i trange hverdagsrammer, men med sterke lengsler og håp om mer livsutfoldelse» (Larsen, 1984).

## FORMEKSPERIMENT: «RUTE 8»

*Fuglan veit* opnar med eit formeksperiment som nærmast kan lesast som ein slags ouverture til samlinga i og med at her er fleire motiv som berre kort blir rørt ved, men som blir grundigare undersøkte i andre noveller i samlinga. Novella «Rute 8» er ei skildring av ei bussreise som får ein rar eller nærmast surrealistisk vri. Bussjåføren, som i innleiinga av novella blir skildra som «tilknappa», bryt ut av rolla som tilknappa, køyrer etter kvart bussen inn på ein sideveg og byr passasjerane på mat. Novella er såleis i nærmast karikert grad bygd opp kring ei «uhøyrte hending». Den innleiande delen av novella (s. 7–14) er ei skildring av ein situasjon der ulike menneske samlast for å ta bussen

heim etter ein dag i byen, på skulen eller arbeid. Denne samlinga av menneske blir så stua saman i bussen, som følgeleg blir ein scene for mange parallelle samtalar og hendingar som forteljinga gjengjev brokkar av. Omslaget kjem på side 14. Sjøføren set opp farta på bussen og gjev gass i nokre svingar. Han køyrer forbi fleire busstopp, og passasjerane reagerer med frykt, tilrop, bønner og trugsmål. Først når ein av karakterane, Hansine, seier «Snille velsegne dåkk, kan dåkk ikkje stopp!», reduserer sjøføren farta. Den siste delen av novella (s. 18–31) skildrar situasjonen etter at sjøføren køyrer inn på ein sideveg og stoppar bussen. Situasjonen munnar strengt teke ikkje ut i noko særskild, novella ebbar berre ut. Folk bryt etter kvart opp og går kvar til sitt, nokre tek farvel med bussjøføren, og nokre takkar han. Opplevinga har vore eit avbrekk frå det tilvande og har skaka dei opp frå den daglegdagse monotonien. Novella er på mange måtar ei humoristisk folkelivsskildring, og ho bryt med forståinga av novella som ein sjanger som fokuserer på få personar. Her er det mange karakterar med kvar sine prosjekt og historier som berre er førte saman på grunn av bussturen, og lesaren får tilgang berre til meir eller mindre usamanhengande brokkar. Om ein kan snakke om ein hovudperson i novella, er det nettopp denne bussjøføren som bryt ut og plutseleg ein dag ikkje gjer den jobben han er forventa å utføre. Det uortodokse og overraskande frigjeringsprosjektet hans får konsekvensar for alle dei andre på bussen. Han er på mange måtar i slekt med andre Stien-karakterar i og med at han prøver å bryte ut av eit mønster, av ein fastlåst situasjon, men lukkast berre sånn måteleg sjølv om nokre av passasjerane altså både ytrar forståing for handlinga og takkar han til slutt.

Det kanskje mest interessante med denne novella er knytt til det stilistiske. Stien prøver her ut ein slags impresjonistisk stil.

Her er ikkje noko fast fokalpunkt, sansesenteret i novella oppfører seg nesten som ein sprettball, og skildringa av personar, gjengjeving av replikkar, tankar og sansingar skiftar i høgt tempo. Slik mimar novella formmessig det støyande og uoversiktlege «bussamfunnet», og novella kan i nokre parti minne om *Kranes konditori* (1945) av Cora Sandel. Det innleiande avsnittet kan stå som døme:

De er der alle, kjerringene fra Bukta og Sørsida, tungpusta og forkava med handveske og pakkenelliker, melisglasur i munnvikene, åpne poplinskåper og svette bryst. (...) Sofie har mest å fortelle. Hun råka ut på storsalg på Tempo og har fått med seg uta alle slag for en slikk og ingenting. En tynnbunna kasseroll, mokkafarga strømpebukser og hårkur, alt så godt som gratis – og så koteletter. (Stien, 1984, s. 7)

Detaljrikdomen er stor og skapar såleis eit inntrykk av myldrande aktivitet og liv. Kjerringane blir fargelagte ved hjelp av dei små detaljane som avslørar og karakteriserer dei (t.d. «melisglasur i munnvikene»). Oppramsinga av detaljane skapar ein effektivitet og fortetting i forteljinga ettersom detaljane òg rommar personkaraktistikkar og avsløringar. Replikkvekslingane er bygde over same lest, slik at dei skapar ein illusjon av skravl. I parti med replikkvekslingar er det berre her og der knytt namn til replikkane. Lesaren kan ikkje få oversyn over kven av karakterane som seier kva.

På same måte som i nemnde *Kranes konditori* finst det ein forteljarinstans i novella som hermar folkeprat og skapar illusjonen av eit kollektiv, eit vi, som veit og trur noko om alt som går

føre seg i småbyen. Eit lite utdrag frå innleiinga til *Kranes konditori* kan illustrere poenget:

Tal om oppvask. En gikk og trodde en var inne i litt av hvert, ikke større byen enn dette er. Det en ikke visste, kunne en regne ut. Få alt sammen bekreftet og mere til, og enda få snudd ut inn, opp ned på det, er meget på en gang. Hva som dessuten gikk for seg i Oset, vet ingen noe bestemt om. Bare at det var noe. Det må ha vært noe. (Sandel, 1951, s. 7)

Dei meir nøkterne, eksternt fokuserte skildringane i «Rute 8», som denne «Lufta står stille inni bussen, tung og vammel» blir litt etter avløyste av parti der forteljarøysta legg seg tett opptil vurderingar som ein må anta er karakterane sine:

De andre sjåførene er bare i skjorteermene på varmdager. *Denne her er så tilknappa at.* Og ikke en lyd i han. Aldri. Han har kjørt denne ruta gud vet hvor lenge, men har ikke spandert såpass som et goddag på noen. En ufordragelig type. Mutt og trasig. Og stygg. (Stien, 1984, s. 9, mi utheving)

Særleg setninga «Denne her er så tilknappa at» er illustrerande for korleis forteljarøysta tek farge av prat eller snarare slarv. I motsetnad til i *Nyveien*, der replikkar er gjengjevne på ein nordnorsk med Troms-farge, må målforma som blir brukt i talegjengivinga i «Rute 8», snarare seiast å vere forankra i målføre på Helgeland. Vidare utover i forfattarskapen blir dialekt nytta som markør for sosial og geografisk plassering på ein nyansert måte.

DEN FRÅVERANDE FAREN:  
«BLÅ BARNEVOGN, ANITA OG ARNE»  
OG «BYTUR, ARNE OG ANITA»

Dei to novellene «Blå barnevogn»<sup>9</sup> og «Bytur» heng tett saman i og med at dei skildrar den same familien. Den unge mora Anita, den (nesten heilt) fråverande faren Øyvind og sonen deira Arne. «Blå barnevogn» skildrar kontrasten mellom den nære og vare relasjonen mellom mor og spedbarn på den eine sida og dei harde realitetane og dei andre sitt fokus på andre ting, som det materielle (barnevogna, pengar) og det praktiske. Anita har fått barn med ein mann som ikkje er interessert i å forplikte seg og binde seg til ho, og Anita og sonen hennar bur på kammerset hos foreldra.

Omsorga og kjærleiken Anita viser overfor Arne, kjem til dømes fram i passasjar som dette: «Han tok brystet med en gang. Leita seg fram med den bittelille mjuke truten sin og hogg til. Ikke noe plunder, og melk har hun nok av» (s. 45). Uttrykket «den bittelille mjuke truten» har ein tydeleg varme ved seg. I kontrast til slike små mor–barn-scenar står særleg replikkane til mora til Anita. Ho legg lite mellom i replikkar som denne: «– Ett e sekkert – barnevogn ska han ut med, gratassen, og det ska kje va nåkka gammelt brom heller» (s. 42). Men gjennom det harde skin det nokre stader gjennom omsorg og omtanke òg her:

Åja, dåkk e ute, peser hun. Leppene trekker seg opp og blotter de store, blåhvite tennene i et smil. Hun slipper spennene ned på nederste trinnet. Strekker de

---

<sup>9</sup> «Blå barnevogn» vart først trykt i *Samtiden* nr. 3 i 1981. Novella var innkjøpt i samband med *Samtidens* novellekonkurranse i 1980.

røde, krokete fingrene og blir stående slik ei kort stund. Dikke-dikker forlegent under haka på den døsige, fornøyde guttungen. Løfter så spennene og går lett opp trappetrinnene.

Frys no kje a deg heile understelle, sier hun bryskt, – eg ska hiv ut ei puta åt deg. (s. 47)

Mora er eit hardt arbeidande menneske, merk skildringa av fingrane som er prega av slit, og korleis denne tilnærminga til barnebarnet skjer i ein kort pause medan ho ber vatn. Anita og mora er såleis usamtidige. Mora (og faren) lever eit liv der arbeidet strukturerer tilværet. Dikke-dikke kan ein kanskje ta seg tid til, men altså berre «forlegent». Faren til Anita er ikkje like tungt til stades i novella i replikkar, men blir skildra som ein som kan «(...) skremme fanden på flat mark med argskapen sin» (s. 43). Han er likevel ikkje hardare enn at det er han som sørger for at Anita til slutt får barnevogn til Arne. Det vil i alle fall vere ei rimeleg tolking av følgjande passasje:

... litt før godt åt de der skrinan ...

Det er mora sin stemme. Den er kvass og høres godt gjennom veggen. Innimellom kan hun høre faren også snakke. Bare med enkeltord. Han er så djup i målet. Brummer liksom. Så blir det stille (...)

No sku ho va her snart.

Kem då, spør Anita.

Nei – bære godsruta.

Faren får et gutteaktig drag over munnen. (...) Gjennom kjøkkenvinduet ser Anita at han går gyngende ned mot melkerampa. (s. 50)

Godsruta har då òg ei barnevogn med. Det første Anita gjer etterpå, er å gå tur med vogna «nedpå bygdeveien» med håret laust: «Anita tar handa opp fra handtaket, drar strikken ut av den stramme hestehalen og lar håret henge løst» (s. 51). Det er vel rimeleg å lese dette som ei protesthandling, ein demonstrasjon av fridom, kraft og sjølvstende. Det er klart at Anita forstår kven som har skaffa vogna, og at det i alle fall ikkje er barnefaren, men vogna er likevel brukeleg til sitt føremål. Inntil ho får vogna, er fristaden hennar kammerset. Det er dit ho dreg seg attende når trykket frå mora blir for sterkt: «Mora er stadig frampå. Godt hun har kammerset» (s. 45). Vogna kan dermed komme til å symbolisere ei vending for Anita, mobilitet, å vende seg utover.

Oppfølginga i «Bytur» gjev derimot ikkje grunn til å tolke Anita som fri og sjølvstendig. Her blir ho opplagt igjen utnytta av Øyvind. I «Bytur» er synsvinkelen lagt til Arne, som her er vorten noko eldre og stor nok til å ta bussen inn til byen aleine. Arne bur framleis hos besteforeldra, men Anita bur i byen i vekene og arbeider. Novella skildrar Arne si doble tapsrøynsle. Meininga med byturen er at Arne skal få treffe faren sin, men det einaste han får oppleve av faren, er at han kjem inn til mora midt på natta og har samleie med henne. Tapsrøynsla blir dobbel ved at denne samleiescenen blir ei spegling av innleiingsscenen, som har ei heilt anna farge. Der ligg Arne saman med mora heime hos besteforeldra. Arne er her heilt nær mora og sansar ho:

Nå ligger han med hodet sitt helt oppi armhula hennes, nesen inn mot den glatte kroppen som lukter ... hva er det den lukter? Lukter ikke som noe annet han vet. (...) Han ligger dryppstille. Er doven i den foten som er underst når han ligger slik på sida, men rører seg ikke,

leer ikke på en finger engang. (...) Hun våkner hvis han ikke er helt rolig. Han prøver å telle blomstene på nattkjolen. Kommer til over førti. (Stien, 1988, s. 52–53)

I kontrast til denne scenen der Arne ligg og eig mora si, står altså scenen mot slutten av novella, der faren Øyvind er kommen inn til Anita etter at Arne har lagt seg. Arne vaknar av at faren kjem inn, men lèt som han søv, og blir vitne til dette:

Han [Øyvind] har reist seg opp. Kler av seg. Klærne slipper han i golvet i en dunge. Så rekker han handa ut etter henne, trekker henne opp fra stolen. De legger seg på matta. Det ene låret til mora er bøyd utover. Det lyser hvitt under ei stripe sol. Han vil ikke være her. Vil ikke høre. Se. Vil ikke. Nesen er runnet helt full. Han får ikke luft.

Nattkjolen hennes er krøllet sammen til ei pølse under armene. Han *ser ikke blomstene*. (s. 67–68, mi utheving)

Det som spesifikt binder desse scenane saman, er altså blomane på nattkjolen til mora. Om morgonen er faren vekk. Mellom og etter desse sentrale og intense scenane ligg skildringa av korleis Arne må handtere den fråverande faren overfor det skeptiske søskenbarnet Litj-Johan. Forventningane som Arne har til faren, er store («Han er nok snill»), men Litj-Johan, som tydeleg nok er informert om realitetane, sår tvil om korleis det heng saman. Novella avsluttar med at Arne sit i bussen og ser føre seg gliset til Litj-Johan (s. 68). Turen til byen har ikkje gjeve Arne ein farsfigur

å sjå opp til, og mora er på ein måte òg tapt for han. I tillegg må han altså takle gliset til søskenbarnet.

«Bytur» er ei av novellene der ei konkret reise utgjer eit viktig element, nemleg Arne si reise til og frå byen. Bussturskildringa har fleire likskapar med skildringa av bussturen i «Flink jente» i *I det fri* (sjå under). Bussrommet er i utgangspunktet trygt og hyggeleg. Arne får sitje framme, og han får vaflar av medpassasjerane. Etter kvart får derimot sjølve bussturen eit noko meir illevarslande preg. Bussen køyrer langs ein krokete veg, og sjåføren, han Hans Bakken (kalla Hans Revers), køyrer fort:

Han er nok grusomt flink til å kjøre han Hans Revers. Det ser ut som de skal brase rett utfor veien når som helst, den er så smal at. Og full peising. Men han er ikke redd. Ikke for fem øre (...) På nersida av veien bærer det rett vest. Onkel Johan har sagt det. Bærer det utfor der, så er det over og ut. Over og ut, over og ut.  
(s. 60)

Turen til byen er likevel prega av forventningar om det som skal skje. Turen *frå* byen er annleis: «Trærne fyker forbi. Hvis han kniper øynene nesten sammen ser det ut som en kølsvart vegg. Hvis han kniper dem helt sammen – hardt – ser han gliset hans Litj-Johan. Helt tydelig» (s. 68).

## STRANDA SJELER – SÅNT SOM SKJER (1988)

Omslagsteksten til *Sånt som skjer* gjev ein kort leseinstruks frå forfattaren: «Laila Stien sier selv om novellene i denne samlingen: Dette er ei bok om uskyld. Den handler om de rene. De som ikke har lagt opp strategier for sine liv. De som ikke har gardert seg mot katastrofer. De uskyldige.» Som epigraf står ei utsegn av Charles Bukowski: «min venn William er en heldig fyr / han har ikke fantasi til å ha det jævlig». Saman med omslagsillustrasjonen av Bjarne Holst (1945–1993), som viser ein liten raud bil på ei snødekt fjellbilete, gjev desse paratekstane<sup>10</sup> nokre klare retningsvisarar. Eit gjennomgåande tema i samlinga er sjalusi og utruskap, men djupare sett: einsemda og det moglege eller umoglege i å over-skride denne einsemda. Tydelegast er dette utforska i «Spiller ingen rolle», «Hvit brud», «Sånt som skjer», «Høl i himmelen» og «Ros-Mari». Desse fem novellene har ulike utgangar, og dei



*Sånt som skjer.*

© Bjarne Holst / BONO 2022

<sup>10</sup> Para (gresk): *ved sida av*. Paratekst er altså tekstelement i ei utgjeving som ikkje er ein del av den litterære teksten sjølv, men som kan peike mot relevante kontekstar og lesemåtar. Døme på paratekstar er titlar, epigrafar og sjangernemningar.

undersøker fenomenene frå ulike vinklar. Den mannlege hovudpersonen i «Spiller ingen rolle» går nesten under av mistenksamheit, men blir *kanskje* henta inn igjen av venen Iversen. Venskap og omsorg blir altså føreslege som moglege vegar til overskriding. Den neglisjerte hovudpersonen i «Hvit brud» når ikkje fram med protestaksjonar som å skjere knottane av fotballsko til mannen, og endar opp med å la det destruktive gå ut over seg sjølv: «Så tok jeg neglesaksa fra hylla og klipte håret, store dotter, slengte dem i golvet. Etterpå satte jeg spissen av saksa mot kinnet, rett under øyet, og dro til. Hardt» (Stien, 1988, s. 48). Her er einsemda total, og forteljaren endar opp med å snakke til taklyset: «– Hodepine, klaga jeg til lyset, – hodepine» (same stad). Hovudpersonane i «Sånt som skjer» og «Ros-Mari» går tilsynelatande vidare etter krisa enten ved å forsøke å distansere seg og bagatellisere situasjonen («Sånt som skjer») eller ved seig viljestyrke («Ros-Mari»). I «Høl i himmelen» signaliserer ei lysning i skydekket litt klisjé-aktig at det er mogleg for hovudpersonen å komme vidare.

## MOTTAKING

Tittelen på Øystein Rottem si melding av samlinga som stod i Arbeiderbladet, er «Perler om uskyldige». Rottem peikar særleg på oppbygginga av novellene og meiner at komposisjonen «(...) avslører mesterens håndlag», og han kjem òg innom balansen mellom det ironisk distanserte og ei meir «medlevende» haldning (Rottem, 1990, s. 444 ff.). Meldaren i Fremover meiner *Sånt som skjer* er «(...) den mest gjennomkomponerte og helstøpte (...)» av dei fire samlingane (*I farta medrekna*) som då var komne ut

(Stenstad, 1988). Klassekampen (Blom, 1988) og Adresseavisen (Bye, 1988) gav òg denne samlinga sær god kritikk. I ei elles kritisk melding av romanen *Vekselsang* (1997) skriv Linn Ullmann om *Sånt som skjer* at ho reknar denne som den finaste samlinga til Stien, vidare følgjer ein mykje sitert passasje: «Laila Stien er blitt sammenliknet med den amerikanske novellisten Raymond Carver, fordi hun – i likhet med ham – mestrer å si noe mer, noe annet, noe modig og noe uventet om det tilsynelatende hverdagslige livet personene hennes lever» (Ullmann, 1997).

FANGA AV FØRESTILLINGAR:  
«SPILLER INGEN ROLLE»  
OG «REISEN TIL BENIDORM»

«Spiller ingen rolle» og «Reisen til Benidorm» har begge mannlige hovudkaraktarar. I den førstnemnde er eg-forteljaren lausarbeidar, avhengig av tilfeldige jobbar på anlegg. Novella er kanskje den av Stien sine noveller som i størst grad har noko «carversk» ved seg: Her er eksplisitt vald, alkohol, og TV-skjermen har ein dominant plass i forteljinga. Medan eg-forteljaren er på anlegg, blir kona Snefrid kjend med eit nyinnflytta par, han er ingeniør, ho er sjukepleiar. Eg-forteljaren er ikkje begeistra for dette nye, ikkje minst ser classeskilnaden mellom desse to para ut til å plage han i utgangspunktet, og han opplever at det trygge og stabile i tosemnda blir rokka ved. Han blir tvinga ut av mønsteret og inn i noko framandt. Medan han har vore på anlegg ei veke og kjem heim igjen på fredagskvelden, er noko endra. Han legg etter kvart merke til ein bukett på bordet, og Snefrid kan fortelje

at dei er inviterte over til naboane. Denne bukettene representere alt eg-personen ikkje er, eller ikkje vil vere. Synet av bukettene utløyser eit minne om då Snefrid låg på sjukehuset («(...) det var noe med understellet (...)»). Snefrid har ei forventning om at han skal ha med seg blomar på visitten, men dette bryt heilt med dei førestillingane han har om seg sjølv:

Eg kan gje deg bra mye rart, men blomster! Jeg forklarte for henne at det var tusen umulig for meg å troppe opp der med bukett, jeg kom til å føle meg som blåveispiken, jeg kom til å gå gjennom golvet, hun måtte ha meg unnskyldt. (...) Jeg var på plass neste dag med Twist og Firkløver og druer og filtersigaretter i en bærepose. Jeg deisa posen i fotenden på senga og håpa at ingen så meg. (s. 12)

Endringane som han altså forstår er på veg, symbolisert av denne bukettene, kjem han dermed til å oppfatte som eit trugsmål mot sjølvforståinga si, ja mot heile det tilvande tilværet sitt. Det som bryt inn i livet hans, er han ikkje budd på, og han har ikkje nokre relevante reiskapar for å takle det. Eg-forteljaren er i utgangspunktet komfortabel i to ulike rom eller sfærar: stua heime, helst framfor TV-skjermen, og i anleggsbrakka. Så lenge han kan veksle mellom desse to romma, er han trygg. Når han no først må på besøk i eit rom der han ikkje høyrer heime, og deretter må invitere inn det framande til seg, blir dette nok til å få han ut av balanse.

I skildringa av den første venefesten, dei er inviterte inn til ingeniør-paret, er igjen blomar eit viktig motiv: «Det mangla ingen ting der inne. Tipp topp alt. Det var dekt på til fire på spisebordet. Servietter og stearinlys og jaggju var der ikkje blomster

også. På spisebordet!» (s. 14). Blomar på spisebordet er med andre ord uhøyrte for forteljaren. Når nabokona, Lise, begynner å spørje Snefrid om dei har planar om å få barn, tenkjer han: «Det er visse ting som hører privatlivet til og det syns jeg folk skal respektere, men det er denne Trond-Viggo-sjuka som rir folk nå til dags, det skal snakkes om alt, hver en jækla skit» (s. 17).

Det endelege vendepunktet kjem når eg-forteljaren på ein annan venefest får sjå kona og ingeniøren i ein situasjon som han tolkar som intim:

Han hadde tatt av seg slipset. Han sto lent mot kjøkenbenken med armene utstrakt og glis om munnen. Han hadde fanga henne. Han trakk henne inntil seg med slipset som han holdt rett ut bak ryggen hennes. Hun stritta imot, nei, jeg vet ikke sikkert om hun stritta imot, hun hadde munnen litt åpen, smilte, men bøyde seg bakover som om hun gjorde motstand (...). (s. 23)

Frå synet av dette tablået tek sjalusien overhand, og han mister gradvis sjølvkontrollen. Når lastebilen hans, som er den viktigaste kapitalen han har, bryt saman, er katastrofen komplett, og han endar opp med å slå Snefrid.

I «Reisen til Benidorm» er eit ordspel eit strukturerande element. Hovudpersonen er ein ung einsleg mann som har skrapa saman til ein sydentur. Ei stund før avreise hamnar han ifølgje forteljaren tilfeldigvis på restauranten Maritim: «Han gikk på måfå, gikk i snøslapset og dreiv og visste ikke ordet av det før han satt der» (s. 55). Frå denne, konkrete, men kanskje òg eksistensielle, retningsløysa og vandringa i snøslapset går han over i ein heilt annan modus, for på Maritim speler eit jugoslavisk band

med ein vokalist som han forelskar seg kraftig i, og han blir gripen av ein slags mani. Frå dette punktet av blir retningsløysa til sterkt målmedvit. Vokalisten, som han etter kvart finn ut heiter Blaza, minner han òg på ein eller annan måte om ein ungdomskjæraste, Irene. Manien er så omsegripande at han mellom anna avbestiller den planlagde sydenturen og følgjer etter bandet til neste stoppestad, som er Alta. Der kjem han i prat med bandet, og det kjem for ein dag at vokalisten, Blaza, er gift. Opplysninga fører til at han låser seg inne på hotellrommet. Etter kvart kjem ein lege inn til han og gjev han sovemiddelet *Apodorm*. Det solfylte *Benidorm* – som ein kan assosiere til fransk *dormir bien* (å sove godt) – blir altså bytta ut mot eit hotellrom i Alta og sovemiddelet *Apodorm*: «Skletta slår mot ruta. Han registrerer det et kort øyeblikk. Så lukker han det ute. Der inne høres bare: Sov godt. Sov godt» (s. 82).

På liknande vis som hovudpersonen i «Spiller ingen rolle» er hovudpersonen i «Reisen til Benidorm» fanga av ei førestilling. Førstnemnde av førestillinga om kona sin utruskap, sistnemnde av førestillinga om Blaza. Slik blir dei begge draumarar, på litt ulikt vis, men med eit liknande resultat: Dei er ute av stand til å sjå verda som ho er, og dei mister taket på realitetane. Hovudpersonen i «Spiller ingen rolle» er både i innleiinga og avslutninga av novella oppslukt av TV. Kameraten Iversen kjem innom, han har ein jobb på handa:

Interessert? Jeg letta fra stolen, så himlande glad ble jeg.  
Interessert! Jeg måtte flire. Jeg var vel for helsike ikke  
interessert i å sitte surmaga og urven framfor TV-en og  
se på at folk tok livet av hverandre både på Falcon Crest  
og ute i verden. (...) – Han Hammer har fått tilbudet og

han træng to mann, kunne Iversen fortelle mens den langhåra svigerdattera på Falcon Crest kledde av seg og la seg mellom silkelaknene hos den sleipe aviskongen og halvbroren til han som hadde vinmarkene tett opp-til vinmarkene tett opptil Crest-eiendommen og var det eneste hederlige mannfolket i hele serien. (s. 9)

Trass påstanden om at han letta frå stolen og vart «himlande glad» for tilbodet om jobb, er altså lausrivinga frå såpeserien Falcon Crest ei utfordring. Humoren ligg ikkje minst i korleis referatet av Falcon Crest kjem som direkte fortsetting av replikken til Iversen. I sluttscenen er likeins eg-forteljaren klistra til skjermen, og eit referat frå Sportsrevyen si dekning av eit skiskyttarløp blandar seg heile tida inn i dialogen mellom han og Iversen. Iversen har ein ny jobb på handa og forsøker å få den openbert forfalne og deprimerte eg-forteljaren med. Iversen får, etter opplysninga om at han har snakka med Snefrid, endeleg eit tak på eg-forteljaren:

Han [Iversen] slutta å tromme, sto helt stille. Skiskytterne gikk i mål unna for unna, men jeg så dem ikke. Det kom lyd fra TV-en, speakeren snakka, men jeg hørte ikke hva han sa. Kjente bare blikket til Iversen. Det borra seg tvers igjennom meg, fikk magen til å knyte seg, hjertet til å fare som et løpsk stempel opp og ned. (s. 36)

Slik blir forteljaren i «Spiller ingen rolle» vekt opp frå sin «draum» eller snarare vrangførestilling, og slutten peikar mot ei mogleg løysing. I «Reisen til Benidorm» er førestillinga avslørt som falsk, men her er det ikkje opplagt at det kjem til ei løysing.

## Å HALDE UT DET UUTHALDELEGE: «ROS-MARI» (OG «HØYT SPILL»)

Novella «Ros-Mari» er eit døme på gjenbruk av karakterar. I «Høyt spill» i *Fuglan veit* er den vesle jenta Tove vitne til at den tungt alkoholisererte faren Hans er på ei fyllekule saman med svirebrørne Ragnar og Tomassen. Der spelar han bort både påhengsmotoren og kona Ros-Mari. I «Ros-Mari» dukkar dei same karakterane opp, og vi får referert eit større utsnitt. Medan «Høyt spill» fokuserer på den eine episoden, gjev «Ros-Mari» bakgrunnen for forholdet mellom Hans og Ros-Mari. I «Ros-Mari» er synsvinkelen annleis og forteljarrøysta òg ei anna. «Ros-Mari» dekkjer eit større tidsspenn enn «Høyt spill» og gjev mellom anna opplysningar om kva som skjedde etter spel-episoden:

Man kan si mye pent om Tomassen, men han er et svin i kortspill. Der er han ikke mye gentleman. Der er han en gribb. En gang hadde han spilt Hans så fullstendig av banen at Hans måtte sette både påhengsmotoren og Ros-Mari i pant. Hans måtte sjøl frakte motoren inn til byen. Tomassen nevnte ikke Ros-Mari med et ord. (...) Ros-Mari venta heime. Var informert, men hadde ikke pakka. Hun reagerte ikke da Hans kom tilbake og sa at det ikke ble noe av flyttinga, Tomassen var ikke så markstukken at han gjorde alvor av det. Hun lea ikke på øynene engang. (Stien, 1988, s. 129)

Medan forteljaren i «Høyt spill» er tett på dottera Tove, er det Ros-Mari som er i forgrunnen i «Ros-Mari». Men skilnaden mellom desse to novellene går vidare. Medan «Høyt spill» nærmar seg det

melodramatiske og forteljaren er tett på det uskulde barnet der, er forteljaren langt meir distansert i «Ros-Mari». I «Ros-Mari» er fokaliseringa gjennomgåande ekstern, og stilen er refererande og nøktern. Forteljaren har til dels eit olympisk overblikk og kan i passasjar gå over i ein meir generell liksom-gnomisk modus, som til dømes: «En mann krever mer av tilværelsen enn arbeid, hus og heim. Sånn har det vært bestandig» (s. 126), ein passasje som er eit slags ironisk svar på den vidgjetne innleiinga til *Pride and Prejudice* av Jane Austen: «It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife» (Austen, 1995 [1813]). Andre stader refererer forteljaren til kva folk seier på bygda:

Om Ros-Mari delte meningene i bygda seg etter hvert i to. Den ene halvparten mente hun hadde fortjent bedre, hun var godheten og tålmodigheten sjøl, jamgod med Maria Magdalena, og at det var til å gråte over at ei sånn vakkerdokka ikke hadde fått en bedre skjebne. Den andre halvparten mente at når det var så lite tak i henne at hun ikke greide å stramme opp og hanke inn karen hun var gift med, men lot han gjøre omtrent som han ville, så fikk hun bare ha det så godt. (s. 132)

Tilsynelatande er forteljaren altså ein objektiv kommentator som bringar vidare det folk «veit» og seier om tilhøva. Tove og veslebroren blir berre kort nemnde, og «Ros-Mari» får òg derfor eit anna preg reint affektivt. «Ros-Mari» kallar ikkje på dei same kjenslene. Medan Ros-Mari i «Ros-Mari» blir skildra som sterk og tolmodsam fram til samanbrotet hennar mot slutten av

novella, er ho portrettert som langt meir temperamentsfull, men òg sliten og sårbar i «Høyt spill»: «Hun skjelver på høyrehanda. Det bruker hun å gjøre når hun spiser. Det er for at hun blir så innmari sliten av alt strevet» (Stien, 1984, s. 83).

Prosjektet til begge novellene synest å vere å utforske kvifor og korleis det er mogleg å halde ut med ein dysfunksjonell og alkoholisert partner (eller far). Det er påfallande korleis Hans, som er kjelda til all ulukka, blir sett av dei som omgjev han. I «Ros-Mari» kan ein få assosiasjonar til eventyret om Gudbrand i Lia ettersom Ros-Mari ser ut til å vere særst tilgjevande. Hans skal setje opp eit gjerde, men det skjer aldri: «Det kom ikke opp noe gjerde rundt tomte. Egentlig var det overflødig med gjerde, sa Ros-Mari. De hadde ikke naboer. Hva skulle de med gjerde da?» (Stien, 1988, s. 133). Eit døme frå «Høyt spill» illustrerer korleis Tove ser forbi faren sine feil:

Det hender Tove er med faren på korøvingene. Da sitter hun nederst i klasserommet på et pultlokk og det dirrer i hele henne når de synger. Det er så nydelig. Og faren er så flott der bakerst. Han strekker halsen og ser opp mot taket eller himmelen kanskje. Han ser ikke Tove da. Likevel er det som om han synger bare for henne (...) (Stien, 1984, s. 82)

Etter å ha spela bort både påhengsmotor og kone blir den fulle Hans følgt heim av Tove. Igjen ser Hans tilsynelatande forbi her og no-situasjonen, og dei «(...) halvåpne øynene blir blanke og dimme. De ser ikke. Ser over henne» (same stad, s. 98). Så byrjar Hans å synge «(...) høyt og tordnende, men kløkkeklart og vidunderlig» (same stad).

Hans blir i desse utsnitt, men òg elles i begge novellene, knytt til song og det musiske meir generelt. I songen transenderar han den stakkarslege karakteren han er, og kjem såleis til å representere noko meir og anna enn den øydelagde, spelegale alkoholikaren, og han strekkjer seg mot noko utanfor her og no-situasjonen. Det er dette musiske som i første omgang ser ut til å ha ført Ros-Mari og Hans saman. Den ironiske forteljaren i «Ros-Mari» skildrar scenen der dei to blir eit par, slik:

Han sang «Tänk at jag dansar med Andersson, lilla jag, lilla jag . . .» og mente nyjenta var smellheldig som fikk snurre ustoppelig rundt og rundt i talkumskyen og svettlukta med selveste valsekongen, tangofantommet, svingekspert nummer én. Ros-Mari *var* helt enig. Hun *var* heldig. (Stien, 1988, s. 122)

I dette utsnittet blir den musiske sida til Hans gjenstand for låten. Han er eigentleg ein latterleg figur, og om Ros-Mari faktisk meinte at ho var heldig, er meir tvilsamt. Kanskje er det rimeleg å tolke kursiveringa av verbet i dei to siste setningane som eit hint om Ros-Mari sitt forsøk på å rasjonalisere dette forholdet for seg sjølv? Dei påfølgjande linene gjev snarare den eigentlege grunnen til at forholdet mellom desse to varar: «Selvfølgelig ble det barn av det. Det bruker å bli det» (same stad).

Ros-Mari held altså ut det uuthaldelege, men når ho får greie på at fyllekulene til Hans òg har involvert kvinnfolkhistorier, går ho i bakken og trekkjer seg attende til loftet. Etter ei tid i depresjonen står ho opp igjen og går igjen inn i rolla som omsorgsperson. Men forteljaren meiner det har skjedd ei endring: «Ros-Mari har et navn som forplikter. Hun blomstrer igjen. Men med en

ny sorts glans. Mørkere. Djupere» (same stad, s. 137). Avslutningsformuleringa bryt mot formuleringa i innleiingssetninga: «Ros-Mari har et navn som forplikter. Hun kan ikke blomstre av. Rett nok blomstrer hun med en bleikere glans enn før, men hun blomstrer. Og hun gir seg ikke» (s. 122). Desse to formuleringane er begge knytte til narrasjonstidspunktet, og motseiinga er påfallande. Blomstrar Ros-Mari med ein bleikare eller mørkare glans? Den kvasideterministiske påstanden til forteljaren om at namnet hennar forpliktar henne til å halde ut, gjev òg grunn til å tvile på utsegnene til denne forteljarinstansen.

«Ros-Mari» er ei ironisk novelle. Ironien rammar Hans og svirebrørne hans, sjølv sagt, men òg det folkesnakket og dei generelle «sanningane» som forteljaren refererer. Dette er ein tredjepersonsforteljar som avslører seg sjølv. Både tematisk og forteljar teknisk har òg denne novella likskapar med *Kranes konditori* av Cora Sandel. Hovudpersonane protesterer mot det urimelege, men bit til slutt i seg protesten og fortset av omsyn til ungene. Forteljaren kan i begge tekstane i utgangspunktet forståast som om dei snakkar *med* folkesnakket, og på tvers av det ein kan oppfatte som teksten sin norm. Men forholdet mellom forteljar røysta og tekstnorma er komplisert i begge tekstane (sjå t.d. Lervik, 1977).

## RØRSLER, FLUKT OG MANGLANDE OVERSYN – *I DET FRI* (1994)

Samlinga *I det fri* har sjangernemninga «reisebeskrivelser» trykt på tittelsida, og som epigraf har ho eit dikt frå *Historien om Gly* av Lars Saabye Christensen:

de har puttet  
glasskår i sementen  
så du greier aldri  
å spise deg ut

de har puttet  
bly i lufta  
så du greier aldri  
å fly herfra



*I det fri*. Utsnitt av *View of Arles, Flowering orchards*:  
Vincent van Gogh

Omslagsbiletet er eit utsnitt av «View of Arles, Flowering orchards» (1889) av Vincent van Gogh. Biletet er ei utsikt over ein blømande hage sett mellom poplar i ein poppelallé. Allereie før ein startar på første novelle, er det altså etablert ei spenning mellom det å reise og det umoglege i å (verkeleg) reise, mellom utsyn og draumen om blømande hagar og det som stenger for utsynet. Konkrete reiser dannar kjernen i dei fleste av dei ti novellene, tydelegast i «Flink jente» og «I det fri», der reisa er

utgangspunktet for komposisjonen. Reisa i «Grundig» er berre under planlegging. Novella er ei av dei mange buss-novellene til Stien. Jim og forteljaren, to *outlaws*, gitar som ikkje passar inn i skulemiljøet, og som læraren med utnamnet Schæferen seier han blir *grundig* lei av. Desse to gutane blir utestengde frå det gode selskap, dei får ikkje vere med på den planlagde klasseseturen i vinterferien og pønskar ut ein *grundig* hemn. I den heilt korte «Gardinene» er ikkje reisemotivet konkret til stades. Her er det snarare ein nærmast klaustrofobisk situasjon som blir skildra, ein situasjon som er umogleg å reise frå. Rørsla i «Bevegelser» er objektivt sett særst lita. Novella handlar om ei angstfylt kvinne som overvinner frykta og går ut. Reisa er ikkje lang, men likevel stor.

Tittelnovella peikar fram mot «Dun» i *Over elva*, men denne har eit meir humoristisk tilsnitt enn «Dun». Medan kollegaene til forteljaren skryter av sydenturar og opplevingar på Ibiza og Fuerteventura, gjennomfører ho og kjærasten Svein langt meir moderate ferieturar: «Vi drar for eksempel ofte til Sognsvann» (s. 72). Paret bestemmer seg for å dra på fisketur til Finnmark, fylt av forventningar til villmarksidyll. Turen blir ein liten myggekatastrofe, og dei må etter kvart få hjelp til å rømme ned frå vidda. Ein ung same dukkar opp to gonger medan dei ligg i telt ved eit av dei mange fiskevatna på vidda. Han prøver å lære dei noko om korleis ein kan leve med myggen (stikkorda er *bål* og *rulletobakk*), men paret forstår ikkje kva han prøver å vise dei. I staden for ei oppleving av den opne, store vidda blir teltturen ein klaustrofobisk affære:

Den tredje dagen var brisen enda ikke kommet tilbake. Lufta sto stille. Tida sto stille. Vi lå også ganske stille. Vi venta. Det var bare mygga som rørte seg. Den tappa og tromma på taket, velta inn i store svermer straks vi åpna bare litegrann. Men summinga var verst. Den gikk gjennom marg og bein. (s. 78)

I staden for utfalding og bygging av parforholdet trekkjer dei seg inn i teltet og inn i seg sjølve. Avstanden mellom dei to veks sjølv om dei altså er stuva saman inni eit lite fjelltelt i fleire dagar.

## MOTTAKING

Rana Blad (Myrbakk, 1994) og Fremover (Stenstad, 1994) gjev gjennomgåande god kritikk til Stien. Finn Stenstad i Fremover legg i si melding vekt på at samlinga er minimalistisk i den forstand at novellene skal «(...) aktivisere på den måten at den skaper et sug, en fornemmelse av noe uoppfylt, en gehalt til ettertanke, noe som beveger oss» (Stenstad, 1994). Ivar Bakke i Nationen meiner at *I det fri* ikkje er like god som *Sånt som skjer*, men er elles særst overstrøymande; lesaren bør ikkje «(...) gå glipp av noe så viktig og bra som dette» (Bakke, 1994). Øystein Rottem gjev ei litt meir avmålt melding av samlinga i Dagbladet. Han meiner at Stien ikkje lukkast med eksperimentforsøka i novellene «Roser» og «Gardinene». Desse blir «(...) vel patetiske», skriv han og fortset: «Her mangler det dobbeltblikket som gir nerve til Stiens beste ting» (Rottem, 1994). Terje Stemland trekkjer derimot

fram nettopp «Gardinene» i si korte melding i Aftenposten. Om denne novella skriv han at ho «(...) skildrer en hverdagssituasjon, men som gjennom sin uhyre fortetning skaper en slående tekst» (Stemland, 1994). Stemland konkluderer med at «(e)n (sic) av Stiens store fortrinn er evnen til å være morsom og urovekkende på samme tid», og at dette kjem best fram i novella «Midd» (same stad).

### IKKJE SJÅ OG IKKJE VITE: «FLINK JENTE» OG «VERANDA MED SOL»

«Flink jente» er ei av buss-novellene til Stien. Novella er ei intens skildring av korleis ei lita jente opplever ein busstur i permanent separasjonsangst og i angst for å spy ut finkleda ho har på. Det faktum at reisa skal gå til gravferda til ei anna lita jente, Eva, dukkar opp berre heilt kort, og det eigentlege føremålet med reisa blir ikkje avslørt før på nest siste side. Forteljingsnivået krinsar rundt jenta sin angst for at foreldra skal gå av bussen utan ho, og angsten for å bli bilsjuk og spy.

Som i buss-skildringa i «Rute 8» er «buss-samfunnet» òg her levande skildra, men her er det filtrert gjennom jenta, det ho ser og oppfattar. Her er òg framstillinga impresjonistisk i det at detaljar og fragment får stå som representantar for ein heilskap. Her er ulike synsinntrykk som hattar, hår, skaut og bartar, det er lydar som pipande pust, og ho registrerer brokkar av samtalar mellom medpassasjerane. Foreldra, som må plassere seg eit stykke unna ho i bussen, blir etter kvart òg berre fragment. I det dei går på bussen, held ho mora hardt i handa (s. 11), men

så må ho sleppe mora. Det er dårleg plass i bussen, og jenta må sitje framme aleine. Når bussen stoppar, dristar jenta seg til å snu seg, og foreldra ser ho no delar av. Av faren kan ho sjå handa og kvitskjorta som «(...) stikker fram ved handleddet» (s. 14), og seinare ser ho mansjettknappane som «lyste» (s. 15). Hender dukkar òg opp som ein detalj jenta legg merke til gjennom glaset: «Ved ei melkerampe står en liten gutt og holder en mann i handa. Det er ei stor hand. Det er sikkert faren» (s. 14).

Fokaliseringa ligg stort sett hos jenta, og fri indirekte diskurs er hyppig brukt. Novella byrjar med setninga «Det er for at hun ikke skal spy på kåpa at de går på apoteket først» (Stien, 1994, s. 11). Vidare får vi vite at sist gong vart kaninskinnskåpa øydelagt fordi ho spydde på henne. Slik peikar novelleinnleiinga med ein gong fram mot den uunngåelege utgangen. Det er liten grunn til å tru at det ikkje på ein eller annan måte skal gå gale denne gongen òg. Jenta får ikkje plass saman med foreldra, ho blir sitjande for seg sjølv framme i bussen. Foraningane som ho har fått på førehand, om å vere flink jente og om å sjå fram for ikkje å bli kvalm, kling med gjennom heile novella. Foreldra er berre tillagt nokre heilt få replikkar i teksten, men røystene til foreldra ligg under og kjem til uttrykk gjennom gjengjevinga av jenta sine tankar. Slik blir undertrykkinga av separasjonsangsten og handteringa av angsten for å spy jenta sitt hovudprosjekt, medan føremålet med reisa ikkje får tilsvarande plass:

Hun snur seg og ser om mora og faren er med. Det er de. Begge. Hun snur hodet fram igjen, fort. Det er viktig at hun holder hodet rette veien. Ellers kan hun bli sjuk, med den nye kåpa på seg. (...) Mora har sagt at hun må se på veien hele tida. (s. 13)

Og

*Faren?* Hvor er faren? Faren er ikke der. Ei av de gamle damene har satt seg på plassen hans! Stor og brei og med valker under haka. Der faren satt. Nå ser mora på henne igjen, vifter med handa, veiver og peker og gjør grimaser, men hun vender ansiktet bort så det er ikke godt å se hva det er for slags grimaser hun gjør. Hun skjønner det likevel, hun er stor. (...) (H)un skynder seg å snu seg rette veien. (s. 14)

Formaningane om å vere flink og stor jente er internaliserte, prenta inn, så å seie. Det er konkret og handterbart. Når foreldrerøystene kjem fram i samband med det korte avsnittet om det tragiske dødsfallet, er det klart at dette har vorte snakka om i meir eufemistiske vendingar:

Mora er der. Hun så henne i sta. Faren også. Med kvit-skjorta under dresstrøya. Det er findressen. For at de skal til Eva. De sier det. Sjøl om hun ikke er der. De sier hun er borte. Men hun ligger i kista som er kvit og fin. (s. 15)

Før dette får vi eit frampeik gjennom gjengjevinga av ein samtale mellom nokre andre passasjerar: «De snakker om ei som heter Marie. Hun er blitt borte. De blir borte den ene etter den andre» (s. 14–15). Lesaren kan ikkje ved første gongs lesing vite kva denne siste setninga refererer til, det er først seinare at bakgrunnen for reisa kjem fram.

Det intense klimakset i novella inntreff når jenta trur foreldra har gått av bussen. Ho har duppa av eit augeblikk, fleire passasjerar er komne på bussen, dei står tett rundt ho, og ho ser verken sjåføren, mora eller faren:

Lynfort er hun oppe på kne. Og rundt. Men de stenger.  
Og noen har hatt. De stenger med skaut og. Store fjes og  
valker. Og hår. Og den grå dressen så hun ikke får puste.  
Hun roper, men det er bare motoren, det er bare moto-  
ren som høres, ser ikke, bare han med barten som satt  
i trappa, og damene som kom på, og alle de andre –  
*De er ikke der!*  
De er ikke der lenger. Mora og faren. De er gått. (s. 16)

Det er ein liten ellipse etter dette utsnittet. Her må lesaren fylle inn den totale angsten som grip jenta i det augeblikket ho trur foreldra har gått av bussen utan henne. Slik kan vi seie at klimaks i novella er utelete. Eit lite avsnitt fungerer som avtoning, og novella avsluttar med ei gjenforeining. Igjen er hendene og den nærleiken som hendene kan representere, i fokus: «Når de kommer ned på marka, tar de henne i handa. Faren på den ene sida, og mora på den andre. Så går de» (s. 16).

Denne reisa blir eksplisitt alludert til i novella «Veranda med sol» frå samlinga med same namn (2003, jf. Ødegård, 2003). Her er det ein godt vaksen hovudperson som ser attende på denne første reisa. Minnet om reisa dukkar opp som følgje av at hovudpersonen gjer ei ny bussreise, men det er «(...) et annet landskap. En helt annen reise» (Stien, 2003, s. 87). Likevel er det altså noko ved denne nye reisa som får henne til å «(...) huske akkurat den reisen så tydelig» (same stad). Medan den første reisa, i «Flink

jente», går til ei gravferd, er den andre reisa ei flukt frå eit ekte-skap som verkar å ikkje fungere – eller rettare sagt: som hovud-personen ikkje heilt veit om fungerer, og her ligg kanskje den klaraste samanhengen mellom dei to novellene: «Det var ikke noe spesielt som skjedde. Det var ikke noe mer. Hun hadde sittet der, helt stille. Og hun var ikke syk. Ikke bilsyk. Det var bare dette ene – at hun ikke så, og ikke visste» (Stien, 2003, s. 91).

Slik koplar begge novellene seg opp til ein tematikk som blir utforska i fleire andre Stien-noveller. Døme på karakterar som manglar oversyn og forståing av seg sjølv og av situasjonen dei står i, er legio i forfattarskapen. Som regel er denne mangelen på oversyn noko som lesaren kan avsløre, men som ikkje karakterane sjølve ytrar eksplisitt. Dette gjeld noveller som «Det årn seg» i *I det fri*, «Før kaffen» og «Øyens lyst» i *Gjennom glass* og mange fleire. I *Hjem til jul* ytrar forteljaren at det å mangle kunnskap og oversyn er grunnleggjande: «Hva vet man egentlig?» spør ho. I «Svømmetak» står eg-forteljaren og ser foreldra sine først frå baksetet, mellom anna som ein «(...) smal og stiv nakke», sidan som prikkar ute i vatnet, og til slutt ser ho spora av foreldra i sanda.

For forteljaren i «Veranda med sol» får dette minnet frå den tidlegare bussturen ny betydning i den situasjonen ho står i. Men ho postulerer ikkje nokon annan samanheng, ikkje noko narrativ eller biografisk samanheng, det er berre episodar som tangerer kvarandre (jf. Strawson, 2004, sjå diskusjon over).

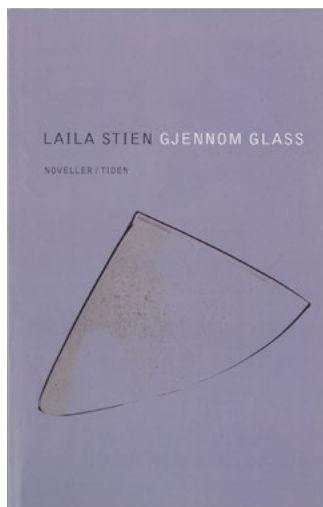
I «Flink jente» er dette manglande oversynet som blir tematisert, gjennomført spegla i det forteljartekniske og i den impresjonistiske stilen. Hender er eit gjennomgangsmotiv i novella (mora si hand før dei går på bussen, handa til faren, handa til den andre faren som ho ser gjennom glaset, og gjenforeininga til slutt

der dei tek henne i handa igjen) og kjem synekdotisk til å representere nærvær. Novella kan såleis seiast å vere sjangertypisk på fleire måtar. Det handlar om alle forkortingsstrategiane, leiemotivet som novella er bygd opp rundt, dei impresjonistiske detaljane, og det handlar om korleis novella knyter an til ei bestemt novellistisk verdsforståing.

## KLASSE – GJENNOM GLASS (1999)

Tittelen på denne samlinga refererer til eit heilt konkret motiv i nokre av novellene, nemleg til det å sjå på ein annan gjennom eit glasvindaue eller brilleglas. Den minimalistiske omslagsillustrasjonen av Jesper Egemar (f. 1965) viser noko som ein kan tolke som eit glasskår eller eit prisme. Slik konnoterer illustrasjonen både avstand og perspektivrikdom. Kristine Gjermundsen skriv i si melding av samlinga i Fredriksstad Blad at situasjonane i tekstane er «(...) sett gjennom prismar og blir slik mangespektrede» (Gjermundsen, 1999). I tittelnovella «Gjen-

nom glass» er det ei mor som stel seg til å sjå på dottera si som arbeider i reisebyrået over gata, når ho har matpause. Ein anelse viser korleis ho hadde sett på dottera si gjennom glaset i kuvøsen då dottera var nyfødt. I «Øyens lyst» spionerer forteljaren på kona si når ho sit i bingosalen. I meir overført tyding handlar det såleis om å *sjå* (på) dei ein står nær, men det handlar òg om den distansen som kan eksistere mellom menneske som i utgangspunktet skulle vore nær kvarandre, men av ein eller



*Gjennom glass.*  
Jesper Egemar

annan grunn ikkje er det («Talent»). Det vere seg kjensla av å ikkje fatte kva sosiale reglar som gjeld i det spelet ein er nøgd til å vere med på («Før kaffen»), eller skildringar av klassemessig og økonomisk avstand (t.d. «Et hendelsesforløp»). På denne måten utforskar Stien òg i denne samlinga forholdet mellom fellesskap og einsemd, mellom nærleik og distanse.

Samlinga bringar inn ulike kunstartar som konkret motiv i fleire av novellene. I «Øyens lyst» er det arkitektur og biletkunst, i «Et yndig smil» musikken og i «Ting jeg spør meg om» er det litteraturen. Lange skildringar av sansing, syn i til dømes «Øyens lyst» og «Et hendelsesforløp», smak i «Før kaffen» og lukt i «Lukta av sukkerspinn», gjev samlinga eit preg av å vere ei utforsking av estetiske spørsmål. I og med avdekkinga og drøftinga av estetiske konfliktliner set samlinga på ironisk vis i spel forståingar av høgt og lågt, vakkert og stygt, verdifullt og verdiløst. Det ironiske spelet er nokså komplekst. På den eine sida presenterer nokre av novellene det låge som vakkert og ironiserer over høgkulturen eller i alle fall menneske med høgkulturelle preferansar («Øyens lyst») og over ytre danning eller snarare manerar («Før kaffen» og «Et hendelsesforløp»). På den andre sida føreset nettopp dei same novellene ein lesar som kjenner det spelet og dei kodane som dei ironiserer over. Slik kjem ironien òg til å ramme lesaren sjølv i mange tilfelle. Vidare kan det «for folkelege» òg bli gjenstand for ironien («Markblomster», «Ting jeg spør meg om»). Medan ein altså kan hevde at nokre av dei tidlegare samlingane til Stien hadde tydeleg brodd, er *Gjennom glass* samla sett meir fleirstemmig, og ironien synest å vere enno meir kompleks.

## MOTTAKING

For samlinga *Gjennom glass* vart Stien tildelt Havmannprisen som går til skjønnlitterære forfattarar med nordnorsk tilknytning. Meldaren i *Fremover*, Finn Stenstad, skriv oppglødd om *Gjennom glass* og meiner at Stien aldri har vore betre enn her: «Hun kan fortette, hun kan skape en forfatterstemme og et fortellergrep som i seg selv gir den enkelte novellen egenart og karakter (...)» (Stenstad, 1999). Øystein Rottem skriv i *Dagbladet* at nokre av novellene representerer noko nytt i forfattarskapen. Meldaren i *Rana Blad* meiner òg at samlinga skil seg ut i forfattarskapen, og merker seg mellom anna at handlinga i tekstane i samlinga ikkje lèt seg plassere i Nord-Noreg, og at dette er noko nytt i forfattarskapen (Myrbakk, 1999, sjå òg Løkås, 2001). Samlinga får òg god mottaking i *Dagsavisen*, men meldaren meiner at «(a)ntyding og stramhet kan føre til ukklarhet og skape barrierer hos leseren. For det stramme kan bli for stramt, og antydningen kan bli for fjærlett» (Larsen, 1999). Desse meldarane peikar såleis på ei mogleg dreiei mot ein større grad av minimalisme og abstraksjon: Novellene er ikkje på same måte som før plasserte i tid og rom, og kravet til ein aktivt meddiktande lesar er kanskje vorte større frå og med *Gjennom glass*.

### EIT LIV PÅ OVERFLATA: «ØYENS LYST»

«Øyens lyst» er ei relativt lang novelle, over 30 sider. Sveinung Nordstoga skriv om denne at det «(...) går føre seg ei sosiokulturell vandring i teksten» (Nordstoga, 2020, s. 526). Det er rett

at novella tematiserer klassespørsmål, og ho skil seg noko ut, nettopp fordi forteljaren ikkje høyrer til arbeidarklassen, der så mange av dei andre Stien-karakterane høyrer heime. Vidare er dette ei novelle som utforskar og utfordrar skiljelinene mellom det heilage og det profane, mellom det eigentlege og det ytre eller tillærte.

Den mannlege eg-forteljaren sitt prosjekt kan synast å vere å forstå livet sitt i eit slags fugleperspektiv, og tidslinene er nokså lange: frå studietid til tida etter at ungane har blitt vaksne og flytta ut. Forteljaren har utdanning og arbeider som arkitekt. Han er gift med Irene, som han møtte då dei begge var studentar. Ho skilde seg ut blant studentane ved å vere særleg elegant. Ho har altså ein stil som svarar til forteljaren sitt stilideal. Då dei gifta seg og fekk ungar, gav ho opp studiane og fekk ei stilling som sekretær ved eit arkitektkontor. Slik er klasseperspektivet nedfelt i forholdet mellom desse to karakterane. Kunst og estetikk er ein tråd gjennom novella, ikkje minst spelar Leonardo da Vinci sine mest kjende verk *Mona Lisa* og *Nattverden* ei sentral rolle i novella. Forteljaren er på narrasjonstidspunktet ein godt vaksen mann. Han reflekterer over kunst og over det å sjå, og novella startar med følgjande setning: «Jeg har grunnet lenge på det som kalles menneskelig iakttagelsessevne» (Stien, 1999, s. 31). Trass denne påståtte interessa for «iakttagelsessevne» avslører forteljaren seg gradvis som konservativ, overflatisk og ein ikkje så lite snobbete etterplaprar som nettopp *ikkje* er i stand til å sjå godt og til å forstå det han ser.

Den første delen av novella (fram til s. 53) består av nokre generelle refleksjonar om kunst, men mest av tilbakeblikk på livet. Han fortel i retrospekt om nokre reiser han har gjort saman med kona, og han fortel om kunstoplevingar dei har hatt saman.

Desse partia viser at han kanskje ikkje har særleg god «iakttagelsesevne» sjølv, men snarare ei evne til å reprodusere andre sine synspunkt og meiningar. Slik får talen hans når han fortel om kunstopplevingar, meir preg av andre sine dommar, og han nærmar seg turistbrosjyren eller oppslagsverket stilistisk sett, til dømes slik:

Det var en selvfølge at vi skulle dra og se den kjente katedralen der. Den er storslagen, et av de vakreste byggverk som finnes. *I tillegg regner man* skulpturene og glassmaleriene i katedralen for å være noe av det ypperste den vestlige verden noensinne har frembragt. (s. 37, mi utheving)

Berre fordi «man» reknar kunstverka i katedralen for å vere stor-slagne, er han lagt inn i reiseruta. Ein passasje som omhandlar *Mona Lisa*, har òg eit slikt preg av noko overflatisk, i det at forteljaren strengt teke ser ut til å berre reprodusere noko som teiknelæraren hans har sagt om måleriet. Men passasjen viser likevel til ein tematisk tråd i novella, nemleg forvirringa som ligg i at ein ikkje heilt kan vite kva ein ser:

Ved på en måte å viske ut de punktene i et ansikt som tydeligst avslører personens sinnstilstand – glede, sorg, sinne eller hva det nå måtte være, klarer man å pirre mottakeren, gjøre ham nysgjerrig, kanskje skape forvirring, i alle fall undring og det er denne undringen som gjør *at man kan se* bildet gjentatte ganger uten å bli lei. (s. 38, mi utheving)

New York skildrar han som ein by «(...) *man* må ha sett. (...) De fleste jeg har snakket med har vært henrykt» (s. 40, mi utheving).

Vidare fortel han om to tilfelle der han har vore utru, hendingar som han skildrar i stor detalj, men som han likevel seier han ville hatt ugjort (s. 45). Det siste tilbakeblikket i novella sin første del fører fram mot eit vendepunkt (sjå Nordstoga, 2020, s. 526). Han og kona har endeleg fått høve til å gjere ei reise som han visstnok har hatt som mål lenge: å besøke klosteret Santa Maria delle Gracie i Milano for å sjå *Nattverden* av da Vinci. Dette målet meiner han meir har hatt preg av «(...) en slags stahet enn av direkte higen eller nødvendighet» (s. 47). Igjen ser det ut til at forteljaren har ei overflatisk forståing. Vel framme i Milano går Irene og forteljaren til klosteret for å sjå da Vinci sitt meisterverk. Han blir først skuffa ettersom noko av biletet er skjult på grunn av restaureringsarbeid, men kjem etter kvart fram til at det ikkje gjer så mykje. Det ser ut til å skje eit omslag i relasjonen mellom Irene og forteljaren her, og det kan sjå ut til at omslaget inntreffer i og med følgjande dialog:

- Han har nettopp talt, hvisket Irene.
- Hvem?
- Jesus.
- Ja. Ja, du ser det på reaksjonene, gestene, ansiktet – alt. Det er så utrolig levende. (s. 52)

Etter dette går dei på restaurant, men Irene har ikkje matlyst. På dette punktet gjev teksten få haldepunkt, men mitt utkast til tolking er at Irene i nettopp denne dialogen forstår kven ho er gift med.

Del to av novella byrjar etter skildringa av restaurantbesøket. Ein asterisk markerer overgangen, og forteljaren går over til

presens. Dei er attende i Noreg, og forteljaren er bekymra over ei endring hos Irene. Ho går turar utan å seie kor ho skal. Det viser seg at ho går ut for å spele bingo, og ikkje nok med det: Ho møter ein forteljaren kjenner frå barndommen, nemleg Sigmund. Ifølgje forteljaren er denne Sigmund ikkje vellukka (som han sjølv er), og han meiner at dette var noko han kunne sjå tidleg: «Det var noe som manglet. Som alltid kom til å mangle» (s. 35).

I første delen av novella reflekterer altså forteljaren over *Mona Lisa*, og over korleis måleriet kan bidra til å skape undring og forvirring (sjå sitatet over). Når no Irene har starta å forvirre han, ser ikkje forteljaren dette i samanheng med denne skildringa av *Mona Lisa*: «Men det var forvirrende. Irriterende. Irriterende å bli forvirret. Hun hadde ikke behøvd det. Hadde ikke behøvd å gjøre seg så voldsomt gåtefull» (s. 55). Når det gåtefulle blir ein del av livet hans på ein reell måte, og ikkje berre som kunstteori, er dette irriterande, og ikkje på nokon måte tilfredsstillande.

Når forteljaren endeleg bestemmer seg for å følgje etter Irene for å avsløre kva ho held på med, finn han ut at ho går til samfunnshuset. Scenen er parallell til opplevinga i Milano, men medan *Nattverden* er delvis dekt til av forheng, er gardinene i samfunnshuset ikkje trekte for:

Alt er synlig gjennom rutene som når nesten helt til bakken. De sitter i grupper rundt bord som er plassert ut over hele salen. Grupper på fire, fem eller seks. De har hodene bøyd, sitter konsentrert over disse sedlene sine, kupongene eller hva man nå kaller det. Oppe på podiet en person med mikrofon. (s. 58)

Parallellen til *Nattverden* er slåande. Her er òg grupperingar av menneske med bøygde hovud, og her er ein person med mikrofon, ein som altså har tala eller skal tale (jf. Irene sin kommentar om Jesus i *Nattverden*). Denne tvers igjennom profane motparten til *Nattverden* manglar forteljaren i utgangspunktet omgrep for å forstå. Han har ikkje nokre ferdiglaga fraser som han kan bruke til å forstå med. Han følgjer etter Irene fleire gonger, og etter kvart får dette biletet av bingosalen skulpturelle eller maleriske trekk for forteljaren. I teksten står dette fram som eit tablå eller ein ekfrase<sup>11</sup>. I teatersamanheng kan ein definere eit tablå som eit «(...) taust, visuelt komponert, scenisk arrangement (...)» der «(...) handlingsforløpet fryses i en uttrykksfull posisjon for å markere et emosjonelt høydepunkt» (Larsen, 2015, s. 26). I litteraturen kan ein òg bruke ekfrase-omgrepet. Særleg på 1700-talet var tablået knytt til framstillinga av det sublime og grensesprengjande. Vindauget med gardinene hengjande «(...) dekorativt langs sidene» (Stien, 1999, s. 58) dannar innramminga av biletet (jf. omgrepet *framing* i ekfraseteorien, sjå t.d. Karlsen, 2003, s. 64):

Samtlige sitter omtrent ubevegelige. Stundom så lenge av gangen at de minner om skulpturer. En installasjon. Grupper av mennesker, med bøyd hode, i ro i et stort, lyst rom. Hadde jeg ikke visst hva som foregikk, kunne jeg nesten tenkt at det var vakkert. (Stien, 1999, s. 62)

Slik, når han ser dette som om det var eit kunstverk, kan han kanskje likevel nærme seg dette, hadde det ikkje vore for at dette altså representerer noko han ut frå eit classesynspunkt tek avstand frå

---

<sup>11</sup> Ekfrase (gresk): Ei detaljert litterær skildring av eit (visuelt) kunstverk eller ein annan gjenstand. Eit klassisk døme er skildringa av skjoldet til Akilles i *Iliaden*.

– han kan nesten sjå det som noko vakkert, men det han veit om det han ser, hindrar han i å sjå det likevel. Han utforskar fenomenet vidare og oppsøker sjølv ein bingo hall. Men i det han er i ferd med å forsone seg med at Irene går på bingo, dukkar «Judas» opp i biletet: «Jeg var vel nærmest i ferd med å forsone meg med det. Forsone meg med det fullstendig uforklarlige, da jeg plutselig en dag så *ham*. Sigmund. I samme lokale som Irene» (s. 68). Frå no av gjev forteljaren opp.

«Øyens lyst» handlar om å sjå og om ikkje å sjå. Den «iakttagelseevnen» forteljaren er oppteken av i starten av novella, er eit leiemotiv. Medan forteljaren eigentleg berre kan sjå ved hjelp av det han har lese om det han ser, er Irene i stand til å sjå sjølv. Medan han på den eine sida priser kunstverk for si meningsfylde, er han ute av stand til å sjå og fortolke meningsfylden i omgjevnadene sine på ein relevant måte. Novella set vidare i spel førestillingar om høgt og lågt, om det heilage og det profane. Forteljaren ser, men ser likevel ikkje det vakre i bingo hallen. Han er ute av stand til å forstå at denne fellesskapen som oppstår i bingo hallen, har ein verdi. Det han veit om fenomenet, hindrar han i å sjå dette, liksom det han veit om *Nattverden* hindrar han i å sjå det sjølv, og det han *veit* eller har lese om *Mona Lisa*, hjelper han likevel ikkje til å handtere relasjonen til den nye, gåtefulle Irene. Novella skildrar altså ikkje Irene (og forteljaren) sitt «klassefall» frå kunstverda til bingoen (jf. Andersen, 2012, s. 610), frå det internasjonale til det lokale, ho skildrar først og fremst skilnaden mellom to måtar å sjå på. Forteljaren er allereie då novella startar, «falt», for han har aldri vore i stand til å sjå sjølv.

Det kan synast som at *Naar vi døde vaagner* av Ibsen er ein mogleg samtalepartnar i og med karakteren Irene, men òg i og med kunsttematikken. Sluttscenen i «Øyens lyst» kan òg seiast å reflektere sluttscenen i *Et dukkehjem*: «Så slår døren igjen. Skritt

på trappen. I snøen. En lyd som dør hen» (Stien, 1999, s. 68) mot siste scenetilvisinga i *Et dukkehjem*: «(nedenfra høres drønnen af en port, som slåes i lås» (Ibsen, 2008, s. 379 [1879]). Parallellen kan naturlegvis først lenger – ekteskapet i «Øyens lyst» kan ytre sett likne ekteskapet til Nora og Torvald. Men den moglege allusjonen til *Naar vi døde vaagner* går noko vidare i og med skulptur-motivet, modell-avbilding-motivet og liv-død/kunst-tematikken. Når Irene i dukkar opp i starten av novella, er det nettopp som objekt for forteljaren sitt vurderande blikk:

Hun skilte seg ut. Hun hadde verken dette hippie- eller husflidsaktige over seg. Hun var elegant. Det var ikke en såkalt kjølig form for eleganse hun var i besittelse av. Ikke utpreget kostbar, det jeg kunne bedømme. Nei, hun var mer yndig – yndig og enkel. (s. 34)

Seinare opptretr altså Irene som ein *skulptur* for forteljaren (jf. dei ekfrastiske scenane kommentert over), men her ligg det altså eit paradoks. På den eine sida er den skulpturelle Irene altså reint ytre sett eit kunstverk som forteljaren kan sjå og oppfatte som «vakkert», på den andre sida skjer dette altså når Irene slik har tatt dette steget over i ei nisje av livet som forteljaren lukkar ute frå eit kunstnarleg rom. Når Irene går ut for å gå på bingo, tek ho samstundes steget inn i det eigentlege livet medan forteljaren opplever at han fell: «Hun drar meg ned dit. Dit. Bort fra atlasets byer og land. River ned det jeg har bygd. Lar meg falle» (s. 68). Det er altså eit fall bort frå «atlasets» stader, det er såleis mogleg å tolke det som eit fall *inn i livet* og vekk frå den abstrakte og tomme eksistensen han er ein forsvarar av, men ved novelle-slutten er ikkje forteljaren kommen til den erkjenninga. Han står

framleis på den andre sida av glaset, her er ikkje noko motsvar til den erkjenninga eller epifanien<sup>12</sup> som kona gjennomgjekk i Milano.

### EIT LIV I UVISSA: «FØR KAFFEN»

Forteljaren i «Før kaffen» er i ein situasjon der ho er nøgd til å vere vertinne for menneske som høyrer til i ein annan røyndom enn ho sjølv. Slik observerer ho frå utsida, samstundes som ho heile tida er merksam på at ho er på utsida og medviten om at ho må trø varsamt for ikkje å trø feil. Mannen til forteljaren, Trygve, inviterer folk, forretningsforbindelsar, heim i selskap, men forteljaren får ikkje lage maten: «Trygve kjenner en kokk» (Stien, 1999, s. 109), og det er denne kokken som lager maten. «Flere ganger har jeg tilbudt meg å lage maten. Skinkestek. Jeg er god til å lage skinkestek. Men nei da, sier han, det er ikke verdt. Ikke tenk på det, sier han. Du har nok. Mer enn nok å gjøre» (same stad). På novella sitt notidsplan er gjestene Astrid og Jakop, og denne Jakop er «viktig». Forteljaren synest dei er hyggelege. Gradvis blir den klassemessige avstanden mellom forteljaren og dei andre i selskapet avdekt, og relasjonen mellom forteljaren og Trygve likeins. Medan forteljaren insisterer på at Trygve er snill (s. 111), er det klart at biletet er meir komplisert enn som så. Han er til dømes særskilt kontrollerande. Undervegs i måltidet spør forteljaren om ho skal varme maten i mikrobølgeovnen, noko som tydeleg er eit brot på nokre uskrivne reglar: «Trygve ser på meg. Sier ikke noe. Ser nokså lenge (...) Han likte ikke at jeg spurte. Jeg kan se det.

<sup>12</sup> Epifani: plutselig innsikt i egen livssituasjon.

Selv om det var en høflig ting å spørre om. Hensynsfullt. (...) Men det passa ikke nå. Jeg tok hintet» (s. 113).

Notidsplanet blir sett opp mot eit tilsvarande selskap ei tid tilbake. I ein kort analepse kjem det fram korleis forteljaren tidlegare har trødd feil ved å kommentere håret til ein gjest. Ho bruker optrinnet til å forklare kvifor dei no er meir forsiktige med å servere alkohol, men her er det ein klar avstand mellom det forteljaren gjengjev frå situasjonen og frå samtalen, og dei forklaringane ho gjev. Forteljaren er til dels blind, ho ser ikkje seg sjølv slik dei andre ser ho, til dels driv ho med sjølvbedrag (sjå Breiteig, 2012, 470 ff.). Etter kommentaren om håret

(...) snudde Trygve seg mot meg, vrei seg rundt på stolen, vrei på hele kroppen, ansiktet var fordreid, som om det var en fremmed, jeg kjente han ikke, men det var whiskyen, det var det som gjorde det, det som gjorde at det ble for mye, og at han ble sånn – fordreid, nesten stygg, da han freste, for det var det han gjorde – freste, samtidig som det var noe annet, noe helt annet, noe som nesten ligna gråt.

– Ikke si mer, sa han, – du sier så mye dumt, kan du være så snill å ikke si mer! (Stien, 1999, s. 117)

Det står klart for lesaren at alkoholrestriksjonane ikkje er innførte på grunn av Trygve. Uansett har hendinga ført til ei varsemnd hos forteljaren, og sjølv om ho no «(...) har slappa av» (same stad), er det klart at ho vurderer orda sine nøye: «Jeg kan foreslå det. (...) Jeg kan spørre om de vil ha kaffe. Kaffe? kan jeg spørre. Det er et kort spørsmål, et spørsmål som ikke behøver å forstyrre» (same

stad). Når ho til slutt tek mot til seg og spør, gjentek Trygve rørs-  
sla, «vridinga», men utgangen er litt annleis:

Det blir stille. Trygve snur seg mot meg. Dreier krop-  
pen. Hele overkroppen. Stirrer på meg.

Så løfter han armen, legger den rundt aksla mi, den  
er tung, jeg kan kjenne knuven ved handleddet, den  
trykker mot kragebeinet. Han åpner munnen. Han har  
jordbær mellom to av tennene. Han flytter den tunge  
handa lenger inn på skuldra. Jeg kan fremdeles kjenne  
knuven. Så lar han tommelfingeren gli sakte opp og  
ned langs sida av halsen min, før han vrir kroppen til-  
bake. Mot dem. Mot gjestene. Jeg kan ikke se øynene,  
men han smiler. Smiler bredt.

– Kaffe? gjentar han. (s. 118)

Dette intense øyeblikket er ope for tolking. Er handa mot kra-  
gebeinet, mot skuldra, tommelen mot halsen, å forstå som eit  
kjærteikn eller ei undertrykt valdeleg handling? Ei overraska  
anerkjening av ein rett kommentar til rett øyeblikk eller ei  
irrettesetting for det motsette? Poenget er uansett at forteljaren  
ikkje kan vite det – ho er, på grunn av den glasveggen av klasse  
mellom seg og dei andre – ikkje i stand til å avgjere på førehand  
om ho opptrer korrekt eller ikkje. Handa, og rørsla til handa, blir  
her ambivalent. I andre noveller, til dømes «Over elva» og «Flink  
jente», får hender meir eintydig positive konnotasjonar.

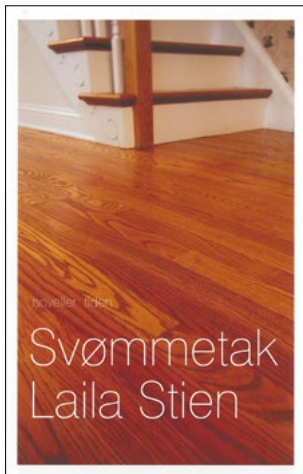
«Før kaffen» er ei novelle om klasseskilnad, om kjensla av å  
røre seg i rom der ein ikkje høyrer til. Vi kan òg merke oss kor-  
leis det *tilfeldige* blir tematisert. Trygve kallar Jakob for «Jackpot»  
(men ikkje når han høyrer det). Dette hintet om hasardspel kan

peike mot situasjonen til forteljaren. Ho kan ikkje handle med den tryggleiken (og ironisk nok heiter mannen hennar *Trygve*) som ein vanlegvis kan når ein er i omgjevnader der ein kjenner kodane. Ho kan derfor aldri vite om det ho seier eller gjer, blir rett. Situasjonen er som ein gjetteleik eller eit hasardspel. Utgangen kan bli fiasko eller suksess, det er umogleg å vite det på førehand. Det er ingen opplagte rasjonelle grunnar til at det skulle vere uhøfleg å føreslå å varme maten i mikrobølgeomnen. Desse uskrivne reglane er ikkje forankra i fornuft, og ein kan ikkje resonnerer seg fram til rett handlingsmønster. Dei er tilfældige og kunne godt vore annleis.

Vidare er «Før kaffen» altså ei novelle der forteljaren så til dei grader avslører seg. Avstanden mellom det ho seier og det lesaren forstår, og som kanskje forteljaren trass alt har ei aning om, er stor i denne novella. Slik blir vi som lesarar inviterte til å le av denne forteljaren som famlar seg fram i eit ukjend terreng og bommar gong på gong. Men i det vi ler, blir denne låtten sitjande litt fast i halsen. For novella skapar samstundes eit bilete av ein dominerande og snobbete ektemann og ei undertrykt kvinne. Denne doble manøveren gjev såleis rom for ein refleksjon og kanskje sjølvransaking. Som Bjarte Breiteig skriv: «Om vi ler av eller med personene vi møter hos Stien, har derfor mest av alt med oss selv å gjøre» (Breiteig, 2012, s. 472). Breiteig bruker omgrepet «tvisyn» om dette: «Vi får se mennesker som på utsiden kan være latterlige, dumme og irriterende, men samtidig tillates vi aldri å glemme innsiden deres. Og det vi finner der, er mennesker som oss selv – folk innesperret i sin egen personlighet» (same stad).

## Å HALDE SEG FLYTANDE – SVØMMETAK (2001)

**G**jennom glass og Svømmetak kan kanskje forståast som komplementære. I *Gjennom glass* dreier det seg ikkje minst om å undersøke klassespørsmålet. Fleire av novellene i *Gjennom glass* kan karakteriserast som kunstarnoveller eller metanoveller. *Svømmetak* går i ei litt anna retning. Allereie dei to fotografiane på omslaget peikar ein litt annan veg enn framsideillustrasjonen på *Gjennom glass*. Biletet på framsida viser eit golv med gulna parkett og dei nedste par trinna av ei loftstrapp. Biletet på baksida er eit nærbilete av ein kaffikopp. Froskeperspektivet på framsidebiletet peikar fram mot perspektivet i tittelnovella; der kan ein kanskje snarare snakke om eit *bakseteperspektiv*. Dei fem novellene i samlinga har alle kvinnelege førstepersonforteljarar. Forteljarane i «Så sant som det er sagt» og «Adekvat» gjev seg ut for å vere bipersonar i det dei fortel om. I «Så sant som det er sagt» er det søstera til Rigmor som fortel, og det tilsynelatande problemet som blir tatt opp, er Rigmor si manglande evne til å halde på kjærastar. Ho er for påtrengjande, meiner forteljaren, som tek på seg ei rolle som rådgjevar. Velmeint, men truleg feilslegen rådgjeving er òg



*Svømmetak*: Valiant/  
Asbjørn Jensen

tema i «Adekvat». Dottera til Nelly, venninna til forteljaren, held ut. Ho held ut utruskapen til ektemannen, ho held ut at sonen mistar førarkortet for råkøyring: «Ja vel, sa venninna mi, i begge tilfellene, ja vel» (Stien, 2001, s. 25).

## MOTTAKING

*Svømmetak* fekk meir blanda mottaking enn *Gjennom glass*. Meldaren i *Morgenbladet* skriv at novellene «(...) har en tendens til å veksle mellom en skjødesløs form og et platt innhold. Men den røffe, muntlige tonen kan dessverre virke mer anstrengt enn liketil.» Meldaren konkluderer med følgjande: «Laila Stiens hverdagsituasjoner makter ikke å heve seg utover det hverdagslige» (Treider, 2001). Meldaren i *Dag og Tid* er derimot særst positiv og meiner at «Laila Stiens innsikt og evne til å formidle 'kvinner på randen' er imponerande» (Hagen, 2001). Han meiner at dei to novellene «Vennligst prøv igjen» og «Svømmetak» er «av det beste Laila Stien har skrivne» (same stad), og han viser òg til det humoristiske elementet i novellene. Terje Eidsvåg i *Adresseavisen* meiner «Svømmetak» kanskje er den beste novella Stien har skrivne, og at samlinga som heilskap er «(...) helstøpt og tett gjennomført» (Eidsvåg, 2001). Meldaren i *Vårt Land* gjev òg samlinga god kritikk (Granlund, 2001a), men Turid Larsen i *Dagsavisen* er noko meir avmålt og meiner at «(...) materialet er for tynt» (Larsen, 2001). I Klassekampen vart det tilløp til debatt om samlinga. Morten Auklend leverte ei lang melding som alt i alt kan karakteriserast som eit slakt. Han skriv om novella «Adekvat» at ho verkar «(...) løst og likegyldig komponert», og at (...) det hele

blir overraskende plumpt og forutsigbart», og konkluderer med at samlinga alt i alt er «(...) en lettveker». Novellene i *Svømmetak*, meiner han, er «(...) unødvendig trivielle og altfor ofte liggende og duppe i en slags naivistisk Erlend Loe-vannskorpe med sine frustrerte Ally McBeal-karakterer og nonchalante hverdagsbe-  
traktninger» (Auklend, 2001). Slaktet vart ikkje ståande uimot-  
sagt. Magnar Mikkelsen, som òg andre stader har stått fram som  
Stien-apologet (sjå t.d. Mikkelsen, 1993), meiner at Auklend fell  
dommar over dei litterære karakterane «som om de var materi-  
elt eksisterende», at han har misforstått Stien sin stil, og at han  
følgjeleg ikkje har makta å lese novellene på ein god måte (Mik-  
kelsen, 2001).

### BAKSETEPERSPEKTIVET: «SVØMMETAK» OG «DET ÅRN SEG»

Dersom det hadde vore snakk om balladar eller sagatekstar, ville «Svømmetak» frå *Svømmetak* og «Det årn seg» frå *I det fri* vorte klassifiserte som variantar. Tekstane har nesten heilt lik grunn-  
struktur og plot. Ein liten familie reiser på bilferie til Sverige,  
spenninga mellom foreldra aukar, og mor bryt til slutt saman.  
I begge novellene er forteljaren dottera i familien, og perspek-  
tivet er gjennomgåande eit «bakseteperspektiv». På detaljnivå  
er det likevel fleire skilnader, men den største skilnaden ligg i at  
den siste novella, altså «Svømmetak», er meir gjennomført mini-  
malistisk, eller for å bruke eit mindre ladd omgrep, *konsentrert*.  
Dette kjem heilt konkret til uttrykk ved at «Svømmetak» har ein  
noko strammare komposisjon, og ho har færre karakterar. For-

teljaren i «Svømmetak» er einebarn, forteljaren i «Det årn seg» har ein bror. Vidare gjev «Det årn seg» hint om den sosiale og økonomiske bakgrunnen for familiesituasjonen og peikar sånn sett utover mot ein større kontekst. Karakterane i «Det årn seg» kan ein kanskje seie står fram som noko rundare enn karakterane i «Svømmetak». I «Svømmetak» er det berre familiefaren si maniske interesse for gamle bildelar som blir utpensla i særleg breidd. Settinga i novellene er nokså likt, men landskapet i «Svømmetak» er meir abstrakt. I «Det årn seg» er det til dømes med nokre stadnamn (Tärnaby, Lycksele, Bjurträsk), i «Svømmetak» er det ingen slike. Det meste av handlinga går føre seg i eit nokså anonymt nord-svensk landskap. Likeins er replikkane i «Svømmetak» på bokmål, mens replikkane i «Det årn seg» er gjengjevne på ein slags helgelandsdialekt.

«Det årn seg» har ein nokså samansett komposisjon. Narrasjonen er etterstilt, og konflikten byggjer seg gradvis opp via fleire einskildhendingar: planlegginga av ferieturen, ein stopp på ein bane for minifirhjulingar, forviklingar omkring teltoppsetting, eit besøk i dyrehagen i Lycksele, oppbrot og desperat leiting etter overnattingsstad. I tillegg har novella ein lengre epilog der vi får greie på noko av det som har skjedd *etter* ferieturen. «Det årn seg» er såleis ein samansett tekst reint dramaturgisk, trass i at han berre er 13 boksider. Komposisjonen i «Svømmetak» er langt meir konsentrert, og handlinga er enklare; her er det berre ein tråd. I den innleiande delen blir faren sin interesse for bildelar presentert. Faren sin motivasjon for å dra på ferie til Sverige er at han der kan gå på «bilskrotningen» og finne bildelar. I del to hoppar vi rett inn i situasjonen som fører fram til klimaks (Stien, 2001, s. 107). Far har vore på «bilskrotningen» medan forteljaren og mor har vore på campingplassen. Han har ikkje funne det han

leita etter, og beordrar oppbrot frå staden mot vilja til mor og forteljaren (i «Det årn seg» er det derimot *mora* som beordrar oppbrot). Herifrå handlar alt om å finne ein ny «bilskrotning», og all spenninga er knytt til dette eine. Frå baksetet blir spenninga mellom dei to framme effektivt skildra i passasjar som dette: «Mamma sa ingen ting, hun satt rett foran meg med smal og stiv nakke. Det var helt stille i bilen, men motoren durte, så jeg klarte ikke å høre om hun hadde pastillen i munnen ennå» (s. 114). Dei finn ikkje bilopphogginga før stengetid. Mor gjev ordre om at dei skal køyre til ei strand, for ho skal bade. Badeturen kan nettopp forståast som ei slik protesthandling som novellene til Stien skil-drar så mange av:

Hun gikk med lange skritt til vannet nådde henne over knærne og et stykke til. Da kasta hun seg framover og svømte. Først med forte tak, det plaska rundt henne. Så ble takene langsommere. Men sterkere. (...) Nå plaska det ikke rundt henne mer. Hun hadde så rolige tak. (...) Jeg så bare hodet. Det duppa der ute, duppa opp og ned akkurat som en ball som lå og fløt på vannet. (s. 118)

Far og dotter står og ser på denne prikken, men så reagerer faren og hoppar uti. Forteljaren blir ståande aleine igjen på stranda. Tonen er heilt neddempa, dvelande. Men augeblikket der ho står på stranda og ser begge foreldra som «femtiøringer» i sjøen, har likevel sterk affektiv ladning i og med gjentakingane som gjev passasjen eit messande preg, som om eg-et prøver å overtyde seg sjølv om at situasjonen kjem til å få eit lukkeleg utfall:

Jeg sto igjen i sanden. Det har vært sol hele dagen og varmt, sa jeg inni meg. Sola har varma vannet, det er varmt. To lysende prikker i vannet – som femtøringer, like blanke. Og varmt vann, ganske varmt. Vannet holder seg, sjøl om sanden blir kald, sjøl om sola blir borte, vannet kan holde seg varmt i mange timer, helt til det blir natt. (s. 119)

Etter denne passasjen følgjer ein ellipse, framstillinga er såleis parallell til «Flink jente» i *I det fri*, der klimaks er utelete frå forteljingsnivået. Forteljinga fortset med at foreldra kjem inn til stranda saman, dei «(...) reiste seg opp på likt» (same stad) og går i land. Ei optimistisk tolking av denne passasjen er at relasjonen mellom foreldra igjen er i balanse. Dei reiser seg opp på likt.

Begge desse novellene utforskar den same triangelrelasjonen som dei tidlegare novellene «Høyt spill» og «Bytur», med ein dominerande, uansvarleg eller fråverande far, ei mor som balanserer på grensa mellom å halde ut og å bryte saman, og eit barn som observerer det heile frå sidelina, vere seg baksetet eller stranda. Kvifor har Stien valt å fortelje både «Flink jente» og «Det årn seg»? Det kan kanskje virke som om ho av ein eller annan grunn ikkje har vore heilt nøgd med «Det årn seg».

Novellene er særst like. Det er godt mogleg likskapane er tilfeldige, men om ein no likevel vel å lese tekstane som variantar, vil eg argumentere for at «Svømmetak» er ein kunstnarleg meir vellukka variant enn «Det årn seg». Uttrykket i «Svømmetak» er openbert meir konsentrert enn i «Det årn seg», som har rom for situasjonskomikk og fleire episodar, i «Svømmetak» er det heile meir fokusert. Dermed står sluttscenen på stranda i «Svømmetak» fram med større symbolsk kraft enn epilogen i «Det årn

seg». Protesthandlinga til mor blir meir markert og poengtert her enn den gradvise fortvilninga og tilbaketrekkinga som blir skildra i «Det årn seg». Forteljaren si grunnleggjande einsemd likeins. I «Svømmetak» er forteljaren einebarn. Ho er prisgjeven dei to prikkane i sjøen. Karakteristisk for korleis barneprotagonistane hos Stien ser foreldra, er korleis detaljane pregar framstillingsmåten. Foreldra er ei hand («Flink jente»), ein nakke eller eit hovud («Svømmetak»), blommar på nattkjolen («Bytur») eller som i siste avsnittet av «Svømmetak», berre eit (metonymisk) spor i sanda: «Jeg så på sporene deres. De hadde gått i våt sand der vannet hadde trukket seg tilbake. Sporene var djupe og helt tydelige i den mørke sanden» (s. 119). Slik ser barneforteljaren eller barnekarakteren stykkevis og delt og manglar heilt eksplisitt heilskapsforståinga, sjølv om altså *spora* er tydelege. Det gjer òg dei andre karakterane til Stien, men her får dette aspektet meir vekt.

## TRYKKET UNDER OVERFLATA – *VERANDA MED SOL* (2003)

*Veranda med sol* har eit enkelt kvitt omslagsdesign med eit fotografi av ein balkongkasse fylt av stemorsblomar. Saman med tittelen ymtar altså biletet om noko harmonisk og solfylt reint ytre sett. Stemorsblomane og balkongkassen gjev derimot assosiasjonar i litt ulike retningar. På den eine sida er stemorsblomar livskraftige blomar som sår seg og spreiar seg lett, medan balkongkassen dei er planta i, ymtar om eit trongt og avgrensa rom å leve i. Ut av dei tronge rammene kan det likevel vekse vakre blomar.

«En bagatell» er fortald av ei kvinne som har delteke på eit større møte eller ein konferanse. Ho er altså plassert inn i eit rom med andre som ho ikkje kjenner godt, og eit rom der ho er synleg for desse andre i ulike situasjonar, til dømes i buffé-køen, ved middagsbordet og i konferansesalen. Ho har eit sjukeleg overdrive medvit om korleis ho opptrer og blir oppfatta av menneska rundt seg, og når ho trør feil og reagerer for sterkt på ein bagatell, fell det heile saman for ho, og ho trekkjer seg tilbake og planlegg flukt. I «En vennlig tanke» blir ei eldre kvinne vitne til ein scene mellom eit yngre kjærastepar i parken. Dette startar så ein min-



*Veranda med sol.* Valiant

nesekvens om samlivet hennar med ein målar, og korleis dette samlivet tek slutt. I «Et tre i kanten av skogen» er hovudpersonen nettopp ein person som, kanskje sjølvpålagt, kanskje ikkje, eksisterer i eit klaustrofobisk rom. Sommar, sol og veranda er motiv i «Svak bris», men under denne tilsynelatande hyggelege overflata ligg det noko anna. Dette andre, ein aggresjon eller ei sterk lengt, kjem berre kort til uttrykk gjennom ei einaste lita protesthandling, medan det i tittelnovella fører til ei flukt. I «Nye sko» er det sjalusi og undertrykt vald som (igjen) blir utforska.

## MOTTAKING

I Nordlys triller Tove Myhre ein seksar og konkluderer med at *Veranda med sol* «(...) kaster lange ettertenksomme skygger og gir leseren utallige små soler av leseglede» (Myhre, 2003). Meldaren i Finnmark Dagblad trillar ein femmar på terningen og gjev plass til nokre utdrag og lengre referat. Ho stoppar særleg opp ved «En bagatell» og skriv at novella slett ikkje handlar «(...) om en bagatell, men tvert imot om forkrøplende livsudyktighet» (Pedersen, 2003), og for denne meldaren er det nettopp denne tematikken som i sterkast grad har sett spor: «Plutselig, for en stakket stund, sier en til seg selv at en må huske på å ikke la ting komme i veien, at en må komme på å leve» (same stad). I Dagbladet skriv Tiril Broch Aakre at novellene presenterer ei skingrande einsemd, og at ho er «(...) fristet til å si at novellene bærer på et slags budskap om en viss åpenhet, mykhet, framfor den totale isolasjonen og selvtilstrekkelighet som holder disse novellenes hovedpersoner fanget i ensomheten» (Aakre, 2004).

Turid Larsen mobiliserer den velkjende isfjellmetaforen i si melding i Dagsavisen og meiner at samlinga er meir prega av ein «(...) mørkere stil og tone (...)» (Larsen, 2003) enn tidlegare samlingar. Sigmund Jensen i Stavanger Aftenblad meiner samlinga er «(...) en usedvanlig enkel, renskåret, ukunstlet, sår og usentimental novellesamling (...)» (Jensen, 2003). Henning Howlid Wærp meiner at emnet i «Et tre i kanten av skogen» er for stort for novelleformatet, ettersom novella er ein refleksjon over «(...) livet og alt som ikke hendte» (Wærp, 2004). Wærp meiner derfor dei ein-episodiske «En bagatell» og «Svak bris» er meir vellykka. Knut Ødegård skriv i Aftenposten at Stien meistrar «(...) nøkternhetens avslørende kunst (...)» (Ødegård, 2003) betre enn dei fleste. Ødegård trekkjer fram det han meiner er Stien (og kunsten) sitt humanistiske prosjekt: «Å få oss til å se, til å lytte, til å få øye på sammenhenger og erkjenne medmennesket der vi ikke har sett det før – eller der våre sanser er blitt så nedsløvet at vi ikke lenger ser hva som foregår i og mellom mennesker» (same stad).

### «ET TRE I KANTEN AV SKOGEN»

Denne novella skil seg ut i samlinga på fleire måtar. Novella er kompleks, og det er vanskeleg å konstruere eit nokolunde samanhengande historienivå. Forteljinga er fragmentarisk bygd opp og gjengjev ein assosiativ tankestraum. Forteljaren er ei einsam, vaksen kvinne som ventar. Dei to opningssetningane slår an tematikken: «Det er mange måter å vente på. Jeg kan alle» (Stien, 2003, s. 35). Det går ikkje klart fram at ho ventar på noko særskild, men

mange ulike ting blir nemnde utover i novella. Ventina er gjennomgåande tematisert i novella, òg i analepsar som gjev noko bakgrunn, og der forteljaren mellom anna fortel om bestemora si som venta på dei som kom bort på havet, men som kom over tapet (s. 37–39). Denne analepsen blir avløyst av eit anna minne (s. 39–42) om ein gong ho venta på at foreldra skulle komme heim. Då det dukkar opp ei mus på rommet, får ho panikk og klarar ikkje røre seg. Kjensla av dette som ligg og lurar på henne, har set seg fast i henne: «Jeg kan kjenne det samme ennå. At noe ligger og lurar. Og at det har vært der. Har vært der lenge uten at jeg har visst om det. Nå vet jeg. Men kan så lite gjøre. Ingen ting kan jeg gjøre» (s. 42). Kva ho veit, og kvifor ho ikkje kan gjere noko med det, går ikkje heilt tydeleg fram av teksten, men nokre små tekstlege detaljar gjer det rimeleg å føreslå at dette dreier seg om ein mor–son-relasjon som ikkje er heilt som han skal vere. Forteljaren gjev nokre hint om at ho har ein son som har vokse opp i eit for trangt miljø, og at eit eller anna, kanskje derfor, har gått gale for denne sonen sidan (t.d. s. 52). I eit tredje tilbakeblikk blir det fortalt om ei gammal kvinne som berre ventar på å dø, og som sørger over at barna hennar ikkje er frelste (s. 44–45). Forteljaren er hos denne kvinna saman med bestemora si, og dei syng salmen «Jesus din søte forening å smake» for kvinna.

Ventina til forteljaren går føre seg i eit særst avgrensa rom, nemleg på tre klart definerte stader, ved ei furu i skogen, ved kjøkkenbordet og i ein lenestol. Begge dei to første stadane er knytte til noko taktilt. Når ho står ved treet, plukkar ho vekk bark med naglane: «Jeg plukker vekselvis med høyre og venstre hand. Biter av bark drysser ned» (Stien, 2003, s. 35), og det taktile og konkrete ved furua har ein slags terapeutisk verknad på henne:

Om det er stammen som er så god og så bein å lene seg mot, eller om det er ei kraft, ovenfra eller nedefra, i gamle trær, i sånt som har vokst lenge og ennå vokser, vet jeg ikke sikkert. Vet bare at det virker. Med ryggen mot stammen, barken mot handflatene, hodet mot den ruglete overflata som dekker sevja, dekker årringer, spor etter år som er gått, ufattelig mange år, får jeg en slags ro. Fred kaller jeg det. Med barken under neglene. Røttene under fotsålene. (Stien, 2003, s. 42)

Når ho sit ved kjøkkenbordet, held ho i eit saltkar: «Det er av porseleinen og har ei kald, glatt flate» (same stad). Det handfaste, den ru overflata til furua og den glatta overflata til saltkaret, blir såleis mogleg å forstå som substitutt for det som manglar, altså det ho ventar på. Her kunne ein trekke linene heilt attende til novella «Lisbeths mandag» i *Nyveien*, som når ho kjem heim med den stolne bamsen «(...) stryker fingrene gjennom mjuk, lodden pels» (Stien, 1979, s. 14). Medan det Lisbeth manglar, er nokså presist formulert: kjærleik og omsorg, er det noko meir uklart kva denne forteljaren manglar, men særleg treet får altså ein slik substitutt-funksjon.

Det at forteljaren oppsøker dette treet, har eit visst rituelt preg, og skildringa av treet sin tilsynelatande terapeutiske funksjon kan ein kanskje kople opp mot treet som eit bilete på verdsaksen i ulike mytologiar (t.d. Eliade, 1994, s. 25). Men her er det religiøse aspektet ikkje knytt til ein kulturell fellesskap. Eg-forteljaren ymtar om at treet har ei «kraft», men utover dette er ikkje dette private og einsame ritualet fylt med meining slik religiøse ritual kan vere det. Forteljaren fabulerer om at ritualet kunne vore noko

alle utførte: «Jeg tenker på det av og til, hvor underlig det ville sett ut hvis alle fant seg et tre. For et merkelig landskap det ble. Om alle de ranke stammene i skogen skulle hatt en sånn utvekst» (Stien, 2003, s. 43). Ho avviser tanken som komisk: «Eller det ble for mange av utvekstene, sånn at det ikke lenger var bare deg og treet, deg og årringene, lyngen og soleiene, men alle slags skapninger og skabeloner med gråt i seg. Det ville sett rart ut. Komisk, nesten» (s. 43). Denne tenkte fellesskapen kan altså synast å gå på tvers av alle artar og livsformer. Forteljaren forstår sorga over det tapte, over mangelen, som noko grunnleggjande, og noko som kan sjå ut til å gå utover det reint menneskelege. Alle «skapninger og skabeloner» kan ha denne gråten i seg. Samstundes ville dette artsoverskridande sorgritualet altså vore eit komisk syn.

Forteljaren i «Et tre i kanten av skogen» er grunnleggjande upåliteleg, og det er vanskeleg å skilje mellom ulike nivå av «røyndom», eller ontologiske nivå, innanfor fiksjonsuniverset. Ein del av tankestraumen handlar om ein tenkt bror, Bjørn. Bjørn blir tilsynelatande til som ein tankekonstruksjon: «Bjørn *kunne* broren min hete. Det er et fint navn» (Stien, 2003, s. 49, mi utheving). Forteljaren dagdrøymmer vidare om denne broren og familien hans og etablerer ein hyggeleg familiefellesskap i tankane. Sidan dukkar denne Bjørn opp som ein tilsynelatande meir reell skikkelse – det *tenkte* ved han kjem i alle fall i bakgrunnen, og han kan verke å vere til stades i same universet som forteljaren (s. 54). Det går etter kvart fram at forteljaren er i kontakt med nokon via telefon: «Hun jeg snakker med noen ganger, sier jeg ikke skal på arbeid» (s. 54). Det er altså nokon utanfrå som er involvert, og som samstundes er med på å isolere forteljaren frå sosiale samanhengar. Det verkar som om forteljaren verken

forstår kven som ringer, eller kvifor dei ringer: «Det er de andre som ringer. Nesten alltid. De sier det er sånn og sånn og at det og det har skjedd. Jeg hører på» (s. 58). Eg-personen si tilknytning til omverda blir såleis meir og meir utviska, og ho klarer ikkje å engasjere seg i kva dei andre eventuelt vil henne.

Særleg den siste delen av novella (s. 54–59) peikar fram mot novella «Besøk» i *Over elva*. Her glir ventinga dels over i noko som kan likne på paranoia og hallusinasjonar, dels over i eit fantasilandskap. Det er ventinga – som kan vere ventinga på ein bortkommen son – som utløyser samanbrotet. Ho høyrer steg i singelen og i trappa utanfor. Lyden av skritta blir introdusert tidleg i novella, det er noko ho høyrer medan ho ventar: «Jeg skvetter når jeg hører skrittene» (s. 37). Men i den siste delen blir det lagt til meir. Trinna er av ein eller annan grunn *kjente*: «Det er på singelen jeg kan høre den første lyden. Så i trappa. Kjente trinn. Lette. Fem trinn i alt. Jeg skvetter. Enda jeg har venta» (s. 54). Ei rimeleg tolking er at desse kjende trinna, er trinna til sonen som ho ventar på. Utover herifrå gjengjev forteljaren mareritt og opplevinga av lydar som blir stadig meir påtrengjande, og oppbygginga fram mot siste avsnitt er ei intens skildring av eit sinn som gradvis bryt saman:

Om dagen er det lyder. Det kjører biler forbi. Jeg slår på radioen. Setter i gang vaskemaskinen. (...) Det fins andre lyder også. Smekket av lokket på postkassen. (...) Musikk på radioen og knitring i avisapir. Et kaffekrus å løfte opp og sette ned, sette stille ned på bordet, et lite knepp. Tetningsringen på kaffekanna lekker. Det surkler og syder. Kaffekanna må jeg bære bort. (s. 54–55)

Opplevinga av lydane blir gradvis sterkare:

I stolen, eller ved kjøkkenbordet, er lydene skarpe. Og helt nært. Saltkaret som glir ned på bordplata. En tøffel på foten som vippes av. Avisen jeg legger fra meg. Kaffekanna har en tetningsring som ikke tetter. (s. 57–58)

Igjen høyrer ho trinn i singelen og på trappa, men den siste gongen blir lyden òg følgt av noko taktilt, ei varsam berøring:

Helt stille, men jeg hører det. Så stemmen, den mjuke stemmen og pusten i rommet. Ei hand så vidt borti armen min, skuldra, som en fuglevinge, så lett. Den mjuke stemmen hans: Gå og legg deg nå, mamma. (s. 59)

Er det faktisk sonen som har komme att, eller er dette òg ein fantasi? Det siste avsnittet blir innleidd med at «De» ikkje har ringt: «Ingen har ringt og sagt: Hvil deg. Jeg måtte knuse kaffekanna til slutt. Det var en lyd i den. Det var tetningsringen som var morke» (s. 59).

I det siste avsnittet kjem Bjørn og hentar henne. Ho, Bjørn og sonen hennar køyrer ut til havet, og novella sluttar i ein idyllisk scene. Lesen i samband med det som kjem rett før, er det ikkje grunn til å tolke dette som noko anna enn forteljaren si draumeforestilling eller som ein hallusinasjon. Ettersom denne delen har ein iterativ<sup>13</sup> form, er det desto større grunn til å tolke det slik:

---

<sup>13</sup> Iterativ forteljing: Når det blir fortalt *ein* gong om hendingar som vi forstår blir gjentekne fleire gonger.

«Når jeg står under treet, kommer Bjørn. Han kommer alltid når jeg står der» (s. 59).

I og med at forteljaren er upåliteleg, og i og med at forteljaren berre gjev brotstykkje av ein større samanheng, er det vanskeleg å etablere eit samanhengande historienivå for denne novella. Har forteljaren ein bror og ein son? Har ho hatt det, men av ein eller annan grunn mista dei? Eller er både broren og sonen den ein-same kvinna sine fantasiprodukt? Broren blir heilt tydeleg etablert som ein fiktiv skikkelse (s. 49), men det er noko annleis med sonen. Det er fleire moment som talar for at mor-son-relasjonen er ein tematisk kjerne i novella. Sentralt plassert, litt før midten av novella, etter skildringa av besøket til den eldre kvinna som sørga over borna sine, følgjer desse setningane, skilt ut grafisk som eit avsnitt: «Jeg skjønte det da, jeg tror jeg skjønte det da – at ei mor er mor bestandig. Og gråter over barna helt til slutt» (s. 45). Vidare følgjer ein slags forsvarstale. Det går fram at ho kjenner seg kritisert av folk rundt henne: «Her vi bor sier de at jeg må ha sett tegn. De legger det på meg» (s. 46). Dette *det* viser då til noko som ho kanskje, kanskje ikkje, burde kjenne seg ansvarleg for. Desse teikna som ho burde ha sett, blir så lenka opp til forteljinga om dei som kom bort på havet: «Tegnene. Alltid det. De gjør dette mot meg, enda jeg vet at før ble hele båtlag borte – uten tegn. Nei, sier jeg, – jeg har ikke sovet» (s. 46). Slik blir notidssituasjonen direkte kopla opp mot bestemora sin situasjon. Forliset skjedde utan teikn. Her er det eit forlis i overført tyding som har skjedd tilsynelatande utan teikn.

Den siste intense delen av novella, skildringa av lydane og draumane, ja, det som vi kan forstå som eit dramatisk samanbrot, står til dels i kontrast til det elles dempa språket til forteljaren. Kaffikanna måtte ho knuse, men den desperate handlinga får ei forklaring i eit heilt dempa, sakleg stilnivå: «Det var en lyd i den. Det var tetningsringen som var morken» (s. 59). Sjølv i samanbrotet heng forteljaren fast i eit daglegdags språk. Slik meiner eg det er mogleg å samanlikne med til dømes «Forvandlinga» av Franz Kafka, der det òg er eit skarpt brot mellom det som skjer, og språket det blir formidla i. Når tankane til Gregor Samsa blir gjengjevne, er dei som om denne forvandlinga ikkje har skjedd. Om ein går heilt attende til short storyen sine røter, finn vi òg døme på denne forteljartypen. I Edgar Allan Poe si «The Tell-Tale Heart» (norsk: «Sladrehjertet») frå 1843 insisterer forteljaren på rasjonalitet sjølv om det som blir fortalt, vitnar om noko ganske anna:

Ja! – nervøs – veldig, veldig fryktelig nervøs hadde jeg vært og er; men hvorfor insisterer du på at jeg er gal? Sykdommen hadde skjerpert sansene mine – ikke ødelagt – ikke sløvet dem. (...) Så hvordan kan jeg være gal? Lytt! og legg merke til hvor sunt – hvor rolig jeg forteller deg hele historien. (Poe, 2014, s. 7)

Henning Howlid Wærp (2003) meinte at denne novella ikkje var vellukka ettersom ho omhandlar eit emne som er for stort for novelleformatet. Dette er ei vurdering eg ikkje deler. Sjølv om novella på eit vis spenner opp eit stort lerret, det *blir* fortalt fragment frå eit heilt liv, meiner eg likevel at ho er konsentrert. Det er først og fremst ein romleg konsentrasjon: Forteljaren rører seg

ikkje utanfor nokre bestemte rom (skogen, kjøkkenet, stolen), og det er ein tematisk konsentrasjon (venting, einsemd). Om ein ser bort frå analepsane, har novella eit strengt strukturert plot som er borte fram av nokre konkrete detaljar som kaffikanna, lyden av stega over singelen og telefonen og telefonsamtalane. Igjen er slike små detaljar viktige verktøy for forkorting og konsentrasjon. Slik er ikkje dette først og fremst ei novelle om «eit heilt liv», men ei novelle som handlar om eit menneske i ein grensesituasjon. Det er dette særst einsame mennesket sitt gradvise samanbrot som er kjernen i novella.

## EROTIKK OG VALD: «NYE SKO»

«Nye sko» har nokre klare likskapar med «Spiller ingen rolle» i *Sånt som skjer*, men kanskje òg med «Øyens lyst» frå *Gjennom glass*. Eit tablå, eller ein slags ekfrase, dannar i alle desse tre novellene utgangspunktet for sjalusien eller fallet til hovudpersonen. Dei tre mannlege hovudpersonane ser eit bilete som brenn seg fast i dei, og som dei ikkje kan sleppe. Dei diktar vidare med utgangspunkt i biletet utan å ha oversyn over samanhengar eller årsaker, og sjalusien får vekse. «Nye sko» er fortald i tredje person, men fokalisinga ligg gjennomgåande hos hovudpersonen, og det er hans tankar, sansingar og tolkingar vi har tilgang til. Innleiinga til «Nye sko» munnar ut i eit tablå. Han er med ho i skobutikken. Ho prøver sko, han ser på, og ein mannleg ekspeditør ber fram nye sko:

Hun ble sittende med dem [skoa] på ei stund, på den lave puffen, strakte begge leggene fram mot speilet. Skjørtet var kort, nådde like over knærne, hun har pene knær, og hun strakte de velformede leggene fram, nesten helt parallelt, med de smale ankene, den høye rista, buet som på en danser. Strømpene, de lyse, glatte strømpene skinte. Hun ålte seg framover, støtta seg med hendene mot setet mens hun holdt begge bena strakt framover, med bare en ganske svak bøy i knærne. Ekspeditøren ble stående helt stille og se inn i speilet, lenge, lette ikke fram flere sko, han bare sto. (s. 75–76)

Tablået, eller scenen (her er trass alt noko rørsle), kallar fram eit minne hos hovudpersonen som ligg nokre år tilbake i tid. Paret hadde besøk av eit anna par, og han får sjå henne saman med den mannlege gjesten, Odd, i ein tilsvarande positur. Både det innleiande tablået og episoden med Odd er mogleg å lese i lys av *framing*-omgrepet. I skobutikken rammar spegelen inn det ekspeditøren ser og tilsynelatande blir oppslukt av – i alle fall om ein følgjer hovudpersonen si forståing. Tablået med Odd er innramma på ein litt annan måte: «Det var strømpene han så først. *Mellom trinnene i trappa*. Svak musikk i rommet, de hørte han ikke» (s. 79, mi utheving.). Det som blir ramma inn, er altså igjen strømpene, akkurat slik dei blir ramma inn av spegelen i skoforretninga. Desse strømpene får etter kvart ein dobbel funksjon. I hovudpersonen sitt hovud er strømpene, og leggene under, gjenstand for begjær. Opplagt for han sjølv, men altså kanskje òg for Odd og ekspeditøren. I Odd-scenen ser hovudpersonen, i alle fall slik han minnest det, òg ei tilnærming frå Odd si side:

Noe har han greid å viske ut. Men ikke alt. Ikke handa over kneet. Neven. Neven hans. Rørte den på seg? Han vet ikke, kan ikke si det sikkert – om den bevegde seg, eller om den bare lå ganske stille over kneet, kneet hennes med de lyse, silkeaktige strømpene. (s. 79)

Han har sidan aldri nemnt dette han såg, «(f)or hvis han hadde begynt, hvis han først hadde brakt det på bane, hadde han kommet til å si mer» (s. 80). Dermed har han i denne tida i staden dikta vidare rundt dette tablået og gjetta seg til samanhengar som kanskje ikkje er der. Dei førestillingane om utruskapen som hovudpersonen i «Nye sko» dannar seg, liknar på førestillingane til hovudpersonen i «Spiller ingen rolle», men medan valden i sistnemnde kjem til uttrykk, er valden i «Nye sko» berre ei undertrykt moglegheit. Det er igjen strømpene som er kjernen, og dei spelar ei viktig rolle i hovudpersonen sine nattlege valdsfantasier. Slik får strømpene, i eit tredje bilete eller tablå, eit nytt potensial, nemleg som drapsvåpen:

Hvis for eksempel strømpene hennes henger over storryggen. Og det gjør de. Som regel gjør de det. Hun kler av seg på soverommet. Henger klærne over ryggen på stolen som står ved toalettkommoden. Strømpene til slutt. Strømper og bh. Når det begynner å lysne av dag, siver lys inn gjennom gardinene og faller over stolen sånn at han kan se klærne, se strømpene, de lyse silkeaktige strømpene hennes. De henger der – og skinner. Han vet at maskene er små og tette, kvaliteten god, de er sterke. (...) Et kraftig rep kan det bli, selv om stoffet er tynt. (s. 81)

Vidare fantaserer han om korleis han kan lirke strømpene rundt halsen hennar medan ho søv, og altså kvele ho. Strømpene, saman med uttrykket «dyrisk drag», som han høyrte ein gong i ungdommen, men då brukt om nokon annan, er sentrale element i sjalusifantasi. Uttrykket «dyrisk drag» har festa seg til minnet hans, og han har vidare kopla det til henne.

Novella speler på nokre klart erotiske motiv: Det dyriske, foten som sit «(...) nesten som en hanske (...)» (s. 83) på foten, og strømpene, som i seg sjølv kan alludere til slangen i paradiset og det dyriske. Sjalusien, valdsfantasi og den erotiske fascinasjonen blandar seg saman i hovudpersonens førestilling, men han lukkast nesten, men berre nesten, med å halde alt dette under overflata fram til novella sluttar. Det siste avsnittet inneheld mellom anna ein dialog mellom han og ho. Ho har bestemt seg for kva sko ho vil kjøpe, og skal inn til byen og skoforretninga. Han insisterer på å bli med. I dialogen kjem det ei lita avsløring: «– Skulle ikke du klippe plenen? – Det kan jeg gjøre etterpå. – Skjønner ikke poenget. – Neivel. – Du tuller nå? – Nei.» (s. 84). Dialogen kan tolkast som at ho forstår noko om sjalusien hans, men at ho finn det latterleg eller kanskje til og med litt smigrande. Til slutt smiler ho til han og seier at han er rar. Ho snakkar til han i same «(...) tonen som hun bruker overfor ungene noen ganger» (s. 84). Ho plasserer han såleis i ein barnleg posisjon, han blir infantilisert og parkert, så å seie, gjennom måten ho snakkar til han på.

«Nye sko» viser igjen korleis små detaljar kan bere ein stor tematikk. Skoa, leggane og strømpene i dei avgrensa tablåa i skobutikken og gjennom trappa, replikken om «det dyriske» og den korte dialogen til slutt, tener til å skildre «heile» relasjonen mellom desse to karakterane. Etersom lesaren berre har tilgang til tolkingane hans, er det likevel særst vanskeleg å vite kva som

«eigentleg» skjer i denne relasjonen. Er ho med på det erotiske spelet som han ser? Er ho klar over kva han ser, og er desse tablåa meint for han? Kva med strømpene på soverommet? Veit ho kva han ser? Er den infantiliseringa av han i dialogen til slutt ein del av eit erotisk spel som ho regisserer og har glede av å spele?

På same vis som i «Spiller ingen rolle» er det sannsynleg at tolkingane som vi får tilgang til, er eit dårleg grunnlag å gjere slutningar på bakgrunn av. Tolkingane hans er vel så sannsynleg feiltolkingar. Sånn sett gjev novella ei påminning om kor lett det er å bygge relasjonar på tolkingar av intensjonar som kanskje ikkje finst.

## HJEM TIL JUL (2010)

### MOTTAKING

Kritikken av *Hjem til jul* er jamt over noko avmålt, og den lettare tonen som pregar denne samlinga, synest ikkje å ha slått an i avisene sine meldarkorps. Meldaren i Nordlys kommenterer kort sjangerspørsmålet og meiner at forteljingane har «(...) tilnærmet novelleform fordi de som regel ender uventa eller med et apropos (...)», men meiner samstundes at forteljingane heng «(...) så godt sammen at de nesten blir som kapitlene i en kollektivroman» (Hovda-Lien,

2010). I Vårt Land skriv Tone Mjåvatn at nokre av forteljingane er «(...) nesten overflatiske», men at andre går djupare «(i)kke minst på grunn av språket; skarpskåret, innholdsrikt og direkte, i blant med en nesten desperat 'lett' undertone som gjør at enkelte fortellinger gir gjenklang til hele samlingen og får den til å dirre» (Mjåvatn, 2010). Dagbladet sin meldar meiner derimot at *Hjem til jul* ikkje lukkast i å balansere det «(...) eksistensielle mot det trivielle (...)» og at fleire av forteljingane derfor blir «(...) for ordi-



*Hjem til jul*. Exil Design

nære». Konklusjonen i Dagbladet er at det «(...) hemmelighetsfulle og foruroligende (...) ikkje er sterkt nok til stades i samlinga» (Djuve, 2010). Jonny Halberg leverer ei særskild kritisk melding i Morgenbladet og meiner at samlinga manglar både presisjon og djupn. Halberg skriv at forteljaren sin «folkelige enkelhet» ikkje skapar distanse til stoffet, og at novellene blir dregne «(...) mer mot ukebladhyllen enn mot en seriøs litteratur» (Halberg, 2010). Som døme bruker Halberg forteljinga «Valparaiso». Her meiner han at det blir lagt opp til ein

(...) avgjørende konflikt med Beate og ektemannen Roald. Beate tar steget, som ser ut til å gå mot en frigjøring: Hun vil til Valparaiso. Deretter tar hun ski og staver og går opp i fjellet, tar av seg klærne, og så: ikke noe mer. Hun roper «Valparaiso» Det er det. Den tafatte avslutningen som bare setter novellen tilbake, og ikke bringer den videre. (Halberg, 2010)

Til Halberg si vurdering kan ein vel innvende at frigjering og eigentlege oppgjer, oppgjer som fører nokon stad, berre sjeldan er ei reell moglegheit i Stien sin forfattarskap. Det er nettopp eit poeng at ei eigentleg frigjering på den måten Halberg etterlyser, ikkje utan vidare kan finne stad i dette litterære universet. Draumen om frigjering finst hos mange Stien-karakterar, og frigjering og lausriving kan nok vere sentrale prosjekt for mange karakterar, men berre sjeldan klarar dei å finne vegen til frigjeringa, til reelle utvegar. Ville «Valparaiso» vorte ei betre forteljing dersom Beate hadde teke dette steget over i frigjeringa? Eg trur ikkje det, og eg trur Halberg tek feil. Derimot *kan* ein lese samlinga *Hjem til jul* som heilskap som ei forteljing om forsoning og aksept sna-

rare enn ei forteljing om eit mislukka frigjeringsprosjekt. Det vil i alle tilfelle vere mitt forslag.

«MEN JEG VET IKKE.  
HVA VET MAN EGENTLIG?»

Samlinga *Hjem til jul* ber ikkje sjangernemninga noveller på tittelsida, men *fortellinger*. Samlinga skil seg ut ved at alle tekstane er korte og poengterte, ofte med eit humoristisk sluttpoeng eller ein slags epilog som er grafisk markert som eige avsnitt. Humoren kan òg ta form som sjølvironi frå forfatternar si side. Når venninnejengen i «Tapre forsøk» bestemmer seg for å starte lesesirkel, les dei seg gjennom både Amalie Skram, Hanne Ørstavik og Torgny Lindgren. Men *Veranda med sol* blir punktum for tiltaket: «Vi var deppa og nedfor innimellom, så klart, men så konstant nedstemt som etter at vi begynte med litteratur, det hadde vi aldri vært før» (Stien, 2010, s. 42). Slik kan ein kanskje lese *Hjem til jul* som ein slags sjølvironisk kommentar til forfattarskapen så langt. Hendingane i *Hjem til jul* er ofte vel så alvorlege som hendingane i novellene som er haldne i ein meir mollstemt akkord, men her har forteljaren ein større distanse til det ho fortel om, sjølv om mykje av det i høgste grad angår ho direkte. Denne distansen gjev altså eit større rom for humor og ironi enn den såre nærleiken som pregar mange av dei tidlegare novellene. Derfor er det god grunn til å seie at *Hjem til jul* representerer eit anna prosjekt enn dei tidlegare samlingane. Her handlar det om å utvikle eit litt anna, og kanskje òg meir positivt blikk på tilværet. Karakterane held ut, men ikkje berre det, dei kan til dels ta ei offensiv halding.

Det er kanskje ikkje så mykje å gjere med den situasjonen dei står i, men her finst likevel nokre rom som er mogleg å utforske og falde seg ut i.

Forteljarrøysta er gjennomgåande i alle tekstane; det er den middelaldrande hjelpepleiaren Betty (eigentleg Beate) som fortel, men ofte bruker ho pronomenet *vi*, noko som då viser til den vetle krinsen av kvinner ho er ein del av. Dei same karakterane går igjen i heile boka, og nokre, som Rita, dukkar oftare opp enn andre.

Sjølv seier Stien om *Hjem til jul* at «(d)et skjer vanskelige ting, men det er ikke de mest hudløse jeg har skrevet om. Det er nok en lettere tone i denne boka enn i mange av de jeg har skrevet tidligere». Vidare kommenterer ho sjangernemninga slik: «Historiene bygger på hverandre, lener seg på hverandre. Noen er selvstendige og gåtefulle nok til å kalles noveller, men ikke alle. Og selv om romansjangeren godt kan være en hybrid, synes jeg ikke helt det likner på en roman, heller» (Lillebø, 2010). I dette intervjuet kjem Stien òg innom *Vett og uvett* som ei inspirasjonskjelde, og det er nokre opplagte stilistiske parallellar der. Stilistisk og kompositorisk sett liknar *Hjem til jul* òg mykje på *I farta* (1986). Liksom *I farta* er ei bok om oppvekst og vennskap mellom born, er dette ei bok om vennskap mellom vaksne kvinner (Fyllingsnes, 2010; Mjåvatn, 2010).

Vennskapet mellom desse kvinnene får utover i boka ein slags tilleggsdimensjon. Det er ikkje lenger berre eit vanleg vennskap, men noko som liknar meir på ein lagnadsfelleskap. I forteljinga «Seremoni» blir nettopp ein religiøs dimensjon brakt inn. Kvinnene er no i ein situasjon der foreldra deira byrjar å skrante, og dei finn saman i ein slags ur-situasjon, ein *rite de passage* (van Gennep, 1999) og samlar seg om eit enkelt måltid liksom tid-

lege kristne kongregasjonar: «Vi spiste i ro og mak. Hadde vin og salat, «brøt brødet» – bokstavelig talt» (Stien, 2010, s. 168).

Medan ein kan vere samd med forfattaren i at dei fleste forteljingane ikkje er sjølvstendige og gåtefulle nok til å fortene novel-lenemninga, kan ein argumentere for at dette nærmast sakrale augeblikket er eit sentrum for forteljingane i samlinga som heilskap. Brødseremonien blir ei stadfesting av ein sterk fellesskap som altså òg står seg i ei stor omvelting. I og med at samanhen-gen mellom tekstane i samlinga er så sterk, og at forteljingane nettopp «lener seg på hverandre», er det vanskeleg å plukke ut einskildtekstar og å lese einskildtekstane som sjølvstendige este-tiske storleikar. Trass i at boka ikkje har «roman» som sjanger-nemning, gjev det likevel meining å lese og oppfatte boka som eit samanhengande verk. Det er nokre utviklingstrådar her og nokre avgjerande vendepunkt, som berre kan gripast om ein les sam-linga som ein heilskap. Det gjeld opplagt brødseremonien, men òg forteljaren sitt «namnebyte» frå kjælenamnet Betty attende til det eigentlege Beate. Dette namnebyttet vil eg òg føreslå å lese som ei markering av ein overgang, ein overgang til ein større grad av sjølvstende og sjølvmedvit. Til slutt kjem Beate til ei slags forsoning med dette livet som ikkje vart perfekt, men som likevel er mogleg å leve. Den siste forteljinga, «Hjem til jul», viser korleis både forteljaren og Rita til slutt viser storsinn, tek vare på dei utru eksmennene sine og inviterer dei heim til jul.

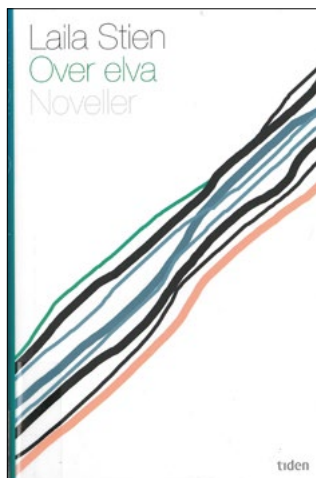
Desse skifta og vendepunkta kan ein forstå i lys av roman-sjangeren. Det er eit element av danning eller modning her. Det er ikkje berre snakk om ein «slice of life»; boka gjev rom for noko litt anna. Her er livet sett i fugleperspektiv, sjølv om ikkje alle detaljar er like skarpe, og sjølv om mykje står fram som gåtefullt for forteljaren. Forteljaren ser og fortel frå ein viss avstand, ikkje

frå ein guddommeleg posisjon som gjev fullstendig oversyn, men likevel frå ein meir *forsona* posisjon som berre menneske som har levd litt, har moglegheit til å ta. Forteljaren si siste utsegn handlar om dottera, Lise: «Men innimellom, brått, midt i bakinga eller hva som helst, slår den inn – tanken på at Lise, snille vakre Lise, har mye igjen å erfare» (s. 182).

Omslagsbiletet viser eit fint pynta peparkakehus mot ein kvit bakgrunn. På kvar side av huset står det ein kakefigur. Desse er ikkje i fokus, men er uklare. Kanskje skal dei førestille ein nisse og ei nissekone. Peparkakehus konnoterer først og fremst heimehygge, men biletet ymtar òg om at det skal dreie seg om overflater, om skøyre konstruksjonar som lett kan knusast. Figurane ute av fokus peikar mot det å sjå, eller snarare ikkje sjå (klart) – altså kjend Stien-tematikk. I forteljinga «Alt vel» blir det fortalt om ei Laila som det er noko rart med. Forteljaren spekulerer i om dette kan ha noko med mannen hennar å gjere, men kommenterer deretter: «Men jeg vet ikke. Hva vet man egentlig?» (Stien, 2010, s. 26). Dette spørsmålet kan i og for seg stå som eit slags motto for denne samlinga med forteljingar.

## rites de passage – OVER ELVA (2015)

Omslaget til *Over elva* viser noko som kan tolkast som ei stilisert elv. Dei ujamne stripene i ulike fargar som går diagonalt over framsida, kan òg vise tilbake til omslagsillustrasjonen på *Nyveien* (1979). Elva i tittelnovella er ei konkret elv i eit landskap, men ho får òg ei meirbetydning. Ho kjem til å symbolisere overgangar meir generelt. Overgangar, og då gjerne av det meir smertefulle slaget, er eit gjennomgangstema i fleire av novellene. I «Over elva» handlar det om oppdaginga av eit liv på den andre sida av barndommen. Dette er òg tematisert i «Skoene», der broren til forteljaren er vorten så stor at det ikkje lenger er naturleg å gå saman med veslesøstera til skulen og spele spel med henne: «Men så ble han for stor. Ikke at han sa noe. Men man skjønner det. Sånt skjønner man» (Stien, 2015, s. 36). Desse brota eller overgangane er noko alle må erfare. Medan religiøse tradisjonsamfunn kan «pakke inn» og gje mening til dei kaotiske overgangane i effektfulle ritual (jf. van Gennep, 1999), har ikkje karakterane i novellene til Stien denne kulturelle bufferen. Overgangane, oppdaginga av brota i tilværet,



*Over elva*. Egil Haraldsen &  
Ellen Lindeberg,  
Exil Design

er noko den einskilde må handtere aleine, eventuelt må dei skape desse rituala sjølve (som i «Over elva»). Forteljaren i «Som snø» gjennomgår òg på sett og vis eit slags ritual, eit svelteritual, han har «(...) slutta med spisinga» (Stien, 2015, s. 47). Truleg er forteljaren ein ung mann i starten av vaksenlivet, og overgangen har tydeleg nok vore krevjande. Det er ikkje så mykje som blir avslørt av det som har gått føre seg før narrasjonstidspunktet, men vi får vite at det har skore seg med både jobb og sambuar. Han er i ein slags ikkje-tilstand, der han prøver å minimalisere alle handlingar, det verkar som ein freistnad på å forsvinne. Den einaste han har ein relasjon til på narrasjonstidspunktet, er ei lita mus, men denne får han etter kvart stor omsorg for. I denne relasjonen er det ein slags spire til noko anna, men når novella sluttar, er musa forsvunnen, og alt er stille. Novella «Besøk» har nokre parallellar til «Et tre i kanten av skogen» frå *Veranda med sol*. I begge novellene er forteljaren ei einsleg og engsteleg kvinne som lever i ein tilstand der røyndomsforståinga i alle fall er sviaktande. Men medan forteljaren i «Et tre i kanten av skogen» ser ut til å ende opp i fantasien og i den totale einsemda, har «Besøk» ein noko meir optimistisk utgang. Det finst menneske som bryr seg og ser.

Kritikarfavoritten «Dun» er basert på eit kjend Stien-motiv, reisa som fluktforsøk. Paret som er hovudkarakterane i novella, har lidd eit stort tap, dei har mista eit barn (men omstenda rundt får vi lite informasjon om), og dei forsøker å fylle tomrommet med å reise. Reisa til dunværet blir ikkje vellukka i så måte, i det dei på nytt blir minna om tapet sitt. I «Silke» set kona til forteljaren i gang med noko som tilsynelatande berre er ei hyggeleg «oppfrisking» etter eit langt samliv. Ho tek initiativ til at dei skal pynte seg for kvarandre og ete finare mat på vanlege kvardagar. Ho vil at dei skal fotografere situasjonane, med sjølvutløyisar, slik

at dei begge er med på bileta. Det viser seg etter kvart at denne hyggelege vanen eigentleg er eit slags dødsritual inspirert av eit essay som ho har lese, og som ho rår mannen til å lese. Først kan ein tru at dette er basert på noko slags vekeblad-aktig ekteskapsråd eller kanskje ei sjølvhjelpsbok. Forteljaren koplar dette med å pynte seg for kvarandre til noko dei hadde på pensum i «gamle dager» (s. 106), nemleg sosiologi-klassikaren frå 1956: *The Presentation of Self in Everyday Life* av Erving Goffman. Forteljaren kjem aldri så langt som til å lese essayet «Pynt dere!» før etterpå, altså etter at kona er daud. Her siterer forteljaren frå essayet, som kona altså ikkje har referert i sin heilskap. Sitatet er frå eit essay av Stig Sæterbakken frå samlinga *Dirty Things* (2010). Novella har altså eit særst alvorleg tema, det handlar om det å førebu seg til dauden. Gjeve at *Over elva* kom ut tre år etter at Sæterbakken tok livet av seg, er det mogleg å lese novella som eit lite nikk til forfattarkollegaen. Samstundes er det freistande å lese novella som ein lett humoristisk takk for sist til alle meldarane som har skrivne om Stien sin påståtte *kvardagsrealisme*. I «Silke» møter vi eit par som altså, inspirert av Stig Sæterbakken, gjer kvardagen om til fest, men dette er festar som strengt teke er avskilsritual. Medan forteljaren blir oppstemt og glad av påfunna til kona, og først forstår dette her i lys av Goffman (merk tittelen: *The Presentation of Self in Everyday Life!*), er det altså Sæterbakken sin nokså barokke memento mori-bodskap som er den relevante bakgrunnen. Sæterbakken-essayet handlar mellom anna om ekteskap, og han argumenterer for at ektefellar bør pynte seg for kvarandre av respekt for partneren. Avsnittet som novella relaterer til, er det siste i essayet:

Vi våkner tidsnok opp på bunnen av en mørk sjakt og skjønner at det snart er forbi, med tusen ugjorte gjerninger i minnet og hundre uoppfylte lengsler i kroppen. Ja, det er rett og slett ikke tid nok til å gå sjaskete kledd. Kjenn dødens kalde hånd rundt ankelene deres. Vit at dere snart går til grunne. Pynt dere for hverandre, mennesker, før det er for sent! For deres egen og alle andres skyld: Pynt dere, før dere dør (Sæterbakken, 2010, s. 215)

Den siste novella i samlinga grip på ein måte tilbake til *Nyveien*. For første gong sidan debutsamlinga er nemleg eit samisk miljø skildra meir utførleg i ei novelle. Novella er bygd opp kring to ulike bilreiser på den same strekninga over Skáidi i Finnmark, skilde med om lag 40 år. Novella er fortald i tredjeperson, men sansesenteret er plassert fast hos den kvinnelege hovudpersonen. Novella startar på notidsplanet med ei nokså detaljert skildring av hendene til den mannlege hovudkarakteren som kviler på rattet. Mannen har artrose i fingrane, og han ber derfor ikkje lenger ring. Ho har teke av seg sin eigen ring fordi ho er redd for å miste han ettersom ho har blitt så tynn. Dette er første hintet om kva reisa på notidsplanet skal komme til å handle om: Paret har eit langt samliv bak seg, men no er dei nærmare avslutninga enn starten. Slik følgjer novella tematisk opp den førre, «Silke».

Han er same, ho er ikkje det, men ho har mellom anna studium i samisk språk bak seg. Medan han har insiderkjennskap til samisk kultur, er ho outsideren. Ho har ei akademisk, distansert og til dels estetisk tilnærming til kulturen til mannen. På ringen står det «din», det vil seie:

(...) det gjør det ikke, det står *du*, det står på hans språk. Hun behersker det, hun også, men hos henne er det lært, sitter i hjernecellene et eller annet sted, høyre eller venstre side, hun vet ikke. For han fungerer de to bokstavene *d + u*, uttales *do*, trolig som en slags ryggmargsrefleks. Noe som bare er der. For henne er ordet et eiendomspronomen i andre person entall. (s. 119)

Når dei er på den første bilturen, som gjekk til ein påskefest, må dei stoppe bilen for å sleppe forbi ein reinflokk. For ho blir denne opplevinga først og fremst ei estetisk oppleving, det er «(n)oe av det vakreste hun har sett. (...) Snøen glitra, dyrepelsene skinte, men det var bevegelsen, bølgebevegelsen i den tett samla flokken som var mest betagende – et belte av liv som bukta seg framover i det lett kuperte, snødekte terrenget» (s. 122). På notidsplanet har ho lyst til å fortelje om kva ho opplevde førti år før, men «(t)ar seg i det. For det han så da de sto der og var stille, handla mest sannsynlig om noe helt annet. At dyrene var velfødde, at de var i fin forfatning etter flyttinga fordi beitene hadde vært gode, ikke nedisa (...)» (s. 124). Novella rører seg på mange måtar i same landskapet som mange tidlegare Stien-noveller, til dømes «Øyens lyst» og «Før kaffen» i *Gjennom glass*. Det er ei utforskning av einsemnda i tosemnda også her, men til skilnad frå dei to novellene i *Gjennom glass*, er det trass avstanden, trass distansen mellom dei, ei djupare forståing i botnen. Ikkje minst er dette tydeleg i den affektivt sterke sluttscenen. Paret er komme fram til sjukehuset i Hammerfest, og dei går ut av bilen:

Så kommer han rundt bilen, til hennes side. Tar handa hennes når de begynner å gå. Holder den hele veien fra

parkeringsplassen ned mot bygningen med de lange korridorene og det veldig skarpe lyset. (s. 137)

Igjen er hendene hans viktige, og han kjem ho i møte («til hennes side») og følger ho inn i det som her får ein dødsikonnotasjon («det sterke lyset»).

Samlinga som heilskap følger ein viss kronologi. Dei første novellene er barndomsskildringar, «Som snø» er ei skildring av ein ung vaksen, og dei to siste er skildringar av eldre menneske. Alderen på forteljaren i «Besøk» er vanskelegare å slå fast, men det er i alle fall snakk om ei vaksen kvinne. Slik femner samlinga ulike livsstadium og overgangar av ulikt slag, og novellene viser fram karakterar som taklar overgangane på ulike måtar, frå sterke sorgreaksjonar («Over elva») via sveltekunst («Som snø»), flukt («Dun»), tilbaketrekking eller avsondring («Besøk» og «Som snø») og livsfeirande dødsritual («Silke») til stille forsoning («Underveis»).

## MOTTAKING

Oddmund Hagen i *Dag og Tid* meiner at tre av novellene i *Over elva* er dei beste Stien har skrivne. Desse tre er tittelnovella, «Dun» og «Underveis». Om «Dun» skriv Hagen at novella er «(...) heilt oppe på Kjell Askildsens nivå, og meir skryt er det vanskeleg å gi» (Hagen, 2015). Meldaren i *Vårt Land*, Eskil Skjeldal, bruker òg Askildsen som målestokk når han nemner «Dun»: «Den er så Askildsen-god at Stien indirekte lager et stort problem for de andre tekstene ved å sette inn en så god novelle inn i samlingen

(...) Teksten er et utsøkt eksempel på novellesjangerens potensial for å pakke ut dyp psykologisk innsikt» (Skjeldal, 2015). Dei andre novellene i samlinga har Skjeldal mindre til overs for: «Noen blir tamme og virker rutinerte i all sin Stien-eleganse, andre er lukket om seg selv, vi slippes ikke inn» (same stad). Meldaren i Morgenbladet, Olaf Haagensen, meiner at Stien skriv seg betre for kvar samling. Haagensen prøver i si melding å løfte blikket og å sjå utviklingslinjer i forfattarskapen. Han meiner at forfattarskapen gjennomgjekk ei markant endring i og med *Gjennom glass* (1999). Haagensen kommenterer òg korleis kritikarane har hatt ein tendens til å gjenta seg sjølve i møte med Stien sine noveller, og at ei utfordring med å skrive om litteratur som «(...) henter mye av sitt stoff i hverdagens klisjeer og trivialiteter, er hvor lett de samme klisjeene og trivialitetene smitter over på kritikereens språk, jevnfør Breiteigs 'hverdagstragedier' eller en senere bemerkning om at mange av Stiens karakterer 'sliter med kommunikasjonen'» (Haagensen, 2015). Haagensen trekkjer òg fram «Dun» og «Underveis» som høgdepunkt i samlinga saman med tittelnovella, medan han vurderer «Som snø» og «Besøk» som mindre vellukka. «Besøk» vart elles kåra til *årets novelle* av ein lyttarjury i NRK P2. I Dagbladet jamfører Fredrik Wandrup ikkje med Askildsen, men med Bjørg Vik og Merethe Lindstrøm. Han skriv at novella «Dun» er «(...) så godt bygd opp at man nesten sitter andpusten tilbake. Men uten at det merkes, Stien er virtuos som en mesterfiolinist i et krevende soloparti. Man hører at det er vanskelig, nesten umulig, men det lyder som om det kommer fra en naturkilde» (Wandrup, 2015). I eit intervju med Laila Stien i NRK føreslår Leif Ekle at samlinga har eit islett av «nordnorsk gotikk» (Ekle, 2015, 30:50), særleg på grunn av alle dødsmotiva.

## UT AV PARADISET: «OVER ELVA»

«Over elva» er konkret og i overført tyding ei forteljing om overgangar. Novella er kanskje den Stien-novella som i størst grad nærmar seg myten, og myten om syndefallet ligg som ein nokså klar undertekst her. Vidare kan det gje meining å forstå novella i lys av omgrepet *overgangsrite*.

Opningssetninga i novella viser til eit «der» som vi kan forstå som ein konkret stad, altså staden der forteljaren og nokre venner veks opp: «Kanskje trodde vi at vi kom til å være der bestandig. (...) Drømmer om noe annet, langt borte, kan jeg ikke huske at vi snakka om» (s. 9). Dei fleste dreg likevel. «Vi» viser til dei fire ungane Ann-Karin, Finn, Johan og forteljaren. På narrasjonstidspunktet er Johan vorten borte på sjøen, Ann-Karin er gift med den fâmælte Villy og bur i same bygda som ho vaks opp i. Finn har eit vanskeleg liv, ikkje minst sidan han (ironisk nok) har fått problem med å arbeide i høgda: «Han har vært mest i bygg. Til han fikk problemer med høyden. Stillasene, av alle ting. Han – klatrefantomet, den raskeste av alle opp på brua og over, helt blotta for frykt» (s. 18). Mellom narrasjonen og hendingane i barndommen som utgjer kjernen i forteljinga, ligg nokre år, sannsynlegvis nokre tiår.

Det blir etter kvart klart at dette «der» i opningslina er noko meir enn berre ein stad, det er òg ei tid eller ein epoke, nemleg barndommen. Når eg-forteljaren får brev frå den eine venninna som vart igjen på *staden*, Ann-Karin, blir ho flytta både i *stad* og i *tid*:

Alltid når det drypper inn noe fra Ann-Karin, får jeg den samme følelsen av å være tilbake. I luktene:

hegg som blomstrer, brun saus, rosa tyggegummi. Og lydene: sykler som skrenser i løs grus, et lett sus av en badmintonball i lufta, sementblandere som går og går, og den nesten uvirkelige stillheten når de stopper:

Vi er ti, elleve, kanskje. Eller tolv. (s. 9–10)

To analepsar – som altså består av forteljaren sine ufrivillige minne – utgjør hovuddelen av novella. Den første fortel om perioden rett før tenåra, men her blir altså barndomsverda skildra som ein varig, stabil tilstand. Det skjer ting, men verda er som ho er. I denne verda lever forteljaren, Ann-Karin, Finn og Johan. Ann-Karin og forteljaren følgjer kvarandre tett i oppveksten, og etter kvart går det fram at Ann-Karin og Finn orienterer seg mot kvarandre, likeins Johan og forteljaren. I alle fall er det tydeleg at Johan er forelska i og oppteken av eg-karakteren, men det er meir usikkert om dette er gjensidig. Snarare er det slik at eg-personen i utgangspunktet òg hadde eit auge for Finn, medan Johan først kjem til syne for forteljaren på narrasjonstidspunktet. Slik kan ein kanskje argumentere for at forteljinga om fortida er ein slags gravtale over Johan, eit forsøk for forteljaren si side på å rehabilitere han og forstå relasjonen mellom dei to på ein ny måte.<sup>14</sup>

Utover desse fire sentrale karakterane får vi noko informasjon om foreldra til Johan, Fritjof og Margit, familien til Finn og om Villy og mora hans, Selma. I den andre analepsen er ungene vortne litt eldre, og dei er nådd fram til puberteten.

Ei hengebru over ei elv er den viktigaste staden i novella. Å gå over brua er eit ritual for ungene: «Det var brua, den gamle hengebrua lenger opp i elva. Den alle voksne sa det var livsfarlig å gå over, og som alle ungene, iallfall nesten alle, hadde vært over

---

<sup>14</sup> Takk til Rolf Gaasland for dette poenget.

en eller flere ganger. Det var noe man måtte for å bli regna med» (s. 10). Tre av dei fire ungene går lett over brua. Forteljaren har vore over, men likar det ikkje. Når mora til forteljaren får nyss i at ho har vore over brua, påstår mora at forteljaren har dårleg balanse som følge av at ho hadde mange øyrebetennelsar som barn: «Til da hadde jeg ikke merka noe til dette handikuppet hun påsto at jeg hadde, men nå gjorde jeg det» (s. 11). Med denne unnskyldninga på plass kan ho velje ein annan veg over elva, ein vadestad lenger ned. Den sviktande balansen blir etter kvart eit personlegdomstrekk, om ho ikkje hadde det, får ho det. I den siste analepsen snublar ho «(...) i en stein, er så klossete, det er balansen» (s. 23).

Brua i «Over elva» er kanskje den eine artefakten som blir grundigast skildra av alle artefaktar i heile Stien sitt novelle-korpus. Mora til forteljaren seier at «(d)en brua var farlig (...) den var hundgammel, pill råttene, hadde vært falleferdig allerede før krigen, og det var den sikre død bare å klatre opp, for ikke å snakke om å ta seg over» (s. 11). Med omgrep frå religionsvitskapen kan ein seie at brua er tabu. Brua står fram i tankane til den unge utgåva av forteljaren: «Nå kunne jeg bli uvel bare jeg tenkte på brua og på hvordan den pleide å svinge fra side til side (...). Nå kunne jeg se det også – de [plankene] var virkelig råtne. Og ikke bare råtne, noen steder var de borte, helt borte, eller knekt på midten sånn at bare stumpene sto igjen og sprikte. Hullene, eller glipene mellom plankene, virka omtrent som forstørrelsesglass» (s. 11). Brua er ikkje ein statisk storleik for eg-personen, ho blir verre for kvart år, og plankar rotnar bort: «Rekkverket var fremdeles helt, men så ikke bra ut. Tynne, grå fjøler, spikra sammen til et langt gelender, i bukt og bøy bortover fra den ene enden til den andre. Før hadde det vært ei bein linje, så vidt jeg kunne huske.

Med et vanlig tau over. Ikke wire, bare et helt alminnelig, tjukt tau» (s. 16). Men denne endringa er det kanskje berre forteljaren som kan registrere, for når ho spør Ann-Karin om ikkje rekkverket var beint året før, svarar Ann Karin nei. «Så var det vel jeg, da. Som var blitt enda verre» (s. 16). I og med desse skildringane blir brua på den eine sida eit realistisk element. Samstundes får brua, i lys av resten av novella, eit tydeleg symbolsk eller metaforisk lag. Slik forteljaren ser føre seg brua, liknar ho delvis på ein kjeft, kanskje eit daudinghovud eller ei beingrind («stumpene sto igjen og sprikte»), delvis som eit forstøringsglas som gjer elva under «(...) både striere og mørkere (...)» (s. 12). Gelenderet som hadde vore ei bein line, går no i «bukst og bøy». Å driste seg over brua krev konsentrasjon, mot og balanse og er altså potensielt livsfarleg. Vadestaden kjem motsett til å representere ein tryggare overgang, men altså ein overgang som på sett og vis er umogleg. Skal ein bli «regna med», må ein gå over brua.

I tillegg til brua, elva og menneska blir nokre fleire detaljar nemnde i den første analepsen som får utvida betydning i analepse nummer to. Det er det gamle skuret på den andre sida av elva, i «(...) kanten av sletta, der skogen begynte» (s. 12). Dette skuret må ein ikkje kikke på når ein går over brua, «(...) for da så man for mye på skrå» (s. 12). I tillegg blir vi introduserte for hendene til Johan. Johan ventar alltid på forteljaren og tek omsyn. Når dei går over elva på vadestaden, tek han handa hennar:

Han var på sida av meg, tok handa mi hvis jeg vingla. Tok den igjen når vi skrevde fra den siste steinen og opp på land. Noen ganger fortsatte han å holde handa mi etter at vi var kommet over på den andre sida. Jeg tror han rett og slett glemte å slippe. (s. 12)

Huset til foreldra til Johan er i forfall. Ettersom faren til Johan, Fritjof, er ein aktiv person med mange verv, har han ikkje tid til å ta vare på huset. Som brua er huset i dårleg forfatning. Mellom anna derfor er Fritjof ein person folk likar å snakke om: «De snakka om de brune øynene hans og at huset skulle vært malt. Den hvite malinga hadde flakna av, og på alle veggene var det store, matte felt som kom til å råtne bort dersom ikke noe ble gjort før enda en vinter fikk herje med ytterpanelet» (s. 13). Huset til Fritjof, brua og skuret som alle er i forfall, og blir verre kvart år, peikar såleis mot tid og endring. Artefaktane rotnar bort. Det er rett nok ikkje dette materielle forfallet som til slutt får huset til Johan sine foreldre til å gå i oppløysing, men det faktum at Johan kjem bort på havet (s. 14). Slik peikar forfallet, rota, ikkje berre eit materielt forfall, men òg mot eit menneskeleg forfall.

Det siste tilbakeblikket er altså det mest sentrale. Medan det første i hovudsak har eit gjentakande eller iterativt preg (slik gjekk dagane i den perioden), er dette tilbakeblikket konsentrert kring *ei* spesifikk hending. Dette partiet er fortalt i presens, og det seinare narrasjonstidspunktet er ikkje synleg dei fem sidene tilbakeblikket tar i boka. Ungane har vorte ungdommar, dei er 13 og 14 år gamle. Endringane som høyrer puberteten til, er no meir synlege: «Ann Karin har rød shorts og hvit bluse med prikker på. Den er ikke trang, men puppene syns godt» (s. 20). Dei fire skal over brua. Alle fire kjem over, Finn og Ann-Karin først, Johan og forteljaren etter. Finn og Ann-Karin forsvinn for forteljaren når dei kjem over til den andre sida. Medan Johan og forteljaren leiter etter dei to andre, går dei gjennom ei eng med blomar, og dei et blåbær. Situasjonen er altså tilsynelatande harmonisk, nesten paradisisk. Deretter går dei lenger inn i skogen. «Det er en slags sti der, men så overgrodd at man knapt kan se den. Vi går etter

hverandre, roper mange ganger, men hører bare ekkoet av oss sjøl» (s. 23). Scenen med skogen og dei overgrodde stiane er med på å bygge opp under novellas dâm av mytologi, men er vel òg ein allusjon til den første songen av *Den guddommelege komedien*, og scenen peikar såleis òg mot den grensesituasjonen ungdommane er i, eller i nærleiken av. Forteljaren og Johan snur og går ut av skogen og opnar døra til det falleferdige skuret som står ved skogen. Tablået som forteljaren då blir vitne til, er følgjande:

På golvet, og bare litt på sida av den tynne stripa med lys, ser jeg hendene til Ann-Karin. De ligger rundt ryggen på han. Jeg ser leggene hennes. Helt tydelig, den ene er inni lysstripa. De er så tynne, leggene, hvite og tynne og med oppklorte myggstikk. Knærne stikker opp. Finn har den rutete skjorta på. Med hendene hennes over. (s. 24.)

Synet gjer at forteljaren byrjar å gråte. Ho og Johan går attende til brua. «Jeg klarer ikke å holde meg når det flimrer så. Det kommer ut. Det er et slags ul» (s. 24). Reaksjonen kan ein tolke som eit uttrykk for ei tapsoppleving. Er eg-karakteren forelska i Finn, eller botnar tapsopplevinga i noko enno meir substansielt, altså ei forståing av at noko er over og noko nytt har starta? I denne situasjonen ser forteljaren Johan: «Han ser ned, men jeg rakk å se øynene. Store, og brune» (s. 24). Johan blir det stabile punktet i denne situasjonen, og igjen tek han handa til forteljaren: «Johan sier ikke noe. Tar bare handa mi. Sånn som på steinene – når jeg går fra en stein og til den neste. Han holder fast i handa mi. Og slipper ikke» (s. 24).

Medan eg-forteljaren opplever synet av Ann Karin og Finn som opprivande og får henne til å ane kva som er i ferd med å skje, at dei alle no står framføre eit brot i livsløpet sitt, gjennomfører Ann Karin og Finn denne overgangen. I skuret, på den andre sida av brua, altså på ein stad godt skilt frå det samfunnet dei er ein del av, overskrid dei ei grense og tek eit steg inn i noko nytt. Dei har òg gått gjennom døra, altså over ein terskel (latin: limen). Eg-forteljaren er ikkje klar for dette spranget, og detaljane i skildringa av Ann Karin ymtar om at heller ikkje ho er klar. I glipa i døra er det særleg leggane til Ann Karin som forteljaren ser og legg merke til. Dei er tynne, kvite og har «oppklorte myggstikk». Det er altså leggane til eit barn. I starten av denne analepsen blir Ann Karin karakterisert ved at ho har synlege bryst, noko som altså peikar mot at ho har, eller i det minste er i ferd med å få, ein vaksen kropp, men dei tynne, kvite og oppklorte leggane peikar i ei anna retning, mot det barnlege sommarlivet i shorts. Ann Karin er med andre ord verken vaksen eller barn, men i ein liminalfase (jf. van Gennep, 1999, s. 31 ff.; Turner, 1999).<sup>15</sup>

Etter liminalfasen, altså denne midt i mellom-fasen, kjem ifølgje van Genneps teori, integrasjonsfasen, der individa som gjennomgår overgangen, blir gjenintegrerte i samfunnet. I «Over elva» får vi berre vite at Ann Karin blir på staden, Johan blir borte på sjøen, og at Finn har eit noko ustabilt liv. Eg-forteljaren sitt liv på notidsplanet, altså tidspunktet for narrasjonen, får vi vite lite om, anna enn at ho ikkje lenger bur der ho vaks opp, at ho kanskje ikkje har born, og at ho av og til er tilbake på barndommen sin stad på besøk. Vi forstår òg at noko har endra seg i relasjonen til Finn. Om vi følgjer denne rite-modellen, kan det synast

<sup>15</sup> Bjørn Inge Berger Andersen bruker teori om overgangsritual i si lesing av Raymond Carver-noveller. Lesinga mi her er til dels inspirert av Andersen sine lesingar. Sjå Andersen, 2016.

som om gjenintegrasjonen, altså steget inn i vaksenverda, har vore vanskeleg for desse fire. Dei har så å seie ikkje klart å finne (igjen) balansen på den andre sida av overgangen. Ann Karin og forteljaren har likevel klara overgangen betre enn dei to andre. Johan har konkret falle på sjøen (av ein eller annan grunn), Finn har opplevd eit sosialt fall.

«Over elva» er såleis ganske klart ei forteljing om overgangar, men det er samstundes ei forteljing om relasjonar og om å oppdage eller sjå andre for seint. Forteljaren sine ufrivillige minne, opplevd nærmast som konkrete forflyttingar i tid og rom, lét ho sjå noko nytt. Det ho får auge på, er først og fremst Johan. Den siste minnesekvensen (s. 20–24) blir sett i gang av at Ann Karin ringer for å fortelje at Johan er forsvunne på sjøen, og at det blir spekulert i at han kanskje hadde hamna i krangel: «Johan i kran-gel? Det var vanskelig å se for seg. Jeg fikk det i hvert fall ikke til, jeg hadde andre bilder. Mange» (s. 19). Forholdet mellom forteljaren og Johan vart aldri noko meir enn eit potensial som ho truleg først ved narrasjonstidspunktet får auge på. Er det først no at ho ser kva Johan og ho kunne vore? Hendene til Johan, som i siste lina av novella «holder fast i handa mi» (s. 24), dannar ein motivisk samanheng til den siste novella i samlinga, «Underveis». Her blir det skildra ein relasjon der grepet om handa varar fram mot det vi kanskje kan forstå som siste etappe: «(Han) (t)ar handa hennes når de begynner å gå. Holder den hele veien fra parkeringsplassen ned mot bygningen med de lange korridorene og det veldig skarpe lyset» (s. 137). Medan forteljaren i «Over elva» slepte handa til Johan, eller ikkje lét seg leie, og dei to skilde lag, lét altså hovudpersonen i «Underveis» seg halde heilt fram mot den siste overgangen.

## LAILA STIEN SOM NOVELLEFORFATTAR – AVSLUTTANDE MERKNADER

Eg vonar lesingane eg har føreslege i denne boka, gjev eit bilete av novelleforfattaren Stien som både viser noko av det karakteristiske ved forfattarskapen, men òg noko av breidda og mangfaldet. Det karakteristiske handlar for meg ikkje minst om den særlege evna til å etablere forteljingar som er dobbeleksponeringar. Ja, karakterane kan vere til å le av, ikkje minst alle dei upålitelege sjølvbedragarane som det er så mange av i Stien sitt litterære univers. Men i alle sine forsøk på å halde seg flytande i ei verd som dei ikkje har oversyn over, er nettopp desse upålitelege sjølvbedragarane samstundes så gjenkjennelege. Forteljarteknisk blir illusjonen av nærleik raskt etablert, til dømes ved bruk av første-personsforteljarar eller fri indirekte diskurs, men illusjonen kan like fort bli broten ved at karakteren avslører seg som upåliteleg eller som ein som ikkje forstår situasjonen som ho eller han står i.

Eit omdreingspunkt har vore alle dei ulike og mangslungne artikuleringane av protest, motstand eller trass som finst i dette litterære universet. Protesthandlingane fører sjeldan til noko, dei er helst ytringar ut i eit tomt og meningslaust rom (som i «Nyveien», i «Hvit brud» eller i «Svak bris»). Men protesten og trassen er ein menneskeleg impuls som eg meiner at forfattarskapen hyllar og løftar fram. I krisen, i ein situasjon prega av lengsel og angst (jf. May, 2013, s. 14), er trassen og protesten det einaste som står igjen.

Vidare handlar det karakteristiske om korleis Stien bruker og utnyttar detaljar i novellene sine. I nokre av dei beste novellene

er detaljane, synekdokane og metonymiane, strukturerande og fortettande prinsipp. Detaljane kan ofte utviklast til å bere eller støtte opp under sentral tematikk i novellene og i samlingane som heilskap. Eit godt døme på dette siste kan vere hendene som på ein måte rammar inn samlinga *Over elva* («Over elva» og «Underveis»).

Breidda og mangfaldet i forfattarskapen kjem i stor grad til uttrykk ved at forfattarskapen rommar så mange ulike karakterar. Det er kanskje ei viss overvekt av vaksne kvinner frå arbeidarklassen i novellene, men her er òg mange menn, ungdommar og born, og det finst forteljarar og karakterar frå fleire ulike samfunnslag. Det er eit stort sprang mellom Lisbeth i «Lisbeth» og arkitekten i «Øyens lyst», mellom Mattis i «Skolegutt» og forteljaren i «Silke». Når kritikarar og forskarar (t.d. Nordstoga, 2020) ikkje sjeldan har lagt vekt på at Stien er ein skildrar av såkalla kvardagsrom, har dei i for liten grad vore merksame på at forfattarskapen rommar særst mange *ulike* rom, og at romma har stor betydning og fyller mange ulike funksjonar i novellene. Spennet er stort, frå klasserommet i «Skolegutt» til det nordlandske dunnværet i «Dun», frå bingolokalet til kyrkjerommet, begge i «Øyens lyst», frå baksetet i familiebilan i «Svømmetak» til vidda og teltet i «I det fri». Desse romma kan i og for seg vere kvardagsrom, men det er i alle fall rom av særst mange slag og med mange ulike funksjonar i tekstane.

Om ein samanliknar med andre sentrale forfattarskap av eit slikt omfang og ein slik kvalitet, har Stien sin forfattarskap fått relativt liten akademisk merksemd. Novellesamlingane *Sånt som skjer*, *Gjennom glass* og *Over elva* må vere vanskeleg å komme forbi dersom ein skulle forsøke å setje opp ein norsk novellekanon. Dels har kanskje den manglande merksemda å gjere med

sjangerhierarkiet. Noveller får generelt sett mindre merksemd enn storebror romanen. Kanskje har den manglande merksemda òg, slik Terje Eidsvåg hevdar, ha noko med kjønn å gjere: «Hadde en mannlig forfatter skrevet så gode noveller ville noen ropt høyt om det» (Eidsvåg, 2001). Eg skal ikkje spekulere så mykje i om forfattarskapen sin *nordnorske* forankring har hatt noko å seie for stoda, men no har eg i alle fall nemnt det.

## LITTERATUR

- Andersen, B. I. B. (2016). *Livskamp og menneskelig endring. Analyser av seks noveller i Raymond Carvers forfatterskap*. Tromsø: UiT (doktoravhandling)
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Arild, L. og Haugan, J. (1990). Kunsten å myrde. En novelle om et dilemma i Cora Sandels forfatterskap. *Edda*, 90(2), 129–150
- Arild, L. og Haugan, J. (1991). Muligheter og aksiomer i læserforskningen. *Edda*, 91(2), 177–179
- Auklend, M. (2001). «Hverdagslige surrogater og betroelser», *Klassekampen*, 13. september 2001
- Auklend, M. (2016). *Navnløs erfaring. Lesninger i Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994–2003. Med to bonusspor om forfatterskapet av Jon Rognlien*. Oslo: Cappelen Damm
- Austen, J. (1995 [1813]). *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books
- Bakke, I. (1994). «Vi som brakk nøkkelen i låsen», *Nationen*, mandag 14. november 1994
- Benjamin, W. (1991). Fortelleren. I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg*. Oslo: Gyldendal
- Bjørkøy, A. M. B. (2017). «Når samer møter andre nordmenn. Laila Stiens novelle «Reisen mot øya»». I J. Bakken og E. Oxfeldt (red.). *Åpne dører mot verden. Norske ungdommers møte med fortellinger om skyld og privilegier* (s. 146 – 162). Oslo: Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215030227-2017-09>
- Blom, K. (1988). «De uskyldige», *Klassekampen*, fredag 23. desember 1988
- Breiteig, B. (2012). «Bakenfor stemmen. Om Laila Stiens noveller». Etterord i *33 år/33 noveller*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

- Bye, B. (1988). «Nouvelleperler», *Adresseavisen*, fredag 23. desember 1988
- Djuve, M. T. (2010). «Kvinner hverdag», *Dagbladet*, måndag 23. august 2010
- Eide, T. (1999). *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus forlag
- Eidsvåg, T. (2001). «Glitrende vanlige noveller». *Adresseavisen*, tysdag 11. september 2001
- Ekle, L. (2015, 25.09) (programleiar). Kulturhuset bok «ekstra» (radio-program/podcast). NRK. [https://radio.nrk.no/podcast/bok\\_i\\_p2/sesong/201509/l\\_db38e753-95a0-4a2f-b8e7-5395a03a2fd5](https://radio.nrk.no/podcast/bok_i_p2/sesong/201509/l_db38e753-95a0-4a2f-b8e7-5395a03a2fd5)
- Eliade, M. (1994). *Det hellige og det profane*. Oslo: Gyldendal
- Eriksen, T. (1979). Laila Stien i Masi. Mor, yrkeskvinne og forfatter, *Nordnorsk magasin* 2(1), 13–14
- Felski, R. (2020). *Hooked. Art and attachment*. Chicago: University of Chicago Press
- Friedman, N. (1958). What makes a short story short? *Modern Fiction Studies*, 103–117
- Fyllingsnes, O. (1994). «Novellisten som tørkar leire av hjelmen», *Dag og Tid*, torsdag 10. november 1994
- Fyllingsnes, O. (2010). «Kvinner som ikkje forsnakkar seg», *Dag og Tid*, fredag 13. august 2010
- Gjerald, F. M. (2003). «Laila i solskinn», *Nordlys*, måndag 10. november 2003
- Gjermundsen, K. (1999). «Dyptloddende om dagliglivet». *Fredriksstads Blad*, laurdag 6. november
- Granlund, M. R. (2001a). «Varmande forteljarkunst», *Vårt Land*, måndag 17. september 2001
- Granlund, M. R. (2001b). Borar brønner i tørre landskap. *Bøygen*, 13(3), 64–67
- Grønli, J. T. (1984). «Reiser i tid og rom». *Tønsbergs Blad*, onsdag 26. oktober 1984

- Gujord, H. H. (2020). –Kven drap Germaine? Seksualitet og makt i «Kunsten å myrde» av Cora Sandel. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 44(2), 166–180. <https://doi.org/10.18261/issn.1891-1781-2020-02-06>
- Hagen, O. (2001). «Imponerende innsikt», *Dag og Tid*, 20. oktober 2001
- Hagen, O. (2015). «Skrivekunst», *Dag og tid*, fredag 21. august 2015
- HaHa (1979). «15 noveller av Laila Stien». *Nordlys*, mandag 3. desember 1979
- Halberg, J. (2010). «Bomturl med venninner», *Morgenbladet*, fredag 17. desember 2010
- Hovda-Lien, M. (2010). «Hjem til jul», *Nordlys*, mandag 13. august 2010
- Haagensen, N.-Ø. (2006). «Litt myteomspunnet», *Klassekampen*, tysdag 16. mai 2006
- Haagensen, O. (2015). «Til bords med fremmede», *Morgenbladet*, 28. august 2015
- Ibsen, H., Ystad, V., Janss, C., Bøe, H., Taugbøl, S. & Universitetet i Oslo. (2008). *Henrik Ibsens skrifter: 7: Samfundets støtter; Et dukkehjem; Gengangere; En folkefiende* (Vol. 7). Oslo: [Universitetet i Oslo]
- Jensen, S. (2003). «Renskåret novellekunst», *Stavanger Aftenblad*, tysdag 21. oktober 2003
- Kahn, A. (2021). *The Short Story. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Karlsen, O. (2003). *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Kindingstad, G.-S. (1979). «Novellesamling med spennvidd». *Stavanger aftenblad*, fredag 21. desember 1979
- Kjelen, H. (2022). *Helgeland som litterært landskap*. Stamsund: Orkana Akademisk Forlag
- Knutsen, N. M. (2003) (red.). *Tromsø forteller*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

- Köppe, T. og Stühling, J. (2016). Is zero focalization reducible to variable internal and external focalization? *Textpraxis*, 7(1). <https://doi.org/10.17879/06229497084>
- Larsen, T. (1984). «Den trange hverdagen», *Arbeiderbladet*, torsdag 27. november 1984
- Larsen, T. (1999). «Smerten i det usagte». *Dagsavisen*, onsdag 15. desember, 1999
- Larsen, T. (2001). «Med humor og røffhet», *Dagsavisen*, mandag 17. september 2001
- Larsen, T. (2003). «De enkle ordenes styrke», *Dagsavisen*, onsdag 5. november 2003
- Larsen, T. (2004). «En litterær sprinter», *Dagsavisen*, laurdag 10. juli 2004
- Larsen, W. (2015). *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*. Oslo: Universitetet i Oslo (doktoravhandling)
- Lervik, Å. H. (1977). *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning: en studie over stil og motiv*. Oslo: Gyldendal
- Longum, L. (1991). Cora Sandels «Kunsten å myrde» – enda en gang. *Edda*, 91(1), 66–68
- Løkås, M. T. (2001). «Klang og humor». *Nordlys*, onsdag 26. september 2001
- May, C. (1994). The Nature of Knowledge in Short Fiction. I C. May (red.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press
- May, C. E. (2013). "I Am Your Brother": *Short Story Studies*. CreateSpace
- Meyer, U. (2002). Kurz- und Kürzestgeschichte. I *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Reclam
- Mikalsen, T. (1999). «Ny bukett noveller». *Rana Blad*, onsdag 29. oktober 1999
- Mikkelsen, M. (1993). Å trække smørblomst. *Klassekampen*, 8. november 1993

- Mikkelsen, M. (2001). «Svømmetak». *Klassekampen*, tysdag 16. oktober 2001
- Mjåvatn, T. (2010). «Hverdagens viktige venner», *Vårt Land*, måndag 27. september 2010
- Moi, T. (2019). Rethinking Character. I Anderson, A., Felski, R. og Moi, T. (2019). *Character: Three Inquiries in Literary Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mollerin, K. S. (2011). *Seks fot under. Et essay om Hans Herbjørnsruds forfatterskap*. Oslo: Gyldendal
- Myhre, T. (2003). «Små soler av leseglede», *Nordlys*, måndag 22. desember 2003
- Myrbakk, S. A. (1982). «Laila Stien i byen». *Rana Blad*, onsdag 6. januar 1982
- Myrbakk, S. A. (1994). «Steika gode Stien-noveller», *Rana Blad*, torsdag 6. oktober 1994
- Myrbakk, S. A. (1999). «Ypperlige Laila Stien-noveller», *Rana Blad*, torsdag 21. oktober 1999
- Neset, K. (1995). *The Stories of Raymond Carver. A Critical Study*. Athens: Ohio University Press
- Nordstoga, S. (2020). *Der litteratur blir til. Nedslag i norsk litteraturhistorie etter 1814*. Oslo: Vidarforlaget
- odde (1979). «Fin novelledebut». *Oppland Arbeiderblad*, torsdag 3. januar 1980
- Oftedal, E. (1979). «Stillfarande novelledebutant». *VG*, fredag 21. desember 1979
- Pedersen, H. S. (2003). «Livskunst fra Laila Stien», *Finnmark Dagblad*, tysdag 23. desember 2003
- Phelan, J. og Rabinowitz, P. (2012). Character. I Herman, D., Phelan, J., Rabinowitz, P. og Warhol, R. (red.). *Narrative theory: core concepts and critical debates*. Ohio State University Press

- Poe, E. A. (2014). «Sladrehjertet» i *Mannen fra mengden og andre noveller*. Oslo: Bokvennen
- Pratt, M. L. (1994). The Short Story. The Long and The Short of it. I C. May (red.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press
- Rottem, Ø. (1990). *Fantasiens tiår. Et utval litteraturkritikk 1980–1981*. Oslo: Aschehoug
- Rottem, Ø. (1994). «Bittersøte frihetsdrømmer», *Dagbladet*, fredag 28. oktober 1994
- Rottem, Ø. (1996). *Etterkrigslitteraturen: Vår egen tid, 1980–1998* (Vol. 3). Oslo: Cappelen.
- Sandel, C. (1951). *Samlede verker: VI. Kranes konditori og Figurer på mørk bunn*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Siebert, H. (1998). Social Critique and Story Technique in the Fiction of Raymond Carver. I b. Lounsberry, S. Lohafer, M. Rohrberger, S. Pett og R. C. Feddersen (red.). *The Tales We Tell. Perspectives on the Short Story* (s. 21–28). Westport: Greenwood Press
- Skjeldal, E. (2015). «På autopilot», *Vårt Land*, torsdag 24. september 2015
- Slottemo, H. G. (2007). *Malm, makt og mennesker. Ranas historie 1890–2005*. Mo i Rana: Rana historielag
- Solberg, O. (1989). «Mellom det samiske og det norske», *Dag og Tid*, 21. september 1989
- Steinfeld, T., Aamotsbakken, B. og Claudi, M. (2022). *Litteraturkanon i norskfaget – historiske liner, aktuelle utfordringer*. Bergen: Fagbokforlaget
- Stemland, T. (1994). «Novellekunst», *Aftenposten*, torsdag 13. oktober 1994
- Stenstad, F. (1984). «Når kommer romanen?», *Fremover*, laurdag 24. november 1984
- Stenstad, F. (1988). «Livet på skeive». *Fremover*, mandag 14. november 1988

- Stenstad, F. (1992). *Fram frå de hundrede mile. Nordnorsk litteratur frå 1945 til 1992. Tendenser, temaer, portretter, tekster og bibliografi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Stenstad, F. (1994). «Imponerende minimaliseringskunst», *Fremover*, laurdag 12. november 1994
- Stenstad, F. (1999). «Stien til topps». *Fremover*, onsdag 15. desember 1999
- Stien, L. (1975a). «Dujnner» i Nordnorsk forfatterlag. (1975). *Nordfra 75*. Bodø: Nordnorsk forfatterlag
- Stien, L. (1975b). «Mannsavdelingen, rom 4» i Nordnorsk forfatterlag. (1975). *Nordfra 75*. Bodø: Nordnorsk forfatterlag
- Stien, L. (1976). «Hestkuken», *Vinduet*, 30(4), 57–58
- Stien, L. (1979). *Nyveien*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1984). *Fuglan veit*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1988). *Sånt som skjer*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1993). *Å plukke en smørblomst*. Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1994) *I det fri*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1994b). Mo i knean, Mo i sjela, Mo i Rana. I M. A. Hauan. *Nordnorsk kulturhistorie 2. Det mangfoldige folket*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 162–169
- Stien, L. (1996). I confess, *Vagant*, 8(4), 46–47
- Stien, L. (1997). *Vekselsang*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (1999). *Gjennom glass*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (2001). *Svømmetak*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (2003). *Veranda med sol*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Stien, L. (2010). *Hjem til jul*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (2015). *Over elva*. Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Stien, L. (2019). Stille vogn. I *Verdier i vår tid*. Lysaker: Dinamo forlag
- Stien, L. Born, K. og Johansen, S. K. (2008). *Av Jern*. Stamsund: Orkana
- Stien, L. og Sørensen, H. (1990). *Hold stø båt* (Vol. 1991:5, Albatross). Veidnesklubben: Albatross

- Strawson, G. (2004). Against narrativity. *Ratio*, 17(4), 428–452
- Strickert, J. og Sandvik, R. L. (2018, 22. juni) (programleiarar). *Salongen*. NRK. [22. juni 2018 – Salongen – NRK Radio](#)
- Sussi (1980). «Rana-jente med god debut». *Nordlandsposten*, laurdag 8. mars 1980
- Svendsen, L. F. H. (2021, 18. februar). Karl Jaspers. I Store norske leksikon. [Karl Jaspers – Store norske leksikon \(snl.no\)](#)
- Svensen, Å. (2007). *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget
- Sæterbakken, S. (2010). *Pynt dere! i Dirty Things*. Essays. Oslo: Cappelen Damm
- Treider, B. (2001). «Hverdagslivets lengsler», *Morgenbladet*, 5. oktober 2001
- Turner, V. (1999). Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter. I van Gennep. *Rites de passage. Overgangsriter*. Oslo: Pax forlag
- Ullmann, L. (1997). «Utydelige kvinnelig», *Dagbladet*, måndag 2. juni 1997
- van Gennep, A. (1999). Rites de passage. Overgangsriter. Oslo: Pax forlag
- Wandrup, F. (2005). «Ordenes gullsmed», *Dagbladet*, onsdag 27. juli 2005
- Wandrup, F. (2015). «Når maskene faller og alt åpner seg», *Dagbladet*, laurdag 29. august 2015
- Watts, C. T. (1984). *The deceptive text: An introduction to covert plots*. New Jersey: Barnes & Noble Imports
- Winther, P. (2002). *What Is a Short Story? Problems of Definition*. Odense: Universitetet i Syd-Danmark
- Wærp, H. H. (2004). Ny bok fra novellemester. *Bokvennen*, 16(3), 40–41
- Ødegård, K. (2003). Lavmælte noveller om hverdag og desperasjon, *Aftenposten* måndag 3. november 2003
- Øyri, S. (1984). «Værsego, førsyn dåkk». *Vinduet*, 38(1), 75–76
- Aakre, T. B. (2004). «Skingrende ensomhet», *Dagbladet*, måndag 8. mars 2004

- Aamotsbakken, B. (2015). En marginalisert litteratur? –Representasjon av samiske tekster i norskfaglige læremidler for ungdomstrinnet. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, 99(3-04), 282–293 <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2987-2015-03-04-11>
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi: en innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen Damm