

**Judith Hermanns karakterer;  
identitetsdannelse og oppløsning i  
senmoderne samfunn og  
postmodernistisk prosa**

**Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
av Natalja Olstad**

**Veileder: Drude von der Fehr**

**Høsten 2009**

**Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske  
språk ved Det humanistiske fakultet, Universitetet i  
Oslo**

## **Takksigelser**

Takk til Drude von der Fehr for veiledning og til Steinar Finnebraaten for innspill og tålmodighet. En stor takk til mine foreldre Ole Håkon og Tamara Olstad for finansiell støtte gjennom min studietid.

## Sammendrag

”-Glück ist immer der Moment davor. Die Sekunde vor dem Moment, in dem ich eigentlich glücklich sein sollte, in dieser Sekunde bin ich glücklich und weiss es nicht. Ich habe schon viele Menschen verraten, glaube ich. Und ich finde es schön, Dinge wegen meines Äusseren zu erreichen.” (Judith Hermann. 2008, *Sommerhaus, später*: 158)

Jeg vil i denne oppgaven fordype meg i Judith Hermanns noveller, hentet fra debutsamlingen *Sommerhaus, später* fra 1998<sup>1</sup>, og oppfølgeren *Nichts als Gespenster* utgitt i 2003<sup>2</sup>. Judith Hermann som er født i 1970, i tidligere Vest-Berlin, har mastergrad i tysk og filosofi. Hun ble akseptert ved *Berliner Journalistenschule*, og dro under utdannelsen til New York hvor hun skrev for den tyskspråklige avisa *Aufbau*. I USA begynte hennes arbeid med de første skjønnlitterære tekstene. Tilbake i Berlin jobbet hun en kort stund som *free-lance* journalist før hun mottok *Alfred-Döblin*-stipendet fra *Akademie der Künste* i 1997.

I 1998 debuterte Hermann med novellesamlingen *Sommerhaus, später* som består av ni korte tekster. Samlingen høstet strålende kritikker og flere litterære priser, deriblant den prestisjetunge *Kleist*-prisen. Den ble oversatt til 17 språk og fikk enorm mediedekning i Tyskland. Forventningene var skyhøye til oppfølgeren *Nichts als Gespenster* som kom ut i 2003 og inneholdt syv lengre noveller, men anmeldelsene som fulgte var blandede og nærmet seg ofte slakt. Judith Hermann har i ettertid blitt vurdert som et medieskapt fenomen, men også som en kultforfatter. Hennes prosa passer både inn under kategorien bestselger og elitelitteratur, noe som problematiserer forfatterskapet. Som Linda Hutcheon påpeker i *A poetics of Postmodernism*;

”I would argue that, as typically postmodernist contradictory texts, novels like these ( *The French Lieutenant’s Woman*, *The Name of the Rose*) parodically use and abuse the conventions of both popular and elite literature, and do so in such a way that they can actually *use* the invasive culture industry to challenge its own commodification processes from within. And, in addition, if elitist culture has indeed been fragmented into specialist disciplines, as many have argued, then hybrid novels like these work both to adress and to subvert that fragmentation through their pluralizing recourse to

<sup>1</sup> *Sommerhus, senere* oversatt av Erik Krogstad til norsk 2001.

<sup>2</sup> *Bare gjengangere* oversatt av Eivind Lillekjæret til norsk i 2004.

the discourses of history, sociology, theology, political science, economics, philosophy, semiotics, literature, literary criticism, and so on. Historiographic metafiction clearly acknowledges that it is a complex institutional and discursive network of élite, official, mass, popular cultures that postmodernism operates in.” (Linda Hutcheon. 1988: 20-1).

Hermanns forfatterskap er interessant fordi det speiler livsstilene og holdningene som preger storbymennesker i 20-35 årene, i vår samtid. Hermann er del av den nye, tyske forfatterskaren som vender oppmerksomheten bort fra fortiden preget av krig og skam, mot sitt eget liv og sin egen tid.

Jeg har i min nærlesning brukt utvalgte noveller fra Hermanns samlinger. Formålet med analysen er å finne ut hvordan Hermanns karakterer under innflytelse av globaliseringsprosessene gjennomgår identitetskonstruksjon og oppløsning i tråd med utviklingen av individets identitet i senmoderne samfunn. Forholdet mellom tekst og samfunn vil bli undersøkt i lys av den franske lingvisten Dominique Maingueneaus teori om litterær diskursanalyse slik Østenstad har formidlet denne<sup>3</sup>;

”Diskurs er tekst integrert i sin kontekst, eller sammenføyingen av tekst og dens ”sosiale steder”, med Maingueneaus formulering, hvor ”steder” betegner posisjoner i symbolske felt (politiske, religiøse, litterære, osv), og ikke må forstås bokstavelig. Diskursanalysens objekt er ikke tekstens organisasjon eller kommunikasjonssituasjon isolert sett, men måten disse forenes på i en utsigelsessjanger, hvor ”sjanger” ikke er taksonomiske tekstklasser, men kommunikasjonsanordninger som er diskursive fordi de er språklige og sosiale samtidig. Som ”diskursiv institusjon” innebærer en sjanger blant annet at taleren og mottakeren inntar spesifikke roller og inngår underforståtte kontrakter, at talen skjer i spesielle medier, er lokalisert i tid og rom på en egnet måte, og at teksten er organisert på en typisk måte (Maingueneau. 1999a: 178).” (Østenstad. 2009: 16).

Diskursanalysen innebærer at jeg ser på tekstenes samfunnsrelevans, ikke som en mimetisk avbildning av samfunnet, men som en diskursiv form for handling. Diskurs som handling skjer innenfor det globale, senmoderne samfunnets identitetsdiskurs, og bidrar dermed til å forme dette samfunnsområdet.

Utviklingen av individet i senmoderne samfunn er først og fremst farget av tradisjonens fall, en økende forbrukermentalitet og narsissistisk vekst. Tendensene i individets identitetsutforming får mye å si for mellommenneskelige forhold, spesielt

---

<sup>3</sup> Inger Østenstad. 2009, *Hvorfor så stor?* Avhandling for ph.d.-graden, det humanistiske fakultet, Oslo.

for kjærlighetsforholdet som ser ut til å nærme seg ”det rene forhold”<sup>4</sup>.

Globaliseringsprosessene jeg har lagt vekt på er blant annet den geografiske utviskingen av avstand, og som følge av den utviskingen av det eksotiske og særegne knyttet til lokalitet. Den geografiske avstandsreduksjonen og kulturhistorisk neglisjering er spesielt framtrepende tematisert i Hermanns andre samling hvor byer som Tromsø, Venezia, Karlovy Vary, Berlin, og Reykjavik rammer inn handlingen og fungerer som bakgrunn for karakterene. Utviskingen av geografisk avstand danner kontrast til den økende avstanden mellom karakterene, noe som skaper en melankolsk stemning i novellene, forsterket av Hermanns språkføring. Derfor vektlegger jeg underveis forfatterens skriveteknikker og novellenes konstruksjon.

Diskursanalysen avslører hvordan karaktertegningen i samtidslitteratur, og i Hermanns tekster spesielt, under globaliseringen, preges av indirekte samfunnsengasjement og kritikk. Karakterene har igjen blitt politiske individer, selv om uttrykket er passivt og uodynamisk, sammenlignet med forgjengerne fra generasjonene forut. Det avdempede uttrykket gjør at prosaen oppleves realistisk. Tekstene kopierer samfunnsforholdene som formidles av aldersgruppen karakterene til Hermann tilhører, i vår egen samtid. Som en konsekvens av postmodernismen har kunsten blitt repolitisert og offentligheten har blitt et potensielt estetisk objekt grunnet vekselvirkningen mellom kunst og samfunn. Vekselvirkningen kan forstås som inkorporering av ikke-kunst i kunsten, og inntakelse av samfunnsanalyser i kunstteori. Samfunnet og offentligheten er ikke lengre kunstnøytrale størrelser utenfor kunsten. Møtet mellom kunstteorien og sosialfilosofien utgjør postmoderne kunstteori<sup>5</sup>.

Min tese er bygget opp rundt hvordan litteraturen iscenesetter en av de mest utbredte formene for iakttakelse i dag: nemlig det å iakttas selv. Litteraturen transplanterer andre systemers måter å iakttas selv på, den snylter blant annet på kulturindustriens personfokus, medisinens, psykiatriens og de nye teknologienes måter å observere mennesket på. Litteraturen, og kunsten generelt, objektiverer selviakttakelse ved å iverksette den eksperimentelt. Den gjør det ikke ut fra de prosedyrer som styrer andre disipliner, men som et kunstnerisk eksperiment. Selviakttakelsesprosedyrene i kunsten blir derfor eksperimentelle av en særlig art. De

---

<sup>4</sup> Anthony Giddens. 2008, *Modernitet og selvidentitet*. Overgangen fra konvensjonelle forhold til ”det rene forhold” vil bli utdypet i første kapittel.

<sup>5</sup> Eivind Røssaak. 2005, *Selviakttakelse*: 11

er ikke forpliktet i forhold til de konkurrerende systemenes logikker. Litteraturen blir derfor et interessant sted å utforske kunnskapens og individets konstituerende operasjoner i et samfunn, det som gjør kunnskap til kunnskap og individer til individer, til borgere, til et selv: *seg selv*<sup>6</sup>.

Analysen består av fire deler. Den første delen gjør rede for miljøet skildret i Hermanns tekster ved hjelp av en parallellisering til reelle prosesser gjennom historien og i vår samtid, under kapittelet ”Historikk og miljø”. For å beskrive disse prosessene støtter jeg meg på sosiologene Ulrich Beck (1944), Anthony Giddens (1938) og Zygmunt Bauman (1925). Jeg vil med andre ord se på konteksten Hermanns tekster inngår i. Ved å foreta en diskursanalyse for å finne koblingen mellom ulike diskurser, vil det bli klart hvordan Hermanns tekster håndterer senmoderniteten. En av senmodernitetens prosesser er en eskalerende globalisering og dens innvirkninger på vårt sosiale miljø og individualitet. Her vil jeg vektlegge hvordan Hermanns tekster fanger opp og speiler denne utviklingen. Miljøskildringen vil hjelpe til å belyse karakterenes motivasjon og handlingsatferd, eller fraværet av den.

Jeg foretar underveis historiske tilbakeblikk på de samfunnsendringene som etter min mening har vært med på å forme den tyske skjønnlitteraturen til det den er i dag. Slike viktige hendelser er blant annet postmodernismens framvekst og normaliseringsprosessen av republikken Berlin. En dypere granskning av postmodernismen er viktig for analysen fordi den hviler på en forestilling om at en hver forståelse er avhengig av sosial, historisk og kulturell kontekst. I min undersøkelse plasserer jeg Hermanns tekster i nettopp disse tre kontekstene. Hermanns noveller har blitt betegnet som postmodernistisk pop-litteratur, og det er derfor på sin plass å definere begrepet. Den postmodernistiske litteraturen leker med ulike virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner med vekt på ironi, parodi og illusjonsbrudd, hvorpå forfatteren ofte er innblandet i fiksjonsuniverset som et selvrefererende virkemiddel. Disse skrivetekniske virkemidlene blir ofte benyttet av Hermann, og er med på å danne hennes litterære uttrykk.

Under avsnittet om postmodernismen legger jeg særlig vekt på et intervju med den amerikanske litteraturprofessoren Fredric R. Jameson, som er opptatt av å skille mellom postmodernisme og postmodernitet, og fordi han ikke ser

---

<sup>6</sup> Røssaak. 2005: 18.

postmodernitet og globalisering som en atskilt prosess. Historiske omveltninger som normaliseringen av Tyskland belyser stemningen som rådet blant etterkrigsgenerasjonen, og forklarer utviklingen i den tyske litteraturen fram til i dag, blant annet litteraturens vending bort fra fortiden og konsentrasjonen rundt selvet.

I det andre kapittelet, ”Karakterenes samspill”, ser jeg på karaktertegningen ved å analysere de fiktive personenes relasjoner seg i mellom. I mine øyne lar karakterene seg best gjennomskue ut fra tre vesentlige forhold tematisert i Hermanns to samlinger; slektsforholdet, vennsforholdet, og kjærlighetsforholdet. Forholdet til foreldre og slekt vil bli skildret ved hjelp av ”Rote Korallen” og ”Ende von Etwas”. Novellen ”Ruth (Freudinnen)” vil utgjøre rammen for analysen av venninneforholdet, mens valget falt på novellene ”Sonja” for å utdype Hermanns skildring av kjærlighetsforholdet, hvor fraværet av kjærlighet uten tvil innehar størst plass i tekstene.

Formålet med en relasjonsanalyse er å undersøke hvorvidt karakterenes identitet bygges- eller løses opp i samhandling med andre. I første kapittelet er fokuset rettet mot identitetskonstruksjoner og oppløsninger knyttet til globaliseringsprosessene. Globaliseringen og forandringer i selvidentitet utgjør to poler i dialektikken mellom det lokale og det globale under senmoderniteten. I andre kapittel går jeg gjennom konsekvensene globaliseringen har for utformingen av relasjoner knyttet til fortellerne eller protagonistene i tekstene. Her tar jeg utgangspunktet i blant annet kjønnteoretikeren Judith Butler for å kartlegge kjønnsmessig performativitet, og filosofen Mario Perniola for å vise hvordan organisk seksualitet blir erstattet med en uorganisk, nøytral seksualitet som er løsrevet fra naturen, en seksualitet som forholder seg likegyldig til utseende, alder, kjønn og form.

Relasjonene mellom Hermanns kvinnelige protagonister og de mannlige karakterene er ofte innviklet, fordi de mannlige karakterene ser ut til å besitte mangefasetterte roller. De har aldri kun én konkret funksjon, men flyter på uklare og udefinerte grenser mellom kjæresten, kompis, eller forhenværende elskere, hvorpå en av tilknytningene kommer til å dominere. Mye av grunnen til at de mannlige karakterenes rolle forblir uavklart kan tilskrives protagonistenes ubesluttsomhet og uvirksomhet. Jeg spør: Kan man etter en nærmere undersøkelse også påvise at de mannlige karakterene er handlingslammet, og hva betyr i tilfelle inaktiviteten?

I den tredje delen griper jeg igjen fatt i miljøskildringen. Her tar jeg for meg

den melankolske stemningen som preger tekstene. Stemningsanalysen gjennomført i dette kapitlet viser at den melankolske stemningen ikke bare er knyttet til karaktertegningen, men også til Hermanns naturbeskrivelser. Beskrivelsene av lyset, været og årstidene ser ut til å være en viktig indikator på karakterenes følelser, og det er via naturbeskrivelsene Hermann evner å formidle melankolien til sine lesere.

Under innflytelse av globaliseringsprosessene gjennomgår Hermanns karakterer identitetsoppløsning- og konstruksjon. Oppløsningen av identitet kjennetegnes ved at karakterene velger å distansere seg fra viktige hendelser som utspiller seg i deres liv, og fra menneskene de elsker. Uten dramatikk, forsvinner de ut av fortellingene eller ut av hverandres liv i stedet for å tilpasse seg eller innrette seg etter hverandre. Det er som om utvendig samfunnsinnflytelse og sjelelige dilemma gjør karakterene handlingslammet, men også i stand til å akseptere livet med alle sorger og gleder det innebærer, uten å rokke ved deres integritet. Det er nettopp denne løsrivelsen fra enten hverandre eller fra fortidige hendelser som manifesteres som dannelse av ny og uavhengig identitet.



## Innhold

Sammendrag.....	side 2
Kapittel 1. Hermanns prosa; historikk, identitet og miljø i globaliseringskontekst	
1.1 Postmodernisme.....	side 9
1.2 Globalisering.....	side 11
1.3 Generasjonsskifte.....	side 15
1.4 Identitet og miljø.....	side 19
1.5 Narsissisme og identitet.....	side 26
1.6 Konklusjon; Hermanns karakterer i postmodernistisk, politisk globaliseringskontekst.....	side 30
Kapittel 2. Karakterenes samspill.....	
2.1 Kvinnen og slekten.....	side 39
2.2 Venninneforholdet.....	side 54
2.2.1 Sentrum og periferi.....	side 69
2.3 Kjærlighetsforholdet.....	side 73
2.4 Konklusjon; svinnende kvinner.....	side 80
Kapittel 3. Konklusjon. Melankoli i Judith Hermanns prosa; en stemningsanalyse.....	
3.1 Lyset som stemningsmarkør.....	side 89
3.2 En vinterstemning.....	side 93
3.3 Konklusjon; alliansen mellom tekst og leser.....	side 95
Litteratur.....	side 99

## Kapittel 1. Hermanns prosa; historikk, identitet og miljø i globaliseringskontekst.

”Ellen sagt später gerne, sie sei einmal in Amerika gewesen, aber sie könne sich nicht mehr richtig daran erinnern. Sie sei von der Ostküste an die Westküste und zurück gereist, sie sei in Kalifornien, in Utah, in Colorado gewesen, sie habe Iowa, Illinois und Idaho gesehen. Sie habe im Atlantik, im Pazifik, im Colorado River, im Blue River, im Lake Tahoe gebadet und in den Himmel über Alabama, Mississippi und Missouri geschaut und von all dem wisse sie nichts mehr. Sie sagt ”Ich weiss es, weil ich es an den Quittungen der Motelzimmer und Diner sehen kann, an den nicht abgesandten Postkarten, die aus meinem Kalender fallen. Ich weiss es, aber es gibt darüber nichts zu sagen. Ich war in San Francisco, ja. In Big Sur und im Redwood National Park. (...)”.” (Hermann. 2007: 195).

### 1.1 Postmodernisme

Judith Hermanns noveller hører innunder den tyske postmodernistiske pop-litteraturen som påbegynte sine glansdager rundt 1990. Jeg skal først kommentere begrepet postmodernisme fordi postmodernismen betegner skriveteknikker som er relevante for Hermanns prosa, og vil derfor bli brukt som bakgrunn for analysen.

Postmodernistisk tenkning, forstått som kulturtilstanden i senmoderne vestlige samfunn, blir ofte sett i forlengelse av Friedrich Nietzsches oppgjør med både kristendommen og den sokratiske filosofiens forsøk på å skille filosofi fra retorikk og diktning. Postmodernisme er en løs term som først ble artikulert som stilbetegnelse i litteraturvitenskap og arkitekturteori på 1960-tallet, før den spredte seg til andre kunstfelt. Som en stilretning innenfor litteratur, er det diskutabelt om postmodernismen er et brudd med, eller en videreføring av modernismen.

Postmoderne litteratur åpner enkelte problemstillinger tydeligere enn tidligere epokers litteratur. Distinksjonene som ofte blir problematisert går mellom det litterære og det ikke litterære, mellom fiksjon og dokumentar<sup>7</sup> / historieskriving, kunst og kritikk, og i tillegg mellom liv og kunst. Fiksjonsteksten er ofte bygget opp av flere fortellerstemmer, hvorpå ingen utpeker seg som den autoritative. Polyfonien er et eksplisitt trekk ved den postmoderne tenkningen som postulerer en verden bestående av fortellinger. Individet bærer på utallige fortellinger som for oss er like sanne, selv

---

<sup>7</sup> Se analysen av ”Rote korallen” under kapittel tre, ”Karakterenes samspill”.

om de kan være motstridende. Det postmoderne menneske skaper seg selv<sup>8</sup>, iscenesetter seg selv, og besitter flere ulike roller. Den postmodernistiske litteraturen leker med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner, med vekt på ironi, parodi og illusjonsbrudd. Et annet kjennetegn er forfatterens innblanding i fiksjonsuniverset, noe som problematiserer fiksjonens forhold til tenkt virkelighet. Dette selvrefererende virkemiddelet blir sett på som den viktigste indikatoren på postmodernistisk litteratur.<sup>9</sup> Hermanns prosa gjør bruk av alle de overnevnte skrivetekniske virkemidlene i varierende grad, noe som vil bli grundigere gjennomgått senere i analysen.

Jeg vil supplere det jeg allerede har sagt med Bjarne Riiser Gundersens intervju av den amerikanske litteraturprofessoren Fredric R. Jameson ved Duke University i North Carolina. Intervjuet bærer tittelen ”Trist utopist”, og ble trykket i *Morgenbladet* 28.11.08. Essayet ”Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, som i 1991 ble utarbeidet til en bok under samme tittel, regnes for å være Jamesons hovedverk. Et av de sentrale poengene i hans argumentasjon er å skille mellom postmodernisme og postmodernitet. Mens det første er en estetisk stilart knyttet til formspråket i litteratur, film og arkitektur, er postmodernitet betegnelsen på en epoke eller en tidsalder som styres av finanskapitalismen.

I utkrystalliseringen av kapitalismens tre perioder gjør professorens marxistiske modell seg gjeldende. Det som hevdes å være det originale i Jamesons tenkning, er at han knytter hver av de tre kapitalistiske periodene opp mot tre kulturhistoriske epoker slik at de korresponderer; Klassisk kapitalisme og realismen, imperialistisk kapitalisme og modernismen, senkapitalisme og postmodernismen. Jamesons kobling mellom vare- og kulturproduksjonen ble sett på som banebrytende i den allerede langvarige debatten om postmodernismen.

Jameson innrømmer at det finnes én ny tendens i form av forskyvninger på det underordnede estetiske planet, hvor han blant annet nevner den økende interessen for dokumentariske grep i film, litteratur og tv-programmer, en trend som vitner om ”en misnøye med fiksjonen, men ikke med historiefortellingen”. Det viktigste for Jameson er likevel utviklingen innenfor økonomien. Han peker på at tendenser som

---

<sup>8</sup> For nærmere beskrivelse se under avsnittet ”Narsissisme og identitet”, første kapittel.

<sup>9</sup> Postmodernismen er beskrevet ut fra en lesning av Lothe, Refsum og Solberg. 2007, *Litteraturvitenskapelig leksikon*: 176., samt Christopher Buthler. 2002, *Postmodernism*

forbruksideologien, tingliggjøringen og globaliseringen han betegnet på 1980-tallet har intensivert seg, og ser derfor begrepet globalisering synonymt med postmodernitet. Jameson hevder videre at kjernen i globaliseringen er forholdet til finanskapitalismen. Det økende abstraksjonsnivået i finanskapitalismen er nært knyttet til abstraksjonen i kunstverdenen. Han velger et eksempel på utviklingen speilet i kulturlivet ved å vise til billedkunsten og den etter hvert etablerte observasjonen av at kuratoren er blitt en viktigere figur enn kunstneren.

Etter min mening kan man se likhetstrekk i resepsjonen av Judith Hermanns debutsamling. Diskusjonen og kritikken i etterkant handlet om forlagets intensjon om å selge et forfatterportrett og en livsstil framfor et litterært verk. ”Kuratoren lager et slags metakunstverk ved å samle ulike arbeider innenfor én begrepslig ramme. Vi opplever ikke lenger individuelle verk, men relasjonene mellom dem. Dette er en del av originaliteten i det postmoderne, som et rom, et rom av abstraksjoner”, utdyper Jameson. Et annet viktig moment for litteraturprofessoren er tradisjonens oppløsning. Han støtter seg til historiker Eric Hobsbawms idé om at tradisjoner er konstruerte. Man blir tilbudt *bilder* av en tradisjon snarere enn reelle fenomener, derfor kan ikke tradisjon bli sett på som en sammenhengende utvikling. Jameson konkluderer med at det ikke lenger finnes noen tradisjonelle livsmåter. For eksempel eksisterer ikke den fortiden de religiøse fundamentalistene postulerer<sup>10</sup>.

”Globalisation, Fredric Jameson contended in an essay of 1998, is a ’most ambiguous ideological concept’, which can mean the ’multiple heterogeneities’ of a postmoderen culture or the ’worldwide Americanisation or standardisation of culture, the destruction of local differences, the massification of all the peoples on the planet’.” (Taberner, Stuart. 2004, *German literature in the age of globalisation*: 1).

## 1.2 Globalisering

Tysk pop-litteratur er sterkt inspirert av kulturelle strømninger, først og fremst den anglo-amerikanske. Den multikulturelle strømningen av inspirasjon som preger tysk samtidslitteratur har blitt plassert under begrepet globalisering, en prosess som begynte å vekke oppmerksomhet rundt 1960-årene. Globaliseringsprosessen

---

<sup>10</sup> Riise Gundersen. 28.11-4.12.08, *Morgenbladet*, ”Trist utopist”.

innebærer en stadig økende grad av samhandling, integrasjon, påvirkning og gjensidig avhengighet mellom folk og stater innenfor ulike områder som samfunn, teknologi, kultur, osv. Begrepet globalisering er en samlebetegnelse for ulike prosesser som alle bidrar til å redusere betydningen av avstander og statsgrenser. Enkelte hevder at summen av disse prosessene binder verden sammen til et system hvor vi ikke kan unngå å påvirke hverandre. Tanken stammer fra Immanuel Kant (1724-1804) og hans bok *Zum ewigen Frieden* fra 1795, i hvilken han ser for seg resultatet av globaliseringen som et verdensomspennende system av demokratiske republikker. Den kanadiske filosofen og medieforskeren Marshall McLuhan (1911-1980) brukte derimot en billedlig illusjon av ”den globale landsby” på 1960-tallet for å illustrere at elektronisk kommunikasjon dramatisk reduserer betydningen av avstand. Det eksisterer en vesentlig forskjell i oppfatningen av begrepet. Enkelte mener at globaliseringen binder allerede eksisterende politiske enheter tettere sammen, mens andre tror at den etter hvert vil bryte ned allerede kjente felleskap og føre til dannelsen av nye.<sup>11</sup>

Beth Linklater plasserer begrepet i kulturell kontekst. Hun ser globaliseringen som en nyttig deskriptiv frase som indikerer ulike måter produsentene og det kulturkonsumerende publikum i økende grad bryter de nasjonale og lingvistiske grensene. Spesielt er dagens multimediesamfunn med på å bidra til kulturutvekslingen. Litteraturen, har i følge Linklater, en egen evne til å speile globaliseringen via tekstens strukturer og tema. Ikke-lineære tekster som leker med tid, rom, minner, flashbacks og intertekstualitet på et postmoderne vis, fremhever en grenseoppløsning i strukturen.<sup>12</sup> Flesteparten av Hermanns noveller er såkalt ikke-lineære. De opererer med analepser, rammefortellinger og forfatterens tilstedeværelse, som blant annet novellene ”Rote Korallen” og ”Sonja” er gode eksempler på.

Man kan tenke seg at globaliseringen både har positive og negative innvirkninger på litteraturen og kultur generelt. Den utjevner opphavstedets særegenheter, som kan ha viktig betydning for produksjonen. Lokale særdrag blir ofte oppfattet som tegn på kvalitet fordi de tilfører kunsten noe eget, og virker dermed

---

<sup>11</sup> [www.wikipedia.no](http://www.wikipedia.no), 4.10.08.

<sup>12</sup> Linklater, Beth. 2004, ”Global concerns in recent women’s writhing in German”: 70.

identitetsskapende så fremt de er synlige. Den gradvise utviskingen av det lokale kan føre til stigende likhetsgrad av kunstproduksjonen internasjonalt. Fordelen er at det blir lettere å kjenne seg igjen i, og å relatere seg til kunst som før kunne framstå som utilgjengelig på grunn av kulturrelaterte forskjeller. Globaliseringen er uansett med på å ta brodden av det vi før oppfattet som eksotisk for å erstatte det med noe mer *mainstream*-aktig, noe alminnelig framfor særskilt.

Hermanns novelle ”Die Liebe zu Ari Oskarsson”, fra *Nichts als Gespenster*, hvor settingen er satt til Tromsø illustrerer globaliseringsprosessen og tematiserer dens konsekvenser. Den kvinnelige fortelleren i teksten er prototypisk for Hermanns noveller. Hun er en ung musiker som reiser fra Berlin sammen med sin kompis Owen for å opptre på Nordlys-festivalen i Tromsø. Det viser seg at festivalen er avlyst, men venneparet bestemmer seg uansett for å bli noen dager og tar inn på et lite vertshus ved navnet Gunnarshus. Protagonistens holdning til det å befinne seg på et ”eksotisk” sted i Skandinavia, og måten selve byen Tromsø er framstilt på, virker atypisk sammenlignet med en allmenn holdning til reisevirksomhet som i stor grad er knyttet til ønske om nye opplevelser. I stedet for å bli med sin venn Owen på oppdagelsesturer i Tromsø blir fortelleren liggende dagevis alene i sengen hvor hun hengir seg til selvanalyse og lesning;

”Ich blieb in Tromsø im Haus. Fast ausschliesslich. (...) Ich lag auf dem Bett und las in Carolines Büchern – Hofmannsthal, Inger Christensen, Thomas Mann – und in Martins Büchern – Stephen Frears, Alex Garland und Heimito von Doderer. Ich hatte das Gefühl, als habe der Zufall mich in dieses Zimmer gespült, damit ich etwas herausfinden sollte über mich, darüber, wie es weitergehen sollte mit mir und mit allem, ein langes Innehalten vor etwas scheinbar Grossem, von dem ich nicht wusste, was es sein sollte.” (Hermann. 2007: 283-4)

Claudia Grembler påpeker i sitt essay, ”Looking for Redemption in a globalized North: Representation of the Arctic in Judith Hermann’s short stories *Kaltblau (Cold Blue)* and *Die Liebe zu Ari Oskarsson (Love for Ari Oskarsson)*”; ”Critics have noted with disappointment that on these random journeys Hermann’s characters forfeit their chance for an epistemological experience in a foreign country, away from home (Stuhr, 38).” (Grembler: 121).

Jeg tror fortellerens hensikt er å plassere sin opplevelse i universell kontekst. Hun prøver ved flere anledninger å sammenligne Tromsø med andre storbyer ved å ta fra byen dens særpreg når hun refererer til typiske urbane trekk i omgivelsene. Det

kan virke som om hun vil markere internasjonale kjennetegn for å skape en prototypisk gjenkjennelse;

”Das Gunnarshus lag in einer kleinen Strasse in Down-town, einem Viertel zumindest, das so etwas wie das Zentrum von Tromsø zu sein schien. Es gab erstaunlich viele kleine Läden und etliche Kneipen, zwei grosse Supermärkte, mehrere Hot-dog-Buden und ein McDonald’s.” (Hermann. 2007: 278).

Til dags dato finnes det ingen McDonalds restaurant i Tromsø, i motsetning til den i scenariet fortelleren skildrer ovenfor. Heller enn en glipp fra forfatterens side, tror jeg at McDonalds restauranten har blitt hensiktsmessig skrevet inn i bybildet for å urbanisere det ytterligere.

Unøyaktighetene i beskrivelsen av Tromsø går igjen som et bevisst grep gjennom novellen; Nordlys-festivalen åpner i januar, og ikke i oktober, det finnes ingen øy med fyrtårn utenfor Tromsø, osv. ”Feilinformasjonen” fortelleren manipulerer oss med bidrar til å skape likhet med- og tilgjengelighet til andre storbyer. Hun skaper en prototypi, og reduserer samtidig den geografiske avstanden. Også selve vertshusrommet og den lille gaten utenfor bærer universalt preg i følge fortelleren;

”Das Zimmer in Tromsø war ein Zimmer, wie ich es aus billigen Hotels in New York kannte. (...) Das Fenster ging auf die kleine Strasse hinaus, aber das Zimmer war so, als ob draussen auch Soho, Little Italy oder die First Avenue im East Village (...)” (Hermann. 2007: 280).

Beskrivelsen av den trivielle likheten, tross virkelighetens lange avstander mellom byer og land, vekker en nostalgisk lengsel etter noe ukjent og genuint. Selv om protagonisten i slutten av teksten opplever noe så sjeldent som å se nordlyset, bøter ikke den korte følelsen av eufori venneparet opplever på en tung visshet om særpregets forgjengelighet;

”Ich flüsterte ”Was ist das denn?“, und Owen schrie ”Ein Nordlicht, Mann, das ist ein Nordlicht, ich fasse es nicht“, und wir legten die Köpfe in den Nacken und sahen das Nordlicht an, ins All geschleuderte Materie, ein Haufen heisser Elektronen, zerborstene Sterne, was weiss denn ich. ”Und bist du jetzt

glücklich?“ sagte Owen atemlos, und ich sagte ”Sehr“.” (Hermann. 2007: 318).

Melankolien forsterkes av at Owen tror det vil være tilstrekkelig med et glimt av nordlys for å gjøre fortelleren lykkelig. Fornemmelsen av at hun ikke har kommet til noe større innsikt og dermed mentalt befinner seg på samme sted som tidligere, følger den skjødesløse beskrivelsen av nordlysfenomenet. Hun hiver også på et likegyldig ”was weiss denn ich”, som insinuerer manglende motivasjon til videre ransakelse og fravær av interesse. Novellen sies å være en av favorittene til Hermann selv, som mener at den avsluttes med et snev av håp. Slutten åpner for flere tolkningsmuligheter. For eksempel er innskuddssetningen, ”was weiss denn ich”, en repetisjon av Owens forklaring av nordlysfenomenet fra begynnelsen av novellen, hvor han prøver å lokke sin venninne med til Tromsø. Ved å repetere denne setningen indikeres det at fortelleren endelig tar del i sin venns entusiasme for det nye stedet, som hun har manglet gjennom hendelsesforløpet.

I de følgende avsnittene vil jeg undersøke Hermanns prosa i forhold til det estetiske formspråket som kjennetegner postmodernismen, samtidig som karaktertegningen vil bli analysert ut fra blant annet postmodernitetens hang til finanskapitalisme. Tyskland har blitt merket av samfunnsmessige endringer gjennom 1900-tallet som har hatt ringvirkninger på litteraturen og formet den til å bli så allsidig som den er i dag. Et godt eksempel er postmodernismens framvekst som en separat stilretning i kunst og globaliseringsekspanjonen. Jeg vil nå kortfattet trekke inn noen av de andre hendelsene i tysk samfunn som jeg tror har vært betydningsfulle for landets litteratur.

### 1.3 Generasjonsskiftet

Ved siden av registreringen av globaliseringsprosessen på 1960-tallet, og debatten rundt en ny pop-litteratur som på det tidspunktet var splittet mellom tradisjonelle estetiske kategorier og nye ideer fra den anglo-amerikanske verdenen, hadde Berlinmurens fall i 1989 og normaliseringsprosessen i etterkant, mye å si for hvordan forfatterne kom til å oppfatte samfunnet, og hvordan stemningen blant folk ble reflektert i litteraturen. Diskusjonen rundt tysk litteratur eller *Literaturstreit*, ble dominert av kravet om mer ”leseglede” - ”*Lust an Literatur*” og mer ”sensualitet” -



”*Sinnlichkeit*” for å bøte på den allmenne forståelsen av at tysk litteratur tradisjonelt er tung, kompleks og kompakt. Hovedargumentet peilet inn Tysklands skarpe skille mellom ”ekte kunst” og ”underholdningslitteratur” som allerede hadde lang fartstid.

Rundt 1990 innså man at tysk litteratur hadde liten sjanse for kommersiell suksess i moderne kulturindustri. Amerikansk litteratur, i følge forleggeren Martin Hielscher, var synonym med det som manglet i tysk;

”Heute ist die deutsche Gegenwartsliteratur nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika eine schwindende Größe, und die amerikanische Literatur gilt zugespitzt als Synonym für das, was man an der deutschen vermisst.”  
(Hielscher, Martin. 1995).

Dette var krav om en ny stil. I dag er kravet fanget opp av slagordet *Neue Lesbarkeit*. Innholdet skulle ikke innholdet fokusere på tysk fortid, men bli mer anglo-amerikansk i betydningen globalt og realistisk<sup>13</sup>.

Etterkrigs-normaliseringen av Tyskland i begynnelsen av 1990-tallet har blitt opplevd og oppfattet på ulike måter. Prosessen spiller en nøkkelrolle for utformingen av tysk samtidslitteratur. Politisk innebar normaliseringen etter sammenslåingen av øst og vest at landet skulle opptre på samme måte som Frankrike, England og USA. Tyskland skulle være en progressiv stat som var hengiven mot lovverket, og demonstrere at den hadde lært av historien. Historisk kan prosessen i følge Stuart Taberners bok *German Literature of the 1990s and Beyond – Normalization and the Berlin Republic*, forståes på ulike måter. Normaliseringen kan sees i sammenheng med universelle verdier som liberalt demokrati, samt Nazi- og GBR fortiden det nye Tyskland burde etterstrebe å *ikke* være. Normaliseringen kan også oppfattes som en visjon, i hvilken unike tyske verdier har blitt bevart til tross for en periode med nasjonal sosialisme ved å insistere på at denne perioden ikke ugyldiggjorde to tusen år med tysk kultur.<sup>14</sup>

Etterkrigsgenerasjonen prøvde å unnsnippe sin selvidentitet som tyskere. Man kan sammenfatte den vesttyske oppfatningen av sitt land på to måter: Overbevisningen om at nasjonalismen og nasjonalstaten var utdatert geopolitisk, og en bevisst eller ubevisst higen etter utslettelse av smertefull identitetsstempling. I

---

<sup>13</sup> Linklater. 2004: 69.

<sup>14</sup> Taberner. 2005: xvii.

følge Stephen Brockmann er Tyskland dødt for den yngre generasjonen fordi alle nasjoner i en utvidet historisk forstand er utdøende, og fordi denne generasjonen ønsker Tysklands død slik at de ikke lengre kan bli assosiert med landets historie og tidvis oppleve smertefull skyldfølelse.<sup>15</sup> Forfatteren Patrick Süskind (1945) skriver følgende om holdningen til sin generasjon:

”No, the unity of the nation, the nation itself, simply wasn’t our topic. We believed it to be a completely out-dated idea from the nineteenth century, disproved by history itself, an idea we could easily do without. Whether the Germans lived in two, three, four, or a dozen states was completely irrelevant to us.” (Süskind. ”Deutschland” : 116)

I 1990 summerte journalisten Andreas Kilb opp etterkrigsgenerasjonens syn på sitt land;

”Some stories never have an ending, but ours has one. German history came to a definitive end on May 8, 1945. Since then we have been the first people in the world...to be living in after-history, posthistory.” (Kilb. 12 oktober 1990, ”Neue Heimat”, *Die Zeit*: 21).

Spørsmålet om øst- og vesttyske forfatterskap skiller seg fra hverandre, dukker naturlig opp som en del av landets historie. I øst var litteraturens rolle farget av politisk propaganda og identitetssøken, noe som ledet til opphavet av en alternativ publikumssfære som ikke fantes i vest. Også vestens litteratur var i begynnelsen politisk orientert, men etter hvert overtok tema som vesttysk postmodernisme og med de endret litteraturens rolle seg til å fylle behovet for underholdning, i stedet for å befatte seg med moralsk og politisk veiledning. Andrew Plowman fanger opp tomheten i det vesttyske samfunn for de som vokste opp i kjølvannet av 1968-generasjonen ved å sitere Thomas Lehrs karakter, Maria, fra romanen *Nabokovs Katze* fra 1999;

”Ich empfand (...) die Ahnung, daz ich schon zu Schulzeiten eher mit der beginnenden Freiheit zu kämpfen hatte als um sie.” (”I sensed (...) vaguely the feeling that I had always struggled more with my incipient freedom than for it.”) (Stuart Taberner. 2004:52-53).

---

<sup>15</sup> Brockmann. 1999, *Literature and German Reunification*: 168.

Jeg vil nå fokusere på generasjonen omtalt nedenfor, den som kom i etterkant av 1968-generasjonen, og som Judith Hermann tilhører. Hvilke fellestrekk har Hermann med andre samtidsforfattere som har blitt oppfattet som en del av ”generasjon-Berlin”?

Det er på sin plass å kommentere at det i senmoderne samfunn er problematisk å benytte seg av generasjonsbegrepet, selv om jeg ofte bruker det i analysen. Sagt med Schills, er tradisjon og generasjoners kontinuitet nært forbundet. Forskjellene mellom generasjoner er måtene man beregner tid på i premoderne samfunn. En generasjon blir da en spesifikk slektsgruppe eller orden som setter individets liv inn i en sekvens av kollektive overganger. I moderne samfunn gir begrepet kun mening på bakgrunn av standardisert tid. Vi refererer eksempelvis til ”50- og 60-generasjonen”, og denne tidsmessige rekkefølgen har ikke mange trekk til felles med kollektive overgangsprosesser som karakteriserte tidligere tidsperioder. I tradisjonelle kontekster rommer livssyklusen et uttalt element av gjentakelse fordi hver generasjon i vesentlig omfang gjenoppdager og gjenlever sine forgjengers livsform. Gjentakelsen mister det meste av sin mening i høymoderniteten hvor praksiser kun gjentas hvis de kan rettferdiggjøres reflektivt<sup>16</sup>.

Judith Hermann (1970), Julia Franck (1970), Jenny Erpenbeck (1967) og Tanja Dückers (1968) er som sine karakterer en del av generasjonen etter 1968, også omtalt som generasjon X i USA. Generasjon X er kjent for å forholde seg til forfedrenes verdier med ignoranse og ironi, og blir sett på som selvsentrerte og upraktiske. Denne generasjonen vokste opp med narkotika, skillsmisser og økonomiske nedgangstider. De følte seg påvirket av sosiale problemer som rasisme, hjemløshet, AIDS, dysfunksjonelle familier og føderalt underskudd.

Jeg vil supplere den amerikanske generasjonsdefinisjonen med begrepet *l'eta incerta* som betyr den usikre alder, lansert av den italienske familiepsykologen Silvia Vegetti Finzi og journalisten Anna Maria Battistin, i en bok med samme tittel. Boken handler om ”de nye unge”, som utmerker seg med sin taushet, en blanding av reaksjonære og innovative verdier, og fravær av flokkmentalitet. De ”nye unge” er fordomsfrie, positive og søkende, de stiller livsfilosofiske spørsmål, men føler ingen oppgjørstrang og mangler kampinstinkt. De karakteriseres ved å modnes veldig langsomt, eller blir slett ikke voksne fordi de tviholder på ”den usikre alder” mellom

---

<sup>16</sup> Edward Shills. 1981, *Tradition* :25 og Kotre, John. 1984, *Outliving the Self*

15 og 25, til de har passert 45. De hindrer seg selv i å komme videre på utspekulerte måter som de selv ikke forstår. De er skrøpelige overfor mental smerte og frustrasjon, og tåler dårlig kritikk og skyldfølelse. Disse menneskene finner ikke identitet i et arbeid, men i en stil.<sup>17</sup>

Paradoksalt nok har den overnevnte kvinnelige forfatterbølgen blitt feiret som en ny generasjon forfattere, en generasjon med nye bekymringer og en ny stil, innenfor kultursfæren. De har i kritikker blitt kalt for *Fräuleinwunder*<sup>18</sup> og assosieres med frasene *Neue Lesbarkeit*, *Unterhaltsamkeit*, *Gesinnungästhetik*, og *Realismus*. Judith Hermann tilhører en forfatterskare som er apolitiske i sitt forfatterskap, men som konsentrerer seg om ”selvet” og det private, som eksempelvis forhold, vennskap og kjærlighet. Disse skribentene prøver å forstå hva de gammeldagse konseptene innebærer, ofte ved å stille eksistensielle spørsmål. De er kjent under betegnelsen ”generasjon-Berlin”, først og fremst fordi deres noveller primært oppfattes som Berlin-noveller. Karakterene bor i Berlin, og vender alltid tilbake til Berlin etter sine reiser, altså fungerer byen Berlin som en fraværende eller nærværende kulisse i alle fortellingene. Det andre momentet kan beskrives som den drømmeaktige tilværelsen karakterene befinner seg i, preget av en usentimental melankoli.

Jeg har foretatt en skildring av store samfunnsmessige omveltninger i Tyskland som har lagt føringer på samtidslitteraturen, og som er vanskelige å komme utenom når man skal se nærmere på utformingen av dagens litteratur. Jeg har skildret historiske hendelser og den nye generasjons kvinnelige forfattere som en del av Tysklands litteraturhistorie. Det er på tide å se på hvordan karakterenes identitet blir speilet i miljøet som blir skildret i Hermanns prosa.

## 1.4 Identitet og miljø

Hermanns tekster handler blant annet om å forsøke å gjenfinne identitet via selvrefleksjon, noe som jeg-fortellingene peker på. Det er fortellerne som stiller spørsmål, skriver, minnes og dikter om sitt eget liv og fortidige hendelser, som de ser ut til å heftes ved mentalt. Det er, slik jeg ser det, ofte snakk om tekster som reflektivt tematiserer sinnsstemninger; ”Der Winter erinnert mich manchmal an etwas. An eine

<sup>17</sup> Per Thomas Andersen. 2003, *Tankevaser*: 132.

<sup>18</sup> Volker Hage. 1999, *Der Spiegel*

Stimmung, die ich einmal hatte, an eine Lust, die ich empfand? Ich weiss es nicht genau.” (Hermann. 2008: 97). Sosiologen Anthony Giddens hevder i sin bok *Modernitet og selvidentitet* fra 1991, at selvidentiteten<sup>19</sup> blir en refleksivt organisert streben i modernitetens postindustrielle orden på bakgrunn av nye former for formidlet erfaring. Selvet er ifølge Giddens, et refleksivt prosjekt, hvor den biografiske fortellingen om eget liv spiller en avgjørende rolle. Den biografiske fortellingen som opprettholder selvet blir konstant revidert, noe som skjer i en kontekst av mangfoldige valgmuligheter som filtreres gjennom abstrakte systemer.<sup>20</sup>

Den kvinnelige tekstforfatteren i novellen ”Zuhälter” drar til Karlovy Vary i Tsjekia for å hjelpe sin venn og tidligere elsker, Johannes, med å forfatte en tekst om hans malerier til en kunstkatalog. Både forholdet til Johannes og oppholdet i Karlovy Vary forblir uavklart, og på veien tilbake tenker fortelleren følgende; ”Und all das zählt nichts. Karlovy Vary. Ich weiss nicht, was das war, dieser Besuch in Karlovy Vary, eine Reihe von zufälligen Augenblicken, ein Zufall, der eine Veränderung bewirkt, vielleicht das.” (Hermann. 2007: 192). Det kan fortone seg som om fortelleren her er analog med et selv som befinner seg i en identitetskrise på jakt etter en avslutning eller forløsning, og som projiserer krisen på en reise for å revidere sin biografiske fortelling. En persons utvikling av en sammenhengende fornemmelse av egen livshistorie er et av de viktigste midler til å kunne slippe vekk fra fortidens trelldom, hevder Giddens. Han ser selvbiografien som en korrigerende intervensjon i fortiden, ikke bare en opptegnelse av inntrufne begivenheter. Begrepet selvbiografi blir her brukt i en utvidet betydning, det vil si som en fortolkende selvhistorie skapt av den personen det dreier seg om. Selvbiografien fungerer da som kjernen i selvidentiteten i den moderne sosiale tilværelse. Vi er ikke hva vi er, men hva vi gjør oss selv til.<sup>21</sup>

Det er påfallende hvordan den ytre rastløsheten i form av reiser blir kontrastert mot den mentale stillstanden personene befinner seg i. Claudia Gremler tar opp kritikken Hermann har fått fordi tekstene handler om ting som aldri finner sted,

<sup>19</sup> Selvidentitet refererer til den globale forståelsen et bevisst menneske har av seg selv. Identitet brukes som et kulturelt og psykologisk uttrykk for det som en person oppfatter seg selv som, eller hvordan han/hun blir oppfattet av andre. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)), 13.08.09.

<sup>20</sup> Anthony Giddens. 2008, *Modernitet og identitet*: 68.

<sup>21</sup> Giddens. 2008: .

avgjørelser som aldri blir tatt, og følelsen av utsettelse de formidler.<sup>22</sup> Mila Geneva sammenligner Hermanns karakterer med kvinnelige *flâneurer*:

”(...) works such as Judith Hermann’s stories seem to be adapting the aesthetics of solipsistic observation and the posture of political and moral disengagement that was typical of an older, even old-fashioned form of stylized melancholy found in the *flâneur* literature of the 1920s.” (Mila Geneva. 2004, ”Female *Flâneurs*: Judith Hermann’s *Sommerhaus, später* and *Nichts als Gespenster*: 252).

*Flâneur*-litteraturen tilhører den litterære tendensen fra *fin de siècle* (fr. ’århundrets slutt’), som best lar seg forklare som en spesiell livsfølelse av at en tidsepoke er på hell, eller at en kultur befinner seg i forfall og går til grunne. Dette siste stadiet i en kulturprosess oppfattes gjennom en slags forfinelse av sensibilitet og sensitivitet. Personlighetskonstituerende og virkelighetskonstituerende ideer går i oppløsning, og identitetsfølelsen svekkes.

Geneva beskriver tre ulike typer *flâneurer* hentet fra verkene til tre forfattere; Walter Benjamins (1892-1940) *flâneur* er en paralysert observatør; Franz Hessels (1880-1941) er apolitisk, treg og formålsløs, bykonsumerende *outsider*; Sigfried Kracauers (1889-1966) *flâneur* er en konstant kjed kikker. Det de har til felles, både seg i mellom og med Hermanns karakterer, er at de alle er urbane mennesker som figurerer i et bybilde. De observerer og formidler iakttakelsene videre til leseren;<sup>23</sup>

”Ich bin mit Johannes in Paris gewesen und in Bern und Bremerhaven und Zürich. In Paris und in Bern war ich zu Gast bei einer seiner Ausstellungseröffnungen, ich hatte die Katalogtexte geschrieben und stand eine Stunde lang mit einem Glas Sekt an der Heizung, bevor ich zurück ins Hotel ging, am nächsten Tag wieder abreiste, nach Hause oder irgendwohin. Nach Bremerhaven, wo er in den ersten Jahren lebte, fuhr ich, um ihn zu sehen, um ihn wiederzusehen und endlich zu sagen, was ich sagen wollte, und natürlich sagte ich nichts und gestand nichts, und es passierte gar nichts.” (Hermann. 2007: 157-8).

Som sitatet ovenfor hentet fra novellen ”Zuhälter” illustrerer, inntar Hermanns karakterer en tilskuerposisjon som kan passe til det Per Thomas Andersen beskriver som tilskuermodellen eller tilbaketrekningsmodellen. De to modellene er synonyme, og beror på at man lever sitt liv ved å innta en plass utenfor den nivellerte verden der

<sup>22</sup> Gremler: 120.

<sup>23</sup> Geneva. 2004: 251.

man kan betrakte den, reflektere over den, analysere den – og enkelte ganger fordømme den. De tre modellene er forbeholdt analytikere, kikkere, misantroper og melankolikere. Tilskueren vil ikke delta i det triste spillet på scenen fordi hun har gjennomskuet det. Hun rammes av en grunnleggende tapsopplevelse, lammes av livsglede eller kjedsomhet. Hennes bevisste eller ubevisste strategi er å stå utenfor, over eller ved siden av verden. Det en slik person tenker, fører ikke til handling ute i verden. Koblingen mellom indre og ytre verden er brutt, og refleksjonen fungerer ikke som et grunnlag for deltagelse i livet, men snarere som en erstatning for det.<sup>24</sup>

I mine øyne er det nettopp denne åpne løsningen; hvor en konkret situasjonsoppklaring uteblir, men hvor leseren må bruke fantasien til å fylle tomrommene, som gir teksten sin særegenhet og får tankene til å vandre hen til en av Hermanns forbilder, den amerikanske novelleforfatteren Raymond Carver (1938-88). Foruten bruk av antydning som både Carver og Hermann benytter seg av, karakteriseres forfatterens personer av manglende tilhørighet til samfunnet de lever i;

”In the stories Carver’s feelings are reflected in the estrangement of the characters from whatever form or society the reader supposes them to wish for. The absence of a structured, systematic view of society is obviously the consequence of the fact that the protagonist is a priori isolated from it. His dream, then, to escape from this isolation into some form of society, usually does not materialize.” (Jürgen Pieters. 1992, *A shred of platinum*: 27).

Hermanns hovedpersoner er nesten utelukkende kvinner, i motsetning til Carvers som nesten alle er menn. Likheten ligger på det følelsesmessige plan, hvor både Carvers og Hermanns karakterer opplever ensomhet, nostalgi, utilstrekkelighet og uforløst kjærlighet – en emosjonell blanding som danner en melankolsk stemning i novellene, jeg senere skal komme tilbake til. Den negative stemningen er mer eksplisitt og varierende i Carvers tekster fordi hans karakterer ofte er arbeidsledige eller har lavstatus yrker. De mannlige protagonistene er i mange tilfeller skilt, og lider av alkoholisme. Marginalitet og isolasjon er to av de faktorene som binder disse skjebnene sammen.

Den nakne realismen som er typisk for Hermanns tekster, samt hennes gammeldagse skrivemåte, kan sammenlignes med Carvers. Til forskjell fra Carvers, har Hermanns karakterer innfunnet seg med sin skjebne og fortøner seg derfor ikke så misfornøyde og bitre. Miljøet Hermanns karakterer tilhører er et kunstnerisk og

---

<sup>24</sup> Andersen. 2003: 37-9.

kreativt miljø, som Anke Biendarra, assisterende professor på det tyske universitetet i California, beskriver;

”Most of the characters are part of the thriving milieu of a post-unification bohemia – theater people, writers, painters, video artists, and groupies that cling to them. The author illustrates this milieu ironically without ever denouncing it; after all, it is her own world that inspired her to write. More importantly, her goal is not to realistically depict lifestyles in a unified Berlin but to evoke their underlying feeling.” (Biendarra. 2004: 221).

Kreativitet betyr å evne å handle eller tenke innovativt i forhold til allerede etablerte aktivitetsformer, og er nært forbundet med tillit. Tilliten er på et plan kreativ i sin natur fordi den medfører en forpliktelse som er et ”sprang inn i uvissheten”. Dette innebærer at man er i stand til å ta i mot opplevelser. Tillit betyr at man også bevisst eller ubevisst ser mulighet for tap. Opplevelsen av kreativitet som et rutinefenomen er en støtte for følelsen av selvtillit, og derfor også for psykologisk velbefinnende. I de tilfellene hvor individer ikke kan leve kreativt enten på grunn av tvangsmessige rutiner eller fordi de ikke har vært i stand til å tillegge menneskene og objektene rundt dem ”stabilitet”, er resultatet ofte kronisk melankoli eller schizofrene tendenser<sup>25</sup>. Mens Carvers karakterer ser ut til å mislykkes med sine kreative prosjekter, eller føler misnøye over dem, er ikke de kreative forehavender til Hermanns karakterer beskrevet som feilslått på samme måte, selv om kreativiteten og kunstneryrket ofte blir ironisert.

Carvers fiksjon har blitt betegnet som *Dirty Realism*, en nord-amerikansk litterær bevegelse fra 1970-80 tallet. Litteratur som har blitt stemplet med denne etiketten inneholder ofte ny-regionalitet som innebærer at det urbane miljø viker plassen for bygdene og småstedene, uten å inneholde en idyllisering av livet på landet.<sup>26</sup> Ny-regionaliteten finnes også i Hermanns tekster. Svært fremtredende er den i tittelnovellen ”Sommerhaus, später”, hvor handlingen veksler mellom å forløpe i Berlins ulike bydeler og utkantene Lunow, Agermünde og Canitz. Selv om livet i utkanten ikke er idyllisk beskrevet, romantiserer fortelleren forholdene: ”Das Haus sah aus, als würde es jeden Moment lautlos und plötzlich in sich zusammenfallen. (...) Das Haus war schön. Es war *das* Haus. Und es war eine Ruine.” (Hermann. 2008: 148).

---

<sup>25</sup> Giddens. 2008: 55-56.

<sup>26</sup> Andersen. 2003: 112.



Novellen beskriver blant annet fortellerens forhold til taxisjåføren Stein, og noe av handlingen er derfor lagt til *Autobahn* som de to kjører opp og ned, mens de hører på technomusikk. Sosiologen Zygmunt Baumann (1925) er opptatt av konstitueringen av tid og rom i det han mener er en ny fase i modernitetens historie, som han kaller for flytende modernitet. Hans utgangspunkt er en tradisjonell definisjon av bylivet som et sted der fremmede møter fremmede. Han trekker fram fire typologiske steder i den moderne by, blant annet det han kaller for ”ikke-steder”, som er relevant for handlingen på *Autobahn*.

””Ikke-stedene” har enkelte karakteristiske trekk til felles med vår første kategori tilsynelatende offentlige, men ettertrykkelig ikke-sivile steder: De oppmuntrer ikke tanken om å ”slå seg ned” og gjør koloniseringen eller ”hjemliggjøringen” av stedet nærmest umulig. (...) godtar ”ikke-stedene” det uunngåelige ved et langvarig, til tider svært langvarig opphold av fremmede og gjør derfor alt de kan for å gjøre sitt nærvær ”rent fysisk”, mens de sosialt sett er lite forskjellige fra, fortrinnsvis overhodet ikke til å skille fra, å være fraværende for å oppleve, utjevne eller ugyldiggjøre ”passasjerenes” idiosynkratiske subjektiviteter.” (Zygmunt Bauman. 2006, *Flytende modernitet*: 128).

Baumans eksempel på et ”ikke-sted” er nettopp motorveier, flyplasser, offentlige transportmidler og anonyme hotellrom. Han hevder at ”ikke-stedene” er blottet for ethvert symbolsk uttrykk for identitet, relasjoner og historie<sup>27</sup>. I ”Sommerhaus, später” kan motorveien fungere som bilde på fortellerens og Steins forhold. Deres målløse kjøring opp og ned *Autobahn* ligner fortellerens manglende intensjoner med relasjonen til Stein. Forholdet starter, avsluttes, påbegynnes igjen, og avsluttes på ny. Like upersonlig som fortelleren gir inntrykk av at forholdet til Stein er, er technomusikken de lytter til på turene. Den er utdatert og tilsynelatende tom for mening der den klinisk repeterende takten leder inn i en tilstand av apati, lik forholdet framstår for fortelleren.

Hermanns tekster tar aldri et eksplisitt politisk standpunkt, men kommenterer heller forbrukersamfunnet som også refererer til vår populærkultur hvor ting som shopping, reklame, reising, musikk, festing og kunst står sentralt. I novellen ”Ruth (Freundinnen)”, kombinerer Hermann hele tre aspekter ved populærkulturen nevnt ovenfor med protagonistens rådløshet i løpet av et par setninger;

---

<sup>27</sup> Bauman. 2006: 127-8.

”Was wirst du machen, wenn du wieder in Berlin bist?” fragte Ruth einmal, und ich sagte ”Ich bin nicht sicher” (...) Ich stand am Fenster ihrer Wohnung und sah auf die blaue Leuchtreklame des Parkhauses, (...) Wir kaufen Kleider, Schuhe, Mäntel.”<sup>28</sup> (Hermann. 2007: 31).

Videre i samme novelle kommer hun inn på samtidens forbrukerholdning; ”Ich packte meinen Koffer aus, hängte die Sachen, die ich mit Ruth zusammen gekauft und noch kein einziges Mal getragen hatte, in den Schrank, (...)” (Hermann, 2007: 31). Slike hverdagslige skildringer har blitt kalt for livsstilsestetikk<sup>29</sup> som matcher den moderne verden i globaliseringens tid, og hva er vel mer treffende enn ’bruk og kast mentaliteten’?

Forbrukerkapitalismen spiller en grunnleggende rolle for narsissismens utvikling. Forbruk retter seg mot det moderne samfunns fremmedgjorte kvaliteter og hevder å være løsningen; Det lover samme ting som narsissisten ønsker – tiltrekningskraft, skjønnhet og personlig popularitet gjennom et forbruk av de riktige varene og tjenestene. Under modernitetens betingelser lever vi alle omgitt av speil i hvilken vi søker etter et uplettet og sosialt verdsatt fremtreden av selvet.

Zygmund Baumann mener shopping er arketyperen for de handlinger medlemmer av forbrukersamfunnet utfører, både i butikken og på andre områder i livet. Han hevder at uansett hva vi gjør, er det en handling i shoppingens bilde. Koden som formulerer vår ’livspolitik’ er hentet fra shoppingens pragmatikk. Vi shopper etter de ferdighetene vi trenger for å tjene til livets opphold, det bildet av oss selv vi ønsker å formidle, måter å vinne den elskedes kjærlighet på, og den minst måten å kvitte seg med forholdet på når kjærligheten har visnet og forholdet ikke lengre gir noen glede.<sup>30</sup>

Et parallelt eksempel er begivenhetsjaget som preger Hermanns karakterer. Det å vilkårlig forflytte seg fra en begivenhet eller arrangement til et annet er hyppig tematisert i samtidsprosa. Dette fenomenet kan være med på å bidra til å dekke over indre tomhet, og bærer et tvangsmessig repetisjonspreg;

”Ich sah den Regisseur an, ich dachte an die zahllosen Regisseure und Dramatiker und Schauspieler und Bühnenbildner, die an Christianes und

---

<sup>29</sup> Taberner. 2005: 15.

<sup>30</sup> Andersen. 2003: 75-6.

meinem Küchentisch gesessen, unter unserer Dusche gestanden, in unseren Betten gelegen hatten, ich dachte an ihre Stimmen auf unserem Anrufbeantworter, an ihre nächtlichen Schläge gegen unsere Tür, an die zerschmissenen Gläser und ungelesenen Briefe; ich dachte, dass immer irgend etwas nicht genug war, auch diesmal würde irgend etwas nicht genug sein, ich dachte an dich, an die Eisblumen, an den Rauchgeruch, ich dachte, auch wir sind nicht genug.” (Hermann. 2008: 100-101).

I sitatet får vi innblikk i protagonistens tanker om alle de utprøvde forholdene som fortøner seg identiske. Selv om relasjonene ikke bærer preg av å være spesielt fruktbare, er de ikke statusnedsettende for protagonisten og hennes venninne. De illustrerer et resultat av samfunnsendringer som Gerhard Schulze har kalt for ”*Erlebnisgesellschaft*”. I et samfunn mettet med utallige valgmuligheter og begivenheter, er prosjektet med å framstå som vellykket og å vise at man lever et vakkert og misunnelsesverdige liv, blitt til en markør som indikerer vår lykkelige eksistens. Subjektive opplevelser spiller en viktig rolle for konstruksjonen av vår sosiale framtrede. Et valg blir ikke foretatt ut fra valgets iboende mening, men med tanke på valgets ”begivenhetsverdi” målt ut fra underholdning og spenning<sup>31</sup>.

## 1.5 Narsissisme og identitet

Ny-naivismen, narsissistiske problemstillinger og flytende identitet er felles europeiske trekk for samtidslitteraturen. Siden individualiseringen foregår analogt med globaliseringen, endres vilkårene for selvidentitet. Individualisering innebærer en oppløsning av forhåndsbestemte sosiale livsformer der kategorier knyttet til livsverdenen som klasse, stand, kjønnsroller, familie osv., svekkes.

Giddens oppfatter den senmoderne verden som apokalyptisk, og supplerer derfor med nye mekanismer i identitetsutviklingen. Kroppen har blitt stadig viktigere for identiteten, og begreper som *homo decorans*, det dekorerte mennesket, har blitt brukt om 1980-tallets postmoderne menneskebildet. Et godt litterært eksempel, som også Hermanns karakterer leser i ”Sommerhaus, später”, er Bret Easton Elliss *American Psycho* fra 1991, som tematisk trekker oppmerksomheten mot det overfladiske framfor enhver form for ”dybde”. Det er en klar sammenheng mellom

---

<sup>31</sup> Gerhard Schulze. 1992, *Die Erlebnisgesellschaft*.

shoppingen av ytre<sup>32</sup> og identitetsløshet. Hermanns karakterer finner ofte velbehag i narsissistisk refleksjon over eget image;

”Marie will was von dem Künstler. Was sie von ihm will, weiss sie nicht. Vielleicht den Glanz seiner Berühmtheit. Vielleicht noch schöner sein neben einem hässlichen Menschen. Vielleicht eindringen, zerstörerisch, in eine scheinbare Ungerührtheit. Marie fragt sich ernsthaft, ob mit ihr noch alles in Ordnung ist. Sehen sie nicht doch eher lächerlich aus zusammen? Marie hat immer nur mit schönen Menschen zusammen sein wollen. Es ist gruselig, zu einem Mann hinunterschauen zu müssen. Es ist gruselig, sich vorzustellen, wie das sein soll, wenn... Trotzdem will Marie.” (Hermann. 2008: 157-8).

Novellen sitert ovenfor heter ”Camera Obscura”, en tittel som ikke er tilfeldig. Uttrykket *camera obscura* stammer fra latin og betyr mørkt kammer eller rom. Selve kameraet er forgjengeren til fotoapparatet og framstiller bildet som avspeiles opp ned. Har Marie et forvrengt bilde av virkeligheten når hun idealiserer og opphøyer egen skjønnhet ved å kontrastere den mot kunstnerens? Fortelleren stadfester i åpningen av novellen at kunstneren er stygg, men i slutten av teksten framstår Maries ansikt gjennom kunstnerens kamera i datamaskinen som grusomt for henne selv. Når hun konfronterer kunstneren med det, hevder han bare at bildet er uklart. Er det slik at Maries vekt på det ytre kommer i veien for hennes personlighet? Hvilke konsekvenser får hangen til narsissisme for kjærligheten og forholdene i samtidslitteratur?

De fleste samtidsnoveller tematiserer intimsfæren der forholdet mellom kjønnene innehar en sentral plass. Intimsfærefokuset kan tyde på at det foregår en utforskning av kjønnsrolleendringer i det senmoderne samfunnet. Endringene er tydeligst i situasjoner hvor seksualitet, erotikk og samlivsforhold blir iscenesatt. Mestring av parforholdet og seksualiteten, det vil si intimsfæren, blir avgjørende for livsmestring generelt. Mestringen framstilles som forskjellig fra kvinner til menn, og forskjellig fra kjønnsforventningene. I følge Giddens tyder mye på at kjærlighetsforestillinger og synet på erotiske relasjoner er i endring, hvorpå kjærlighetsforholdet blir en søken etter selvidentitet. Han ser for seg at vi nærmer oss det han kaller for ”det rene forhold”. Det rene forholdet befinner seg på stadiet etter den tradisjonelle forestillingen om romantisk kjærlighet, og er ikke forankret i ytre sosiale eller økonomiske betingelser, samtidig som det preges av uklar rolle- og arbeidsfordeling. Det rene forholdet bygges opp med henblikk på det partnerne kan få

---

<sup>32</sup> Her ment som både utseende og klær.

ut av forholdet. Derfor kan alt som går skjevt i forholdet være grunnleggende truende. Giddens hevder at selvforhøret er en iboende del av det rene forholdet, og er nært forbundet med selvets refleksive prosjekt.<sup>33</sup>

Man er henvist til individualistisk selvrealisering. Jeget er avhengig av omverdenens bekreftelse og anerkjennelse, noe som kan oppnås via sosialt samkvem eller kjærlighet. Jegets opplevelse av anerkjennelse kan med andre ord oppnås med eller uten ”ekte følelser”, både med pasjon og kalkulasjon.<sup>34</sup> Slike forhold med gjensidig utnyttelse fra partnerners side, uten sosiale eller offentlige konsekvenser eller implikasjoner, synes å prege Hermanns fiktive personer;

”Ingendwann hatte ich genug. Ich packte ihm seine drei Plastiktüten zusammen und sagte, es sei Zeit, dass er sich eine neue Bleibe suche. Er bedankte sich und ging. Er zog zu Christiane, die unter mir wohnte, dann zu Anna, zu Henriette, zu Falk, dann zu den anderen. Er vögelte sie alle, das liess sich nicht vermeiden, er war ziemlich schön, (...)”(Hermann. 2008: 142).

Selvutviklingen i senmoderniteten er preget av blant annet løsrivelsen fra det vi oppfatter som moral i tradisjonell betydning. Selvets refleksive prosjekt aktiveres på bakgrunn av moralsk forfall, avsondret fra viktige typer av formidlende erfaring, som heller øker avsondringen enn å skape mulighet til å overvinne den. Under slike betingelser blir det umulig å utføre en langsiktig livsplanlegging. Den nykonstituerte sfæren for det rene forhold løfter en tung byrde som et erfaringsområde som er ment å generere utbytte i et moralsk miljø for den individuelle livsutviklingen. Forfattere som for eksempel Richard Senett, mener at dette fenomenet er et uttrykk for innskrenkning av selvidentiteten. Tilhengere av poststrukturalismen vil påstå at selvet i moderne samfunn er skrøpelig, skjørt, brutt og fragmentert. Selvet blir kontekstualisert og spredt som den sosiale verden. Noen går så langt som å hevde selvet slutter å eksistere, det eneste subjekt er et dessentrert subjekt, som finner sin identitet i språket eller i diskursens fragmenter. Et annet innflytelsesrikt perspektiv fokuserer på narsissismen.

Narsissisme bør, i følge Senett, ikke forveksles med den alminnelige forestillingen om selvbeundring. Som karakterforstyrrelse er narsissisme en opptatthet av selvet som forhindrer individet i å etablere ekte grenser mellom selvet og

---

<sup>33</sup> Giddens. 1996: .

<sup>34</sup> Andersen. 2003: 94-5.

omverdenen. Narsissister relaterer ytre begivenheter til selvets behov og drifter ved å spørre: ”hva betyr dette for meg?”. Narsissisme forutsetter en konstant søken etter selvidentitet, en søken som forblir virkningløs fordi jakten på ”den jeg er” er et uttrykk for narsissistisk oppslunkthet, snarere enn realiserbar forfølgelse. Narsissisme står således i motsetning til den forpliktelse som kreves for å opprettholde intime forhold. Forpliktelse setter restriksjoner for individets muligheter for å prøve de mange erfaringer som kreves i jakten på selvutfoldelse. Narsissisten bruker kroppen som instrument til å oppnå sanselig tilfredsstillelse i stedet for å relatere sanseligheten til kommunikasjon med andre.

Mangelen på kommunikasjon<sup>35</sup> er, slik jeg ser det, en av grunnpilarene ved mellommenneskelige forhold tematisert i Hermanns prosa. Karakterene ser ut til å snakke forbi hverandre, eller utelate all prat som enten kan løse opp stagnasjonen de befinner seg i, eller føre til oppklaringer. I sitatet nedenfor, hentet fra novellen ”Sonja”, beskriver den mannlige fortelleren sitt forelskelses objekt, etter å ha kjent henne i en allerede lang periode;

”Sonja redete nie. So gut wie nie. Ich weiss bis heute nichts über ihre Familie, ihre Kindheit, ihre Geburtsstadt, ihre Freunde. Ich habe keine Ahnung, wovon sie lebte, ob sie Geld verdiente oder ob jemand sie aushielt, ob sie berufliche Wünsche hatte, wohin sie wollte, und was.” (Hermann. 2008: 68).

Fortelleren mangler fundamental informasjon om kvinnen han er involvert med. Relasjonen er blottet for helt grunnleggende kunnskaper kjæresten bør ha om hverandre for å være i stand til å bygge et langvarig forhold. Jeg skal ikke utdype kommunikasjonssituasjonen på nåværende tidspunkt, men kun nevne den som en narsissistisk tendens. Under karakteranalysen vil jeg komme tilbake til kommunikasjonsproblematikken siden den er så viktig for samspillet karakterene i mellom, og utfallet av situasjonene de befinner seg i.

Narsissismens påvirkning vil som tidligere nevnt ha en destruktiv effekt på intime forhold, og sosialisering ellers. En persons konstante søken etter tilfredsstillelse vil gjøre all aktivitet gledesløs og utilstrekkelig. Det som hever en handling, er hvorvidt den er autentisk i forhold til individets behov, og at den kan framstilles slik for andre. Narsissismens utbredelse i senmoderniteten, har i følge

---

<sup>35</sup> Kommunikasjonssituasjonen karakterene i mellom, blir beskrevet i tredje kapittel, ”Karakterenes samspill”.

Sennett, noe å gjøre med det offentlige roms ”død”, den tradisjonelle autoritetens frafall og tilblivelsen av en verdslig, kapitalistisk bykultur. Kapitalismen skaper igjen forbrukere som alle har forskjellige og oppdyrkede behov som forveksles med personlighet. Personligheten skiller menneskene fra hverandre og signaliserer at deres atferd er et uttrykk for deres innerste selv. I personlighetens utvikling er det snarere følelser enn den rasjonelle kontroll av handlingen som har betydning for selvidentitetens utforming. Når forestillingen om personlighet trådte inn i det sosiale liv, fikk den intime orden dominans. Sosiale bånd og engasjement kom i bakgrunnen til fordel for tvangsmessig opptatthet av sosial identitet. I dag er upersonlig erfaring nesten meningsløs, mens all kunnskap som forteller noe om selvet har blitt viktig fordi den er med på å definere selvet eller endre det<sup>36</sup>.

## **1.6 Konklusjon; Hermanns karakterer i postmodernistisk, politisk globaliseringskontekst**

Jeg har i begynnelsen av kapittelet prøvd å definere begrepet postmodernistisk litteratur for å sammenstille genren med Hermanns tekster. Mange av de stilistiske virkemidlene som kjennetegner modernistisk litteratur, brukes også i postmodernistisk diktning. De tjener imidlertid gjerne andre hensikter fordi de brukes forskjellig. Postmodernistisk diktning viser en antipsykologisk holdning, hvor oppløsning av samfunn, verdier, og individet er i fokus. Litteraturen har utviklet seg fra vektlegging av verdier til vektlegging av estetikk. Den prøver å bryte med lesernes forventninger, blant annet ved å gjøre det vanskelig å identifisere seg med karakterene. Forholdet mellom fiksjon og virkelighet blir problematisert ved hjelp av metafiksjon, ironi, parodi, sjangerblanding, og innmontering av andre tekster.

”Koberling findet die Hügel beunruhigend. Ihm ist das alles zu schön, zu verwunschen, Tarkowskilandschaft, geradezu unheimlich. Im letzten Sommer ist er einmal allein in das Oderbruch gegangen. An einem Baum auf einem der hinteren Hügel – er konnte die Oder schon sehen – hing ein Stück Fleisch. Ein grosses Stück Fleisch, fast mannsgross, Rind oder Schwein, gehäutet, blutig, faulig, von Fliegen umschwirrt. Koberling, der den Hügel emporkeuchte, bereit, die Oder zu sehen, zu empfinden, verharrte und fühlte sein Herz stolpern. Das Fleisch hing an einem der oberen Äste, der Strick, an dem es befestigt war, knarzte und drehte sich. Es sah aus wie eine Vision, wie ein

---

<sup>36</sup> Richard Sennett. 1977, *The Fall of Public Man*

Albtraumbild, eine ungeheure und nicht zu verstehende Mitteilung, und Koberling drehte sich um, rannte den Hügel hinunter und schrie. Constanze später, auf der Veranda im Korbstuhl sitzend und nach Veilchen duftend, lachte und sagte: "Du spinnst, Koberling. Das hast du geträumt.'" (Hermann. 2008: 182)

Sitatet ovenfor, hentet fra novellen "Diesseits der Oder", er et godt eksempel på individoppløsning i postmodernistisk tekst som er psykologisk i den forstand at vi ikke blir påtvunget forfatterens forklaringer rundt hendelsen. Vi får heller aldri vite om hendelsen er virkelig eller innbilt, og fortelleren vender aldri tilbake til den. Etter all sannsynlighet er kadaver-bildet en metafor for protagonisten Koberlings samfunnsangst, som ikke tillater ham å forlate sitt hus på landet like ved Oder.

Livsforståelsen og holdningene beskrevet i postmoderne tekster skiller seg fra de som beskrives i moderne. Postmoderne tekster avskriver en mulig ideologisk helhet, men bekymrer seg ikke over det slik de modernistiske ideologene gjør, - "sorgarbeidet" er avsluttet. Postmoderne diktning illustrerer bruddet, kaoset og mangfoldet i samfunnet gjennom sitt valg av formspråk (som også modernistenes gjør det), men erstatter angsten og tomheten med likegyldighet, - eller slik tilfellet ofte er i barnelitteraturen: med lek eller humor<sup>37</sup>.

Etter arbeidet med dette kapittelet har jeg kommet fram til at Hermanns tekster kan være indirekte politiske, spedd med samfunnskritiske partier, uten å inneholde eksplisitte kommentarer som berører politiske tema, eller formidler synlig samfunnsengasjement. Å mene at Hermanns noveller er blottet for politiske aspekter fordi disse ikke er distinkt uttrykt i tekstene, er etter min mening altfor enkelt. Jeg vil påstå at Hermanns tekster, ved å utelukke direkte samfunnskritikk setter fokus på den, og at fravær av politiske agenda reiser spørsmålsteget ved dens aktualitet. Det politiske ved karakterene er knyttet til tematiseringen av den private sfære, som igjen er bundet opp mot erfaringene karakterene høster av å leve i en globalisert verden. Det ser ut som om globaliseringens påvirkning er sterkest på det lokale og individuelle plan, der den slår ut som subjektivitet. Samtidens karaktertegning og formidling gjennom tekst blir da også farget av subjektiviteten. Beskrivelsene av mellommenneskelig atferd peker på estetiske konfigurasjoner av subjektivitet og identitetskonstruksjon som forsøker å fange opp ambivalensen rettet mot globaliseringen og dens påvirkning på individet.

---

<sup>37</sup> <http://www.jbi.hio.no/bibin/LoB21/bl-modernisme.html>



I Hermanns tekster kommer globaliseringsproblematikken til uttrykk ved blant annet karakterenes manglende interesse for stedene de besøker og kulturen knyttet til dem. I gjentatte noveller, for eksempel ”Wohin des Wegs”, prøver Hermann å formidle karakterenes likegyldighet til særpreg og lokalitet;

”Ich wusste, dass wir nicht in die Stadt gehen würden. Wir würden nicht über die Karlsbrücke in die Josephstadt hineingehen, nicht über den Wenzelsplatz laufen, nicht den Hradschin besichtigen, wir würden nicht im Café Slavia sitzen und heiße Schokolade mit Schlagsahne trinken und auf die Moldau sehen, wir würden nicht an Kafkas Grab stehen und nicht mit der Seilbahn hinauf auf den Berg fahren, es wäre lächerlich gewesen, das zu tun. Es spielte keine Rolle, dass wir in Prag waren. Wir hätten auch in Moskau oder Zagreb oder Kairo sein können, und wo immer wir gewesen wären, hätte Peter sich jetzt sein erstes Bier aufgemacht, einen Schluck getrunken, geseufzt, es wieder abgestellt und sich dann eine neue Zigarette gedreht.” (Hermann. 2007: 252-3).

Sitatet ovenfor illustrerer hvordan en vennegjeng som har reist til Praha for å feire nyttårsaften og samtidig oppsøke en bekjent, tar det for gitt at de befinner seg utenfor Tysklands grenser. De kunne vært hvor som helst, det hadde ikke forandret på noe. Det eneste de har lyst til er å besøke det vietnamesiske markedet for å drikke og spise tradisjonell tysk mat. Hermanns novelle peker på utvisking av grenser og frafall av interesse for historie og kultur. På en diskret måte lar hun det lyse gjennom at steder blir likere hverandre, og at mennesker ikke lengre må forholde seg til språkbarrierer ved å la karakterene bytte om fra engelsk til tysk ettersom det passer seg.

Samfunnstematiseringen for den nye forfattergenerasjonen avviker fra det vi er vant med. Kritikken som kom i kjølvannet av generasjonen forut var mer revolusjonær, direkte, politisk korrekt og i enkelte tilfeller propagandistisk. Riktig nok vender samtidstekstene seg innover i samsvar med den senmoderne trenden og selvets utvikling, noe jeg har prøvd å belyse med støtte i blant annet Giddens. Vendingen utelukker likevel ikke at Hermann som forfatter kommenterer både forbrukermentalitet, narsissismens framvekst, og en negativ utvikling i mellommenneskelige forhold, spesielt kjærlighetsforhold. Hermann tar også et kraftig oppgjør med det utdaterte kvinnebildet, noe jeg skal gå nærmere inn på i kapitlet om karakterenes samspill. Hermanns tematisering av de altomfattende globaliseringsprosessene viser hvordan karakterenes engasjement og nysgjerrighet blir erstattet med tiltaksløshet og apati. Postmoderniteten skaper et narsissistisk,

sensasjonslystent menneske som fremfor alt er opptatt av seg selv uten å være i stand til å ivareta langsiktige forhold.

Jeg har knyttet Hermanns noveller opp mot den anglo-amerikanske shortstory tradisjonen ved å sammenligne og kontrastere dem opp mot Raymond Carver. Ved å undersøke det fiktive miljøet de to forfatterne skaper i sine tekster, har jeg funnet ut at likhetene først og fremst finnes på det strukturmessige plan, i henholdsvis den "åpne løsningen" i betydningen antydning, og metaforbruken<sup>38</sup> tekstene er bygget opp rundt. Felles sentral tematikk, som eksponerer følelsen av manglende tilhørighet, har også blitt kommentert under dette avsnittet.

Sammenfattet danner globaliseringstematikken og dens innvirkning på karaktertegningen i samtidslitteraturen og i Hermanns tekster spesielt, en vendingen innover mot selvet tematisert hos den nye forfattergenerasjonen, en ramme rundt miljøet beskrevet i Hermanns tekster. Utfallet viser en økende identitetsoppløsning eller identitetsforandring i senmoderne samfunn, påvirket av tradisjonens og moralens bortfall og forskyvninger av verdinormer hos det moderne mennesket.

---

<sup>38</sup> Et utvalg av metaforer i Hermanns noveller vil bli tolket fortløpende som en del av ulike analyser under de kommende kapitler.

## Kapittel 2. Karakterenes samspill

I dette kapittelet vil jeg kommentere framstillingen av kvinnen kontra mannen i Judith Hermanns tekster ved å analysere karakterenes utseende, framtoning og kroppsspråk, med utgangspunkt i blant annet kjønnteoretikerne Simone de Beauvoir, Julia Kristeva og Judith Butler. For å skape et helhetlig bilde av det ytre, vil jeg reflektere rundt kvinnes blikk på seg selv, og herunder kvinnes vurdering av andre kvinner, samt de mannlige fortellernes beskrivelser av kvinnelige skikkelser. For en komplett betegnelse av kvinnene som figurerer i Hermanns tekster, vil jeg se på kvinnefortellernes skildring av diverse menn. Samtidig vil jeg iakttas handlingsmønstre som peker på aktivitet og passivitet, og sette spørsmålsteget ved hvorvidt det finnes skiller mellom kvinnelig og mannlige aktivitetsnivå, og om forskjellene er gjennomgående. Etter undersøkelsen av kvinnens forhold til slekten, vennskapet og til slutt kjærligheten i utvalgte noveller, vil jeg se på karakterenes fellestrekk. På bakgrunn av analysen håper jeg å komme fram til generelle tendenser som er betegnende for Hermanns karaktertegning.

Å undersøke aktivitetsnivået knyttet til framstillingen av mannen kontra kvinnen i Hermanns prosa er interessant fordi antallet kvinnelige fortellere og protagonister dominerer novellene. Fortellersituasjonen er ofte innviklet, og en analyse av den bidrar til å avdekke novellenes narratologi. Jeg benytter meg av den franske lingvisten Dominique Maingueneaus teori om litterær diskursanalyse for å lokalisere utsigelsesposisjonene i novellen ”Rote Korallen” og ”Ende von Etwas”, og for å se på hvordan leseren blir innlemmet som aktør i teksten. Leserens medskapende deltagelse er uunnværlig for meningsdannelse i novellene. Tekstenees tidslinje er ofte brutt opp og novellene framstår derfor som fragmenterte.

Av de ni tekstene i debutsamlingen, *Sommerhaus, später*, blir tre formidlet av en kvinne<sup>39</sup>, mens de resterende syv omhandler kvinner. Til sammenligning finnes det kun én tekst med mannlige forteller<sup>40</sup> og to med mannlige protagonister<sup>41</sup>. Fire av historiene blir fortalt av en anonym tredjeperson, og en av tekstene forvirrer oss med

---

<sup>39</sup> ”Rote Korallen”, ”Bali-Frau” og ”Sommerhaus, später”.

<sup>40</sup> ”Sonja”.

<sup>41</sup> ”Hunter-Tompson-Musik” og ”Diesseits der Oder”.

et bevisst forsøk på å skjule fortellerens kjønn<sup>42</sup>. Oppfølgeren, *Nichts als Gespenster*, består av syv lengre noveller, hvor av fem blir fortalt av et kvinnelig jeg, og to av en tredjepersons-forteller<sup>43</sup>. Her kretser handlingen utelukkende rundt kvinneskikkelsene.

Selv om mannen stort sett ikke er hovedrolleinnehaveren, er han likevel alltid tilstedeværende enten som et tapt kjærlighetsobjekt, elsker, eller venn. I de fleste tekstene er han en hybrid som inntar plassen mellom de tre posisjonene ved å inneha alle funksjonene samtidig. Det er mulig at mannens multifunksjonalitet springer ut av et uavklart forhold til kvinnene. Forholdene som er beskrevet, forblir som regel udefinerte og uavklarte fram til de tar slutt. Mannens diffuse rolle er spesielt tyngende i Hermanns første samling, mens det i den andre skjer en forskyvning mot stabilisering i relasjonene, som igjen ser ut til å anta en mer tradisjonell form i tre av tekstene<sup>44</sup>. Det virker som om karakterene i disse novellene har gjennomgått en modningsprosess: de er enten gift eller i et samboerforhold. I to av tekstene har karakterene blitt foreldre, de er fysisk eldre, samtidig som de har sluttet med utagerende festing og røyking. Det er fristende å lese prosessen biografisk i tråd med Hermanns egen modning som individ og forfatter. Hun fikk selv barn og giftet seg mellom sin første og andre novellesamling.

Jeg skal imidlertid ikke foreta en biografisk tolkning, men heller se på framstillingen av kvinnelige- og mannlige karakterer i lys av kjønnsopptreden. Den franske feministfilosofen Simone de Beauvoir (1908-1986), presenterer en rasende tiltale mot samfunnets bakvaskelse av kvinner, fødsler, og morsrollen i sin bok *The Second Sex* fra 1984. En av de mest debatterte sakene i samtidsfeminismen, er nettopp barnets tidlige opplevelse av moderskap, med vekt på den komplekse forbindelsen mellom moderskap og patriarkalske sosialrelasjoner. For feminister som Beauvoir, har morsrollen, hvis den blir avledet fra den patriarkalske familierelasjonen, sammenheng med produksjon og reproduksjon av kjønnsdominans:

”(Woman – oppressed and marginalized – does) not know the pride of creation; she felt herself the plaything of obscure forces, and the painful ordeal of childbirth seemed a useless or even troublesome accident. But in any case

---

<sup>42</sup> ”Ende von Etwas”, se narratologisk analyse av fortellersituasjonen under avsnittet ”Kvinnen og slekten”.

<sup>43</sup> ”Kaltblau” og ”Nichts als Gespenster”.

<sup>44</sup> ”Kaltblau”, ”Nichts als Gespenster”, og ”Wohin des Wegs”.

giving birth and suckling are not activities, they are natural functions; no project is involved; and that is why woman found in them no reason for a lofty affirmation of her existence – she submitted passively to her biological fate.... It is male activity that in creating values has made of existence itself a value; this activity has prevailed over the confused forces of life; it has subdued Nature and Woman. (Simone de Beauvoir. 1984, *The Second Sex*: 94-7).

Beauvoir kontrasterer mannlig rasjonalitet og logikk mot kvinnelighet og kvinnens biologiske forutsetninger. Hun argumenterer for at motsetningen mellom mannlig aktivitet og kvinnelig passivitet bidrar til å forme den dominerende kulturelle forestillingen om seksualitet og kjønn<sup>45</sup>.

Tematiseringen av mors- og farsrollen er nesten fraværende i Hermanns prosa, som heller vektlegger kjærlighetsforholdet eller relasjonene mellom partene, og deres følelser for hverandre. Det er derfor viktig å se nærmere på måten foreldrerollen blir skjøvet i bakgrunnen for å gi plass til relasjonsbeskrivelsene, og hvordan barnet gjennom denne prosessen blir degradert til en nærmest funksjonsløs attributt. I tittelnovellen "Nichts als Gespenster", reduseres barnet som både er kjønnløst og navnløst, til et bindeledd mellom kjæresteparet Ellen og Felix, til selve grunnen til at de forblir sammen. Barnet er ikke nødvendigvis et resultat av kjærligheten de føler for hverandre, og heller ikke av et biologisk instinkt, men like mye av nysgjerrighet vekket til livet av Buddy, en eldre mann som paret tilfeldigvis møter en kveld på sin ferie i Austin, USA;

"Sie würde gerne sagen "Du bist da, weil Buddy in Austin, Nevada, zu uns gesagt hat, wir wüssten nicht, wie es ist, für ein Kind Turnschuhe zu kaufen, ein Paar perfekter, winziger Turnschuhe in einem vollkommenen, kleinen Schuhkarton – er hatte recht, ich wusste es nicht und ich wollte wissen, wie das ist. Ich wollte es wirklich wissen." (Hermann. 2007: 231-2).

Det er Buddy, en fremmed, som indirekte bidrar til at de stagnerte relasjonene mellom kjæresteparet Ellen og Felix, videreutvikler seg. Han berører noe essensielt ved å stille spørsmål om hvorfor de ikke har barn, og videre ved å fange deres interesse med å illustrere en ukomplisert lykke ved å kunne gi barnet sitt et par små Nike joggesko. Buddy blir i novellen beskrevet som en typisk representant for det maskuline;

---

<sup>45</sup> Anthony Elliott. 2008, *Concepts of the Self*: 113-4

”Das, was an Buddy anziehend war, worauf Felix reagierte – Ellen hatte später oft nach einem Wort dafür gesucht und schliesslich eines gefunden, das ihr nicht gefiel und das sie dennoch für passend hielt -, war seine Dominanz. Seine Sicherheit, so etwas wie eine sichtbare Kraft und Konzentration, die ihn umgab, er war ein Wortführer, ohne dass er viel gesprochen hätte.” (Hermann. 2007: 214).

Buddy, som selv har en tre år gammel sønn, retter i tråd med Beauvoirs argumentasjon fokuset mot familiære gealter og dermed også mot eksistens. Han trekker fram gammeldagse konsepter og tradisjonelle verdier som han forenkler;

””Das Mädchen, das du geheiratet hast, ist sie die Mutter deines Kindes?” Buddy antwortete fast ungehalten ”Natürlich ist sie das. Wer sollte es sonst sein”, (...) Er sagte ”Ich liebe sie, weil sie die Mutter meines Sohnes ist (...)” (Hermann. 2007: 224-5).

For Buddy er kjærligheten og livet tilsynelatende ukomplisert; Han elsker sin kone fordi hun er mor til hans barn, og han er lykkelig tilfreds med livet og sin eksistens fordi han har barn. Samtalen med Buddy utgjør et vendepunkt for paret, fra å føre en moderne og noe utrygg livsstil med usikre inntekter og mye reising, går de tilbake til det mer tradisjonelle familiekonseptet. Ellen lar seg på en måte overtale til morsrollen av Buddy. Fordi hun nærer et iboende ønske om å være elsket, godtar hun passivt sin biologiske skjebne og blir mor.

Buddy overtar i situasjonen den tradisjonelle rollen som et patriarkalsk overhode og blir for en kort periode som et familiemedlem, det eldste, i konstellasjonen av de tre karakterene. Han råder indirekte paret til å stifte familie, som en slags livserfaren farsfigur. Buddy vekker Ellens begjær med sin macho framtrede, sin trygghet og maskuline dominans, noe som bekrefter stereotypien av kjønnsroller som riktignok er utdaterte. Beskrivelsen av Buddys person står i motsetningsforhold til Felix, som er stille, handlingløs, for det meste uinteressert og deprimert. Også Felix tiltrekkes av Buddys dominante utstråling, en tiltrekning som bidrar til å avdekke Felixs feminine trekk.

I slutten av novellen tenker Ellen; ”Sie würde dem Kind gerne sagen, dass sie in den entscheidenden Momenten ihres Lebens immer so etwas wie bewusstlos gewesen ist.” (Hermann. 2007: 231). Den franske feministiske psykoanalytikeren

Julia Kristeva (1941), hevder at moderskapens lidenskap splitter kvinnen mellom identitet og identitetsoppløsning, mellom bevissthet av et selv og selvets utslettelse<sup>46</sup>;

”A mother is a continuous separation, a division of the very flesh. And consequently a division of language – and it has always been so. Then there is this other abyss that opens up between the body and what has been its inside: there is the abyss between the mother and the child. What connection is there between myself, or even more unassumingly my body and this internal graft and fold, which, once the umbilical cord has been severed, is an inaccessible other?... Trying to think through that abyss: staggering vertigo. No identity holds up.” (Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*. 1986: 178-9).

Når Ellen føler at hun i de avgjørende øyeblikkene i sitt liv alltid har vært noe i nærheten av bevisstløs, tyder det nettopp på at hun befinner seg i en slik mellomposisjon mellom identitetsoppløsning og dannelse, som Kristeva beskriver. Oppløsning fordi det forhenværende selv slutter å eksistere eller snarere går over i nye former, og dannes fordi det konstrueres på ny som mor. Det eneste innblikket vi får i Ellens rolle som mor er gjennom disse setningene som hun ønsker å si til barnet sitt, sitert ovenfor.

Ellen føler seg truet av Buddy fordi han gjør henne bevisst på forholdets og kjærlighetens formålsløshet og sårbarhet. Han forteller at han elsker sin kone ikke på grunn av hennes tidligere skjønnhet som likevel er forgjengelig, men på grunn av at hun er moren til hans barn;

””Du hängst dein Herz viel zu sehr an das Gesagte, an Sätze, vermeintliche Momente”, (...) Sie weiss noch, dass ihr der Satz von Buddy gefährlich vorkam, weil er eine Frage beinhaltete, unausgesprochen, (...)” (Hermann. 2007: 225).

Det uuttalte spørsmålet myntet på Ellen, kan være; ”Hvorfor elsker Felix deg?” eller ”Hvorfor elsker du Felix?”.

Kanskje er det nettopp redselen for ikke å kunne besvare dette spørsmålet som får både Ellen og Felix til å bestemme seg for å bli foreldre og styrke sin kjærlighet med et barn. Forelderrollen vil dra fokuset bort fra forholdet og den konstante grublingen over mening, slik at selvet kommer i bakgrunn ved konstruksjon av ny

---

<sup>46</sup> Elliott. 2008: 122.

foreldreidentitet. Hvis intensjonen er en fokusforskyvning, mislykkes prosjektet, i hvert fall for Ellen. Ut fra setningene hun vil formidle til barnet, kommer det tydelig fram at tanken på barn gjorde henne nysgjerrig. Motivasjonen for graviditeten var nysgjerrighet og et sterkt ønske om å sikre seg Felix sin kjærighet på lang sikt, altså et register av egoistiske følelser som skyver selvet tilbake til sentrum. Med andre ord fungerer graviditeten som et forsøk på å undergrave selvet i tradisjonell forstand, noe som ikke ser ut til å fungere i Hermanns prosa. Dermed undergraves heller forelderrollen og med den hele foreldregenerasjonen, fordi vi med få unntak, som for eksempel når det gjelder karakteren Buddy, blir snytt for et foreldreperspektiv.

Om beskrivelsene av morsrollen nesten er fraværende i Hermanns prosa, er farsrollen enda mindre tydelig. Fedrene i novellene ”Aqua Alta” og ”Nichts als Gespenster”, lider begge av depresjon. Forholdet de har til barna beskrives ikke, og i novellen ”Kaltblau” har ikke protagonistens datter kontakt med sin biologiske far. Forelderrollen er ikke prioritert, og barna befinner seg så langt i bakgrunnen at de blir en naturlig del av scenariet, uten å trekke leserens oppmerksomhet til seg.

## 2.1 Kvinnen og slekten

I novellen ”Rote Korallen” møter vi en forvirret, tjue år gammel kvinneskikkelse som delvis lever i en fantasiverden, fanget av historiene om sin vakre oldemor som hun identifiserer seg med. Projiseringen av oldemorens karakter på fortelleren skjer via det fortelleren oppfatter som deres felles følelse av ensomhet på tvers av generasjonsgapet. Grunnen til at fortelleren ønsker å kjenne seg igjen i oldemoren, er som hun uttrykker det, mangelen på egen historie, som igjen kan tolkes som forvirring rundt egen identitet. Hele handlingsforløpet kan forstås som fortellerens utredning av sin egen mentale tilstand fordi det ikke finnes et moment i de to parallelle historiene som peker på at noen av hendelsene faktisk fant sted. Den ene historien handler om oldemoren, mens den andre handler om fortelleren selv; begge formidlet av fortelleren.

Fortelleren bruker oldemorens historie til å meddele sin egen, og det fortøner seg umulig for henne å si noe om seg selv uten å bruke fortellingene om oldemoren;

”Die Vergangenheit war so dicht mit mir verwoben, dass sie mir manchmal wie mein eigenes Leben erschien. Die Geschichte meiner Urgrossmutter war



meine Geschichte. Aber wo war meine Geschichte ohne meine Urgrossmutter? Ich wusste es nicht.” (Hermann. 2008: 22).

Det er i begynnelsen vanskelig å avgjøre hvem av de to kvinnene som er protagonisten i novellen, fortelleren forvirrer oss ved å gi uttrykk for egen forvirring: ”Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher: (...)” (Hermann. 2008: 11). Hun innleder med å fortelle om korallarmbåndet, altså starter hun med oldemorens historie.

Fordi begge fortellingene er fornet av fortelleren selv, kan man ikke ta utgangspunkt i hennes troverdighet, spesielt med tanke på hennes forvirrede tilstand i fortellerøyeblikket. I starten evner hun ikke å løsrive egen identitet fra oldemorens, delvis fordi hun simpelthen ikke ønsker det. Samtidig er hun en bevisst ung kvinne. Hun vil framstå som oppriktig. Historien om oldemoren virker ekte på grunn av hennes kjennskap til detaljene i oldemorens liv, alle navnene som tyder på at hun har drevet med slektsgranskning, samt årstallene hun operer med. Med andre ord bærer fortellingen om oldemoren et dokumentarisk, men likevel romantisk preg i kontrast til hennes egen, som til sammenligning virker fiktiv og koherensløs. I tråd med typisk postmoderne skrivemåte blir uttalelsesinstansen problematisert. Charles Russell skriver;

”Like the fictional character who reveals that personality is only the locus of the individual and social determinants, the author and text disclose that they are spoken by the language which they give speech to. And even though the writer gives speech its reality by speaking, he or she in turn only exists as the speaker because of the patterns of existent discourse. (1985, 263)” (Hutcheon. 1988: 84).

Fokaliseringsinstansen i ”Rote Korallen” blir problematisert som et bevissthetssenter fordi forfatteren sjonglerer første og tredjeperson. Sansesenteret byttes fra jeg-forteller til en tredjepersons-forteller i beskrivelsene av oldemoren, samtidig som oldemorens utsigelsesposisjon er tett sammenvevd med fortellerens. Dette rokker ved følelsen av helhet og perspektiv i teksten. Novellens fragmenterte, interaktive struktur utfordrer tradisjonelle realistiske, narratologiske konvensjoner som sikrer et koherent og kontinuerlig subjekt. Møtet mellom fiktive karakterer og historiske skikkelser fungerer også problematiserende fordi kontekstualiseringen av

selvet, både historisk og samfunnsmessig, blir uunngåelig og kommer i forgrunnen<sup>47</sup>. Hutcheon hevder; ”The frequent switching between first and third person complicates the rooting of subjectivity in language, in that it both inscribes and destabilizes it at the same time.” (Hutcheon. 1988: 85). Huchteons beskrivelse av virkningen en skiftende fokaliseringsinstans øver på tekst, er særdeles relevant for både troverdigheten av fortelleren i ”Rote Korallen”, og det faktumet at vi både forholder oss til nåtid og fortid. Selv om fortelleren tilhører samtiden, forholder hun seg til fortiden og den historiske oldemoren ved å identifisere seg med hennes historie.

På det nåværende stadiet er det oppklarende å presentere Dominique Maingueneaus tre instanser i det litterære utsigersubjekt; (1) ”Personen” (*la personne*) eller den biososiale personen med kjønn, alder, biografi, ekteskapelig status, overbevisninger, erkjennelser, erfaring, personnummer, juridisk ansvar osv., (2) ”forfatteren” (*l'écrivain*) som spiller sin rolle ut i det litterære feltet og interdiskursen, og (3) ”innskriveren” (*l'inscripteur*) som nedtegner teksten<sup>48</sup>.

Hver av de tre instansene er forbundet med de to andre, og beskrives med metaforen ”borromeansk knute” av Østenstad. Den borromeanske knute er bundet ved hjelp av tre ringer som oppløses dersom en av dem brytes, og forholdet er preget av dynamisk gjensidighet og tvang. Fordi instansene må opprettholde hverandre for å kunne virke sammen, må de hele tiden skape hverandre. Innskriverens tekstlige register og stil er et produkt av mulighetene og begrensningene som er gitt av personen og forfatteren. Personen er ikke en forutbestemt skjebne, men en progressiv tilpasning til innskriveren og forfatteren. Utformingen av forfatterrollen er et produkt av innskriveren og av personen<sup>49</sup>.

Utsigeren som er resultatet av de ustabile relasjonene mellom de tre instansene, er ikke personens ”*egentlige jeg*”, men den konstruerte og splittede, ubestemmelige og mangfoldige *auktoren*. For at utsigelsen skal være litteratur, må den ha en aktor med et dislokalisert utsigelsessted, og den litterære diskursen må stadig utvikle auktorens paratopiske<sup>50</sup> utsigelsesposisjon<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Hutcheon. 1988: 84.

<sup>48</sup> Inger Østenstad. 2009. *Hvorfor så stor?:* 233.

<sup>49</sup> Østenstad. 2009: 234.

<sup>50</sup> Paratopi er det avviket (klinamen), eller den aktive forskjellen som muliggjør knuten og som knuten muliggjør mellom de tre instansene. Denne forskjellen må stadig bearbeides og reforhandles. Tekstens paratopiske koblere genererer avvik som splitter utsigersubjektet i tre instanser og forårsaker konvergeringer som knytter

Ved bruk av typologien ”person”, ”forfatter” og ”innskriver”, reserveres begrepet ”forteller” til fortellingsinstansene i beretningen. Samtidig kan man disponere begrepet ”innskriver” til å betegne spillet med fortellingsinstansen(e) i tekstens scenografi og utsigersubjektivitetene. Auktoren blir da utsigeren som frembringes i et spill mellom innskriveren og de to andre utsigerinstansene.<sup>52</sup>

Maugueneaus tre-delning av utsigelsesinstansen tydeliggjør et gjennomgående trekk i ”Rote Korallen”, et trekk som også gjelder for mange av de andre novellene Hermann har skrevet; nemlig at forfatterinstansen nesten er fraværende. Det er kun under de få refleksjonene som dreier seg rundt tvilen av hvilken fortelling ”jeg-et” skal formidle, at forfatteren gjør seg gjeldende; ”Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher: (...)” (Hermann. 2008: 11). Samtidig domineres teksten av personen i samspill med innskriveren, noe som gir teksten et bekjennelsesaktig preg. Det bekjennelsesaktige preget åpner opp for leserens deltagelse ved å gi inntrykk av at narrasjonen er direkte rettet mot henne/ham; ”Die Elteren meines Geliebten ertranken im Sommersturm auf einem See, (...)” (Hermann. 2008: 19).

La oss gå videre for å se på andre tekstlige virkemidler. Fortelleren reflekterer over seg selv og eget utseende på følgende måte;

”Ich sass oft in einer Ecke des Zimmers auf dem Boden, ich hatte die Knie an den Körper gezogen und pustete sachte die Staubflocken durch den Raum; ich fand es erstaunlich, sich nicht für sich selbst zu interessieren. Ich interessierte mich ausschliesslich für mich selbst. (...) Ich hatte das Gefühl, als sei ich dünn und mager, obgleich ich das nicht war, ich konnte so tun, als sei ich nicht ich selbst. (...) mein Gesicht war immer ebenso staubig wie meine nackten Fusssohlen. Ich stellte mir vor, im Zimmer des Therapeuten zu sitzen und über mich zu sprechen. Ich hatte keine Vorstellung davon, worüber ich sprechen sollte. Ich hatte, seitdem ich bei meinem Geliebten war, schon lange nicht mehr wirklich gesprochen, (...). Ich war zwanzig Jahre alt, ich hatte nichts zu tun, ich trug das rote Korallenarmband an meinem linken Handgelenkt.” (Hermann. 2008: 20-22)

---

instansene sammen. Paratopi er med andre ord en forskyvning som diskursen hele tiden integrerer, reaktiverer, bearbeider og reforhandler. Utsigerens paratopiske utsigelsesposisjon er både opphav til, og resultat av den borromeanske knuten. (Østenstad. 2009: 234).

<sup>51</sup> Østenstad. 2009: 234-5.

<sup>52</sup> Østenstad. 2009: 235-6.

Vi ser ut fra fortellerens beskrivelse av både rommet hun befinner seg i, og hvordan hun ser seg selv utenfra, at hun etterstreber å ligne oldemoren. Tausheten som i oldemorens tilfelle stammer fra manglende språkkunnskaper, men som hos fortelleren er selvpålagt, kommunikasjonsvikten med kjæresten, følelsen av spedhet, ensomheten, uvirksomheten samt det røde korallarmbåndet, binder de to sammen i fortellerens øyne. Hennes etterlengtede sammensmelting av seg selv og oldemoren trer tydelig fram gjennom gjenfortellingen av oldemorens historie fra oppholdet i St.Petersburg;

”Meine Urgrossmutter war schön. (...) Meine Urgrossmutter wollte nicht aus dem Fenster hinaussehen in eine Fremde. Sie zog die schweren, roten samtene Vorhänge zu und schloss die Türen, die Teppiche verschluckten jeden Laut, und meine Urgrossmutter sass auf den Sofas, den Sesseln, den Himmelbetten herum und wiegte sich vor und zurück (...). Es blieb nicht aus, dass diese von der Deutschen hörten, der Shönen, Blassen mit dem hellen Haar, die dort oben im Malyj-Prospekt wohnen sollte, (...) sie sprach wenig, sie verstand kaum etwas, sie schaute unter schweren Lidern langsam und verträumt. (...) Meine Urgrossmutter wärmte sich die kalten Hände am Samowar und war viel zu müde, um die Künstler und die Gelehrten wieder hinauszubitten. Und so blieben sie. Und sie betrachteten meine Urgrossmutter, und meine Urgrossmutter verschmolz mit dem Dämmerlicht zu etwas Traurigem, Schönem, Fremdem. Und da Traurigkeit und Schönheit und Fremdheit die Grundzüge der russischen Seele sind, verliebten sich die Künstler und die Gelehrten in meine Urgrossmutter, und meine Urgrossmutter liess sich von ihnen lieben.” (Hermann. 2008: 11-14)

Hvorfor velger fortelleren å idealisere sin oldemor? Hvorfor vil hun forme egen historie slik at den blir identisk med hennes? Spørsmålene kan besvares med Nietzsche; ”You can explain the past only by what is most powerful in the present.” (Nietzsche. 1957, *The Use and Abuse of History*: 40). Fortelleren ønsker å styrke sin egen identitet. Lik oldemoren som ikke ønsker å se ut i det fremmede, men ofrer seg til et frivillig fangenskap i St. Petersburg-leiligheten, mens hun lider av konstant hjemlengsel, stenger fortelleren seg inne i seg selv, og nekter å vedkjenne seg omverdenen. På den måten makter hun å overføre oldemorens livssituasjon på sin egen, tross avstand i tid og rom, via metaforer. I sin fantasi holder hun oldemoren i live ved å overta hennes rolle. Dette er umulig i lengden. Det hun mangler, men som oldemoren er i besittelse av, og blir definert ut fra, er skjønnheten og beundringen fra diverse kavalere og elskere som overstrør oldemoren med smykker.

Hvis vi stripper ned fortellerens pompøse, idealiserte beskrivelse av oldemoren, står vi igjen med en skjør, trist, stum, og handlingslammet blondine som ligner en *femme fatale*, en kvinne som lar seg beundre og elske uten å gi noe tilbake. Bare i slutten av novellen viser oldemoren tegn på integritet ved å vise sin ektemann det røde korallarmbåndet hun har blitt forært av elskerens Nikolaj Sergejevitsch, og som fortelleren har arvet. Dette gjør hun som en provokasjon, eller som en passiv trussel ovenfor ektemannen. Det ender i duell mellom oldefaren og elskerens, og oldefaren blir skutt. Det er først syv måneder etter sin manns død at oldemoren tar initiativ til å forlate Russland og vende tilbake til Tyskland slik hun har ønsket i alle år. I motsetning til oldemorens passivitet er fortelleren desto mer handlekraftig når hun kaster korallene fra det ødelagte armbåndet på sin kjærestes terapeut, og ved denne symbolske handlingen kvitter seg med historiene om oldemoren og frigjør seg fra et forlengst utdatert kvinnebilde;

”Ich schüttete die roten Korallen von der linken in die rechte Hand, sie machten ein schönes, zärtliches Geräusch, fast wie ein kleines Gelächter. Ich hob die rechte Hand und schleuderte die roten Korallen auf den Therapeuten. Der Therapeut duckte sich. Die roten Korallen prasselten auf seinen Schreibtisch, und mit ihnen prasselte ganz Petersburg, die grosse und die kleine Newa, die Urgrossmutter, Isaak Baruw und Nikolaj Sergejewitsch, die Grossmutter im Wiedenkorb und der Geliebte der Fisch, die Wolga, die Luga, die Narowa, das Schwarze Meer und das Kaspische Meer und die Ägais, der Golf, der Atlantische Ozean.” (Hermann. 2008: 28).

Det røde korallarmbåndet er i virkeligheten det eneste som er det samme ved de to kvinnene. Ved å ha arvet det, føler fortelleren at hun også har arvet oldemorens historie. Hun bærer det rundt håndleddet lik oldemoren og tillegger det stor mening. Armbåndet har symbolsk betydning i novellen i form av å være den gjenstanden som fysisk binder de to kvinneskjebnene sammen, men også den som skiller dem. De røde korallene er novellens tittel og innledning: ”Mein erster und einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.” (Hermann. 2008: 11).

Likevel ligger verdien i det røde korallarmbåndet for fortelleren på et dypere plan, som kommer fram i en bisetning i sitatet ovenfor. Når hun kaster korallene på terapeuten, opplever hun en forløsning beskrevet som veltende vannmasser med tilhørende St. Petersburg-historier som skyller over terapeuten. Vi kan velge å tolke det som om fortelleren endelig åpner seg for terapeuten og hennes følelser, her

representert som vann, renner over ham. I følge kristen symbolikk, er vannet synonymt med den Hellige Ånd, dåp og renselse<sup>53</sup>. Sammen med de ulike hav blir hennes fiskeaktige kjæreste og bestemoren nevnt. Man kan anta at fortelleren har fortrent den *egentlige* historien. Den egentlige historien handler om oldemorens barn, fortellerens bestemor som ligger i en sivkurv. Bestemoren var født utenfor ekteskapet, noe sivkurven representerer;

”(...) sie trug das rote Karallenarmband an ihrem linken Handgelenk, und meine winzige Grossmutter im Weidenkorb ähnelte schon damals dem Nikolaj Sergejewitsch mehr als meinem Urgrossvater.” (Hermann. 2008: 18).

Kanskje er korallarmbåndet selve bakgrunnen for at fortelleren gransket seg fram i slektshistorien. Også fortellerens valg av kjæreste som hun finner verken interessant eller tiltrekkende, men som blir beskrevet som en grå, nærmest død fisk, interessant fordi han er i slekt med Isak Baruw, oldemorens tjener. På grunn av dette slektskapet føler fortelleren at deres skjebner er knyttet sammen. Siden de ikke kommer overens og fordi de ikke har mye å prate om, kan det virke som om kjæresten rett og slett bare er en del av hennes prosjekt i slektsgranskningen og at han ikke er virkelig, men en historisk del av en konstruksjon.

Det er nødvendig å vie ekstra oppmerksomhet til de metaforiske bildene; bestemoren i sivkurven, den fiskeaktige kjæresten og korallarmbåndet. Bildet av bestemoren i sivkurven viser til religionshistorien, nærmere bestemt til Moses i sivet. Moses er profeten som kommer til Egypt for å befri folket fra undertrykkelse og flergudsdyrkelse, i følge de tre semittiske religionene Kristendommen, Jødedommen og Islam. Selv om fortellingene om Moses, og hans maktposisjon varierer innenfor religionene, er handlingsforløpet relativt likt. I følge Bibelen settes Moses i en kiste i sivet ved Nil-bredden av sin mor<sup>54</sup>. Bakgrunnen for denne handlingen er at faraoen i Egypt beordrer alle israellittiske guttebarn drept.

Fortellerens kallenavn på sin kjæreste, ”fisken”, har sterk hentydning til det kristne symbolet for Jesus. Fisken er et flertydig symbol i kristen sammenheng. Jesus brukte blant annet fisken som et bilde på menneskene da han ba disiplene om å bli menneskefiskere. Fisken ble også det første kjennetegnet på de kristne i Roma, siden

<sup>53</sup> [www.wikipedia](http://www.wikipedia), 05.03.08, kl. 1313.

<sup>54</sup> *Bibelen*, Andre Mosebok, 2 ”Moses blir født”. 1988: 59.

bokstavene i det greske ordet for fisk, *ichthys*, skaper de første bokstavene i de greske ordene *Iesous Christos Theo Yios Soter*<sup>55</sup>. I Johannesevangeliet metter Jesus fem tusen mennesker med to fisk<sup>56</sup>, og videre i det samme evangeliet hjelper han disiplene å få fisk i garnet den tredje gangen han åpenbarer seg etter at han har stått opp fra de døde<sup>57</sup>.

Det kan fortone seg som om fortellerens kjæreste, fisken, i likhet med Jesus har stått opp fra de døde. Han blir på surrealistisk vis beskrevet som livløs, grå, taus og støvete. Første gang fortelleren møter ham er han i sine foreldres begravelse hvor han feller tre grå tårer. Tallet tre er neppe tilfeldig og peker på Jesu tre åpenbaringer. På samme måte som Jesus er kjæresten, fisken, en fiksjon i fiksjonen. Kallenavnet fisken er åpenbart negativt, og negerer da også troen på Jesus, Jesu oppstandelse, og religion generelt. Det som er felles for både kjæresten og Jesus, er at de fra fortellerens side begge representerer en ønsketenkning. De mislykkes begge i å redde henne ut av den forvirrede tilstanden. På et overordnet plan tvinger teksten fram et budskap om at personlig identitetsdannelse ikke sammenfaller med religiøs tro eller ved å lene seg på et parforhold.

Hvis vi ser på fortellerens slektshistorie som fiksjon, hva blir da fiksjonens rolle? Fiksjon om fiksjonen, som Hutcheon kaller for ”metafiksjon”, inkluderer i seg selv en kommentar om sin egen narratologi, og/ eller språklig identitet<sup>58</sup>.

Slektshistorien forteller om en konkret generasjon, oldemorens generasjon, som fortelleren forsker på. Den markerer også indirekte bestemorens og morens generasjoner ved at fortelleren ikke nevner dem i teksten. Felles for generasjonene forut for fortellerens, er at de knyttes sammen av blant annet sterk religiøs tro. Dette er fraværende i generasjonen fortelleren selv tilhører. Når fortelleren skaper identitet ved hjelp av slektshistorien, undergraver hun samtidig generasjonene forut og det de representerer som en form for implisitt kritikk. Fortelleren må helt tilbake til oldemorens generasjon for å få en ekte slektshistorie. De to generasjonene som eksisterte under krigen har blitt borte i fortellingen. I tråd med den postmodernistiske tendensen, driver ikke fortelleren med en nostalgisk fortidsgranskning. I stedet blir oldemoren presentert som et et vakkert bilde av den gamle tyske førkrigs kulturen.

<sup>55</sup> ”Jesus Kristus, Guds Sønn, Frelser”, [www.wikipedia](http://www.wikipedia), 05.03.08, kl. 1203.

<sup>56</sup> *Bibelen*, Det nye testamentet, Evangeliet etter Johannes, ”Jesus metter fem tusen”. 1988: 119.

<sup>57</sup> *Ibid.* 141.

<sup>58</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*. 1985: 1.

Hensikten med undergravingen av flere slektsledd er å rette fokuset mot *selvet*, et utpreget postmodernistisk trekk. Fortelleren vil trekke oppmerksomheten mot seg selv og sin egen samtid. I følge Hutcheon må fortiden vekkes til livet via systemene eller diskursene som konstruerer den i samtiden;

”What postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past (”exertions of the shaping, ordering imagination”). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past ”events” into present historical ”facts”. This is not a ”dishonest refuge from truth” but an acknowledgement of the meaningmaking function of human constructs.” (Hutcheon. 1988: 89).

Hutcheon argumenterer for at postmodernismen er fundamentalt motsetningsfylt, bestemt historisk og uunngåelig politisk. Dens motsigelser kan være av senkapitalistisk karakter, men de danner uansett konseptet ”tilstedeværelse av fortiden”. Fortidens tilstedeværelse i postmodernistisk litteratur manifesterer seg som en problematisering eller en kritikk rettet nettopp mot den historiske fortiden. Dette kan blant annet gjøres ironisk eller parodisk, men ikke nostalgisk, og alltid *innenfra*<sup>59</sup>.

Det røde korallarmbåndet er selve bindeleddet til generasjonene forut, altså til det førkrigs tyske. Når det ryker blir forbindelsen med generasjonene brutt. Dette kan være et bilde på hvordan den yngre generasjonen tar avstand fra forutgående generasjoner, og tradisjonens fall. Når fortelleren viser korallarmbåndet til sin kjæreste, sier han for første gang mer enn én setning;

”Ich zeigte meinem Geliebten meinen Arm und die roten Korallen an meinem Handgelenk, mein Geliebter sagte; ”Diese kommen aus der Familie der Rindenkoralen. Sie bilden ein Stämmchen, das bis zu einem Meter hoch werden kann, und sie haben ein rotes Skelett aus Kalk. Kalk.” / Mein Geliebter stiess beim Sprechen mit der Zunge an, er sprach schwerfällig und lallend, als sei er betrunken. Er sagte: ”Sie wachsen an den Küsten von Sardinien und Sizilien. In Tripolis, Tunis und Algerien. Dort, wo das Meer so blau ist wie ein Türkis, sehr tief, man kann schwimmen und tauchen, und das Wasser ist warm...” Er drehte sich wieder von mir weg und seufzte tief, er trat mit den Füßen zweimal gegen die Wand, dann lag er still.” (Hermann. 2008: 23-4).

Armbåndet, som lenge har vært romantisert av fortelleren, mister sin mystikk straks fortellerens kjæreste framfører dette dokumentariske, leksikonpregede foredraget.

---

<sup>59</sup> Hutcheon. 1988: 9.



Armbåndet blir redusert til kalk, en reduksjon som også gjelder for det som armbåndet representerer; generasjonene forut, tradisjon og arv. Fortiden fortøner seg ikke lengre som kolerisk røde, lysende koraller, men som forkalkning, en prosess som skjer over tid med gjenstander som ikke blir tatt i bruk, altså en forfallsprosess eller foreldelsesprosess. Det dokumentariske preget er typisk for postmodernistisk tekststruktur. Selv om sammenblandingen av fiksjon og ikke-fiksjon ikke er distinkt uttrykt, fungerer det godt som et virkemiddel for å ytterligere distansere fortelleren og hennes kjæreste og deres syn på armbåndet og historien det representerer. Kjæresten leder henne ut av den tvangsmessige fortidsgranskningen. Han handler innenfra selve historiekonteksten ved å være en del av den som en historisk person. Han er et bilde på Jesus fra fortiden som åpenbarer seg i samtiden i teksten, en handling som er i tråd med postmodernismens problematisering av fortid innenfra historiekonteksten.

En vesentlig forskjell mellom oldemorens og fortellerens historie er deres valg av menn. Mens oldemoren lider under et forhold til en altfor aktiv mann som reiser rundt om i Russland uten å ofre henne tid, og som senere går til aksjon ved å duellere for henne, har fortelleren en meget passiv kjæreste. Han ligger taus i sengen, uten verken å ville høre på henne eller bidra til samtale selv. De eneste gangene han handler er ved elskov, og når han i slutten av novellen slåss med fortelleren fordi hans stolthet blir krenket når fortelleren ønsker å snakke med hans terapeut. Her trer likheten mellom de to mennene inn, når de føler at deres stolthet trues, reagerer de aggressivt og voldelig, noe som i begge tilfeller får fatale konsekvenser som er til fordel for kvinnene.

”Rote Korallen” er en tematisk sprikende novelle. Den handler først og fremst om tapet av identitet og forsøket på å bygge den opp igjen ved hjelp av slektshistorie. Fortellerens usikkerhet rundt hvilken historie hun vil formidle, og hennes valg om å snakke rundt den egentlige historien, peker på at hun ikke vet hva hun skal definere seg ut fra;

”Mein Geliebter war traurig. Ich fragte ihn teilnahmsvoll, ob ich ihm nicht eine kleine, russische Geschichte erzählen sollte, und mein Geliebter antwortete rätselhaft, die Geschichten seien vorbei, er wolle sie nicht hören, und überhaupt solle ich meine eigene Geschichte nicht mit anderen Geschichten verwechseln. Ich fragte: ”Hast du denn eine eigene Geschichte?”, und mein Geliebter sagte nein, er habe keine. Aber er ging zweimal in der Woche zu einem Arzt, einem Therapeuten.” (Hermann. 2008: 21).

I sitatet prøver fortelleren å nærme seg sin kjæreste ved å dele hans historie, men han ønsker ikke å involvere henne i sitt liv. Historien om fortelleren er formidlet med ironisk distanse som blant annet tar opp samtidens forhold til terapi. Dette skal jeg komme tilbake til. I novellen blir det reist viktige spørsmål om tradisjonens rolle som fortelleren må forholde seg til. Som nevnt i første kapittel, hevder postmodernisten Jameson<sup>60</sup> at tradisjoner er konstruerte. Man blir tilbudt *bilder* av en tradisjon snarere enn reelle fenomener, noe som gjør at man ikke kan se på tradisjonen som en sammenhengende utvikling. ”Rote Korallen” handler om en identitetsmessig tradisjon<sup>61</sup> som peker på at livssyklusen i tradisjonelle kontekster rommer et element av gjentakelse. Gjentakelsen baserer seg på generasjonens gjenoppdagelse og gjenlevelse av forgjengernes livsform. Fortelleren i ”Rote Korallen” forsøker å bygge identitet ved hjelp av historien om sin oldemor, men gjentakelsen av oldemorens liv mislykkes.

”Rote Korallen” belyser individets egne subjektive, biografiske fortellinger i senmoderne samfunn. Det fortelleren sliter med er identitet. Selvets ”identitet” forutsetter refleksiv bevissthet. Selvidentitet er det individet er bevisst, altså selvbevissthet, som rutinemessig må skapes og opprettholdes i individets refleksive aktiviteter. Det at fortelleren bruker jeg-formen, som i mange av Hermanns noveller, peker likevel på selvbevissthetens tilstedeværelse. Selvidentiteten, hevder Giddens i *Modernitet og selvidentitet*, er selvet slik det refleksivt forstås av personen på bakgrunn av vedkommendes biografi. Identitet forutsetter en stadig kontinuitet på tvers av tid og rom, mens selvidentiteten *er* en slik kontinuitet, slik den refleksivt fortolkes av individet. Selvidentiteten blir i fortellerens tilfelle skapt ved å forlenge egen biografi ved hjelp av oldemorens. Ved å føye fortid og nåtid sammen, skaper fortelleren kontinuitet i egen biografi<sup>62</sup>.

Vi kan likevel ikke se bort fra at fortelleren formidler mer enn én historie: historien om oldemoren, om seg selv, kjæresten, og til slutt den indirekte formidlede historien om sin bestemor. Usikkerheten fortelleren føler er et grunnleggende kjennetegn av diskontinuitet ved den tidsmessige opplevelsen. Tid kan oppfattes som en serie av atskilte øyeblikk, der hver avgrenser forutgående opplevelser fra de etterfølgende på en slik måte, at det blir umulig å opprettholde en sammenhengende

---

<sup>60</sup> Se en gjengivelse av intervjuet med Jameson side 3.

<sup>61</sup> Se Shills generasjonsforståelse side 10.

<sup>62</sup> Giddens. 2008: 67.

fortelling. I min analyse er et slikt fortrent øyeblikk historien om bestemoren og moren, som i novellen ikke blir gjengitt. Fortelleren hopper over to slektsledd og knytter sin historie direkte opp mot oldemorens. Selvidentitetsfølelsene er både robuste og skrøpelige. De er skrøpelige i den forstand at biografien som individet refleksivt bærer på, kun er én historie blant mange andre potensielle historier, som kan fortelle om hennes utvikling av et selv. Den er robust fordi følelsen av selvidentitet ofte er tilstrekkelig sikker til å kunne motstå store forandringer i de sosiale miljøer som personen beveger seg i<sup>63</sup>.

I novellen "Ende von Etwas", kvitter Sophie seg med den triste og noe groteske historien om sin bestemor ved å berette den til fortelleren under et kafébesøk, som i sin tur videreforteller historien til leseren. Her kan jeg belyse fortellerinstansens kompleksitet. Fortelleren er både usynlig og kjønnsløs. Mangueneaus inndeling av utsigersubjektet i tre instanser vil belyse kommunikasjonssituasjonen mellom fortelleren og leseren. Jeg vil markere koblerne i sitatet med bokstavene **P** for personen, **F** for forfatteren og **I** for innskriveren.

"Sophie (**PI**) sieht in den Himmel über dem Helmholtzplatz, als wolle sie vergleichen. Der Himmel (**I**) über dem Helmholtzplatz ist blass und regnschwer. (...) Sie (**PI**) kneift die Augen zusammen und räuspert sich, ihr Gesichtsausdruck ist eher kühl, distanziert, sie (**PFI**) sagt: "Dann kam meine Mutter. Wärmte Essen auf, wusch Wäsche, heizte im Winter den Ofen, machte das Bett." (Hermann. 2008: 86).

Vi ser at også her er forfatterinstansen nesten fraværende. Dette betyr at forfatterbiografien ikke nedfelles i skriften. Samtidig er personen nært knyttet til innskriveren i sine formidlinger og vurderinger av Sophie i teksten. Selv om fortelleren formidler historien via en tredje-persons synspunkt, er han/hun ikke allvitende i den forstand at han/hun kan lese Sophies tanker. Han/hun observerer kun Sophies ytre mimikk og gester, og videreformidler *sine* inntrykk videre til leseren, som overlates til videre spekulasjon på bakgrunn av disse ytre inntrykkene. Siden leseren ikke mottar noen informasjon om Sophies indre tilstand i formidlerøyeblikket som skrelles ned til ren monolog, blir leseren tvunget til selv å aktivt gå inn i teksten for å analysere Sophies følelser og tanker, etter å ha diktet dem opp først. Mangelen

---

<sup>63</sup> Giddens. 2008: 67-71

på forfatterens tilstedeværelse gjør leserens aktivitet nødvendig for å danne en helhetlig fortelling.

Til forskjell fra fortelleren i "Rote Korallen" vil ikke Sophie bli identifisert med sin bestemor, som levde et liv i kjedsomhet, mistenksomhet, og bitterhet. Sine siste leveår ligger bestemoren i sengen dagen lang, hvor hun også "gjør fra seg". I følge fortelleren drakk Sophies bestemor og var avhengig av foreldrenes hjelp. Til slutt fikk hun tydeligvis nok, og begikk selvmord ved å sette fyr på seg selv. Det er ikke en sympatisk og vakker kvinne vi introduseres for i denne teksten, men snarere det motsatte. Likevel er det noe overraskende og groteskt med utfallet av historien om bestemoren, som viser at også hun hadde et skjult potensial. Bestemorens dødsfall kan karakteriseres som galskap, en tragisk historie som kaster skygge over familien. Dette er trolig ikke en historie Sophie forteller ofte, men som hun antagelig reflekterer mye rundt. Helst ville hun nok vært historien foruten slik at hun slapp å forholde seg til den som en del av egen identitet, og når hun har fortalt den ferdig virker hun lettet;

"War aus dem Bett gekommen, irgendwie, war in der Mitte des Zimmers, vor dem Bett, das Bett brannte, das Nachtemd meiner Grossmutter brannte, ihre Strümpfe, ihr Schal, ihre Haare, ihr Gesicht und ihre blauen Augen; sie brannte lichterloh und schrie nicht mehr, der Himmel über den Dächern, den Antennen, grau und rauchig, sie habe, sagte mein Väter später, er wusste nicht, aber sie habe, so brennend, tatsächlich getanzt", sagt Sophie, weint nicht, lächelt verlegen." (Hermann. 2008: 96).

Det er bestemorens dans under døds-akten som gjør fortellingen grotesk og som peker på at bestemoren ikke angret selvmordet. Dansen kan sees på som en feiring av døden, en etterlengtet forløsning for bestemoren.

Hvordan kan man tolke Sophies reaksjon etter at hun har fortalt historien? Hun ler ikke, men smiler forlegent. Det er mulig at Sophie ikke skjemmes av historien om sin bestemor, men at hun er stolt. Historien er unik, mystisk og annerledes. Det kan hende at Sophie ved å fortelle gjør historien om til en subjektiv opplevelse, en opplevelse som ikke er noen andre forunt og derfor kostbar, en historie som kan forklare noe om Sophie selv. Fortellingen om bestemoren gjør Sophie interessant som person, og det er ikke umulig at hun prøver å vekke fortellerens interesse hvis han er mann. Det at vi ikke får vite fortellerens kjønn kan peke på Sophies ønske om å fortone seg som interessant for omverdenen generelt, et ønske som ikke er kjønnsbetinget. Sophie har kanskje et behov for å bli sett uansett hvem det er hun

forteller til. Vi kan se ut fra formidlingsmåten at hun trenger oppmerksomhet. Når hun forteller, åpner hun ikke opp for dialog eller spørsmål, og dermed virker samtalen mindre terapeutisk. Hun vil at fokuset skal være på henne, Sophie, og lokker fram en fascinasjon for egen person med en merkelig og uventet historie om bestemoren.

Avslutningen av historien om Sophies bestemor har uansett et overraskelsesmoment, både for Sophie (jfr. sitatet over), og for oss lesere. Selv om Sophie kjente sin bestemor mens hun var i live og var klar over hennes negative sider, var ikke kunnskapen altomfattende. Hun var ikke klar over bestemorens potensial og at det kunne ekspandere. Hun så henne som en statisk størrelse som ikke var i stand til å overraske. Dette ble motbevist. Denne konkrete situasjonen viser postmodernismens problematisering av fortid. Man kan aldri egentlig *vite* noe om fortiden foruten om som gjenfortelling og tekst. Historiografisk metafiksjon minner oss om at de hendelsene som inntraff i den virkelige empiriske fortiden blir kalt for historiske fakta ut fra utvalg og narrativ posisjonering. Vi kjenner dem bare gjennom deres diskursive inskripsjon; gjennom deres etterlatte spor i samtiden<sup>64</sup>.

”What postmodernism does, as its very name suggests, is confront and contest any modernist discarding *or* recuperating of the past in the name of the future. It suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present. We could call this, once again ”the presence of the past” or perhaps its ”presentification” (Hassan 1983). It does not deny the *existence* of the past; it does question whether we can ever *know* that past other than through its textualized remains.” (Hutcheon. 1988: 19-20).

Hutcheons sitat treffer novellens oppbygging, som nettopp kan sees som en dialog mellom Sophie og fortiden, i håp om en slags forsoning. Både fortelleren og vi lesere blir i denne utformingen en tredjepart. Hutcheon refererer;

”Kosinski calls this postmoderen form of writing ”autofiction”: ”fiction” because all memory is fictionalizing; ”auto” because it is, for him, ”a literary genre, generous enough to let the author adopt the nature of his fictional protagonist – not the other way around.” (Hutcheon. 1988: 10).

Det er viktig å understreke at leseren ikke har en passiv rolle, men er med på å utforme teksten. Tekstuelte, har selvbevisst metafiksjon i dag en didaktisk form.

---

<sup>64</sup> Hutcheon. 1988: 97.

Metafiksjonens mest sentrale paradoks er at leseren blir gjort oppmerksom på den lingvistiske og fiktive naturen av det som blir lest og blir derfor distansert fra enhver ikke selvbevisst identifikasjon på karakter- eller komplottnivå. Samtidig blir leseren av metafiksjon gjort oppmerksom på sin aktive rolle i lesningen, i sin deltagende rolle for å gjøre teksten meningsfull. Leseren er distansert, men likevel medproduserende i tekstsammenheng. Det er fiksjonen selv som prøver å gjøre leseren oppmerksom på hennes/ hans sentrale og aktive rolle. Metafiksjonen forutsetter, i seg selv, en kommentar om sin status som fiksjon og språk, og om sine produksjonsprosesser samt resepsjon<sup>65</sup>. Et annet viktig moment er at historiene ikke blir gjenfortalt i nostalgiske vendinger; "Postmodern historicism is willfully unencumbered by nostalgia in its critical, dialogical reviewing of the forms, contexts, and values of the past." (Hutcheon. 1988: 89).

Som en konkluderende kommentar vil jeg si at novellene analysert ovenfor handler om kvinnelig identitetsdannelse, en identitetsdannelse som oftest ikke er årsaksforklarende. Både karakterene og hendelsene er fragmenterte og usammenhengende betydningsbrokker. Den fragmenterte, postmodernistiske strukturen korresponderer med Giddens subjektivitetsteori som er knyttet opp mot institusjonelle og globale krefter hvor forholdet mellom selvet, samfunn og refleksjon er dynamisk, og preget av kontinuerlig tradisjonsomveltning. Den tekstlige fragmenteringen og fortellermåten gjenspeiler globalsamfunnets hurtighet og informasjonsmengde. Innvirkningen dette har på individet er at det konfronteres med både generesjonshistorie og samtid på en gang. I kontrast til psykoanalytiske konstruksjoner som bygger på at individualitet har en rekke subjektive identifikasjoner tilgjengelig i fantasi og undertrykt begjær, gir Hermanns postmodernistiske tekster en pekepinn på at sammenhengende tolkninger av personer og hendelser ikke alltid er mulig, på grunn av et selvmonotorisk og refleksivt selv. Som vi senere skal se er begjæret fraværende i Hermanns prosa. I tråd med Giddens subjektivitetsteori bryter novellene i større eller mindre grad med den emosjonelle fortiden og tidligere generasjoners historie.

I sin ironisering av terapisisuasjonen og sin kjærestes forhold til terapeuten, gir fortelleren i "Rote Korallen" et direkte spark til den psykoanalytiske institusjonen og samtidens menneskets hang til å inkorporere den som livsstil; "Mein erster und

---

<sup>65</sup> Hutcheon. 1985: xii.

einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.” (Hermann. 1998: 11), lyder den melodramatiske innledningssetningen til novellen. Videre fortelles det i humoristiske vendinger om angsten fortellerens kjæreste nærer for å dele sin terapaut med henne;

”Ich sagte: ”Dann werde ich sie deinem Therapeuten erzählen” (...) er sagte: ”Du wirst meinem Therapeuten überhaupt nichts erzählen, geh zu irgendwem, aber nicht zu meinem Therapeuten”, er hustete und schlug sich auf die nackte, graue Brust, ich musste lachen, denn nie zuvor hatte mein Geliebter so viel hintereinander gesprochen. Er sagte: ”Du wirst nicht mit jemandem über mich sprechen, mit dem auch ich über mich spreche, das ist nicht möglich”.” (Hermann. 2008: 24).

Fortellerens oppdagelse av at terapeuten er like taus som kjæresten fører til nervøsitet, som igjen fører til at hun ufrivillig ødelegger korallarmbåndet. Denne hendelsen utløser en voldsom aggresjon som befriir henne fra fortiden. Fra følelsesmessig forløsning, vil jeg gå over til å beskrive følelsesmessige spenninger mellom to kvinner i Hermanns novelle ”Ruth (Freundinnen)”.

## 2.2 Venninneforholdet

Novellen ”Ruth (Freundinnen)” er en av de tekstene som klarest problematiserer kjønnsrollemønstre og kvinners relasjoner seg i mellom. Her har jeg tatt utgangspunkt i den amerikanske filosofen og kjønnssteoretikeren Judith Butler. Butler hevder at vår identitet verken er naturgitt eller representert i kulturen. I stedet er kulturen en prosess av identitetsdannelsen, en prosess kroppen og selvet gjennomgår mens de kontinuerlig skapes og omdannes. Våre sosialt konstruerte kjønn har blitt til konvensjoner gjennom tillærte, repeterte og kjønnsmessige performative handlinger<sup>66</sup>; ”(...) bodies compose or order themselves in this performative process, and we cannot know or ”experience” corporeality except through these compositional procedures.” (James Loxley, *Performativity*. 2007: 119).

Kjønn som performative handlinger, betyr i følge Butler, at man *gjør* seg sitt kjønn. Butler kritiserer det samfunnsstyrte heteroseksuelle systemet som tvinger fram en preetablert og forventet gjentakelse, men som samtidig skaper sitt motstykke i det

---

<sup>66</sup> James Loxley, *Performativity*. 2007: 119.

homoseksuelle. Dermed ser hun muligheten til å motarbeide en heteroseksuell norm som trues av det den selv har produsert, nemlig det ikke-heteroseksuelle som faller utenfor normalitetskonvensjonen. Det ikke-heteroseksuelle er en nødvendig komponent for det heteroseksuelle regimets eksistens og dets forestilling om hva det er<sup>67</sup>. Som vi senere skal se i "Ruth (Freundinnen)", er dannelse av stabil identitet enkelte ganger et prosjekt som ikke lar seg gjennomføre;

"The practice by which gendering occurs, the embodying of norms, is a compulsory practice, a forcable production, but not for that reason fully determining. To the extent that gender is an assignment, it is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate." (Judith Butler. *Bodies That Matter*. 1993: 231).

Teksten "Ruth (Freundinnen)" beskriver forholdet mellom fortelleren og hennes bestevenninne Ruth. Novellen tar for seg mange aspekter ved relasjonen mellom de to, men snevrer seg inn rundt en konkret hendelse. De to venninnene bor sammen i mange år inntil Ruth flytter fra Berlin til en liten navnløs by, hvor hun tildeles to års engasjement som skuespiller ved det lokale teateret. Der forelsker hun seg i Raoul som er innom med et gjestespill. Fortelleren besøker Ruth og treffer samtidig sin venninnes forelskelsesobjekt. Det oppstår en spenning mellom fortelleren og Raoul, samtidig som forholdet mellom Ruth og ham er i oppløsning. Historien ender med fortellerens reise til Würzburg, foretatt på Raouls initiativ. Når fortelleren ankommer, anerkjenner hun i samme øyeblikk hun ser ham, at prosjektet er et selvbedrag. Likevel velger hun å følge planen; hun ligger med Raoul og reiser tilbake til Berlin neste dag.

Novellen er tematisk synkende. Ved å forråde sin venninne Ruth, innser fortelleren at det hun holder på med er selvbedrag. Det interessante er at hun ovenfor seg selv innrømmer forræderiet først *etter* at selvbedraget er et faktum, inntil da ser hun på sviket som en søken etter kjærlighet. Allerede i novellens innledning insinueres sviket; "Ruth sagte "Versprich mir, dass du niemals etwas mit ihm anfangen wirst". (...) und ich sagte "Ich verspreche es dir", und dann sah ich sie wieder an, sie hätte es nicht sagen sollen." (Hermann. 2007: 11). Selve tittelen, "Ruth

---

<sup>67</sup> Loxley. 2007: 123.



(Freundinnen)”, peker på et oppløst vennskap fordi ordet venninnen er fanget i parentes, et vennskap som har opphørt, en forhenværende venninne.

Konkurransen som preger fortellerens forhold til sin venninnes kjæreste i starten og som senere blir rettet mot venninnen, tematiseres mye i teksten og etableres i begynnelsen av fortellingen. Vi kan tydelig se at fortelleren både konkurrerer med Raoul som overtar Ruths oppmerksomhet, og senere mot Ruth selv, som en kvinnelig tevling om mannens gunst. ”Ich kenne Ruth schon mein Leben lang.” (Hermann. 2007: 11). Denne setningen står avsondret i teksten, som et eget avsnitt og blir kontrastert mot setningen som danner neste avsnitt; ”Sie kannte Raoul seit zwei oder drei Wochen.” (Hermann. 2007: 11). Ut fra disse to enkle, men svært informative setningene kan vi ane fortellerens sjalusi, understreket av Hermann ved framhevelsen av første setning.

Når Ruth ringer for å fortelle om forelskelsen, reagerer ikke fortelleren med å glede seg over sin venninne, men med nervøsitet;

”Sie rief mich an, wie immer, und sagte sofort und ohne zu zögern ”Ich habe mich verliebt”, und dann erzählte sie von Raoul, und ihre Stimme klang so glücklich, dass ich aufstehen und mit dem Telefon in der Hand durch die Wohnung laufen musste, sie machte mich unruhig, in gewisser Weise nervös. Ich hatte mich nie für ihre Männer interessiert und sie sich nie für meine. Sie sagte ”Er ist so gross”. (Hermann. 2007: 12).

Hva kan vi lese ut av reaksjonen til fortelleren? Som hun selv hevder, har venninnene aldri interessert seg for hverandres menn. Det kan være at den fysiske avstanden hun for første gang opplever mellom Ruth og seg selv gjør utslag i et ønske om kontroll, en kontroll hun føler hun har mistet over venninnen og hennes liv. At fortellerens eget liv fortøner seg ugjenkjennelig, sier hun direkte; ”(...) wie hätte ich ihr erklären können, dass mein ganzes Leben plötzlich wieder offen war, leer, ein weiter, unbekannter Raum.” (Hermann. 2007: 31). Ruths fraflytting aktiviserer oppløsningen av identitet som fortelleren har bygget opp sammen med venninnen. Det kommer fram av teksten at Ruth og fortelleren står hverandre veldig nær uten å ha hatt et seksuelt forhold, selv om det ligger en sensuell spenning i beskrivelsene;

”Als wir die erste Wohnung miteinander geteilt hatten – vor wie vielen Jahren, vor fünf, vor zehn? -, schliefen wir in einem Bett. Wir gingen oft gleichzeitig schlafen, lagen einander zugewandt, Gesicht an Gesicht, Ruth Augen in der Nacht dunkel und glänzend, sie flüsterte halbe Sätze, summte leise, dann

schliefe ich ein. Mit einem Mann hätte ich niemals so einschlafen können, ob Ruth das konnte, weiss ich nicht. Ihr Schlaf war fest und tief, von einer reglosen Schwere, sie lag immer auf dem Rücken, ihre langen Haare um ihren Kopf herum ausgebreitet, ihr Gesicht entspannt und wie ein Bildnis. Sie atmete ruhig und langsam, immer war ich vor ihr wach und lag dann da, den Kopf auf die Hand gestützt, und betrachtete sie." (Hermann. 2007: 17).

Venninnene ligner ikke på hverandre, de er snarere motsetninger, men de kler seg likt og prater i kor. De blir av andre omtalt som "turtelduer" på grunn av synkroniserte bevegelser og mimikk. Framtiden ser de for seg sammen, og Ruth sier ofte; "Wir trennen uns nicht." (Hermann. 2007: 44). Er fortelleren ubevisst misunnelig på skjønnheten til Ruth, hennes skuespillerkarriere, og til slutt hennes mann? Er sviket en form for straff fordi venninnen er i ferd med å frigjøre seg fra henne eller et ønske om kontroll over situasjonen? Jeg skal se nærmere på hvordan fortelleren beskriver Ruth for å finne tegn på misunnelse og sjalusi.

"Ruth sieht anders aus als ich. Alles an ihr ist mein Gegenteil, was an ihr rund ist und weich und gross, ist an mir hager und knochig und klein, meine Haare sind kurz und dunkel, ihre sehr lang und hell, lockig und knistrig, ihr Gesicht ist so schön, ganz einfach, und es stimmt alles, ihre Augen, ihre Nase, ihr Mund in einem ebenen Gleichmass. Als ich sie das erste Mal sah, trug sie eine riesige Sonnenbrille, und noch bevor sie sie abnahm, wusste ich, wie ihre Augen sein würden, grün." (Hermann. 2007: 14-15).

I sitatet ser vi hvordan fortelleren sammenligner sitt og Ruths utseende. Foruten å være totale motsetninger utseendemessig har de også forskjellig gemytt; mens Ruth er et følelsesmenneske som ofte gråter, tyr fortelleren aldri til tårer. Også verdiene og holdningene de to kvinnene har til sex skiller dem fra hverandre. Ruth vil ikke være en trofé som Raoul pløyer over. Hun holder igjen og framstår derfor som uskyldig og litt naiv; ""Ich will keine Trophäe sein, verstehst du" und sah mich dabei so kindlich und offen an, dass ich mich fast schämte, für mich, für Raoul, für den ganzen Rest der Welt." (Hermann. 2007: 16). Hun vil være sikker på Raouls følelser og derfor blir deres forhold av platonisk art. Det eneste fysiske som skjer mellom dem er at de kysser og holder hender. Til gjengjeld er de mye sammen uten at det fører dem videre. Fortelleren på sin side har sex med Raoul selv om hun vet at det er feil ovenfor Ruth som nærer sterke følelser for ham, og ovenfor seg selv som ikke har noen følelser for ham. Det skjer heller ikke noe mer mellom dem enn den ene sexakten. Dermed er

begge kvinnene like langt; de er alene i betydningen av at de forblir uten den mannen begge narret seg med å tro var den store kjærligheten, og uten hverandre.

Fortelleren og Ruth representerer to sider av kvinneligheten; den mørke, mystiske og dype, og den lyse, åpne og naive. De speiler hverandre samtidig som de utfyller hverandre;

”Als wir jünger waren, war Ruth exaltierter und ausgelassener, sie trank viel und tanzte mit Vorliebe auf Bartresen und Tischen, ich mochte das und forderte sie dazu auf, drängend (...). Erst viel später wehrte sie mich ab, wurde manchmal ärgerlich, sagte ”Ich bin nicht dein Ersatzleben oder so was Ähnliches.”” (Hermann. 2007: 44).

Det nære forholdet fører til en projisering. Sammenføyingen av de to personlighetene ser ut til å dekke hele aspektet ved kvinnelige følelser og handlinger. Venninnene kompenserer for de rent fysiske, utseendemessige forskjellene ved hjelp av homogen holdning, mimikk og kroppsspråk. Ved å være hverandres motsetninger oppveier de hverandre utseendemessig, men tangerer hverandres identitet ved hjelp av identisk imagebygging som består av *accessoires* som smykker og klær.

”Es hatte Zeiten gegeben, in denen ich Ruth beneidete um ihr Talent, ihren Beruf, den Applaus, die Möglichkeit des Ruhmes, dieser Neid war ingendwann verblasst vor dem Bewusstsein, für das Theater absolut ungeeignet, geradezu unmöglich zu sein.” (Hermann. 2007: 20).

Fortelleren er åpen om sin misunnelse på Ruths karriere i teateret, en misunnelse som svinner i det fortelleren innser at hun selv ikke passer til samme yrke. Fortellerens beskrivelser av Ruths fysikk ser ut til å være farget av kjærlighet og beundring, snarere enn av misunnelse. Misunnelsen ligger derimot latent i forskyvningen av Ruths oppmerksomhet fra fortelleren til Raoul. Raoul vekker følelser i Ruth fortelleren ikke er i stand til å framprovosere. Disse følelsene, som er ugjenkjennelige for fortelleren, får Ruth til å bryte ut av venninnenens felles kroppsspråk og kroppsholdning, noe som løser opp symmetrien mellom dem. Oppløsningen av den kroppslige analogien gjør det umulig for fortelleren å kjenne seg selv igjen i sin venninne;

”Sie lief den Bahnsteig entlang, versuchte mich zu entdecken, sie trug ein langes, blaues Kleid, die Haare hochgesteckt, ihr Gesicht leuchtete, und ihre

ganze Körperspannung, ihr Gang, die Haltung ihres Kopfes und ihr suchender Blick drückten eine Erwartung aus, die in keiner Weise, die niemals mir gelten konnte. Sie fand mich auch nicht, und irgendwann stellte ich mich ihr einfach in den Weg.” (Hermann. 2007: 13).

Sitatet over demonstrerer metaforisk hvordan fortelleren setter en stopper for Ruths forandring og utvikling. Hun oppfatter Ruths forelskelse som en trussel mot venninneforholdet og stiller seg bokstavelig talt i veien. Ved å ligge med Raoul setter hun en stopper for Ruths og Raouls romanse. Er det noe i tillegg til sjalusi som motiverer henne til å ta dette valget? Når Ruth forteller om Raoul på telefonen, fanger hun fortellerens interesse med et enkelt utsagn;

”Sie sagte ”Er ist eigentlich eher *dein* Typ, wirklich, genau dein Typ, du würdest umfallen, wenn du ihn sehen könntest”, ich sagte ”Was soll das denn sein, mein Typ?”, und Ruth zögerte, kicherte dann, sagte ”Weiss nicht, körperlich eben? Bisschen asozial vielleicht?” (Hermann. 2007: 13).

Ruths oppfatning av Raoul som fortellerens type forbereder fortelleren på en eventuell tiltrekning. Utsagnet kan også tolkes som en advarsel rettet mot fortelleren hvis det sammenstilles med novellens innledning; ”Ruth sagte ” Versprich mir, dass du niemals etwas mit ihm anfangen wirst”.” (Hermann. 2007: 11). Det kan virke som om fortelleren bestemmer seg for å bli inntatt i Raoul før hun ser ham for første gang; ”Ich erkannte ihn sofort. Es war ein zweifaches Erkennen, und es war so deutlich, dass ich mich in einem ersten Impuls tatsächlich duckte.” (Hermann. 2007: 22-3). Fortelleren hevder at det er en gjenkjennelse i dobbel betydning, noe som innebærer at hun kjenner igjen Ruths beskrivelse av Raouls utseende samtidig som hun ser Raoul som en representant for typen menn hun faller for; ”Ich starrte ihn an, ich glaubte alles über ihn zu wissen und noch gar nichts.” (Hermann. 2007: 24). Den umiddelbare tiltrekningen er så sterk at fortelleren aldri prøver å stå imot, nettopp fordi hun er forberedt på den. Hun føler at tiltrekningen blir forsterket fordi hun første gang ser Raoul uten Ruth; ”Ich versuchte wegzuhören, ich hätte ihn lieber zuerst mit Ruth zusammen gesehen, Raoul als Ruths Raoul.” (Hermann. 2007: 23).

Fortelleren legitimerer sin draging med en overbevisning om at Raoul og Ruth ikke passer sammen, noe hun forteller venninnen ved avreise; ”Ich glaube, dass er nicht der Richtige für dich ist, (...)” (Hermann. 2007: 32). Overbevisningen er basert på fortellerens observasjoner av Ruth og Raoul sammen;

”Er fragte sie nach den allereinfachsten Dingen, und sie fand nich eine normale Antwort, sondern steigerte sich statt dessen in eine derart verspannte Spitzfindigkeit hinein, dass ich iregendwann aufstand und mich entschuldigte, weil es mir unerträglich wurde.” (Hermann: 2007: 27).

Ruth har problemer med å slappe av og være seg selv sammen med Raoul, hun oppfører seg atypisk fra hvordan fortelleren kjenner henne, og vedkjenner at hun er redd for at Raoul aldri har sett hvem hun er. Under besøket studerer fortelleren Ruths handlingsmønstre i Raouls nærvær og støtter denne forklaringen. Når Ruth ringer og meddeler bruddet har fortelleren begynt å fantasere om sin og Raouls framtid sammen. Hennes persepsjon av Ruth og Raoul som par har endret seg til en hardere kritikk av venninnen. Klossheten og tilgjortheten hun tidligere la merke til og som hun tilskrev venninnens forelskelse, har endret seg til å bli den *egentlige* Ruth, altså selve essensen av Ruths personlighet;

”Sie sagte ”Das Fürchterliche ist irgendwie nur, dass ich denke, er hat mich nicht erkannt, verstehst du? Er hat mich weggeschickt, ohne dass ich ihm hätte zeigen können, wie ich eigentlich bin, er hat mich nicht an sich herangelassen, er hat mir keine Chance gegeben, das ist schrecklich, verstehst du?” Ich sagte ”Ja. Ich verstehe”, und ich verstand sie wirklich, ich dachte nur, dass er sie sehr wohl erkannt hatte, und vielleicht wusste sie das auch.” (Hermann. 2007: 38).

Fortellerens vurdering av situasjonen er på dette punktet mangelfull. Hun evner ikke å se sammenheng mellom Ruths påtattethet og sin egen tilstedværelse i situasjonen. Ruths forhold til Raoul er i en uavklart- og derfor kritisk fase, og fortellerens nærvær fordrer oppmerksomhet og prioritet av venninnerelasjonen. Ruths forelskelse splitter identiteten hun har bygget opp med venninnen ved å etablere ny intimitet fortelleren ikke er delaktig i, samt et kroppsspråk fortelleren ikke er fortrolig med. Med andre ord skaper hun en personlig sfære som ikke inkluderer venninnen.

Venninnene må etablere seg selv som noe ”annet” enn den andre for å kunne oppleve kjærligheten. Forandringene de prøver å iverksette kan aldri helt lykkes fordi kjønn er en gjentakelse av det samme; ”The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body.” (Judith Butler. 2008, *Gender Trouble*: xv).

Fortelleren har vanskeligheter med å akseptere Ruths nye liv og fokusforskyvning. Hun prøver å trekke Ruths oppmerksomhet tilbake til seg selv. Når oppmerksomheten ikke føles som tidligere, kompenserer hun med Raouls flørt og tillegger sin egen person betydning ved å forklare Raouls kjølighet ovenfor Ruth med sitt nærvær. Hun oppfatter tiltrekningen mellom Raoul og seg selv som gjensidig og tolker det Raoul sier, sammen med hans avvisning av Ruth, som et tegn på kjærlighet;

”Du hast gesagt, er sei nicht der Richtige für mich”. Ich antwortete nicht, und Ruth wiederholte ”Hast du doch gesagt, oder?” Ich musste lachen, und sie sagte ernsthaft ”Warum denn eigentlich nicht?” Ich hätte sagen können – weil er der Richtige für *mich* ist, Ruth hätte unter anderen Umständen vielleicht darüber gelacht. Ich wusste nicht, was ich antworten sollte. Ich sagte dämlich ”Vielleicht ist er eine Nummer zu gross für dich”, und Ruth fragte berechtigt verständnislos ”Was soll das denn heissen?” (Hermann. 2007: 39).

Ingen av kvinnene i ”Ruth (Freundinnen)” oppnår det de ønsker, nemlig den store kjærlighetsopplevelsen. Grunnen kan være at både kjærlighetsopplevelsene og samleiene mangler noe så essensielt som begjær. Begjærløsheten karakteriserer beskrivelsene av flere kjærlighetsforhold i Hermanns noveller. Antagelig svekkes begjæret fordi de tradisjonelle kjønnsmarkørene mellom kvinner og menn er så godt som fraværende i tekstene. I ”Ruth (Freundinnen)” danner fraværet av begjær en kjedereaksjon som berører alle personene involvert; For eksempel velger Raoul å se på tv når han er sammen med Ruth;

”An dem Nachmittag, den sie mit Raoul verbracht hatte, hatte er in seinem Hotelzimmer auf dem Bett glegen und ferngesehen, Ruth hatte auf der Bettkante gesessen und darauf gewartet, dass er den Fernseher ausmachen würde, er hatte den Fernseher nicht ausgemacht. Ruth sagte ”Ich weiss nicht, was er will”.” (Hermann. 2007: 31-2).

Fortelleren føler direkte ubehag når hun ligger med Raoul. Det finnes ingen fysisk tiltrekning mellom dem. Det kan virke som om Raoul bare er interessant for fortelleren i Ruth nærvær;

”Ich berührte ihn, und er verstand es tatsächlich sofort falsch und verkannte meine Übelkeit, meine Furcht und meinen Schrecken, ich sagte ”Ich will nicht”, und er sagte ”Warum denn nicht?”, und ich sagte ”Ich weiss nicht”, das stimmte, ich wusste wirklich nicht, warum, ich wusste nur, dass ich nicht

wollte, und da sagte er "Aber früher oder später würden wir es doch ohnehin tun". (Hermann. 2007: 53).

Likeledes er fortelleren kun interessant for Raoul på grunn av felles svik mot Ruth;

""Hast du ihr gasagt, dass du hier bist?" fragte Raoul. Ich schüttelte den Kopf, und er sah mich abwartend an, es schien, dass er mit mir darüber reden wollte, dass ihn dieser Verrat, den ich seinetwegen an ihr begangen hatte, erregte und beglückte, dass er ihn noch ein wenig auskosten wollte, aber zumindest diesen Gefallen tat ich ihm nicht." (Hermann. 2007: 49)

Oppsummert kan vi si at fraværet av begjær er gyldig i Raouls forhold til Ruth, i Ruths relasjon til fortelleren, og til sist i fortellerens affære med Raoul. I Ruths forelskelse er begjæret undertrykt og kontrollert. Et tilløp til begjær eller sensualitet kan spores i fortellerens lengsel etter Ruth, men før jeg analyserer denne spenningen vil jeg se nærmere på hva den distinkte uteblivelsen av begjær betyr for karakterene.

For at venninnene skal kunne oppleve heteroseksuell kjærlighet må symbiosen mellom dem oppheves. Ønsket om heteroseksuell kjærlighet fortrenger den homoseksuelle kjærligheten som såvidt antydes i teksten, til marginen. Resultatet er at begge venninnene står alene igjen, uten noen kjønnsrelasjoner;

"Ich dachte daran, dass Ruth niemals alleine gewesen war, eine Affäre oder Beziehung oder Freundschaft war in die nächste übergegangen, und am Ende einer Liebe stand immer schon eine neue, eine grössere, bessere, mir schien, dass sie jetzt zum ersten Mal alleine sein würde." (Hermann. 2007: 37-8).

Fortellerens brudd med både det hetero- og homoseksuelle fører til et brudd med den tradisjonelle kjønnsdiskursen og dens sosiale iscenesettelse. Når både hetero- og homoseksualitet forsvinner, kan ikke begjæret opprettholdes.

Ved å ta utgangspunkt i den franske filosofen og historikeren Michel Foucaults (1926-84) studier av maktens og dominansens påvirkninger på individet, samt hans undersøkelser av individets spill på selvinnsikt og selvutøvelse i seksualitetens sfære, kan vi komme nærmere hemmeligheten bak de mannlige karakterenes motivasjon og vilje til å realisere forhold tross fraværet av begjær. Foucault legger særlig vekt på makt som i følge ham ikke er en fastsatt størrelse, men blir unnfanget som et forhold, en mystisk kraft mellom mennesker, grupper og institusjoner. *The History of Sexuality*, som kom ut i flere volumer over en årrekke,

postulerer at økt kunnskap om seksualitet i senmoderne tid tvinger individet til å følge seksualitetsregimer, spesielt de regulerte, utilbørlige eller forbudte<sup>68</sup>.

Foucault skriver i "Technologies of the Self"; "Each person has the duty to know who he is, that is, to try to know what is happening inside him, to acknowledge faults, to recognize temptations, to locate desires" (Elliott. 2008: 92). Han setter spørsmålsteget ved den konvensjonelle troen på at makt innskrenker seksuelt begjær og nærmer seg oppfatningen av at makt ikke bare tjener til å regulere "seksuelle tabu", men også til å produsere seksuell tilfredsstillelse, noe som betyr at makt og nytelse er intrikat sammenflettet<sup>69</sup>.

Gjennom et Foucaultisk blikk er Raoul et strategisk individ som tar plikten om å være egen seksualitet bevisst, svært alvorlig. Forståelsen av egen seksualitet tvinger ham til å bryte med sosiale koder og moral. Han avstår fra å ha sex med Ruth, og opparbeider dermed ikke bare makt over Ruth, men også over hennes venninne, fortelleren. Å kunne avstå fra sex med Ruth er helt avgjørende for at Ruths forelskelse skal vedvare og øke fortellerens interesse. Når Raoul har oppnådd en maktposisjon over de to kvinnene, velger han å bryte "forbudet" eller den sosiale kodeksen ved å ha sex med fortelleren. Makten, sammen med sviket mot Ruth, og den vellykkede manipulasjonen av fortelleren, medfører til en slags seksuell tilfredsstillelse selv om begjæret ser ut til å utebli.

Jeg skal nå ta en titt på framstillingen av Raoul for å avdekke hvordan kjønndidentitet utføres og konstrueres i novellen. Ved å se på konstruksjonen av Raouls kjønndidentitet vil jeg forhåpentligvis komme nærmere motivasjonen som styrer hans rolle i teksten. I følge Judith Butlers bok, *Gender Trouble*, er kjønnets tosidig; Hun skiller mellom biologisk kjønn<sup>70</sup> og sosialt konstruerte kjønn<sup>71</sup> i sitt prosjekt som går ut på å eksponere tautologi knyttet til allmenne antagelser om hva som er kjønndidentitet; synet på kvinner og menn som to atskilte, fastsatte størrelser. Butler mener at tradisjonelle oppfatninger om motsetninger av kjønn begrenser vårt seksuelle repertoar, knuser psyken, og hindrer selvet i å uttrykke seg følelsesmessig,

---

<sup>68</sup> Elliott. 2008: 92.

<sup>69</sup> Elliott. 2008: 92.

<sup>70</sup> Biologiske kjønn er på engelsk beskrevet som *sex*, *Gender Trouble*, 2008.

<sup>71</sup> Sosialt konstruerte kjønn er på engelsk omtalt som *gender*, *Gender Trouble*, 2008.



intimt og sosialt<sup>72</sup>. La oss se hvordan fortelleren opplever Raouls opptreden, eller sagt med Butler og fortelleren selv, hvordan Raoul presenterer sin kropp;

”(Raoul) kam zu unserem Tisch herüber, langsam, gelassen, er präsentierte dabei sehr deutlich seinen Körper, seine ganze Person. (...) Ruth sah ihm dabei zu, als hätte sie noch nie jemanden essen gesehen, also sah auch ich ihm zu, es blieb mir nichts anderes übrig. Er ass tatsächlich absonderlich, vielleicht hatte er eine bestimmte Rolle dabei im Kopf, ein spezielles Essverhalten, ein Franziskanermönch am Holztisch im Speisesaal der Abtei, ein Südtiroler Bauer mit dem Blechteller auf dem Schoss oder etwas ähnlich Albernes, er ass vornübergebeugt, in andächtigem Stumpfsinn, er schlürfte und führte den Löffel mit der Regelmässigkeit einer Maschine zum Mund und wieder zurück zum Teller, er schluckte laut, und bis er fertiggegessen hatte, sagte niemand von uns ein Wort. Er schob den leeren Teller von sich, einen kurzen Moment erwartete ich, dass er laut aufstossen würde, aber die Vorstellung war beendet, er schien ein Meister der Verknappung zu sein.” (Hermann. 2007: 25-6).

Det er ingen tvil om at Raouls framreden er overdrevent maskulin og teatralisk. Han ønsker å signalisere maskulinitet, og spiller på sin størrelse og kroppsbygning med teatraliske gester for å formidle selvtillit. Første inntrykket av Raoul får fortelleren til å benytte uttrykket ”å presentere kroppen”. Han gjør et nummer ut av spisingen, og fortelleren tror han spiller en forhåndsbestemt rolle, altså er målet hans å formidle noe om seg selv til de to kvinnene via kroppsspråket. Hva vil Raoul oppnå med sin opptreden og hvordan skaper han sitt kjønn? Butler følger Foucault og kaller produksjonen av selvet og kjønn en ”diskursiv effekt”;

”In other words, acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle or identity as cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. (...) acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality.” (Butler. 2008: 185-6).

Identitetskategoriene som står i sentrum av mannens og kvinnens liv, er formet gjennom vår deltagelse i-, og vår underkastelse under kulturelle og lingvistiske koder. Heller enn å forstå selvet gjennom indre begjær, psykologisk kapasitet eller

---

<sup>72</sup> Elliott, *Concepts of the Self*. 2008: 124-5.

følelsesmessige behov, hevder Butler at selvet blir produsert i en framførelse av seksualitet, i en fysisk kjønnoptreden og ved å spille ut begjær<sup>73</sup>. Hvis vi ser Raouls kjønnoptreden fra Butlers perspektiv, kan vi skille ut hans forsøk på kjønnoppbygging som et rituellet sosialt drama i hvilket det maskuline manifesteres gjennom stilisert gjentakelse av handlinger. Som jeg tidligere har nevnt blir de repetitive handlingene kalt for *genderperformance*, som innebærer at man gjør seg sitt kjønn gjennom kroppens gester og handlinger.

”Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of gender as a constituted *social temporality*. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief.” (Butler. 2008: 191-2).

Raoul skaper altså sitt kjønn ved hjelp av gjenkjennelige, maskuline handlinger og gester, som av fortelleren blir beskrevet som minimalistiske; ”(...) the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.” (Butler. 2008: 190). Han gjør et forsøk på å spille ut begjær, som hører til en prototypisk oppfatning av det heteroseksuelle maskuline kjønn, men framstøtet er ikke troverdig og derfor mislykket; ”Ruth stand auf, um den Wein zu bestellen, und als sie an ihm vorüberging, drehte er sich nach ihr um und griff ihr plötzlich mit einer Geste, die an Obszönität nicht zu überbieten war, von hinten zwischen die Beine.” (Hermann. 2007: 28). Grunnen til Raouls overdrevne spill av sin maskulinitet, er en blanding av et ønske om tiltrekning, samt å bli sett;

”Am Theater würde ihn niemand erkennen, er sei nämlich eigentlich gar kein Schauspieler, sondern nur ein Hochstapler, ein Einsamer, lange würde er auch nicht mehr bleiben, eigentlich wolle er Geschichten schreiben, Theaterstücke, Gedichte, sich zeigen, er sagte ”Zeigen will ich mich”.” (Hermann. 2007: 50).

---

<sup>73</sup> Elliott. 2008: 126.

I følge Foucault er kroppen bærer av kultur innskrevet i kroppen. Hvordan oppfatter fortelleren Raouls kropp når hun ligger med ham? "(...) sein Körper war überraschend weich und warm, viel Haut, viel seltsame Fläche, ungewohnt, was für eine ungeheure Zumutung." (Hermann. 2007: 53). Mye hud, mye merkelige flater, uvant, sier fortelleren om kroppen til Raoul. Butler refererer Foucault og Nietzsche når hun ser på hvordan kulturelle verdier kommer for dagen som et resultat av inskripsjon på kroppen;

"In a sense, for Foucault, as for Nietzsche, cultural values emerge as the result of an inscription on the body, understood as a medium, indeed, a blank page; in order for this inscription to signify, however, that medium must itself be destroyed – that is, fully transvaluated into a sublimated domain of values." (Butler. 2008: 177).

Hvis kroppen er en overflate fylt med begivenhetsinskripsjoner, slik Foucault hevder, makter ikke fortelleren å lese av disse på kroppen til Raoul, som for henne fortøner seg som ikke annet noe uvant i begynnelsen. Den framstår for henne verken spennende eller erotisk, men rett og slett frastøtende. Likevel er kroppen historieformidlende, og hun sammenligner ryggen til Raoul med et landskap; "sein Rücken war wie eine weite Landschaft," (Hermann. 2007: 54). På dette stadiet har fortelleren dekodet Raoul via hans måte å "vise seg på", samtidig som hun har avskrevet ham som et kjæresteemne;

"Irgendwann glaubte er mir genug von sich gezeigt zu haben, jede Antwort war eine Anekdote gewesen, die mir das Bild eines Menschen zusammenfügen sollte, es schien ihm fürs erste zu reichen. Ich hatte ihm mein schönes Schweigen gezeigt, meinen Mund, meine Hände, meinen zur Seite geneigten Kopf." (Hermann. 2007: 50-1).

Sitatet beskriver hvordan fortelleren og Raoul viser seg for hverandre. Hun på en prototypisk feminin måte som stille, med hodet på skakke, og med fokus på hender og munn som er de utpregede seksuelle kvinnelige attributtene, de som danner distinkt feminin mimikk og kroppsspråk. Fortelleren bedriver en aktiv og tilgjort kjønnoptreden for å framstå kvinnelig. Simone de Beauvoir skriver i *The Second Sex* (); "one is not born a woman, but rather *becomes* one." (Butler. 2008: 151). Å bli kvinne er en prosess, en konstruksjon som verken plutselig kan oppstå eller ende. Tilblivelsen som pågående diskursiv utøvelse, er åpen for inngrep og

omformulering<sup>74</sup>. Beauvoir mener at kvinnelige kategorier er en vekslende kulturell prestasjon, betydninger som har blitt impregnert i et kulturelt felt, og at ingen er født med et sosialt konstruert kjønn – kjønn er alltid ervervet<sup>75</sup>. ”Beauvoir is clear that one ”becomes” a woman, but always under a cultural compulsion to become one. And clearly, the compulsion does not come from ”sex”. (Butler. 2008: 11). Den kulturelle tvangen som konstruerer kvinnen, er å finne i samspillet mellom kjønnene. Kjønn er effekten av en regulert praksis som søker å forme en ensartet kjønnsidentitet gjennom obligatorisk heteroseksualitet<sup>76</sup>.

Hvis vi ser Raouls maskuline kjønnsopptreden som påtvunget på fortelleren, i den forstand at hun føler hun må framstå som feminin for å ”spille med” og forsterke hans maskulinitet, eller hvis fortellerens kjønnsopptreden er et resultat av samfunnets fastsatte heteroseksuelle normer, kan vi lettere forstå fraværet av begjær.

Jeg har tidligere nevnt at det ligger en spenning mellom venninnene og at det finnes sensualitet i fortellerens lengsel og beskrivelser av Ruth, som for eksempel når de kysser i en bar for å jage bort en beundrer;

”Ruth beugte sich zu mir und küsste mich auf den Mund, innig und zärtlich, sie schmeckte nach Kaugummi und Wein und Rauch, und ihre Zunge war seltsam süß, sie küsste mich schön, und ich erinnere mich, dass ich sehr erstaunt dachte ”So ist das also, wenn man Ruth küsst”. (Hermann. 2007: 43).

Sitatet er et av mange som insinuerer noe som ligner et ønske om et fullbyrdet kjærlighetsforhold til Ruth. Fortellerens beskrivelser av Ruth er erotiske, selv om deres kjærlighet er av platonisk art. Hva er det som gjør fullbyrdelsen umulig? Venninnene prøver iherdig å konstruere heteroseksuelle forhold som mislykkes sosialt, noe som peker på at de etterstreber å oppfylle samfunnets tvangsnormer. I Gayle Rubins artikkel ”The Traffic of Women: The `Political Economy´ of Sex” fra 1975, blir en av slike tvangsnormer omtalt som ”*incest taboo*”. Incest tabuet undertrykker ikke primære legninger, men skaper forskjell mellom ”primære” og ”sekundære” legninger for å beskrive og reprodusere forskjellen mellom en lovmessig heteroseksualitet og en illegitim homoseksualitet. Hvis vi velger å følge incest tabuet, vil forbudet som etablerer underkastelse bli omdannet til midler som utgjør identitet,

---

<sup>74</sup> Butler. 2008: 45.

<sup>75</sup> Butler. 2008: 151.

<sup>76</sup> Butler. 2008: 43.

spesielt kjønnsidentitet<sup>77</sup>. Rubin understreker at incest tabuet både er et forbud og sanksjon; ”the incest taboo imposes the social aim of exogamy and alliance upon the biological events of sex and procreation. The incest taboo divides the universe of sexual choice into categories of permitted and prohibited sexual partners. (173).” (Butler. 2008: 99).

Fordi alle kulturer ønsker å reprodusere seg selv, og fordi særskilt sosial identitet av slektskapsgrupper må bevares, er eksogami innført, og som dets forutsetning, eksogamisk heteroseksualitet. Dermed danner incest tabuet ikke bare forbud mot seksuelt samvær mellom medlemmer av samme slektskapslinje, men også mot homoseksualitet, hevder Rubin;

”the incest taboo presupposes a prior, less articulate taboo on homosexuality. A prohibition against *some* heterosexual unions assumes a taboo against *nonheterosexual* unions. Gender is not only an identification with one sex; it also entails that sexual desire be directed toward the other sex. The sexual division of labor is implicated in both aspects of gender – male and female it creates them, and it creates them heterosexual. (180)” (Butler. 2008: 99).

Rubin legger særlig vekt på at både biologisk og sosialt konstruerte kjønnssystemer, eller den regulerede kulturelle mekanismen som transformerer biologiske menn og kvinner i hierarkiske kjønn, blir bemyndiget av kulturelle institusjoner (som familie, som avfallsformer for ”utveksling av kvinner”, og obligatorisk heteroseksualitet), og innprentet gjennom loven som strukturerer og driver individuell psykisk utvikling<sup>78</sup>.

Det kan, som tidligere nevnt, fortone seg som om fortelleren undertrykker sitt begjær til Ruth, grunnet de overnevnte argumentene. Butler hevder at undertrykkelse kan produsere nettopp det som benektes. Denne produksjonen kan fungere frigjørende fra undertrykkelsen selv. Butler følger Foucault når han klargjør at den kulturelle, motsetningsfylte virksomheten som betegner undertrykkelsesmekanismene, er frastøtende og skapende på samme tid, og gjør problematiseringen av ”frigjøringen” spesielt vrien<sup>79</sup>. Butler konkluderer med;

”If subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself. The culturally constructed body

---

<sup>77</sup> Butler. 2008: 99.

<sup>78</sup> Butler. 2008: 100.

<sup>79</sup> Butler. 2008: 126.

will then be liberated, neither to its "natural" past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities." (Butler. 2008: 127).

### 2.2.1 Sentrum og periferi

Fortelleren foretar tre reiser som alle er et forsøk på å finne kjærligheten. Hun reiser først for å besøke Ruth. Forholdet hun har til Ruth representerer det genuine kjærlighetsforholdet i hennes liv uten at hun er klar over det. Deretter reiser hun til Paris for å tenke. Hun har ingen mål med Paris-reisen, men bestemmer seg der for å forfølge sine intensjoner med Raoul. Den siste reisen foretar hun for å besøke Raoul, en reise som manifesteres som svik mot Ruth og som et svik mot henne selv. Denne reisen oppløser relasjonen til Ruth, i stedet for å åpne for et kjærlighetsforhold til Raoul, som er intensjonen. Fortellerens tre utflukter kan sees som indre reiser hvor hun for hver av dem kommer fram til ulike konklusjoner. Den første overbeviser fortelleren om at hun og Raoul hører sammen. Under oppholdet i Paris fordøyer hun inntrykkene; "Ich dachte seinen Namen und versuchte, etwas zu verstehen – ihn, mich selbst, Ruth, das Schwierige der Situation." (Hermann. 2007: 34). Den tredje reisen blir et brudd på forholdet til både Raoul og Ruth.

De ytre eller fysiske reisene med de faktiske destinasjonene spenner mellom det lokale og det globale, hvor ytterkantene fungerer som sentre for avgjørende hendelser. Som i mange av Hermanns noveller, er det i de lokale, bortenforliggende plassene karakterene blir konfrontert med det utslagsgivende; oftest i form av melankolsk innsikt om et vennskaps-, slektskaps-, eller kjærlighetsforhold. Hermanns sammenføring av det globale og lokale beskriver også en splittelse eller en kontrast. Mens det globale perspektivet representeres av brudd i narrasjon og identitetsoppløsning, betegnes utkantene som illusoriske utopier karakterene tyr til når de nærer håp eller føler press.

I novellen "Diesseits der Oder" tilbringer protagonisten Koberling og hans familie sommerhalvåret på et landsted i Lunow. Lunow, som nærmest fungerer som et tilfluktssted for Koberling, blir kontrastert mot Berlin hvor familien bor resten av året; "Gut ginge es. Einsam sei es. Koberling wolle nicht soviel Besuch, ein Rückzug nach den Jahren in der Stadt, ein Sommerrückzug, im Herbst ginge es ja wieder nach Berlin. Lange Tage. Heisse Tage." (Hermann. 2008: 174). Koberlings assosierer

Berlin med sin tidligere destruktive livsstil; "Widerliche, fast peinvolle Erinnerung an nächtlanges Kneipenhocken, an Idealaustausch, Illusionszertrümmerung, emporgezüchtete Gemeinschaftlichkeit. Verlogen, alles, denkt Koberling." (Hermann. 2008: 176). Koberling blir imidlertid innhentet av fortiden som plutselig dukker opp i form av Anna, datteren til en forhenværende kamerat fra en epoke i livet Koberling prøver å fortrenge.

Møtet med Anna og hennes kjæreste rokker ved alt det som Koberling prøver å undertrykke og rømme fra, et møte som framprovoserer bitterhet, men også anger, angst og forvirring; "Als Koberling das Gartentor hinter sich schliesst, hat er das Gefühl, auf unsicheres Gebiet zu kommen. Das Haus, der Garten, die Veranda und vor allem der Napoleonhügel schützen ihn nicht mehr. Mit dem Rücken zur Wand." (Hermann. 2008: 181). Et økende press mot å komme i overens med fortiden resulterer i at han skyver Anna fra seg. Annas uanmeldte avreise tjener ikke til forløsning, men snarere tvert i mot. Han innser at båndene mellom Anna og han, og dermed mellom han og fortiden, representert av spindelvevet i sitatet nedenfor, er sterke til tross for hans forsøk på å bryte dem;

"Koberling spürt ein Ziehen im Magen wie eine ungeheure Kränkung. Er öffnet die Tür zur Veranda und durchstösst mit der linken Hand ein Spinnennetz zwischen den Türbalken. Altweibersommer. Er sagt: "Wenn wir im Herbst nach Berlin zurückgehen, sind die doch bestimmt nicht mehr zusammen", die einzige, erbärmliche Beleidigung, die ihm einfällt; (...)." (Hermann. 2008: 187-8).

For Anke S. Biendarra, resulterer reisevirksomheten i Hermanns prosa i en distanse mellom karakterene og verden;

"For Hermann's global tourists, the foreign is assimilated all too easily and the world is structured exclusively by aesthetic criteria, where "tough and harsh realities resistant to aesthetic sculpting do not interfere" (Bauman 30). Her protagonists favor a distance between themselves and the world in which they cast their counterparts primarily as the object of aesthetic, not moral, evaluation. An encounter with the Other, then, is a strictly inward and reflexive process: Hermann portrays narcissistic *Ich-AGs* who orbit around each other but never truly touch. Travelling remains inconsequential for their social and political sensitization but confirms that, in a globalized world, existential boredom and emptiness can now be experienced anywhere (Ganeva 272)." (Biendarra. 2006: 8).

Karakterenes flukt til Europas utkanter kan belyses av tolkningen til Mary Douglas som i sin bok, *Purity and Danger*, snakker om kroppens kulturgrenser. Hun foreslår at kroppens konturer etableres gjennom kulturelle tegn og koder. Diskurser som etablerer kroppens grenser, bidrar til å naturalisere tabuer knyttet til passende begrensninger, holdninger og utvekslingsmåter som definerer kroppen<sup>80</sup>;

”ideas about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience. It is only by exaggerating the difference between within and without, above and below, male and female, with and against, that a semblance of order is created.” (Judith Butler, *Gender Trouble*. 2008: 178).

Selv om Douglas refererer til strukturalistisk distinksjon mellom arvelig, uregjerlig natur og en orden pålagt oss gjennom kulturelle midler, kan ”rotet” hun henviser til, bli beskrevet som en region av kulturell uregjerlighet og uorden. Hennes analyser foreslår at det som skaper kroppens grenser aldri er utelukkende materielt, men at overflaten, huden, systematisk er forbundet med tabu og forventet overtredelse. Kroppens grenser, blir i hennes analyse til utkantene av det sosiale<sup>81</sup>.

Hermanns asosiale og innesluttede karakterer fordyper seg i grublerier og blir derfor ekstra sårbare når de befinner seg i utkantene eller i lokalt miljø. Samtidig mener Douglas at alle sosiale systemer er sårbare ved deres margin;

”Douglas suggests that all social systems are vulnerable at their margins, and that all margins are accordingly considered dangerous. If the body is synecdochal for the social system *per se* or a site in which open systems converge, then any kind of unregulated permeability constitutes a site of pollution and endangerment.” (Butler. 2008: 180).

Douglas ser kroppen og vårt indre som en ”beholder” for sosiale systemer, som trues ved ytterkantene. Ved å ta utgangspunkt innenfra tangerer hun Hermanns karakterer som ransaker sitt indre når de reiser til utkantene. Slik sett danner Douglas en motpol til Giddens subjektivitetsteori hvor påvirkningen på individet ser ut til å komme utenfra, fra det globale samfunn. Karakterene er, sett med Giddens øyne, ikke lengre ofre for sine egne grublerier og indre innflytelse, men underkastes ytre impulser. Etter

---

<sup>80</sup> Judith Butler. *Gender Trouble*. 2008: 178.

<sup>81</sup> Butler. 2008: 179.



mitt syn er Hermanns karakterer farget av en blanding mellom Douglas og Giddens teorier om indre og ytre påvirkning, noe som blir tydelig når man setter teoriene opp mot hverandre.

Framtoningen av kvinnene beskrevet i Hermanns tekster ser ut til å ha gjennomgående likhetstrekk; De er ofte tynne, bleke, vevre, og sarte på grensen til det gjennomsløste eller sykelige. Hvis de ikke er det, etterstreber de dette utseende, lik Ruth i "Ruth (Freundinnen)"; "Seltsamerweise war es Ruth, die den Satz sagte "Ich wäre gerne du". Nicht umgekehrt. Nicht ich." (Hermann. 2007: 36). De fryser kontinuerlig og røyker uten stans. Dette får dem til å fortone seg som utenomkroppslige vesener. Det er noe fragilt og skjørt over dem som understrekes av deres taushet, og med denne innesluttetheten skapes en aura av mystikk. De er smertefullt følsomme, men skjuler seg bak en hard fasade av tilgjort likegyldighet som ikke må forveksles med meningsløshet<sup>82</sup>. Det kanskje viktigste likhetstrekket mellom dem er at de har historier å fortelle, og at de er asosiale vesener.

Hermanns karakterer har svake kjønnsmarkører. Spesielt gjelder dette for kvinnene som heller framstår som åndelige enn kroppslige. I samsvar med globaliseringstematikken som visker ut landegrensene, ser det ut som om teksten oppløser tradisjonelle kjønnskillelinjer og skaper en hybriditet som gir karakterene et fritt spillerom når det kommer til oppførsel og utseende. De bryter med tradisjonell kjønnsatferd som tidligere var forbeholdt enten det maskuline eller feminine kjønn. Karakterene prøver å bygge identitet ved å fortelle historier. Reisevirksomheten gir næring til fortellertrangen og kan også sees som en identitetskamp. Biendarra omtaler karakterene som "*global tourists*" som enkelt lar seg assimilere i fremmede kulturer, men de assimileres ikke til det motsatte kjønn. Relasjonene mellom mann og kvinne forblir en indre, refleksiv prosess, hindret i utvikling av identitetskampene. I stedet for handling velger de å reise, eller rømme, eller rett og slett bli borte, selv om forflytningen ikke fører til prinsipielle endringer. Reising i stedet for handling som en parallell til identitetsoppbygging fungerer i tekstene som en forventet, repeterende samfunnsnorm, uten å tjene verken til glede, spenning, lærdom eller noe annet konstruktivt. Reisingen kan i stedet sees på som en flukt fra identitetsprosjektet.

Etter å ha lest Hermanns noveller kan man spørre seg om kvinnens kjærlighet til mannen alltid innebærer svik mot egen identitet. Og hvis det er tilfelle, er det sviket

---

<sup>82</sup> "A void of meaning characterizes most protagonists' existence; they drift through their days and nights rather aimlessly." (Biendarra. 2004: 221).

som danner grunnlag for handlingsløsheten eller mangelen på strategiske valg? Det er på tide å se nærmere på Hermanns beskrivelser av kjærlighetsforholdet og mannens rolle, for å få svar på disse spørsmålene.

### 2.3 Kjærlighetsforholdet

Valget for en analyse av kjærlighetsforholdet i Hermanns prosa falt på novellen "Sonja", hentet fra *Sommerhaus, später*. "Sonja" er den eneste teksten i de to samlingene hvor en mannlig jeg-fortellerstemme blir brukt til å formidle fortellingen, noe som gjør den unik i Hermanns forfatterskap. Det er viktig å merke seg at fortelleren, presentert som et "jeg", aldri blir omtalt som mann. Vi får verken vite fortellerens alder eller navn, men ut fra handlingsoppbygningen faller det naturlig å tenke seg hans person som maskulin, selv om teksten unndrar seg å spesifisere hans kjønn.

Hermanns unnlattelse av-, og motvilje mot å markere karakterene med kjønn kan betegnes som et litterærstrategisk virkemiddel som peker på den gradvise kjønnsrolleutviskingen i vår samtid. Mye tyder på at mannens forvirrede situasjon etter at kvinnefrigjøringen etterlot ham uten en definert rolle, nærmer seg en kaotisk tilstand på det private plan, noe Hermann fanger opp i "Sonja". Sosiologene og ektefellene Beck problematiserer sosiale forandringer knyttet til kjønnsrollene på en treffende måte;

"The dilemma is exacerbated by the fact that such social upheavals and changes in the rhythm of life inevitably produce friction. Both sexes are trapped between old role models and new facts, faced with unfamiliar claims depending on which area of life or among which group of people they find themselves, and often confused by their own contradictory attitudes. The stage between "no longer" and "not yet" produces a volatile mixture, the consequences of which are painfully evident for men and women." (Ulrich Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim, *The Normal Chaos of Love*. 2008: 63).

Jeg skal i det følgende fokusere mest på fortellerens forhold til Sonja i novellen, og hva hun representerer, ved å ta utgangspunktet i den italienske filosofen Mario Perniolas tanker om begjær i den moderne verden;

”An organic sexuality, based on sex difference and driven by desire and pleasure, is being replaced by a neutral, inorganic and artificial sexuality, a sexuality always available but indifferent to beauty, age or form, a sexuality freed by thought from nature.” (Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*. 2004: 3).

Perniola hevder at vi må omforme vår forståelse vedrørende personlig erfaring og estetikk ved å undersøke hvordan vi er i ferd med å bli til ”ting” som føler. Vi må tenke oss nærmere den uorganiske verdenen og bevege oss bort fra våre kropper<sup>83</sup>. En bevegelse mot den uorganiske tingliggjøringen ved hjelp av tenkning, er en bevegelse bort fra et kroppslig begjær. Det konvensjonelle kroppslige begjæret uteblir i fortellerens forhold til Sonja i Hermanns novelle. Sonja har klare utseende- og personlighetsmessige likhetstrekk med kvinnelige protagonister jeg har analysert. Lik dem er hun asosial, sær, tynn og mystisk. Beskrivelsen av henne grenser til noe utenomjordisk eller snarere ukvinnelig i den forstand at det ikke knyttes sterke kjønnsmarkører til hennes kropp, og fordi hun ikke trigger fortellerens begjær.

Selv om historien i og for seg er enkel, er det vanskelig å gjengi handlingen fordi novellens tematikk er intrikat. Kort sammenfattet handler teksten ”Sonja” om en mann og hans udefinerte forhold til den merkelige kvinnen Sonja, et forhold som strekker seg over to år. Fortelleren møter Sonja på en togreise fra Hamburg til Berlin, og hun gjør umiddelbart et sjelesettende inntrykk på ham;

”Ich dachte überhaupt nichts mehr, ich schaute sie an, sie schaute zurück, ohne Erotik, ohne Flirt, ohne Schmelz, aber mit einem Ernst und einer Direktheit, dass ich sie hätte ins Gesicht schlagen können. Ich trat zwei Schritte auf sie zu, sie lächelte ansatzweise. Dann war ich in meinem Abteil und riss die Tür hinter mir zu, fast ausser Atem.” (Hermann. 2008: 57).

Fortelleren, som er billedkunstner, vender hjem fra et besøk hos sin kjæreste Verena i Hamburg. Han opplever Sonja som lite attraktiv, fiendtlig og sær ved første øyekast; ”Sie war überhaupt nicht schön. Sie war in diesem allerersten Moment alles andere als schön, (...)” (Hermann. 2008: 56). Likevel viker hans erindringer om Verena med en gang han ser Sonja; ”Ich schaute sie von der Seite an, ich fühlte mich unwohl und war ärgerlich, weil mir die Erinnerung an Verenas Sinnlichkeit entglitt.” (Hermann. 2008: 56).

---

<sup>83</sup> Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*. 2004: 2.

Det uvanlige og ufullbyrdete forholdet mellom fortelleren og Sonja starter ved dette første møte, samtidig som han opprettholder sitt kjæresteforhold med Verena. Han sjonglerer de to kvinnene om hverandre; mens Verena er i Hamburg tilbringer han tid med Sonja, og når Verena besøker ham i Berlin, må Sonja vike plass. I teorien er fortelleren aldri utro mot Verena, det sære forholdet til Sonja inkluderer ikke fysisk kjærlighet, knapt berøring, men befinner seg på et mentalt plan. Forholdet til Sonja preges av mangel på begjær og stagnasjon, mens forholdet til Verena er i stadig utvikling og kulminerer i et impulsivt frieri fra fortellerens side. Selv om frieriet virker som en utvei ut av den vanskelige situasjonen han befinner seg i, velger han å stå ved det, og hevder at han er forelsket i Verena. Samtidig vokser hans følelser for Sonja, og han innrømmer for seg selv at han elsker henne og er avhengig av hennes nærhet. Dette hindrer ham ikke i å fortelle henne om sine planer angående giftemålet med Verena, hvorpå Sonja forsvinner ut av hans liv.

For å forstå fortellerens motivasjon til å opprettholde to sideløpende forhold over lengre tid, må vi ta utgangspunkt i hans beskrivelser av de to kvinnene som er hverandres rake motsetninger. Verena er en sprudlende *femme fatale* som er utadvendt, utvungen og ukomplisert. Hun er formfull, høy, mørk og sexy, og representerer alle de tingene en mann tilsynelatende fantaserer om;

”Sie brachte meine Pfandflaschen zurück, kaufte Unmengen von Lebensmitteln ein, stellte die Küche mit Fliedersträussen voll und war ständig bereit, mit mir ins Bett zu gehen. Sie sang in der Wohnung, während ich arbeitete, sie putzte meine Fenster, telefonierte Stunden mit ihren Freunden in Hamburg und kam immerzu ins Atelier gelaufen, um mir irgend etwas zu erzählen. Ich kämmte ihre Haare, fotografierte sie von allen Seiten und begann von Kindern und vom Heiraten zu sprechen. Sie war ziemlich gross, auf der Strasse drehten sich die Männer nach ihr um, sie roch wunderbar, und ich meinte es ernst.” (Hermann. 2008: 61).

Sonja er derimot beskrevet som innesluttet, ansent, alvorlig, stum, liten, blass og utdatert; ”(...) sie hatte schulterlanges, glattes, blondes Haar, und ihr Gesicht war so ungewohnt und altmodisch, wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert, ein schmales, fast spitzes Gesicht.” (Hermann. 2008: 56). Sonja understreker sin særhet ved å kle seg i finurlige klær, gammeldagse kåper med hatteesker som tilbehør, noe som skaper oppsikt og oppmerksomhet rundt hennes person og blir til et irritasjonsmoment for fortelleren;

”Sie trug ein unglaublich altmodisches, rotes Samtkleid, und ich bemerkte irritiert, dass sie Aufsehen erregte. Sie stöckelte auf viel zu hohen Schuhen auf mich zu, sagte ”Hallo” und ”Entschuldigung”, und ich war kurz versucht ihr zu sagen, dass ich sie unmöglich fand, ihre Aufmachung, ihre Unpünktlichkeit, ihre ganze Person.” (Hermann. 2008: 60).

Kanskje har fortellerens irritasjon noe å gjøre med at Sonja klarer å skape en viss oppmerksomhet og forventning tross sitt snåle ytre som bryter med hans subjektive oppfatning av hva som er attraktivt. Perniola skriver at det faktum at et vakkert ytre tenner og tjener seksuell tilnærming, er en selvfølgelighet som har rot i menneskets natur, om ikke i en naturlov. En pen kjole bærer løfte om en vakker kropp. Om dette løfte blir innfridd eller ikke er sekundært, i tråd med falskt bevis på en sammenheng mellom skjønnhet og seksualitet<sup>84</sup>. Sonjas ytre kan dermed være selve grunnen til at fortelleren ikke klarer å nærme seg henne seksuelt selv om hun likevel øver en slags tiltrekning som gjør ham avhengig av henne. Perniola forklarer;

”But the experience of a neutral and inorganic sexuality is no longer suitable to fashion, a notion by now obsolete and antiquated, rather, to the look, understood as the culture of the body-clothing completely emancipated both from the conformism of haute couture and from the subjectivity of anti-fashion. In the look, in fact, the experience of clothing as body is prolonged, extended and radicalized in that of the body as clothing. Make-up, tattooing, gymnastics, hairdressing, dietetics, aerobics, bodybuilding, plastic surgery and genetic engineering are the next steps of a journey that leads to man almost thing.” (Perniola. 2004: 46-7).

Sonjas hang til umoderne utsmykning av sin kropp og fortellerens oppmerksomhet på dette, vil i følge Perniola bety et skritt nærmere tingliggjøringen av seg selv; av en kroppslig transaksjon til klær<sup>85</sup>. Kroppen som en ting er aldri en virkelig ting, men bare et parasittisk biprodukt av det organiske. Følgelig er utseende underlagt idealisering og forsonlig med estetikk, hvorpå alt kollapser i underholdende og intetsigende banalitet<sup>86</sup>. Perniola hevder at det for ham virker umulig at kroppen sett som klær kan virke opphissende, med mindre kroppens skjønnhet, dens maskuline eller feminine kjønn samt alder, mister sin betydning<sup>87</sup>;

---

<sup>84</sup> Perniola. 2004: 45.

<sup>85</sup> Her ment som at kroppen selv vil utgjøre kleslagene.

<sup>86</sup> Perniola. 2004: 47.

<sup>87</sup> Perniola. 2004: 48.

”What counts is their (bodies) disposition and attitude to covering and being covered, to dressing and being dressed, to wrapping and being wrapped by fleshy tissues that have nothing organic any more, that cannot be distinguished from the clothing, the materials that usually hide them.” (Perniola. 2004: 48).

Forholdet fortelleren har til Sonja er som tidligere nevnt fullstendig blottet for berøring og begjær, og utgjør slik sett motpolen til kjæresteforholdet med Verena;

”Ich war überhaupt nicht erregt, nichts hätte mir ferner gelegen (...). Ich weiss noch, dass es wie inzestuös gewesen wäre, mit ihr zu schlafen, ihre Brüste zu berühren, ich fragte mich, wie es sein würde, Sonja zu küssen, dann schlief ich ein.” (Hermann. 2008: 71-2).

Hva vil fortelleren med Sonja? Man kan bruke Perniolas teori som et uttrykk for at ønsket om å gjøre seg til ”ting” er blottet for hang til seksuell orgasme;

”The alliance between the senses and things allows access to a neuter sexuality that entails a suspension of feeling. This is not the annulment of sensibility, which would imply the absence of any tension, but the entrance into a displaced, decentered experience, freed of any intention of reaching a purpose. To feel like a thing that feels means first of all the emancipation from an instrumental conception of sexual excitement that naturally considers it directed toward the attainment of orgasm.” (Perniola. 2004: 2).

Fraværet av seksualitet er ikke tilstrekkelig til å frata relasjonen fortelleren har til Sonja status som forhold. Det som spiller en nøkkelrolle for fortellerens ønske om å fortsette å se Sonja, er blant annet oppmerksomheten hun vier ham og hans kunst, og viktigheten hun tillegger hans person;

”Auf ihre Art nahm sie mich sehr ernst. Sie betrat das Atelier mit einer fast sakralen Andacht, sie stand vor meinen Bildern mit der Ehrfurcht eines Museumsbesuchers, und sie setzte sich an meinen Küchentisch, als bekäme sie eine Audienz.” (Hermann. 2008: 67).

Mens Verena jager forbi bildene hans på galleriutstillingen, bruker Sonja en halvtime foran hvert eneste maleri. Verena ringer sporadisk, samtidig som hun kommer og reiser igjen som hun vil, mens Sonja på sin side, møter opp presis og utrettelig kveld etter kveld i Verenas fravær. Hun tar opp telefonrøret som om hun bare har sittet og ventet på oppringingen fra fortelleren i ukevis, hun samler ubetydelige ting fra leiligheten hans som sigarettneiper, nøtter og papirlapper og bevarer dem som om de

var relikvier. Oppmerksomheten hun gir ham skaper en relasjon som får ham til å føle seg spesiell på en måte som han ikke oppnår med Verena.

Det er likevel noe dystert og stille som preger relasjonen til Sonja;

”Wir zogen von einer nächtlichen Bar in die nächste, tranken Whisky und Wodka, und manchmal löste sich Sonja von meiner Seite, setzte sich an einen anderen Platz an der Bar und tat so, als würde sie mich nicht kennen, bis ich sie unter Lachen zurückrief. Sie wurde ständig angesprochen, entzog sich aber immer und stellte sich mit stolzer Miene wieder neben mich.” (Hermann. 2008: 69).

Sonja er fremfor alt hemmelighetsfull og besvarer aldri spørsmål som dreier seg om hennes affærer. Fram til siste slutt, forblir fortelleren uvitende om bortimot alt vedrørende henne;

”Sonja redete nie. So gut wie nie. Ich weiss bis heute nichts über ihre Familie, ihre Kindheit, ihre Geburtsstadt, ihre Freunde. Ich habe keine Ahnung, wovon sie lebte, ob sie Geld verdiente oder ob jemand sie aushielt, ob sie berufliche Wünsche hatte, wohin sie wollte, und was.” (Hermann. 2008: 68).

Derimot skjer det en viktig forskyvning med Sonjas taushet. Hennes ordknapphet får fortelleren til å åpne seg, lik en slags forløsning som får ham til å prate om alt mulig i timevis mens hun taust hører på. Han hevder at han kunne ha ”snakket henne i hjel mens hun motstandløs kom til å la det skje”. Altså skifter han rolle i sin relasjon til Sonja, og overtar den plassen Verena har i deres kjæresteforhold. Det skjer en forskyvning der han går over fra å være den mystiske og utilgjengelige kunstneren Verena ikke forstår seg på og forholder seg likegyldig til, til å bli den skravlete og energiske mannen, mens Sonja igjen overtar hans plass og blir den neglisjerte, tause og uforståelige personen. Rollebyttet tillater ham å spille på hele sitt personlighetsregister, samtidig som han får dekket sine behov ved de totale motsetningene når det gjelder kvinnelighet Verena og Sonja representerer.

Et annet vesentlig trekk ved Sonja er at hun i motsetning til Verena er følsom ovenfor- og interessert i kultur, spesielt musikk, billedkunst og litteratur. Sonja har en egen evne til å la seg begeistre av ting andre tar for gitt, noe som får fortelleren til å oppleve disse tingene på nytt, og han sammenligner ofte hennes naivistiske begeistring med et barns;

”Ich mochte ihre Begeisterung für bestimmte Dinge, für den ersten Schnee, über den sie ausser sich geraten konnte wie ein Kind, für ein Orgelkonzert von Bach, das sie auf meinem Plattenspieler immer und immer wieder von vorne laufen liess, für türkischen Kaffee nach dem Essen, U-Bahnfahren früh morgens um sechs, das Beobachten der Szenen hinter den hellerleuchteten Fenstern in meinem Hinterhof in der Nacht.” (Hermann. 2008: 68).

Sonja blir en muse, en inspirasjonskilde for hans arbeide, og før han innser det, er han avhengig av hennes nærhet og forstår at han elsker henne. Det at han overhode ikke kan forestille seg et fullbyrdet kjærlighetforhold med henne, og ikke minst se for seg de to som par, driver ham til å fri til Verena i ren desperasjon.

Men frieriet er ikke utelukkende desperasjon, det er også et valg. Vi kan tenke oss at dette valget er basert på faktorer som skiller de to kvinnene. Verena er sterk, uavhengig og sosial, samtidig som hun er familieorientert. Hun oppfyller dessuten kravene til konvensjonelt begjær som er velkjent for fortelleren og virker derfor beroligende på ham. Verena har også bevist at hun kan tilpasse seg fortellerens livsstil. Fortellerens valg av Verena til ektefelle kan sees parallelt med valget en hvilken som helst moderne mann ville ha foretatt i samtiden;

”There is a new kind ideal woman, someone who is both independent and willing to adapt, depending on what is in the man’s interest (Metz-Göckel and Müller 1985: 22f.). As a man in another study put it: ”What you want to do is marry a woman graduate who is intellectual enough to hold a conversation with you, and someone who is confident to help you in your business or help you with your decision-making process through life, but who is also inclined to family care and household care. If you can find a woman like that, you know you’ve won.” (White 1984: 435).” (Beck and Beck-Gernsheim. 2008: 65).

Et annet viktig moment knyttet til forholdene fortelleren har til de to kvinnene, er styrken i hans følelser for dem: Fortelleren er på ingen måte hodestups forelsket i Verena, og elsker heller ikke Sonja med noe form for inderlighet. Følelsene bærer heller preg av å være avstumpet og kjølige. Perniola forklarer transformasjon eller tingliggjøring som en reduksjon av menneskelig følelse;

”In fact, this is the great transformation that we are witnessing and of which we are the protagonists, that is, no longer to feel like God, or like animal, but as sentient thing for whom the least perceivable is the maximum perceivable or, better, in the least perceivable there is the maximum perceivable. In such drastically sensitive reductionism, we capture not the being in itself of the



thing, its essence, or what it would be without the presence of man, rather, a human feeling reduced to its lowest term.” (Perniola. 2004: 5).

Fortelleren er heller drevet av en form for mani eller tvangsmessige handlinger. Følelsen av emosjonell tomhet ser ut til å framprovosere et sadistisk ønske om å påføre Sonja lidelse, eller etablere kontroll over henne, men heller ikke denne følelsen er spesielt sterk;

”Ich war nicht unruhig, nicht gereizt, ich war müde und in einem seltsamen Zustand der Emotionslosigkeit. Vielleicht rief ich Sonja deshalb doch noch einmal an, ich fand das Ganze eigentlich hoffnungslos, aber, mein Gott, es war Hochsommer, in meinem Hinterhof sassen die türkischen Frauen und rupften Gänse, die weissen Federn taumelten bis zu meinem Fenster empor; ich wählte Sonjas Nummer und liess es zehn oder zwanzig Mal klingeln. Sie war nicht zu Hause. Jedenfalls ging sie nicht ans Telefon. Ich versuchte es wieder und wieder, ich hatte eine fast grössenwahnsinnige Lust, sie zu quälen, sie leidend zu machen. Sonja entzog sich.” (Hermann. 2008: 63-4).

Hvis fortelleren hadde valgt Sonja, hadde han foretatt et radikalt, intellektuelt valg, ikke basert på begjær, men på tilnærming til henne som ”tingliggjort”.

## **2.4 Konklusjon; Svinnende kvinner**

Jeg vil avslutte kapittelet om karakterenes samspill, med å prøve å besvare spørsmål jeg har postulert gjennom analysen, for deretter å oppsummere enkelte slutninger jeg har trukket. Et av de viktigste spørsmålene man kan stille Hermanns tekster, er om kvinnens kjærlighet til mannen innebærer svik mot egen identitet. Avslutningen på novellen ”Sonja” gir et treffende svar på dette spørsmålet. I stedet for å kjempe om mannens gunst ved å tilpasse seg- eller omforme sin person, velger Sonja å forsvinne ut av hans liv;

”Aber Anfang Dezember lag in meinem Briefkasten der letzte Brief, den ich Sonja geschickt hatte. Ich betrachtete verwirrt meine eigene Handschrift und wusste nicht recht, wie ich das deuten sollte, bis ich auf der Rückseite den Stempel ”Empfänger unbekannt verzogen” entdeckte. Ich stand ohne zu begreifen in meinem Hausflur, es war kalt, und ich fror.” (Hermann. 2008: 83).

Biendarra mener at Hermanns kvinnelige protagonister enten er unnvikende i sine valg, eller har en tendens til å betrakte seg selv og sine handlinger fra et ”uten for seg selv” perspektiv<sup>88</sup>:

”Their strategies do not prevent them from being hurt. Despite this, women in Hermann are not dependent emotionally; they might be passive, but know how to distance themselves, even if only by disappearing. As such, they are self-confident individuals who attempt to attain their goals – if they have to, by using their sexual attractiveness.” (Biendarra. 2004: 229).

Biendarra skriver at målene kvinnelige protagonister prøver å nå ikke innbefatter ”den store livsplanen”, men tilhører ”å ta en dag om gangen” perspektivet. Kvinnenes følelsesbutte holdning er ikke en reaksjon mot mannlig dominans, men en respons på hvordan de opplever livet som sådan. Umuligheten ved opprettholdelsen av varige forhold skaper en holdning av melankolsk ambivalens hos karakterene.

Protagonistenes evne til å kommunisere og handle meningsfullt oppleves som ekstremt begrenset, uansett kjønn. Ulike ”overlevelsesstrategier” markerer kjønns spesifikke forskjeller. Selv om mennene handler mer beslutsomt og bestemt, fører ikke deres oppførsel til et lykkeligere eller mer suksessfullt liv enn kvinnenes tilnærming<sup>89</sup>.

I stedet for å ty til kompromisser, fordyper protagonistene seg i grublerier, reiser bort, eller rett og slett forsvinner ut av fortellingene. På den måten klarer de å holde fast på sin integritet, selv om de framstår som destruktive. Perniolas sitat om at individualitet som enhet mellom to mennesker er umulig, er i overenstemmelse med mine inntrykk av Hermanns karaktertegning;

”When we enter the horizon of neutral sexuality, instead, there is no particular will, but only the experience of an impersonal saying, of a voice that speaks both for you and for me. The idea of the individual as entity surrounded by a halo of inviolable intangibility may have its own legitimacy at the political level, but at the level of sexuality it leads to a frigid and bloodless comradeship that wears out and exhausts itself in a chain of permission, consent, concession, almost as if every embrace were the result of a more or less explicit negotiation, of timid and embarrassed requests, of awkward and uncertain favours.” (Perniola. 2004: 22-3).

---

<sup>88</sup> Biendarra, *Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann*. 2004: 229.

<sup>89</sup> Biendarra. 2004: 229.

Jeg har i kapittelet om karakterenes samspill kommet fram til at Hermanns tekster tar opp tre vesentlige oppgjør. Jeg har behandlet disse oppgjørene ved å ta utgangspunkt i forskjellige noveller: Karakterenes oppgjør med slekt og tradisjon har blitt drøftet ved hjelp av ”Rote Korallen”, oppgjøret med iscenesettelse av kjønn har blitt belyst av ”Ruth (Freundinnen)”, samtidig som novellen ”Diesseits der Oder” har blitt brukt til å vise oppgjøret med forholdet mellom sentrum og periferi. Til slutt har jeg sett på karakterenes kompliserte forhold til kjærlighet i teksten ”Sonja”. Her blir det tydelig at karakterene velger å holde på integritet framfor kjærlighet, et valg som danner det siste oppgjøret: Oppgjør med konvensjonelle parforhold.

Selv om karakterene er beskrevet i realistiske trekk, og er i høyeste grad troverdige, er det noe fragilt og utenomjordisk som preger deres eksistens og skaper en melankolsk stemning i prosaen som Hermann har blitt kjent for. Det er vanskelig å peke på akkurat hvor melankolien kommer fra og hvordan den gir seg til kjenne i novellene. Springer melankolien ut av karakterene, livet de fører eller valgene de tar? Eller er det omgivelsene karakterene befinner seg i som er triste? Jeg skal i det følgende undersøke stemningen i Hermanns noveller, for å komme til bunns i hvorfor man sitter igjen med en følelse av lett tristhet etter å ha lest samlingene.

### Kapittel 3. Konklusjon. Melankoli i Judith Hermanns prosa; en stemningsanalyse

”Å skrive om melankoli vil, for de som lider av den, bare være meningsfylt hvis det skrevne springer ut av melankolien. Jeg forsøker å fortelle om en avgrunn av tristhet, en ukommuniserbar smerte som noen ganger, ofte lenge av gangen, overfaller oss, tar fra oss all lyst til å tale og handle, selve livslysten. Denne fortvilelsen er ikke det samme som en følelse av avsmak, som ville forutsette at jeg er i stand til å begjære og skape, riktignok med negativt fortegn, men som like fullt er et eksisterende begjær, en eksisterende skapende handling. Selv om min eksistens vakler i depresjonen, er dens meningsløshet ikke tragisk. Den forekommer meg i stedet innlysende, klar og uunngåelig.” (Julia Kristeva. 1994, *Svart Sol – depresjon og melankoli*: 21).

Jeg skal i dette kapittelet se nærmere på stemningen i Judith Hermanns noveller, en stemning som tidvis fortøner seg udefinerbar og derfor vanskelig å gripe. Selv om tekstene oppleves som melankolske eller lett triste, lar melankolien seg ikke konkretisere fordi karakterene ikke gir inntrykk av å være misfornøyde. De forsøker heller ikke å forandre sin tilværelse, men innfinder seg med livet uten nevneverdige protester. Jeg vil forsøke å definere melankoliens utspring i Hermanns prosa ved å se på hvorvidt den er knyttet til karakterene og relasjonene dem i mellom, eller om den er miljøbettinget og stammer fra omgivelsene de fiktive personene befinner seg i. Men først vil jeg presentere noen definisjoner av melankoli for å finne ut hva melankoli egentlig er, og hvordan den oppleves. Det aller viktigste vil være å stadfeste Hermanns formidling av den melankolske følelsen til leseren via språket.

Ordet melankoli stammer fra det greske ordet *melancholia*, og er sammensatt av *melas* som betyr svart og *kholé* som betyr galle. Forbindelsen mellom den sorte galle og unntaksmennesket hvor temperamentet spiller en vesentlig rolle, ble behandlet i antikke Hellas av Aristoteles<sup>90</sup> i *Problemata XXX.1*<sup>91</sup>. I samtiden blir en melankolsk tilstand definert som en humørforstyrrelse eller en ikke spesifikk depresjon, som karakteriseres av et lavt nivå entusiasme og ivrighet for aktivitet<sup>92</sup>, en definisjon som ser ut til å sammenfalle med beskrivelsen av karakterene i novellene. Hvordan kommer så melankolien til uttrykk gjennom Hermanns karakterer?

<sup>90</sup> Det strides om hvor vidt det var Aristoteles eller Theofrast som er forfatteren av *Problemata XXX.1* (Kjersti Bale. 1997, *Om melankoli*: 26).

<sup>91</sup> Kjersti Bale. 1997, *Om melankoli*: 26.

<sup>92</sup> Wikipedia.org, 02.07.09, kl 1330.

Det mest påfallende melankolske trekket ved karakterene er handlingslammelsen, noe jeg viet oppmerksomhet i forutgående kapittel. I samsvar med Anke S. Biendarra kom jeg fram til at de mannlige karakterenes aktivitetsnivå ser ut til å være høyere enn hos de kvinnelige protagonistene, uten at det av den grunn gjør mannen lykkeligere;

”At first glance, men seem more active and resolved, but their actions are evasive and thus show how overwhelmed they really are. In a manner reminiscent of Kleist’s Michael Kohlhaas, Stein in the title story burns down the summerhouse when his loved one does not come; the painter in ”Sonja” proposes to another woman because the realization of his love and need for Sonja frightens him, and he therefor loses his muse of the same name. Male determination unmasks itself as helplessness in the end.” (Biendarra. 2004: 225).

Som regel tar karakterene et bevisst valg om å forholde seg passive og følelsesmessig distanserte fra de personene de elsker. Et godt eksempel på en slik unnvikelse er handlingene til fortelleren i novellen ”Bali-Frau”. Når hun har valget mellom å dra hjem til sitt forelskelsesobjekt eller rangle på byen, velger hun det siste;

”Ich habe mich an der Tür noch einmal umgedreht. Ich habe ein letztes Mal gedacht, zurückzugehen und zu dir zu kommen und mich neben dich vor deinen Fernseher zu setzen. Ich hätte den Fernseher ausgemacht, ich hätte dich angeschaut, es hätte ganz einfach sein können. Ich war so unentschlossen und holte tief Luft, und dann lief ich Christiane und Markus Werner hinterher.” (Hermann. 2008: 99).

Valget fortelleren foretar går ikke ubemerket hen hos leseren. Det blir til et indre opprør hvor leseren ønsker at fortelleren skal foreta det ”riktige” valget, det konstruktive, det valget som fortøner seg som det logiske fordi det kan endre en håpløs situasjon. Leseren ønsker at protagonisten skal dra til sitt forelskelsesobjekt, til mannen som sitter alene hjemme, samtidig som nysgjerrigheten våkner av det faktum at protagonisten velger å ikke gjøre det. Ved å stille karakterene opp mot konkrete, følelsesmessige valg, klarer Hermann å rekonstruere situasjoner og emosjoner som leseren ikke tar for gitt, men gjennomlever sammen med protagonistene, fordi disse situasjonene i sin enkelhet er gjenkjennbare og derfor engasjerende.

Karakterene oppleves som verken fornøyde eller misfornøyde. Det virker som om de har innfunnet seg med at livet fører med seg nederlag, og at et forhold alltid

føles utilstrekkelig. Det er som om de har resignert i forkant av de avgjørende hendelsene, at de har tapt uten å ha prøvd å vinne, og når de viktigste øyeblikkene inntreffer, lar de rett og slett være å ta del i dem ved å distansere seg; "(...) ich dachte, dass immer irgend etwas nicht genug war, auch diesmal würde irgend etwas nicht genug sein, ich dachte an dich, an die Eisblumen, an den Rauchgeruch, ich dachte, auch wir sind nicht genug." (Hermann. 2008: 100-1). Noen følelse av fullbyrdelse eller håp er ikke å spore, det kjennes snarere som om karakterene opplever livet som forutbestemt og derfor til en viss grad likegyldig. Slik sett inneholder Hermanns prosa noe predestinert og deterministisk som forsterkes av at karakterene lar være å ta opp kampene i vennskap og i kjærlighet.

Karakterene er mer opptatt av å gruble over livet enn å handle eller konfrontere hverandre. Dette fører til en mangel på kommunikasjon.

"Ich habe versucht zu verstehen, warum es vorbei ist mit uns, und ich wusste, das es da nichts zu verstehen gab. Ich habe an dich gedacht, an dein Zimmer, das Blaulicht des Fernsehers, die halbgerauchte Zigarette in deiner linken Hand, ich habe gedacht, dass du all das schon viel länger weisst, du hättest etwas sagen können, was, irgendwas." (Hermann. 2008: 102).

Mangelen på kommunikasjon og misforståelser er et gjennomgående tema i Hermanns noveller, kanskje klarest uttrykt i teksten "Ruth (Freundinnen)", hvor partene bokstavelig talt misforstår hverandres utsagn;

"Später habe ich gedacht, ich hätte ihm nur richtig zuhören müssen. Ich weiss nicht, ob das etwas geändert hätte, ob ich mich anders entschieden hätte, dennoch, ich hätte ihm richtig zuhören müssen. Er hatte gesagt "Bist du die, für die ich dich halte?", und ich hatte etwas völlig anderes verstanden als das, was er gemeint hatte." (Hermann. 2007: 58).

Til sammen danner kommunikasjonsmangelen, handlingsløsheten og fraværet av begjær en melankolsk stemning. Hvis begjæret eksisterer er det alltid rettet mot en annen enn den som er elsket, den begjæret rettmessig bør være forbeholdt, slik det har seg i eksempelvis novellene "Sonja", "Sommerhaus, später" og "Zuhälter", for å nevne noen. Karakterenes uvilje mot å endre seg, eller å forsøke å bedre relasjonene til menneskene de elsker, får dem til å framstå som destruktive.

Den østersske neurologen Sigmund Freud (1856-1939) beskriver melankoli som en tapsreaksjon. Melankoli skiller seg fra sorg med at det er mer uklart hva det er

som er tapt. Melankoli synes å være forbundet med et tapsobjekt som er trukket tilbake fra bevisstheten, og det kan fortone seg som om tapet gjelder jeget selv. Mens mennesker i sorg oppfatter verden som fattig og tom, opplever melankolikeren seg selv på samme måte. Freud forklarer melankolien med at libidoen som var bundet til det tapte objektet ikke blir forskjøvet mot et nytt objekt, men i stedet trukket tilbake i jeget hvor det bidrar til en *identifikasjon* med det tapte objektet; Subjektet assimilerer det tapte objektet og transformerer seg med ham eller henne som modell. Freud påpeker at en av forutsetningene for at melankoli skal oppstå er at objektvalget må ha blitt foretatt på narsissistisk grunnlag<sup>93</sup>.

Narsissisme vil da bety at jeget som helhet blir oppfattet som kjærlighetsobjektet. Siden subjektets valg av et kjærlighetsobjekt er basert på en identifikasjon med objektet, tåler kjærlighetsforholdet lite konflikt før libido blir trukket tilbake i subjektet, slik at erotisk besetning blir erstattet av narsissistisk identifikasjon. Dette fører til at kjærlighetsforholdet ikke blir gitt opp, men skifter scene. Tilbaketrekingen forklarer flere av melankoliens karakteristiske trekk; Umuligheten av å velge, handlingslammelsen og den nytelsesfulle selvplagingen<sup>94</sup>. Freuds påstander om melankoli er delvis i tråd med Hermanns karaktertegning som til en viss grad er preget av narsissisme. Mila Ganeva skriver om Hermanns karakterer;

”(...) Hermanns´ self-conscious protagonists often like to see themselves also as a part of a self staged spectacle, and they seem to share both the dandy´s narcissistic delight in their own image ande *flâneur´s* cool indifference to the reactions of the people around them.” (Mila Ganeva. 2004: 263).

Genavas sitat passer til flere av scenene som utspiller seg i Hermanns tekster, som eksempelvis i ”Ruth (Freundinnen)”, hvor fortellerens melankolske refleksjoner veksler mellom fristelse og avmakt. Mens hun sitter og husker, prøver hun å se seg selv utenfra;

”Ich schaukelte ein wenig vor und zurück, ich wusste, dass Raoul mich durch das Fenster sehen konnte, und ich befürchtete, das dieses Schaukeln und überhaupt mein Sitzen auf der Schaukel ein bestimmtes Bild ergeben könnte,

---

<sup>93</sup> Bale. 1997: 199.

<sup>94</sup> Bale. 1997: 200.

etwas Plakatives, eine Metapher, aber dann war es mir egal.” (Hermann. 2007: 56).

Man kan i følge Hutcheon også omtale selve teksten som narsissistisk. I spesielt metafiksjonen er språket representativt for en fiktiv verden. Mens leseren leser, lever han i en verden han er tvunget til å anerkjenne som fiktiv. Paradoksalt nok, krever teksten at leseren deltar både intellektuelt og fantasimessig i skapelsesprosessen av teksten. Splittelsen mellom anerkjennelse av tekstens fiktive karakter og medskapelsesprosessen er leserens paradoks. Tekstens eget paradoks er at teksten både er narsissistisk selvrefleksiv samtidig som den henvender seg utover, mot leseren<sup>95</sup>.

Om det postmoderne kunstneriske språket, skriver Eivind Røssaak, at det illuderer snarere en *streit* og liketil tone. Språket er ikke eksperimentelt i form av å være spesifikt annerledespråk, en såkalt kunstnerisk essens eller kunstspesifikk form, men eksperimentelt snarere i sin direkte bruk av ikke-kunstneriske (kunstfremmede) måter å diskutere et selv på. Kunsten blir et sted for utprøving av diskursenes holdbarhet, et eksperiment i selvdannelse, parallelt med at den billedliggjør alternativer. Den blir en arena for relasjonelle studier av selvet, kroppen og kunsten. For noen blir den et arkiv over det private, for andre et dokument over en reise, en indre eller ytre reise, en dannelsesreise; Identitetens, sjelens, lidenskapenes rapport, eller et eksperiment i selvbiografi, eller i det man før kalte min konstitusjon, en anatomi, en slags tverrestetisk essayisme som ikke helt enkelt er en form for narsissisme eller selvopptatthet, men en undersøkelse av subjektiveringer, det vil si av hvordan et subjekt blir til, selvets og egne meningers opphav<sup>96</sup>.

Hermanns språk og tekster tangerer både Hutcheons og Røssaaks oppfatning av selvrefleksivitet. Både tekstene og karakterene speiler seg selv og samfunnet, uten å leve opp til leserens forventninger, uten å komme videre, uten å tilby løsninger. Tekstene er rene refleksjoner, tildels veldig like, helt fri for moralisering og psykologiske tolkninger, noe som ser ut til å framprovosere en følelse av lettelse hos leseren, men også et tomrom eller savn av mening, og et ønske om forklaring som skaper en melankolsk effekt; ”Ich hätte ebensogut neben einem Toten liegen können, neben irgendwem oder auch ganz woanders, so egal war ich ihm, und so egal war er

---

<sup>95</sup> Hutcheon. 1984: 7.

<sup>96</sup> Eivind Røssaak. 2005, *Selviakktakelse – en tendens i kunst og litteratur*: 14.



mir, und so nah waren wir uns, mich schmerzte das, ihn sicherlich nicht.” (Hermann. 2007: 169-70).

Hermanns tekster inneholder mange pop-kulturelle referanser som gjør melankolien åpenlys. For eksempel innledes Hermanns første samling, *Sommerhaus, später* med et Tom Waits sitat; ”The doctor says, I’ll be alright/ but I’m feeling blue”. Oppfølgeren *Nichts als Gespenster* har i likhet med debuten et pop-musikalsk sitat i åpningen, men denne gangen av The Beach Boys; ”Wouldn’t it be nice/ if we could live here/ make this the kind of place/ where we belong”.

Sangsitatene skaper ikke bare en kulturell referanseramme, men legger også føringer på novellene. Tom Waits sangsitat fanger opp den triste stemningen som er så gjennomgående; det er tilsynelatende ingenting som feiler karakterene, likevel er de melankolske. Et nostalgisk ønske om tilhørighet som kan leses ut av Beach Boys sitatet, understreker karakterenes konstante reisevirksomhet, både mentalt og fysisk. I følge Milan Kunderas roman *Uvitenheten* fra 2000, er følelsen av nostalgi knyttet til hjemreisen eller tilbakereisen. Boken handler om eksiltsjekkeres drøm om den store hjemkomsten til det landet de engang forlot. Også Hermanns karakterer vender tilbake til sin base i Berlin uten merkbar fornemmelse av å befinne seg hjemme. Likeledes lider de av nostalgi. Kundera forklarer nostalgien som en lidelse som skyldes et uoppfylt ønske om å komme hjem, noe som virker umulig for Hermanns karakterer på grunn av at følelsen av tilhørighet uteblir. Men nostalgien kan også rette seg mot det som er fraværende i en videre forstand, det som mangler. Kundera snakker om det tyske begrepet *Sehnsuch* som både kan rettes mot det som har vært og det som aldri har skjedd. Uansett er hjemkomsten et nytt eksil, skal vi tro Kundera.<sup>97</sup>

Den passive reisevirksomheten, som er utpreget i *Nichts als Gespenster* hvor settingen varierer fra Berlin, Paris, Reykjavik, Venezia, Karlovy Vary, Austin, Praha til Tromsø, knyttes opp mot melankolien gjennom sin formålsløshet. Ofte reflekterer protagonistene over sin reisevirksomhet uten å komme fram til noe større forståelse av sine gjerninger, eller få svar på sine retoriske spørsmål;

”Das Reisen fällt mir eigentlich schwer. Zwei oder drei Tage vor dem Beginn einer Reise werde ich ängstlich, ohne Grund, alles scheint mir sinnlos, die Ferne, die Fremde, die Kontinente nicht anders als jeder Blick aus meinem Fenster, vier Wochen in einem unbekanntem Land, wozu, denke ich, was soll da anders sein und was soll es mir nützen, unsinnigerweise ist mir, als hätte

---

<sup>97</sup> Milan Kundera. 2002, *Uvitenheten*.

ich alles schon gesehen. Es ist mir unmöglich, mich in fremden Städten sicher und unbeschwert zu fühlen, ich würde am liebsten im Hotelzimmer sitzen bleiben, die Tür verriegeln, überhaupt nicht hinausgehen.” (Hermann. 2007: 134-5).

### 3.1 Lyset som stemningsmarkør

Selv om de overnevnte faktorene som handlingsløshet, likegyldighet, formålsløs reisevirksomhet, kommunikasjonssvikt, begjærløshet og tematisering av svik, identitetsoppløsning, brudd og ensomhet spiller en vesentlig rolle for dannelsen og formidlingen av den melankolske stemningen i novellene, vil jeg argumentere for at den sterkeste indikatoren på tristhet er hvordan forfatteren bruker beskrivelser av lyset til å formidle melankolien; ”(...) it is the light that creates atmosphere and gives meaning to specific moments, not the geographical space in which they take place.” (Beth Linklater. 2004, *German literature in the age of globalisation*: 74). Linklater hevder at reisevirksomheten er sekundær for karakterene og novellenes stemning, mens Hermanns beskrivelser av lyset er det som lader stemningen i tekstene.

I novellen ”Camera Obscura”, som jeg også analyserte deler av i første kapittel, har protagonisten Marie, beskrevet som en *groupie*, sex med en dvergaktig kunstner hun finner direkte uattraktiv. Motivasjonen hennes er kunstnerens berømmelse og egen nysgjerrighet, som driver henne til å finne ut om hun kan få ham forelsket i seg. Det kommer tydelig fram av teksten at Marie har forført mange kjendiser, og hun sier innledningsvis at hun ikke har noe imot å bruke sitt utseende til å oppnå det hun vil. Selv om teksten er usentimental, blir man som leser påvirket av de nesten umerkelige beskrivelsene av en tung og grå himmel;

”Es ist nur unausgereift, sagt der Künstler, tippt ein wenig auf der Computertastatur herum, das Mariegesicht wird schärfer und klarer in den Konturen, im Hintergrund erscheint die rechte Bücherwand des Zimmers, das Fenster, der Himmel draussen, auf dem Bildschirm grau, grau auch in Wirklichkeit. (...) Es ist schade, denkt Marie, dass man die Dinge immer nur einmal zum ersten Mal sieht. Der Künstler zieht Marie vom Stuhl hinunter auf den Boden. Marie hat irgendwann nur noch ihre hochhackigen Stiefel an, und dann auch diese nicht mehr. Auf der Bildfläche des Computers ist eine Bücherwand zu sehen, die Rückenlehne eines leeren Stuhls, eine Fenster, draussen ein dunklerer Himmel.” (Hermann. 2008: 163-5).

Himmelbildene i sitatet gjør sexakten mellom Marie og kunstneren til noe trykkende og trist, samtidig som de forsterker ensomhetsfølelsen i en situasjon som i utgangspunktet er veldig intim. I innledningen til sexakten er himmelen kun grå, mens den blir beskrevet som *mørkere* når sexakten er i gang. Beskrivelsen av en mørkere himmel er en av de få pekepinnene leseren får på at Maries handling egentlig er uønsket, at den har blitt inngått på falske premisser, at den er destruktiv.

I novellen ”Rote Korallen” opplever vi fortellerens parallelle historier som en veksling mellom drøm og virkelighet, som en blanding av ønsketenkning, fantasi og fakta. Igjen er det lyset som styrer stemningen og indikerer sfæren vi befinner oss i;

”Das Licht in der grossen Wohnung auf dem Malyj-Prospekt war ein Dämmerlicht, es war ein Licht wie auf dem Grunde des Meeres, und meine Urgrossmutter mag gedacht haben, dass die Fremde, dass Petersburg, dass ganz Russland nichts sei als ein tiefer, dämmeriger Traum, aus dem sie bald erwachen werde.” (Hermann. 2008: 12).

Lyset i leiligheten oldemoren holder seg selv fanget i, er beskrevet lik lyset på havets bunn. Et lys som altså ikke eksisterer i virkeligheten, et fantasilyd som betegner det mystiske, det utenomjordiske, det drømmeaktige. Oldemoren foretrekker å leve i dunkelhet framfor i dagslys. Hun omgir seg med elskere uten å forstå språket de snakker, og tilbringer flere år i mørket uten kommunikasjon, mens hun ligger på divanene og lenestolene og synger ”Blomesche Wildnis, Blomesche Wildnis” for seg selv. Den eneste kontakten hun har med omverdenen er via brevene hennes mann sender; ”Er schrieb Briefe an meine Urgrossmutter, und wenn diese Briefe kamen, zog meine Urgrossmutter die schweren, roten samtenen Vorhänge an den Fenstern ein wenig zurück und las in einem schmalen Spalt von Tageslicht: (...)” (Hermann. 2008: 12).

Oldemorens kontakt med virkeligheten foregår altså gjennom en smal stripe dagslys som trenger inn i leiligheten når hun trekker fra fløyelsgardinene for å lese brevene fra ektemannen. Med andre ord knyttes dagslys opp mot kommunikasjon og virkelighet, mens det dunkle havlyset i leiligheten står for mental forstyrrelse, ensomhet, mystikk og kommunikasjonsmangel. ”Meine Urgrossmutter machte das Lesen dieser Briefe sehr müde.” (Hermann. 2008: 13). Selv om dagslyset symboliserer virkeligheten, er det ikke synonymt med lykke. Vi ser ut fra sitatet

ovenfor at oldemoren blir trett av å lese brevene, altså blir hun indirekte trett av å forholde seg til virkeligheten og alt den innebærer. Dermed er dagslyset også et tegn på livstretthet som dunkelheten og fantasiene tar brodden av. Slik snur Hermann om på den ordinære lyssymbolikken hvor lyset selv står for noe godt, mens mørket symboliserer noe ondt.

Dagslyssets uventede negative ladning danner et brudd med konvensjonelle lysassosiasjoner, et brudd som skaper en særdeles melankolsk stemning hos leseren. Lysmetaforen danner også brudd med ekteskapskonvensjonen; oldemoren foretrekker elskere i et dunkelt lys framfor ektemannen i dagslys. Slik sett stemmer lysmetaforen med en allmenn oppfatning av at ulovligheter blir mørkelagt, å ha elskere er noe forbudt, noe som må holdes skjult i skyggen, noe som ikke tåler dagslys.

En av de mest spennende lysbeskrivelsene er å finne i novellen "Die Liebe zu Ari Oskarsson", som jeg så vidt nevner i innledningskapittelet. Novellen tematiserer fraværet av kjærligheten som lindring for fortelleren, noe som får henne til å føle seg trist;

"Ich wusste, dass wir auf diese unpersönliche persönliche Art so schön zusammen sein konnten, weil nicht die Gefahr bestand, dass sich irgend jemand in den anderen verlieben würde (...) Es war eine grosse Erleichterung, das zu wissen, und gleichzeitig war es auch traurig. Es war traurig, dass ich die Abwesenheit der Liebe, selbst die Abwesenheit einer möglichen Liebe zum ersten Mal in meinem Leben als tröstlich und erleichternd empfand. (Hermann. 2007: 289-90).

Den melankolske innsikten i at kjærlighet ofte kan være en byrde, at det er enklere å *ikke* være involvert i et kjærlighetsforhold, at det er mer befriende å ikke elske noen enn å elske, forsterkes i novellen av nordlysmetaforene. "Was ist ein Nordlicht?" (Hermann. 2007: 273), spør fortelleren sin venn Owen i novellens innledning. Etter en grundig gjennomlesning av novellen kan man forestille seg at fortelleren i overført betydning spør om hva kjærlighet er. "Hva er kjærlighet?" er fortellerens egentlige spørsmål, til hvilket Owen svarer følgende; ""Materie. Ins All geschleuderte Materie, ein Haufen heisser Elektronen, zerborstene Sterne, was weiss denn ich."" (Hermann. 2007: 273). Owen vet ikke, men tegner et bilde av en hendelse som inntreffer plutselig, noe varmt, en pulverisering av stjerner. At stjernene pulveriseres kan sees parallelt med drømmer som brister.

Owens beskrivelse av nordlyset eller kjærligheten møter vi ordrett igjen i novellens avslutning. Beskrivelsen danner en ramme rundt fortellingen, og viser at protagonistene (fortelleren og Owen) ikke har forandret sin persepsjon av hva kjærlighet (nordlyset) egentlig er, de har altså ikke blitt noe klokere i løpet av handlingsforløpet. Likevel utgjør settingen en enorm forskjell. Novellen ender med at begge faktisk *ser* nordlyset, og dermed bruker fortelleren Owens ord til å beskrive det. Det at begge to ser nordlyset betyr ikke at de forstår det, noe som understrekes av fortellerens nøyaktige gjentakelse av Owens ord. Det avgjørende øyeblikket inntreffer imidlertid før de får øye på nordlyset. Fortelleren og Owen diskuterer hendelsene kvelden i forveien, hvorpå det viser seg at begge sa setningen "I love you" til ukjente mennesker på byen, i beruset tilstand. Åpenbaringen av ordenes tomhet i uttrykket "I love you", hvor enkelt det er å lire det av seg, hvor lite det egentlig betyr, og hvor uforandret tilværelsen fortøner seg etter at man har sagt det, opphisser venneparet og driver dem inn i en hysterisk tilstand av latterkrampe;

"Wir kicherten. *"I love you, too"*, sagte Owen. *"I love you, too."* Er konnte sich nicht beruhigen, er war so erheitert darüber, und ich war das auch, grenzenlos erheitert, und darunter war etwas, das vollständig traurig war. Und bevor ich das hätte greifen können, diese Traurigkeit unter der Lust, darüber zu lachen, warf Owen seine Arme hoch und schrie, und ich sah in den Himmel, und das, was ich für eine grüne Wolke gehalten hatte, fing plötzlich an zu zerfließen. Es zerfloss und zitterte und wurde heller und heller und war ein grosser Wirbel über den ganzen Himmel hin in allen Farben, leuchtend und schön. Ich flüsterte "Was ist das denn?", und Owen schrie "Ein Nordlicht, Mann, das ist ein Nordlicht, ich fasse es nicht" (...)." (Hermann. 2007: 317-18).

Det som for fortelleren først fortøner seg som en grønn sky, oppløser seg og blir lysere, for til slutt å eksplodere i glitrende farger. Det fortelleren ubevisst innser, samtidig som hun oppdager at ordene "I love you" er tømt for mening, er at kjærligheten er rett foran nesen på henne, hun elsker vennen sin Owen, og han elsker henne tilbake. Dette innser hun som lyn fra klar himmel, som et plutselig nordlys fra en mørk sky, en forskyvning fra en trist og negativ persepsjon til noe eksplosivt, glitrende og vakkert. Det er som om den meningsløse mantraen av ordene "I love you" som de to skriker til hverandre, plutselig manifesterer seg som sannhet, en åpenbaring de føler gjensidig, i form av nordlyset. "'Und bist du jetzt glücklich?" sagte Owen atemlos, und ich sagte "Sehr".'" (Hermann. 2007: 218).

Uten unntak oppleves også denne novellen trist, tross sitt tilsynelatende positive utfall. Fortelleren som endelig har falt til ro og funnet lindring i fraværet av kjærlighet, blir kastet tilbake inn i den, og dermed forlater vi protagonistene med en anelse om at freden er brutt, at alt er forgjengelig og oppleves i korte glimt lik nordlyset.

### 3.2 En vinterstemning

Jeg har funnet ut at stemningen i Judith Hermanns noveller er gjennomgående melankolsk, en melankoli som både blir styrt av tematikken og karaktertegningen. Melankoliens essens og utspring er likevel naturbeskrivelsene forfatteren opererer med, beskrivelsene av vær, himmel, lys og årstider. Det er som om forfatterens diskrete beskrivelser av naturen ubevisst styrer våre tanker mot noe trist, tapt og nakent, mot noe dunkelt, grått og kaldt, noe vi assosierer med enten høst eller vinter.

I samlingen ”Sommerhaus, später”, er det høsten og vinteren som danner bakgrunnen i vekselvis annenhver novelle, uten om de to første. Unntakene er ”Rote Korallen” hvor alt foregår innendørs, innhyllet i et dunkelt lys som på havets bunn, og ”Hurrikan” hvor handlingen er lagt til en tropisk øy, hvor både lokalbefolkningen og protagonistene preges av en anstrengt og forventningsfull stemning grunnet en varslet orkan. I sin andre samling, ”Nichts als Gespenster”, varierer Hermann mer med årstidene, men etter å ha lest begge samlingene sitter man uansett igjen med en vinterfølelse.

Novellen ”Bali-Frau” er kanskje den som vektlegger vinteren mest eksplisitt. Handlingen formidles gjennom en navnløs kvinnelig forteller og er rammet inn av en henvendelse rettet mot et ”du”, en udefinerbar og ikke tilstedeværende kjæreste eller elsker. Henvendelsen bryter opp historiens flyt med refleksjoner rundt forholdet til ”duet”;

”Der Winter erinnert mich manchmal an etwas. An eine Stimmung, die ich einmal hatte, an eine Lust, die ich empfand? Ich weiss es nicht genau. Es ist kalt. Es riecht nach Rauch. Nach Schnee. Ich drehe mich um und lausche auf etwas, das ich nicht hören kann, ein Wort liegt mir auf der Zunge, ich kann es nicht sagen. Eine Unruhe, weisst du? Du weisst. Aber du würdest sagen, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.” (Hermann. 2008: 97).

Parallelt pågår selve handlingen hvor fortelleren beskriver en vinterkveld, en i rekken av mange lignende kvelder, en gjentakelse som blir vektlagt. Det er imidlertid handlingsbruddene eller henvendelsene som er interessante i denne sammenheng, fordi hver av dem knyttes opp mot vinteren og kulda;

”Draussen war es sehr kalt. Ich dachte an dich in deinem Zimmer, auf dem Sessel vor dem Fernseher, ich wusste, du würdest nicht wirklich iregendeinen Film sehen, sondern so sitzen, im Halbdunkel, und vor dich hin starren; ich war nicht enttäuscht und nicht beleidigt, ich war ein wenig traurig, ja, vielleicht. Es war wirklich kalt. Es roch nach Schnee, und unsere Stimmen auf der leeren Strasse klangen so komisch hohl, dass wir nichts mehr sagten; das Licht der Stassenlaternen war wie festgefroren.” (Hermann. 2008: 98-9).

Det essensielle, fortellerens eget forhold til ”duet”, blir kartlagt i henvendelsene og ikke i selve handlingsforløpet. Vinterkulden fungerer som en metafor på kulden i kjæresteforholdet, og halvmørket på rommet til ”duet” kan sees som et symbol på det uavklarte i relasjonen. Lukten av snø, de tomme gatene, og lysets ubevegelighet fører til en stopp i kommunikasjonen mellom protagonistene, men også mellom fortelleren og den hun henvender seg til. Henvendelsen er en enveisrettet monolog og dertil bare en tanke hun aldri uttrykker verbalt. Stemmene til protagonistene beskrevet i sitatet over lyder merkelig hule, en hulhet som danner assosiasjoner til meningstomhet.

”Ich tauchte weg. Ich trank Wodka und starrte in die Lichter des Kronleuchters, mir war ein bisschen schwindlig, und ich dachte an all die Nächte, in denen wir uns zusammen betrunken hatten, du und ich an den Holztischen in den beliebigen Bars, immer war es Winter, war draussen Schnee und wurde es nie hell. An die Sommer erinnere ich nicht nicht. Wieso nicht.” (Hermann. 2008: 102).

Fortelleren stirrer inn i lysekronen og blir bevisst mangelen på lys i sitt kjærlighetsforhold. Når hun tenker på sin kjæreste, tenker hun på vinter, aldri på sommer. ”Wieso nicht.” er skrevet som et spørsmål uten at det har spørsmålets funksjon fordi et punktum erstatter spørsmålsteget etter setningen. Det er med andre ord et spørsmål fortelleren vet svaret på. Hun kan ikke huske somrene fordi forholdet aldri har vært preget av livlighet, varme, lys og lystighet som vi umiddelbart

assosierer med somre. Forholdet har fortonet seg kaldt og dødt i lang tid, fordi kjærligheten ikke har vært gjensidig;

”Auf dem Balken über deiner Tur liegt der Schlüssel zu deiner Wohnung. (...) Aber dieser Schlüssel liegt da nicht für mich. Das weiss ich auch. Er liegt da für diese eine Person, über die wir nie gesprochen haben, er liegt bereit für sie, wenn es soweit ist, wird sie sich auf die Zehenspitzen stellen, ihn ertasten, die Tür aufsperrern, ihre Koffer neben dein Bett stellen und dich wecken. So ist es doch, nicht wahr? Du wartest. Du kennst sie nicht, diese Person, aber du weisst, sie wird kommen, und darauf wartest du, du sitzt und siehst die Eisblumen und wartest. Ich warte auch.” (Hermann. 2008: 107-8).

Fortelleren vet at hun ikke er den utkorede, at hun ikke er elsket, og isrosene som er nevnt flere ganger på vinduene til kjæresten, symboliserer hans kalde hjerte.

Hermanns bruk av årstidene vinter og høst til å formidle melankolien kan kanskje ved første øyeblikk oppfattes som noe opplagt. Likevel unngår hun det klisjeaktige ved sammensmeltingen av høst, vinter og melankoli fordi vi som lesere og karakterene selv ofte sitter igjen med en trist følelse selv om det er sommer. Lykken uteblir, og for Hermanns karakterer er det en evig vinter;

”Etwas zog mir das Herz zusammen und verebbte dann wieder, ein kurzes Bewusstsein für die Beliebtheit der Orte, des Lichts und der Zustände, unser schönes Leben, in dem wir uns aufhalten durften an Orten wie diesem oder anderen, eine Brücke über der Seine, ein Ausflugsdampfer vor der Küste von Sizilien, ein Hotelzimmer in Amsterdam mit Blick auf das Rotlichtviertel, Karlovy Vary, Rouladen und ein herber Weisswein, von dem ich nicht trinken wollte; ich drehte mir eine Zigarette und sah in Johannes' Gesicht, in seine dargebotene Gleichgültigkeit und eine Art von Stolz, der es doch besser wusste – von nichts abhängig war dieses Sonnenlicht, das rote Laub und die letzte Wärme, von gar nichts, jedenfalls nicht von uns.” (Hermann. 2007: 168).

### **3.3 Konklusjon; alliansen mellom tekst og lesere**

Etter å ha foretatt en stemningsanalyse av Hermanns tekster, har jeg funnet ut at melankolien dannes i blant annet samspillet mellom karakterene og miljøet de befinner seg i. Språkføringen til Hermann bidrar til en suksessfull formidling av



melankolien videre til leseren. Den språklige formidlingen er på sitt beste i Hermanns beskrivelser av lyset, som er den viktigste stemningsmarkøren i novellene.

Jeg har tidligere nevnt at mangelen på distinkte kjønnsmarkører i novellene fører til begjærløshet. Begjærløsheten er avgjørende for karakterenes følelse av melankoli eller det Kristeva kaller for redusert livslyst (jfr. Kristeva 1994: 21). Det er også interessant å se på melankolien som tap i forhold til identitetsdannelsen- og oppløsningen som karakterene gjennomgår. Freud hevder, som jeg tidligere har vært inne på, at melankolikeren har tapt et elsket objekt<sup>98</sup>. Identitetskonstruksjonene til karakterene i Hermanns prosa er basert på ulike tap. Den reduserte livslysten karakterene lider under, fører til det største tapet; tap av kommunikasjon. Tapet av kommunikasjon blir både tematisert som manglende kommunikasjon karakterene i mellom, og som et brudd på kommunikasjon med omverdenen. Når karakterene slutter å kommunisere med omverdenen blir de avsondret fra sitt eget liv, men ser ut til å foretrekke denne distansen mellom seg selv, livet og verdenen.

Karakterene har også tapt fortiden<sup>99</sup>, stedet eller det lokale<sup>100</sup>, og tradisjonelle kjønnsroller<sup>101</sup>. Hva har de fått i stedet? I stedet har de fått frihet, frihet til å dyrke egen integritet. Selv om karakterene ser ut til å være fastlåst i en forvirrende endring som er et resultat av ulike tap, er selve prosaen aktivt fornyende når det kommer til identitet i globaliseringens tidsalder. Skriften er i forandring, blant annet ved å oppløse tradisjonelle kjønnsmarkører.

Teksten og leseren inngår i et forbund som resulterer i at leseren vet mer enn karakterene selv. Selv om karakterene selv opplever tap av kommunikasjon, blir vi som lesere utsatt for dobbel kommunikasjon gjennom teksten. På den ene siden kommuniserer karakterene med leseren, samtidig som vi opplever kommunikasjon på stemningsplanet. Tekstens stemning, som på sitt beste er fanget i naturbeskrivelsene, kommuniserer med oss lesere over hodet på karakterene.

Jeg har hentet utdrag fra novellen "Zuhälter" for å belyse den komplekse diskurssituasjonen. Som nevnt i første kapittel, drar den kvinnelige protagonisten i novellen til Karlovy Vary i Tsjekkia for å besøke sin tidligere kjæreste, elsker eller

---

<sup>98</sup> Bale. 1997: 199.

<sup>99</sup> Se analyse av "Rote Korallen" og "Ende von Etwas" i kapittel 2, "Karakterenes samspill".

<sup>100</sup> Se analyse av "Die Liebe zu Ari Oskarsson" i kapittel 1, "Hermanns prosa; historikk, identitet og miljø i globaliseringskontekst".

<sup>101</sup> Se analyse av "Ruth (Freundinnen)" i kapittel 2, "Karakterenes samspill".

venn Johannes. Den tilsynelatende grunnen for besøket er at hun skal hjelpe Johannes som er billedkunstner med å forfatte en tekst til en kunstkatalog. Den bakenforliggende motivasjonen, som protagonisten selv strides med, er at hun vil finne ut om det fremdeles kan være noe mer i forholdet til Johannes enn bare vennskap. Men har hun egentlig lyst til å finne ut av det?

”In Karlovy Vary war ich ihm nichts, und er war mich auch nichts, also waren wir endlich Freunde, und nur heute will ich vielleicht wissen, ob wir das wirklich sein wollten. Das oder doch etwas anderes. (Hermann. 2007: 158)/ Ich wollte nicht wissen, was davon noch übrig, was dazugekommen und verlorengegangen war. Ich wollte im Grunde gar nichts wissen über Johannes, über den, der er jetzt war, der er ab jetzt immer bleiben würde, ab wann eigentlich, ich wollte mich nicht festlegen.” (Hermann. 2007: 167).

I de to sammenstilte sitatene ovenfor ser vi hvordan protagonisten dras mellom motstridende følelser uten å kunne klare å komme til enighet med seg selv om hva hun egentlig er ute etter. Novellen er fylt med protagonistens motsigelser og ambivalente følelser i forhold til møtet med Johannes og hva han betyr for henne. Grunnen til at leseren må prioritere å tro på stemningen framfor karakterene, er karakterenes ambivalens og inkonsekvens i utsagnene. Karakterene framstår som fullstendig upålitelige i kommunikasjonssituasjonen med leseren, og leseren må derfor ty til en analyse av *stemningen* for å kunne forstå hva som egentlig foregår.

Hvis vi følger Maingueneaus tre instanser i det litterære utsigersubjektet, blir vi i novellen ”Zuhälter” vitner til auktorens spill med instansene. Auktoren er utsigeren som framkalles i et spill mellom innskriveren og de to andre instansene – personen og forfatteren<sup>102</sup>. Forfatterens manglende nærvær gjelder også i denne teksten, noe som overlater utsigelsesscenen til personen og innskriveren. Spillet eller vekselbytte mellom de to instansene blir styrt av auktoren, som i karakterenes kommunikasjon med leseren virker sammen med personen, mens den i stemningsbeskrivelsene som er styrt av naturskildringene, virker sammen med innskriveren. Et eksempel på auktorens virkning sammen med innskriveren har vi i stemningsskildringen når protagonisten forlater Karlovy Vary og Johannes;

---

<sup>102</sup> Østenstad. 2009: 235.

”Ich habe Johannes seitdem nicht mehr gesehen. Würde ich ihm begegnen, so könnte ich ihm von dem Nebel erzählen, in den ich fuhr, als ich aus Karlovy Vary abgereist bin. Eine Nebelwand, so unvermutet, dass ich zunächst anhalten musste, um mich zu orientieren, und dann im Schrittempo weiterfuhr, lange, fast eine Stunde lang. Ich konnte bis zum Rand der Kühlerhaube meines Autos sehen, weiter nicht, der ganze Rest der Welt war weiss und weg. Ich fuhr beunruhigt und weit nach vorne gebeugt, als könne ich so besser irgend etwas erkennen, es war nichts zu erkennen, und mit einem Mal hatte ich das Gefühl, mich in einer Art Zwischenwelt zu befinden. Ich dachte: Und wenn der Nebel sich lichtet, dann wird da etwas anderes sein, etwas Fremdes und Neues, und dieser Gedanke machte mich, bei aller Angst, glücklich.”  
(Hermann. 2007: 192-3).

Hvis vi ser bort fra protagonistens kommunikasjon med leseren som innbefatter auktorens spill med personen, og formidler historien om vanskelige kjøreforhold grunnet tåken som plutselig dukker opp, men fokuserer på stemningens kommunikasjon med leseren, blir dobbeltheten i utsigelsen klar. Stemningens kommunikasjon med leseren etterlater karakteren, og henvender seg direkte til leseren via auktorens spill med innskriveren. Stemningen, her som en beskrivelse av tåken, forteller leseren om protagonistens forvirring. Med andre ord blir tåken synonym med protagonistens uklare følelser etter at hun forlater Johannes. Det hun vil fortelle ham hvis de møtes igjen er at det tok litt tid før hun kom til hektene etter oppholdet, hun måtte ta en pause fra omverdenen og livet som hun ikke lengre kunne se klart. Hun trøstet seg med at når forvirringen forsvant, ville noe nytt og fremmed dukke opp, kanskje i form av et nytt forhold. Denne tanken fikk henne til å holde ut bruddet, til tross for redselen for å legge forholdet med Johannes bak seg.

Stemningen kommuniserer forbi karakterene ved å rette metaforiske bilder direkte mot leseren, og virker derfor mer troverdig og oppklarende på karakterenes indre tilstand. Slik sett, blir vi som lesere informert om karakterenes tilstand, ikke via karakterene selv, men gjennom stemningen i teksten. Konsekvensen av alliansen mellom tekst og leser, er at vi vet mer om karakterene enn det de vet om seg selv. I et overordnet perspektiv vil det si at vi som lesere vet mer om vår egen tid og de forandringene som har skjedd, enn før vi leste Judith Hermann.

”A. hat angerufen und gefragt, wo Du wärst, und ich habe gesagt, die ist draussen und sucht mal wieder unter jedem Pflasterstein nach einer Botschaft, hätte ich das nicht sagen sollen?” (Hermann. 2007: 59).

## Litteratur

### Primærlitteratur

Hermann, Judith. 2008. *Sommerhaus, später*. S. Fisher Verlag, Frankfurt

Hermann, Judith. 2007. *Nicht als Gespenster*. S. Fisher Verlag, Frankfurt

Hermann, Judith. 2001. *Sommerhus, senere*. Overs. Erik Krogstad. Gyldendal Forlag As, Oslo

Hermann, Judith. 2004. *Bare Gjengangere*. Overs. Eivind Lilleskjæret. Gyldendal Forlag As, Oslo

### Sekundærlitteratur

Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser Om norsk 1990-tallslitteratur*, Universitetsforlaget, Oslo

Bakhtin, Mikhail. 2003. *Latter og dialog*. Overs. Audun Johannes Mørch. J.W. Cappelens Akademiske Forlag a.s, Oslo

Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Pax Forlag A/S, Oslo

Bauman, Zygmunt. 2006. *Flytende modernitet*. Overs. Mette Nygård. Vidarforlaget A/S, Oslo

Biendarra, Anke S. 2006, "Globalization, Travel and Identity: Judith Hermann and Gregor Hens". *Gegenwartsliteratur* side 233-51

- Biendarra, Anke S. 2004. "Gen(d)eration Next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann", *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature*. 211-39, New York.
- Brockmann, Stephen. 1999. *Literature and German Reunification*. Cambridge University Press, Cambridge
- Butler, Cristopher. 2002. *Postmodernism A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York
- Butler, Judith. 2008. *Gender Trouble*. Routledge, New York
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, New York
- Coupland, Douglas. 1991. *Generation X*. Abacus, London
- Det Norske Bibelskap 1978. *Bibelen*. Jongbloed, Nederland. Schoeller & Hoesch, Oslo 1988
- du Gay, Paul, Jassica Evans og Peter Redman. 2007. *Identity: a reader*. Sage Publications, London
- Elliot, Anthony. 2008. *Concepts of the Self*. Polity Press, Cambridge
- Ganeva, Mila. 2004. "Female flâneurs: Judith Hermann's Sommerhaus, später and Nicht als Gespenster". *Gegenwartsliteratur*, side 250-77
- Geiger, Thomas. 2004. "Interview with Judith Hermann". Overs. Ingo R. Stoehr, *Dimension 2: Contemporary German-Language Literature*
- Giddens, Anthony. 1996. *Modernitet og selvidentitet*. Overs. Søren Schultz Jørgensen. Hans Reitzels Forlag, København

- Graves, Peter J. 2002. "Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: 'Ein literarisches Fräuleinwunder?'"'. *German Life and Letters*, side 196-207
- Gremler, Claudia. "Looking for Redemption in a globalised North: Representations of the Arctic in Judith Hermann's short stories *Kaltblau (Cold –Blue)* and *Die Liebe zu Ari Oskarsson (Love for Ari Oskarsson)*."
- Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter*. Universitetsforlaget, Oslo
- Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic narrative*. Methuen & Co. Ltd, London
- Hutcheon, Linda. 1998. *A poetics of Postmodernism*. Routledge, London
- Kotre, John. 1984. *Outliving the Self*. John Hopkins University Press, Baltimore
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol –depresjon og meloankoli*. Overs. Agnete Øye. Pax Forlag A/S, Oslo
- Kundere, Milan. 2002. *Uvitenheten*. Overs. Kjell Olaf Jensen. Cappelen Forlag, Oslo
- Köhler, Andrea. 2000. "Is That All There Is? Judith Hermann oder die Geschichte eines Erfolgs", i Kraft, Thomas (red.) *Aufgerissen: Zur Literatur der 90er*, Munich, Piper
- Levin, M. Stephen. 2008. *The Contemporary Anglophone Travel Novel*. Routledge, New York
- Liesegang, Torsten. ""New German Pop Literature": Difference, Identity, and the Redefinition of Pop Literature after Postmodernism". British Library
- Loxley, James. 2007. *Performativity*. Routledge, New York
- Marco Blatt, Thomas. 11 mai 2004, [www.jungforlag.com/jung/magazine](http://www.jungforlag.com/jung/magazine)

May, Charles E. 1994. *The New Short Story Theories*. Ohio University Press, Athens

Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Spartacus Forlag, Oslo

Nietzsche, Friedrich. 1994. *Die geburt der Tragödie*. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, Baden-Baden

Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel*. Overs. Arild Haaland. Pax Forlag A/S, Oslo

Nietzsche, Friedrich. 2008. *The Birth of Tragedy And Other Writings*. Cambridge University Press, New York

Nietzsche, Friedrich. 1957. *The Use and Abuse of History*, Liberal Arts Press and Bobbs-Merrill, Indianapolis, Ind. And New York

Perniola, Mario. 2004. *The sex appeal of the inorganic*. Continuum, New York

Pieters, Jürgen. 1992. *A shred of platinum: the aesthetics of Raymond Carver's Will You Please Be Quiet, Please? and What We Talk About When We Talk About Love*, Gent, Studia Germanica Gandensia, Berlin

Riiser Gundersen, Bjarne. 28.11-4.12.08. *Morgenbladet*. "Trist utopist", et intervju med Fredric R. Jameson, Oslo

Røssaak, Eivind. 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Norsk kulturråd, Fagbokforlaget, Bergen

Selboe, Tone. 2003. *Litterære vaganter: byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Pax Forlag, Oslo

Senett, Richard. 1977. *The Fall of Public Man*. Cambridge University Press, Cambridge

Shills, Edward. 1981, *Tradition*. Faber, London

Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/ New York, Campus.

Taberner, Stuart. 2004. *German Literature in the age of globalisation*. University of Bermingham Press, Bermingham

Taberner, Stuart. 2005. *German Literature of the 1990s and Beyond*. Camden House, New York

Vange, Arild. 03.03 2003. "Fenomenet Judith Hermann", [www.vinduet.no](http://www.vinduet.no)

Winther, Per, Jakob Lothe and Hans H. Skei. 2004. *The Art of Brevity Excursions in Short Fiction Theori and Analysis*, University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina

Ørenstad, Inger. 2009. *Hvorfor så stor? En litterær diskursanalyse av Dag Solstads forfatterskap*. Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi*. Cappelen Akademiske Forlag a/s, Oslo

## **Film**

*Eisblumenfarm* 2004 ( basert på *Sommerhus, senere* ), kortfilm av Dominik Betz; med Philip Hellmann, Sara Hilliger og Gunnar Solka

*Freundinnen* 2005, kortfilm av Tobias Stille; med Anneke Kim Sarnau, Regina Stötzl og Murat Yilmaz

*Nichts als Gespenster* 2006, drama av Martin Gypkens; med August Diehl, Chiara Schoras og Fritz Haberlandt