



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

101

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

↓ Last ned

× Fjern

↻ Erstatt

Filnavn: Eksamen høst 2020.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 225.16 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 06:22

Status: Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNEKODE ALLV113

Høstsemester 2020

Oppgavetittel

Hva er hensikten med "Fiksjoner"?

Kandidatnummer

Oppgave 1: Hva er hensikten med "Fiksjoner"? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Introduksjon

Problemstillingen som oppgaven skal ta utgangspunkt i, er som følger: "*Hva er hensikten med Fiksjoner?*" Hvorfor skrives det fiktive fortellinger, om de så er mimetiske, ekspressive eller pragmatisk orientert i henhold til sitt fokus? Hvorfor oppdiktes det eventyr som følger mennesker i handling? Det, i en forenklet form er kjernen av saken. For å utbrodere nærmere, og for å forstå i en målbevisst forstand: Hva er så en fiksjon? Fiksjoner eller en fiksjon er nemlig hva de sistnevnte spørsmålene tilsier: en oppdiktet fortelling hvor et narrativ utfolder seg med en hensikt eller mening i tankene, som er bevisst, eller ubevisst lagt der til av forfatteren. Oppgaven vil følge denne struktur: etter denne introduksjon vil jeg gå gjennom de to teoretikers teser og konkretisere de i henhold til problemstillingen, først Lukács og deretter Freud. Så vil jeg diskutere gjennom de to synspunktene og veie opp deres meritter og muligens analysere fram en syntese hvor problemstillingen besvares. Til slutt vil jeg oppsummere oppgaven rent formelt. I et forsøk å besvare denne problemstillingen vil jeg ansette to teoretikere som vil utbrodere den hensikt som er under lupen. Den første av disse teoretikere er György Lukács. De teorier jeg vil ta i bruk er kapittel 3: "*Epopéet og Roman*" fra hans verk "*Romanens Teori*" fra 1920, og Forordet til "*Balzac og den Franske Realismen*" fra 1952. I den førstnevnte utbroderer han om forskjellene i språkbruk i de klassiske sjangerene Epikk og Tragedie og hvordan de utfolder vekten og karaktertrekkene i de respektive sjangerene. I den sistnevnte forklarer Lukács om ulikheter mellom borgerlig litteraturforståelse og marxistisk litteraturforståelse i henhold til hvordan de uttrykker det menneskelige og samfunnsmessig indre og ytre verden.

Den andre teoretiker som jeg vil ta i bruk er Sigmund Freud. I mindre grad gjennom hans essay "*The Antithetical Meaning of Primal Words*" fra 1910 og i betraktelig større grad et annet essay han skrev under tittelen: "*The Uncanny*" skrevet i 1919. Disse verk er utvalgt av en interessant vinkling som jeg konkret skal gå inn i fortløpende. Freud tar utgangspunkt i et psykoanalytisk perspektiv og bruker litteratur som en analog for å forklare konseptet i hans tese. Årsaken til utvalget av disse to teoretikere er på grunn av deres nær motsatte innfallsvinkler til det vi kan bruke som litteraturanalyse eller litteraturteoretisering. Som sagt angående Freud, hans innfallsvinkling er den psykoanalytiske, hvor litteraturen tar et skritt tilbake og kun brukes som en allegori eller en abstraksjon av ideen han i utgangspunktet

forklarer. Lukács' innfallsvinkel kommer fra et rent litteraturkritisk perspektiv, hvor litteraturen står som hovedrolle på scenen.

Hoveddel

En kort biografi om den første teoretiker som skal presenteres fra *"Moderne Litteraturteori: En Antologi:"* *"GEORG LUKÁCS (1885 – 1971), ungarsk filosof, politiker og litteraturhistoriker, er trolig den mest betydningsfulle viderefører av klassisk marxisme innenfor studiet av kultur, estetikk og litteratur."* (Kittang, 2003. side: 305)

Den første teksten utvalgt av Lukács er *"Forord til Balzac og Den Franske Realismen."*

Utgangspunktet for teksten er problemstillingen han selv stiller: *"Er det Balzac eller Flaubert som er den største, den typisk klassiker i det 19. århundres litteratur?"* (Kittang, 2003. Side: 305)

Det nøyaktige svaret på denne problemstillingen er ikke av relevans til vår egen

problemstilling, men i gjennom hans forsøk av å besvare hans egen problemstilling finner vi

nyttige innblikk i hans syn på det som svarer på den problemstillingen denne oppgave

forsøker å besvare. Først og fremst så stiller Lukács et viktig spørsmål: *"Er det samsvaret*

eller avstanden mellom den ytre og den indre verden som er det samfunnsmessige grunnlag

for en romans kunstneriske styrke og evne til å gripe helheten?" (Kittang, 2003. Side: 305)

Igjen er ikke spørsmålet i seg selv helt relevant men i spørsmålet anerkjenner det at romanen

har en kunstnerisk styrke som igjen betyr at på et vis har fiksjoner en hensikt. Denne

anerkjennelsen danner et fundament hvor vi kan bygge på hva denne hensikten er, hvorvidt

den finnes er herved etablert i Lukács' syn. På neste side, side 306 forsterker han dette: *"(Om*

Romanen) Det er ingen tvil om at den har ledet oss ut av mørke tider," Videre fortsetter han

om marxistisk estetikk på følgende måte: *"Ut fra disse teoretiske og praktiske perspektivene*

griper marxistisk estetikk tilbake til klassikerne og oppdager samtidig nye klassikere midt i

samtidens litterære strid. Grekerne, Dante, Shakeseare, Goethe, Balzac, Tolstoj og Gorkij er

på samme tid adekvate bilder på viktige stadier i menneskets utvikling og veivisere i den

ideologiske kamp for å realisere det helhetlige menneske." (Kittang, 2003. Side: 307) I dette

sitatet svarer Lukács på problemsstillingen vår i grunn. Begrepet fiksjoner er erstattet av

romanen, men romaner er per definisjon en eller annen form for en fiksjon. For det første

påstår han at fiksjonens hensikt gir et bilde av den menneskelige utvikling gjennom de få,

etter hans syn som gir et "adekvat" bilde på "viktige" stadier som igjen bidrar til å gi et

fullstendig bilde av den historisk-filosofiske eller historisk-biografiske utviklingen til

litteraturen. Lukács vinkler også denne utviklingen, som ikke eksklusivt er en litterær

utvikling som en lang stridene ideologisk kamp for å kunne gi dette helhetlige bilde han

snakker om. Det er en slik ideologisk kamp fordi: *"Den borgerlige estetikk og kritikk så ingen*

vei ut av dette mørket. Den betraktet diktningen kun som en belysning av det indre liv som en klar erkjennelse av håpløsheten.” (Kittang, 2003. Side: 306) Og, slik Lukács gjør siterer jeg Chesterton: *”Det indre lys gir en sørgerlig dårlig belysning.*” (Kittang, 2003. Side: 310)

For å oppsummere nøyaktig og fordøyelig hvordan de overnevnte punkter besvarer vår problemstilling. Fiksjonens hensikt etter Lukács’ mening, gitt gjennom teksten vi har gått i gjennom er forklaringen og utfoldelsen av den menneskelige utviklingen. Ikke kun det indre sjeleliv men også den større samfunnsmessige ytre liv. Som beskrives av den marxistisk litteraturteoretiske doktrine som en lang ideologisk kamp. Fiksjoners hensikt er å beskrive det indre og det ytre sjeleliv og samfunnsliv gjennom romanens kunstneriske styrke som bidrar til dens evne til å realisere det helhetlige menneske. Dette er det som menes med totalitet, i Lukács’ tankemåte.

Den andre teksten som skal presenteres er deler av kapittel 3: *”Epopé og Roman”* i Lukács’ bok *”Romanens Teori.”* Her innledes det med en definisjon av hva han mener med en Roman. *”Romanen er epopéet for en tidsalder som ikke opplever livets eksklusive totalitet som noe direkte gitt, hvor meningens immanens er blitt et problem, og som likeve har et sinnelag for totalitet.”* (Lukács, 2001. Side: 46) Først og fremst er det igjen viktig å presisere at romanen fungerer mer eller mindre som et synonym for fiksjoner ettersom en roman er per definisjon en fiksjon. Men som Lukács sier så er romanen en utvikling av det klassiske epos. Som var mer direkte i sin hensikt, noe vi som mennesker ikke lenger er klare for. Hensiktens immanens er ikke påpasselig for det moderne menneske, så vi har utviklet frem en sjanger som setter en større distanse mellom hensikten og fortellingen. Videre utbroderer han om hvordan en for jordnær tilknytning til det indre og ytre sjeleliv blir *”en visse steril tilværelse”* (Lukács, 2001. Side: 47) Et annet poeng som han trekker fram er måten språket blir brukt på forskjellige måter i de forskjellige sjangere. Måten eposet bruker vers for å skape distansen som oppløfter leseren er annerledes fra den type vers som finnes i tragedien. Dette postulerer simpelthen styrken til dikterkunstens evner, noe som blir videre utviklet gjennom romanen slik nevnt i det innledende sitatet. (Lukács, 2001. Side: 47)

Dermed kan man ekstrapolere at fiksjonens hensikt i dette essay kan beskrives som det å trekke mennesket ut av sin tarvelige hverdag som er for jordnær, og for fjernt himmelen litt nærmere det overmenneskelige. Og dermed oppleve totaliteten ved eksistens, slik han var inne på i forrige essay. Hans vektleggelse av det å se og fremstille en totalitet av det indre og ytre sjeleliv og likedan totaliteten av den menneskelige opplevelse kan tolkes som fiksjonens hensikt for György Lukács.

Neste teoretiker som skal tas i bruk for å utforske hva fiksjoners hensikt er Sigmund Freud.

Grunnleggeren av skolen innenfor studien av psykologi som heter psykoanalysen.

Den første teksten som skal brukes, er valgt for å avklare konseptet som kommer til lys i den andre teksten. Den første teksten er nemlig *"The Antithetical meaning of Primal Words"* som i grove trekk brukes for å beskrive og utbrodere om det fenomenet hvor noen primitive ord brukes for å bety det samme som dets motsatte. Helhetlig så bruker Freud denne filologiske og lingvistiske besynderligheten for å forklare betydning av drømmer og syner og andre fenomener opplevd under drømmelignende tilstander. (Stratchey, 1957)

Drømmer kan i denne kontekst også fungere som en analog for fiksjoner, drømmer er tross alt en fiksjon eller i det minste en abstraksjon av en virkelighet til et oppdiktet punkt. Den litterære fiksjon vil utbroders om i det neste essayet av Freud, og innflettingen av drømme elementet i problemstillingen hva hensikten med fiksjoner er.

Det Uhyggelige, skrevet i 1919, eller "Unheimlich" det uhjemmelige, det som er annerledes for det ukjente. For å forklare begrepet, eller fenomenet siterer jeg *"Det er ingen tvil om at det hører til det skrekkelige, det som fremkaller angst og gru, og likeså sikkert er det at det for det meste nettopp faller sammen med det angsfremmende overhodet."* (Freud, 2012. Side: 150)

Gjennom essayet bruker Freud begrepet "Det Uhyggelige" hovedsakelig som et psykologisk konsept og fenomen, men senere i essayet referer han til oppfinneren av konseptet Ernst Jentsch og fremstiller hans eksempel av det uhyggelige slik: *"E. Jentsch har som et svært passende tilfelle fremhevet "tvilen på besjeling av et tilsynelatende levende menneske og omvent, tvilen på om en livløs gjenstand ikke kunne være besjelet" og her påberopt seg det inntrykk som voksfigurer, kunstferdig utførte dukker og automater gjør."* Men konseptet anføres også litterært, dette sitatet er kun for å solidifisere vår forståelse av det uhyggelige. Og ettersom det uhyggelige er et psykologisk fenomen er det også et mål innenfor alle kunstformer å kunne fremkalle det. Eksempelvis innenfor litteratur gjengir Freud et sammendrag av Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmanns eventyr "Sandmannen."

I stykket fortelles det om dukken Olimpia som fortelles som å være levende. Som: *"på ingen måte er det eneste som kan gjøres ansvarlig for fortellingens uforglemmelig uhyggelig virkning."* (Freud, 2012. Side: 155) Gjennom hele verket utfolder gjentagelsen av det uhyggelige i en psykologisk form, gjennom sin kunstnerisk styrke og sin litterære skjønnhet.

Hvor faller da hensikten med fiksjoner inn i denne teksten? Hensikten som kommer til lys her er den evnen litteratur har for å klargjøre gjennom distanse, elementer som ellers ville vært for sterile å forklare rent faglig. Det uhyggelige kommer lettere og kanskje til og med mer instinktivt til forståelse nettopp fordi den direkte betydningen er maskert gjennom litterære

allusjoner og metaforer. Da spesifikt hvordan den meget uhyggelige dukken blir brukt som en analog for konseptet. Indirekte så fordi konseptet rent faglig kun dukket opp lenge etter fortellingen. Fiksjoner har også den hensikt at de bærer en viss universalisme i deres dypere meninger som kan brukes som forklaringsmetoder senere. Altså de belyser tematikk gjennom avstanden forårsaket av litterære virkemidler som ellers hadde kanskje vært vanskeligere å belyse. Drømme elementet fungerer som en analog for fiksjon i denne konteksten. Drømmen er en slags falsk erindring som romanen også erstatter, en nedskrevet fortelling kan beskrives som en drøm besjelet på papir, og dermed er fiksjonens hensikt for drømmer igjen å belyse tematikk som dukker opp i dem, bare gjennom romaner, dikt og annen lyrikk.

For å konkret oppsummere de to innfallsvinklene så mener Lukács at fiksjonens hensikt er å belyse i sin helhet, eller totalitet som er ordet han faller tilbake på det ytre liv som befinner seg i oss alle, og for å opplyse om verden om dets selv gjennom beskrivelser av det ytre.

Samtidig som det brukes for å oppdage det totale i det menneskelige, som vi ikke får tilgang til i det moderne liv, utenom gjennom fiksjoner. Samtidig argumenterer han for at fiksjoners rolle er å danne et historisk grunnlag i fiksjoner som baserer seg på en lang kontinuerlig ideologisk kamp.

Freud på en annen side bruker fiksjoner og gjør deres hensikt til en erstatning for konsepter, i dette tilfelle konseptet av det uhyggelige. Som han ikke bare bruker som et forklarende element i hans eget studie men også som en bemerkelse på litteraturen og fiksjoner ellers. Ved å sette avstand mellom leseren og forfatterens konsept som det uhyggelige brukes fiksjoner som et virkemiddel som løfter opp vår forståelsesevne til tema. På denne måten har fiksjoner den hensikt å bidra til forståelsen eller en forenkling slik at et større leserpublikum kan delta i kunnskapsspredning.

Begge teoretikere forklaringer for hva fiksjoners hensikt er legger vekt på den avstand som fiksjoner setter på konsepter og tematikk som løfter opp fra det verdslige og nærmere det himmelske. Det gir oss et større grep om totaliteten som Lukács skriver, og som en metafor for det en forsøker å forklare. Det er kortfattet hensikten med fiksjoner.

Avslutning

Begge teoretikere har på sine måter og gjennom en del litterær tåke forklart hva hensikten med fiksjoner er. Om det så er gjennom en analogi for å utbrodere om overlappende konsepter på tvers av studiefelt eller om det er rent litteraturkritisk ment, eller en historisk forklaring av større ideologiske strider. Videre så er det verdt å bemerke at tekstene om Freud ikke nødvendigvis er direkte koblet opp til problemstillingen på et litteraturteoretisk plan men likedan var til stor nytte for å utforske andre sider ved temaet. Lukács, igjen gir et konkret

litteratur orientert innsyn, spesielt den marxistiske skolen og gir viktige innspill i fiksjonens evne til å opplyse totaliteten av hva han mener litteraturen bør opplyse om. Noe som eksemplifiseres gjennom hans omtalelse, som ikke er nevnt i nødvendigvis i noen stor grad i denne oppgaven grunnet dens mindre relevans til problemstillingen. Om litteraturens evne til å skape distanse for å forminske forvirring og lyse opp nattemørke, som dukker opp av forskjellig åsaker. Dette foregår i begge tekstene. Indirekte i Freuds essayer og mer direkte i Lukács'. For å konkludere kan vi at hensikten med fiksjoner er nemlig den oppgave å sette i fokus de mangfoldige evner litteraturen har, på den ene siden å opplyse totaliteten i den menneskelige opplevelse, og å opplyse den historiske opplevelsen menneskeheten har opplevd. Siden Lukács er også en meget fremtredende marxistisk filosof er det også slik at fiksjoners hensikt er den store ideologiske kampen som kommer frem gjennom dem. I gjennom de fire tekster utvalgt for oppgaven vil det være en konkret besvarelse av problemstillingen ettersom nøyaktighetene i problemstillingen hva er hensikten med fiksjoner er, beskrevet etter følge av hver presentasjon av tekstene. Slik disposisjonen i innledningen tilsier.

Litteraturliste

Freud, Sigmund. (2012) Mellom Psykoanalyse og Litteratur. Oslo: Gyldendal.

Kittang, Atle, Linneberg, Arild og Melberg, Arne. (2003) Moderne Litteraturteori En Antologi. Oslo: Universitetsforlaget.

Lukács, György. (2001) Romanens Teori et historisk-filosofisk Essay om den store Episke Litteraturens Former. Oslo: Gyldendal.

Stratchey, James. (1957) The standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud, Volume XI. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

102

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn:

Den uløselige gåten-emnekode allv113-
kandidatnummer 102.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

122.33 KB

Opplastingstidspunkt:

27.11.2020 11:43

Status:

Lagret

Besvart.

Emnekode: ALLV 113

Kandidatnummer: 102

Ordtelling: 2415

DEN ULØSELIGE GÅTEN

«I drømmens vakre skinn er hvert menneske fullverdig kunstner. Dette er forutsetningen for all bildende kunst [...]». (Nietzsche, 2007, 254).

Innledning

Nietzsche definerer i sitatet utgangspunktet for all kunst, altså i menneskets opphevelse av seg selv, i forholdet mellom det bevisste og ubevisste, som uttrykkes i drømmen. Dette kan man videre undersøke gjennom symbolismen og surrealismen som i ulike grader opprettholder dette idealet. I denne oppgaven skal jeg diskutere forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og dramaet i lys av tekster på pensum. Dermed har jeg valgt å bruke Stéphane Mallarmés sonette «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» også kjent som «sonnet en yx», Robert Desnos' dikt «Desespoir du soleil» og August Strindbergs drama *Ett Drömspel*.

Ettersom oppgaven ber om en diskusjon av forholdet mellom symbolismen og surrealismen i poesien og dramaet, så har jeg valgt å vektlegge redegjørelse av betegnelse fremfor en grundig analyse av diktene og dramaet. Dermed vil jeg først redegjøre for symbolismen og sette den inn i en litteraturhistorisk kontekst, og poengtere dette gjennom å fremheve noen av de symbolistiske hovedtrekkene i Mallarmés sonette. Deretter vil jeg redegjøre for surrealismen, og poengtere noen av hovedtrekkene ved Desnos dikt. Videre vil jeg ha et særlig fokus på drømmen som man finner en særlig vektlegging av i Strindbergs drama. Til slutt vil jeg fremlegge en konklusjon som poengterer hvordan forholdet mellom symbolismen og surrealismen til ulik grad forenes i forståelsen av kunst som gåte, og interessen for forholdet mellom det bevisste og ubevisste.

Fra fin de siècle til avantgardbevegelsen

Symbolismen står igjen som en generell term på diktningen, som tradisjonelt sett markeres med Charles Baudelaire, frem mot 1890 – tallet. Men det er viktig å påpeke at Baudelaire er

en overgangsfigur fra romantikken til symbolismen. (Haarberg, Selboe, Aarset, 2007, 407). I symbolismen skjer det en vending fra samfunn til individ, og på den måten markerer symbolismen en reaksjon mot naturalismen og realismen. Haarberg, Selboe og Aarset skriver i *Verdenslitteratur – den vestlige tradisjon* at

Symbolismen markerer en vending fra (det ytre) samfunnsliv til (det indre) bevissthetsliv. En favorisering av psyken, eller kanskje riktigere, en bestrebelse på å formidle forholdet mellom den individuelle psyke og den ytre verden, er et fellestrekk ved den symbolistiske diktningen. (Ibid, 406)

Begrepet stammer fra Frankrike, men som man ser, overskrider symbolismen de nasjonale grensene og symbolismen befester seg med ulike termer i de europeiske landene. (Ibid). Det vil si at i Frankrike defineres reaksjonen mot naturalismen og realismen også for dekadens, som er en form for symbolisme, som direkte oversatt betyr forfall. I England betegnes symbolismen som estetisme, mens i Norden vil nyromantikken markere den symbolistiske vendingen da spesielt med Obstfelder i spissen. (Ibid). For å markere dette skifte i litteraturen knyttes symbolismen opp til betegnelsen fin de siècle. Fin de siècle betyr århundreskift, og i sammensetning med dekadens, påpeker det hvordan symbolismen markerer at noe går mot slutten. (Ibid). Denne utviklingen ser man da særlig i lyrikken i fokuset på det rytmiske, gåtefulle, og forholdet mellom den individuelle psyken og den ytre verden. Dermed vil det være interessant å undersøke Mallarmés sonette i lys av dette.

Stéphén Mallarmé og sonetten «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx» markerer et fokus på det gåtefulle, og språkets klanglige muligheter. «Det var den gåtefulle koblingen mellom klang og mening som først og fremst interesserte ham, og Mallarmé arbeidet i mange år med å finne et uttrykk og en form for ordenes fonetiske og semantiske spill». (Ibid, 409). På den måten vil det være gunstig å analysere sonetten, ettersom sonetten forutsetter en streng form som vektlegger språkets klanglige funksjon¹. Mallarmés sonette er en Petrarca sonette, som vil si at de 14 verselinjene er fordelt på to kvartetter og to tersetter. I sonetten ser man et tydelig abab enderimsmønster i kvartettene, mens i tersettene er det ikke like strengt og består av mønsteret ccd og cdc. Janss og Refsum skriver i *Lyrikkens liv – en innføring* at «Kvartettene har et helhetlig, kompakt og sluttet skjema, med en tett lydvev. Tersettene er

¹ Her vil jeg referere til sonettens originalspråk, som er fransk, ettersom den engelske oversettelsen ikke overholder de formmessige kravene til Petrarca sonetten. Oversettelsen og originalen er vedlagt i kilden jeg bruker.

mer 'urolige' i rimet [...]». (2010, 191). På den måten markeres det et brudd mellom kvartettene og tersettene, som man semantisk kan se i den niende verselinjen, «Mais proche la croisée au nord vacante, un or». (Mallarmé, 1992, 212). Det man ser her er at kvartettene avslutter verselinjene enten med komma, punktum eller uten tegnsetting, men i tersettene fortsetter verselinjen etter tegnsetting, som binder verselinjen til den neste. Sonetten har som form en iboende klangrikdom hvor mønsteret markerer klangeffekten, som Mallarmé ville anvende for å formidle individets forhold til den ytre verden.

Videre vil det være interessant å undersøke den innholdsmessige vendingen (volta), som presenteres i overgangen fra kvartettene til tersettene. Haarberg, Selboe, og Aarset hevder at

[...] dreiningen mot det psykiske så vel som det religiøse og metafysiske landskap får sitt uttrykk gjennom en vektlegging av en musikalsk suggestiv rytme, og en privilegering av symbolet som egnet til å projisere indre følelser over på den ytre verden. (2007, 407).

I Mallarmés sonette er det harmonien med tilværelsen som skiller seg ut. Symbolismen er tenkning i bilder, og den økte interessen for mystikk, altså den individuelle opplevelsen av enhet med gud eller tilværelsen, markerer seg i sonetten. Sonetten fremhever en blikkbevegelse, som gjør at man i begynnelsen av sonetten ser opp mot himmelen og gradvis senker blikket ned mot underverden. Kvinnens bevegelse, ved å strekke de rene hendene opp mot himmelen, kan tolkes som å strekke seg etter noe som overskrider henne selv. Med andre ord, så kan man hevde at hun søker harmoni. På den måten vil mystikken, som er til stede, forutsette harmonien som sonetten i sin iboende musikalske karakter strukturere.

Symbolistenes lengsel etter harmoni poengteres blant annet gjennom gjentakelsen av yx – lydkombinasjonen som forfektes i rytmen. Harmonien eksisterer selv i døden, som introduseres i den andre kvartetten gjennom Styx-elven, som litteraturhistorisk blir et symbol på døden. Mallarmé formidler den gåtefulle koblingen mellom klang og mening gjennom sonettens musikalske form, og harmonien som den tematiserte mystikken forutsetter.

Videre vil det være interessant å redegjøre for den historiske avantgarden som oppstår på begynnelsen av 1900-tallet, som surrealismen blir en retning innenfor. Den historiske avantgarden begynner med futurismen, men avantgarden er en samlebetegnelse for flere retninger. Poetene og teoretikerne skriver om hva språk, logikk og tanke er, samt spørsmål rundt hvordan man tenker. Haarberg, Selboe og Aarset skriver at «[...] Mer enn bare å

etablere kunstretninger eller lage poetiske manifeste, var de styrt av et ønske om å bevege og frigjøre *hele* mennesket, [...] forsøk på å oppheve skillet mellom liv og kunst». (2007, 474). På den måten bryter avantgarden med hverdagspråket, normene og tradisjonene, og vil fornye måten man tenker på. Poesien forutsetter samfunnsendring, som også sammenfaller med det politiske i poesien sin posisjon som provokasjon. «Felles var en avvisning av realisme og naturalismen, men som av tanken om kunst for kunstens skyld (*l'art pour l'art*) som var fremherskende i 1890-tallets symbolisme, og også i deler av den litterære modernismen». (ibid). Idealet er at kunsten skal bryte ned skillet mellom det bevisste og ubevisste.

Surrealisme betyr over-virkelighet, og stadfestes med André Bretons' surrealistiske manifest fra 1924. Surrealismen ser på kunsten som en måte å frigjøre hele menneske på, og slagordet 'ned med familien, staten og religionen', gjør det mulig å koble surrealismen til kommunismen. Walter Benjamin skriver blant annet et filosofisk essay om surrealismen som en politisk aksjon, hvor man i rusen, kan overskride virkeligheten og tilfredsstillere kommunismens krav. «Å vinne rusens krefter for revolusjonen, det er det surrealismen kretser om i alle bøkene og i alt den foretar seg. Dette kan den kalle sin egentlige oppgave». (Benjamin, 1991, 169-170). Samtidig er det viktig å påpeke at surrealismen ikke underordner seg «kommunismens strenge sosialrealisme», men formidler mer enn et kunstsyn gjennom sin antiautoritære livsholdning. (Haarberg, Selboe, og Aarset, 2007, 477). Benjamin hevder at «Denne oppløsningen av jeg-et ved hjelp av rusen er samtidig den fruktbare, levende erfaring som får disse menneskene til å fri seg fra rusens forbannelse». (Benjamin, 1991, 161). Nærmest som om man i rusen overskrider seg selv for å finne harmoni mellom det bevisste og ubevisste.

Robert Desnos tematiserer i diktet «Desespoir du soleil» terskelsituasjonen mellom drøm og våken tilstand. Allerede fra første verselinje blir drømmen tematisert, «What strange sound went gliding along the banister at whose // foot transparent apple was dreaming». (Desnos, 1992, 753). I diktet introduseres en rar lyd, og et gjennomsiktig drømmende eple i en frukthage som er omringet av natten og sfinksen. Eple, i forbindelse med frukthagen, kan man si gir konnotasjoner til edens hage, som forsterker det mystiske og gåtefulle. At det er eple vi betrakter ut ifra. Sfinksen symboliserer det gåtefulle, som introduseres med den distinkte lyden som forblir et mysterium gjennom diktet, «What was the sound? What was it?». (ibid, 765). På denne måten tematiserer Desnos drømmen og det gåtefulle, som man i Strindbergs surrealistiske drama, ser en vektlegging av.

Mellom drøm og våken tilstand

Ett Drömspel, først utgitt i 1901, plasserer August Strindberg sammen med ekspresjonismen, surrealismen og symbolismen i litteraturhistorisk sammenheng. Indras datter, Agnes, stiger ned til jorden for å se hvordan det er å være menneske. Indra er en hinduistisk krigsgud som frigjorde solen og vannet, lyset og mørket. Indra er også guden for fruktbarhet, som gjør at Indra fremtrer som en slags Dionysos skikkelse. Det voksende slottet angir drømmeberetningen, og den lukkede døren poengterer et av de gåtefulle elementene i dramaet. De får til slutt svar på gåten ved at Agnes åpner døren, men de finner ut at det ikke finnes noen svar. Dette kan man også knytte til Desnos' dikt, da spesifikt lyden som forblir et mysterium man ikke får svar på. På den måten fremhever dramaet Sjklovskijs tanke om at gåten er kunstens grunnvoll og mening.

Drømmens funksjon er sentral i dramaet, og man kan hevde at dette er en forlengelse av, da særlig, surrealismens interesse for overgangen mellom drøm og våken tilstand. Med andre ord, overgangen fra bevissthet til det ubevisste. *Ett Drömspel* plasserer seg i rekken av en lang litterær tradisjon ved å tematisere drømmen, og dens alogiske logikk. Dette kan man se fra drømmetydningen i de homeriske eposene og de norrøne sagaene, og i verk som *A Midsummernights Dream*, *Livet er en drøm*, *Alice in Wonderland* med mer. Dette tilsier at drømmens struktur blir brukt som et kunstgrep, som en teknikk, som hos Strindberg er en tradisjon hentet fra symbolismen. Før dramaet starter har Strindberg inkludert en påminnelse som sier:

«Författaren har [...] sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydelig verklighetsgrund [...]. [...] det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. (2019).

Dramaet skal etterligne drømmens tilsynelatende logiske form, hvor alt er mulig og sannsynlig. Moral finnes ikke, og tid og rom er oppløst. Her ser man et totalt brudd med normene og tradisjonene ved å poengtere at tid og rom ikke eksisterer, så er det radikalt for subjektet ettersom det ikke finnes noe enhetlig. Altså, bruddestetikken blir poengtert. Så hva vil det egentlig si å drømme?

Kort definert, så er en drøm en opplevelse under søvn hvor det er en enhet mellom det vi sanser, og det vi forestiller oss. «I drømmens vakre skinn er hvert menneske fullverdig kunstner. Dette er forutsetningen for all bildende kunst [...]». (Nietzsche, 2007, 254). Det bevisste og ubevisste glir over i hverandre, og forener hele mennesket, dag og natt. Noe Strindberg tematiserer i dramaet *Ett Drömspel*. Mot slutten av dramaet sier Agnes dette i samtale med dikteren:

Det måttet jag ha drömt! Och Alices fästman, fula Edith, Skamsund och Karantänen, svavel och karbol, promotionen i kyrkan, advokatkontoret, korridoren och Victoria, Det växande Slottet och officern ... det har jag drömt ... [...]. Ej verklighet men mer än verklighet ... ej dröm men vakna drömmar ... (Strindberg, 2019, 91).

Her ser man et tydelig eksempel på at drøm og virkelighet sammenfaller. Surrealistene ser på det ubevisste som utgangspunkt for det bevisste, ikke motsatt, og dermed poengterer dette surrealismens ideal om å tematisere overgangen fra det bevisste til det ubevisste. Videre hevder Nietzsche at kunsten er tilknyttet dobbeltheten i det apollinske og dionysiske. (Nietzsche, 2007, 253). Apollon er guden som knyttes til drømmeerfaring og sannhet, mens Dionysos er guden for rus og ekstase. Nietzsche trekker frem Lukretius som hevder at det er i drømmen «de herlige gudeskikkelser først trådte frem for menneskesjelen». (Ibid, 254). På den måten er drømmen i *Ett Drömspel* nært forbundet med det gåtefulle. Samtidig kan man dra likninger til Adorno som, likt Sjklovskijs, også mener at all kunst er gåte, og det å løse gåten er å innse at den er uløselig.

Konklusjon

For å oppsummere kan man se at forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og dramaet kommer til uttrykk gjennom at litteraturens mening er gåten, og interessen for forholdet mellom det ubevisste og bevisste, som forenes i drømmen. Altså, at man omskriver normalen, og bryter med naturalismen og realismens idealer. Symbolismen har en vektlegging av l'art pour l'art, som surrealismen bryter med. Surrealismen ser på kunsten som en måte å frigjøre hele mennesket, som gjør det mulig å koble surrealismen til kommunismen.

Med symbolismen kommer en økt interesse for forholdet mellom det ubevisste og bevisste, som uttrykkes forskjellig gjennom symbolismen og surrealismen. I symbolismen kan man se et klart ønske om harmoni. Det kan man se i Mallarmés sonette, og dermed i kvinnens utstrekking mot noe som overskrider henne selv. Samtidig har sonetten en iboende

klangrikdom i formen hvor mønsteret markerer klangeffekten. Mallarmé formidler den gåtefulle koblingen mellom klang og mening gjennom sonettens musikalske form, og harmonien som tematiseres. Surrealismen har også en interesse for forholdet mellom det ubevisste og bevisste, men da med et særlig fokus på at det ubevisste er forutsetningen for bevisstheten. Surrealistene fremstiller drømmevirkeligheten som virkeligheten. I Desnos' dikt ser man at drømmen blir tematisert fra første verselinje, og forsterker det gåtefulle gjennom Sfinxen, og den mystiske lyden som forblir et mysterium, likt døren i *Ett Drömspel*. Strindbergs drama etterligner drømmens tilsynelatende logiske form, hvor moral, og tid og rom, er oppløst. Her kan man trekke inn Nietzsche, som hevder at det er i drømmen mennesket er en fullverdig kunstner. Dermed ser man at å løse kunstens gåte er det samme som å innse at den er uløselig.

LITTERATURLISTE:

Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonens tidsalder*. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Desnos, R, «Desespoir du soleil», i Rees, W (oves.) *The Penguin Book of French Poetry 1820 – 1950*. Penguin, 1992, ss. 753 – 756

Haarberg, J, Selboe, T og Aarset, H (2007). *Verdenslitteratur – den vestlige tradisjon*. Oslo: Universitetsforlaget

Janss, C, og Refsum, C (2010). *Lyrikkens liv – en innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget

Mallarmé, S, «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx», i Rees, W (overs.) *The Penguin Book of French Poetry 1820 – 1950*. Penguin, 1992, ss. 212

Nietzsche, F, «Det apolliniske og det dionysiske» i Eide, E, Kittang, A og Aarseth, A (red.), *Klassisk litteraturteori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget AS, 2007, ss. 253 – 261

Strindberg, A (2019). *Ett Drömspel*. Stockholm: Norstedts



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

103

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn:

Eksamen ALLV-113_H2020.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

344.28 KB

Opplastingstidspunkt:

26.11.2020 13:57

Status:

Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV-113

Høstsemester 2020

Forbrytelse og Vanære:

En sammenligning av fortellerteknikk og tematikk i

“Forbrytelse og straff” og “Disgrace”

Innledning

“Nåde”¹ og “Tilgivelse”², er dette de ordene som kan koble to romaner sammen? I to romaner som omhandler menn som begår uhyrlige gjerninger, er det lett å konkludere med et ja. I denne artikkelen skal vi sammenligne fortellerteknikk og tematikk i to romaner; Fjodor M. Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* og J.M. Coetzees *Disgrace*. Vi kommer da særlig til å legge vekt på ordene “nåde” (“Nåde” skal her bety “det å la en straffskyldig slippe straff”) og “tilgivelse” (Jf. verbet “å tilgi” – ikke lenger føle bitterhet e.l. overfor noen) og se hvordan disse to forfatterne tilnærmer seg disse to ordene.

Sammenligningen

Vi begynner med å sammenligne fortellerteknikkene i disse to romanene. Når vi nå skal sammenligne fortellerteknikken vil vi ta utgangspunkt i informasjon hentet fra NDLA sine nettsider³. Men først skal vi oppsummere handlingen og vi begynner med *Disgrace*.

Disgrace

Universitetslæreren David Lurie blir sagt opp etter å ha hatt et seksuelt forhold til en av sine studenter, bitter reiser han til sin datters gård i Østre Cape. Hvor vi som lesere er vitne til noen hverdagslige sekvenser før familien Lurie blir utsatt for grove overgrep. Datteren, Lucy blir utsatt for en gjengvoldtekt og mister dessuten alle hundene hun hadde i en kennel, mens David selv blir utsatt for grov vold. I etterkant av hendelsene prøver David forgjeves å få sin datter til å anmelde hendelsen. I slutten av boken reiser han innom familien til studenten han hadde et forhold til, her prøver han å be om tilgivelse med et heller tvilsomt resultat.

Fortellerteknikken i Disgrace

I romanen *Disgrace* finner vi en aural fortellerstemme med en intern synsvinkel, i korte trekk betyr dette at fortelleren befinner seg utenfor historien, men har innsikt i hva protagonisten tenker og føler. Begynnelsen i romanen ser ut å være en såkalt in medias res

¹ Norsk Akademis Ordbok, s.v. «Nåde» 24.11.2020 https://naob.no/ordbok/n%C3%A5de_2

² Norsk akademis ordbok, s.v. «Tilgi» 24.11.2020 <https://naob.no/ordbok/tilgi>

³ Gjærevold, forteller og synsvinkel, NDLA, 24.11.2020

<https://ndla.no/nb/subjects/subject:19/topic:1:195257/topic:1:195520/topic:1:195269/resource:1:48005?filters=urn:filter:f4581340-52f1-435d-8f99-d5de4e123f70>

begynnelse, hvor vi kommer inn midt i handlingen. Kronologien i *Disgrace* ser ut til å gå i en rett linje, med i alle fall et tilbakeblikk i kapittel 19 hvor David møter søsteren til Melanie Isaacs. Slutten i denne romanen er lukket, vi vet hvordan det ender for alle sammen.

Vi har nå sett på fortellerteknikken i J.M Coetzees roman *Disgrace* hvor vi har sett at romanen har en in medias res begynnelse og en heller lukket slutt, av perspektiv og fortellerstemme har vi funnet ut at det er en auctoral fortellerstemme med intern synsvinkel. Nå skal vi se litt nærmere på ugjerningen til David Lurie og hans forhold til “tilgivelse” og “nåde”.

Kan en overgriper be om nåde?

Det er lite som viser til at David angreer når han møter opp til høringen i kapittel seks, vi får inntrykk av at han tror dette er en farse som bare vil gå over og at han snart vil være tilbake i jobben som lærer, underveis i dette kapittelet blir det klarere for den middeladrende mannen at dette ikke er tilfelle.

He does not feel nervous. On the contrary, he feels quite sure of himself. His heart beats evenly, he has slept well. Vanity, he thinks, the dangerous vanity of the gambler; vanity and self-righteousness. He is going into this in the wrong spirit. But he does not care.⁴(sic)

I utdraget ovenfor leser vi hvordan David Lurie ser på høringen i forkant av dennes begynnelse. Hjertet slår i et jevnt – kanskje til og med rolig – tempo, han har sovet godt og er ganske selvopptatt i denne situasjonen⁵. Det står eksplisitt i utdraget at han vet at han angriper dette på feil måte, men han bryr seg ikke. Snakk om hybris. Senere i samme kapittel, etter at David er blitt spurt om han ønsker en utsettelse, leser vi følgende:

‘Why? What do I need to reflect on?’

‘On the gravity of your situation, which I am not sure you appreciate. To be blunt, you stand to lose your job. That’s no joke in these days.’

“Then what do you advise me to do? Remove what Dr Rassool calls the subtle mockery from my tone? Shed tears of contrition? What will be enough to save me?”

⁴ Coetzee, *Disgrace* (London; Vintage, 1999) 47

⁵ “Vanity” oversatt fra eng. til “forfengelig” bruker her synonymet: selvopptatt.

‘You may find this hard to believe, David, but we around this table are not your enemies [...]’⁶(sic)

På mange en måte kan vi lese utdraget ovenfor som et nytt bevis i bevisrekke om at David Lurie i høyeste grad er for stolt (les: sta) til å innse hvordan han har tråkket i salaten, ved vise at han er mer opptatt om å bli ferdig med høringen enn noe annet. Han avslår alle forsøk på hjelp fra sine venner og inntrykket om at han er mer opptatt av seg selv kan virke forsterket av det vi har lest. Vi hopper frem noen sider hvor vi leser avslutningen på David Luries første reaksjon til anklagene han har fått mot seg:

‘In what spirit?’

‘A spirit of repentance.’

‘Manas, we went through the repentance business yesterday. I told you what I thought. I won’t do it. I appeared before an officially constituted tribunal, before a branch of law. Before that secular tribunal I pleaded guilty, a secular plea. That plea should suffice. Repentance is neither here nor there. Repentance belongs to another world, to another universe of discourse’

[...]

‘David, I can’t go on protecting you from yourself. I am tired of it, and so is the rest of the committee. Do you want time to rethink?’

‘No.’⁷ (sic)

Igjen kan man si at inntrykket av Davids hybris blir forsterket, han blir tilbudt en videre karriere ved universitetet mot at han ganske enkelt beklager sine ugjerninger i en offentlig uttalelse, han på sin side tviholder ved at han gjerne er skyldig, men ikke angrende og ser derfor ingen grunn til å gjøre noe sånt.

Vi foretar et siste hopp i denne boken, frem til bokens (*Disgrace*) sitt nittende kapittel, her har endelig David Lurie bedt om unnskyldning til Melanies far. Spørsmålet man imidlertid kan stille seg er, hvorvidt denne unnskyldningen han kommer med er genuin. Et viktig poeng kommer fra mister Isaacs da han velger svare på unnskyldningen til Lurie på følgende vis:

⁶ Coetzee, *Disgrace* (London; Vintage, 1999) 51

⁷ Ibid. 58

‘So’ says Isaacs, ‘at last you have apologized. I wondered when it was coming.’ He ponders. He has not taken his seat; now he begins to pace up and down ‘You are sorry. You lacked the lyrical, you say. If you had the lyrical, we would not be where we are today. But I say to myself, we are all sorry when we are found out. Then we are very sorry. The question is not are we sorry? The question is what lesson have we learned? The question is, what are we going to do now that we are sorry?’⁸

Av det vi leser her kan vi tolke Isaacs spørsmål som «hva har du lært av dette David, jeg vet du er blitt tatt på fersken og at du er lei deg, men hva har du lært?» Hvor på David svarer med å igjen henviser til sin egen lidelse. En ektefølt unnskyldning ville da ikke beskrevet synderens lidelse, men heller empati med den fornærmedes lidelse eller? Ville det ikke vært mer ektefølt om David så hva slags konsekvenser hans ugjerninger mot Melanie fikk ovenfor henne? Videre kan det virke som at David blir lite straffet på tradisjonelt vis, han mister jobben sin og opplever en del karma underveis, men som leser kan man spørre seg om han kunne blitt straffet hardere? Med tanke på at han får spise middag sammen med Familien Isaacs kan man konkludere med at han blir tilgitt av familiefaren i det minste.

Vi har nå sett på Davids forhold med “nåde” og “tilgivelse” i *Disgrace*, her har vi sett at David i stor grad ikke bryr seg om å be om tilgivelse rett etter sine ugjerninger med Melanie Isaacs, og selv etter at han har ber om unnskyldning ovenfor faren til Melanie, så ser man lite tegn til at han har lært noe som helst – da han ikke gjengir en utlegning av dette som ikke omhandler han selv og hans “lidelser”.

Forbrytelse og straff

I det følgende skal vi se nærmere på Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*. Vi skal som tidligere i denne artikkelen se på fortellerteknikken i historien før vi igjen ser på tematikken i historien. Vi begynner med et kort handlingsreferat.

Raskolnikov går med drapsplaner, han vil drepe en pantelåner som heter Aljona Ivanovna, Motivene til denne forbrytelsen er flere, blant annet ønsker han å få svar på et spørsmål: er han et såkalt ekstraordinært menneske som kan drepe uten å føle anger, dersom forbrytelsen er gjort med gode hensikter? Alt går som planlagt inntil søsteren til Aljona Ivanovna kommer uventet hjem – han blir tvunget til å drepe henne også. I forkant av mordene møter han

⁸ Ibid. 171-172

Marmeladov, som forteller om blant annet at datteren, Sonja må bli prostituert for å livnære familien. Etter drapene blir han sengeliggende og han innbiller seg at alle mistenker ham for mordene. Vi møter Marmeladov igjen i det han blir påkjørt av en hestedrosje og dør kor tid etter, Raskolnikov bestemmer seg for hjelpe familien økonomisk. Han blir fascinert av Sonja, før han tilstår forbrytelsene og blir sendt til fangeleir i Sibir hvor han innser at han er i stand til å elske og at han elsker Sonja.

Fortellerteknikken i *Forbrytelse og straff*

Begynnelsen i *Forbrytelse og straff* er av typen *In medias res*. Vi følger en ung mann gjennom gatene i St. Petersburg og det tar noen sider før vi blir kjent med protagonisten; Raskolnikov. På lik linje med *Disgrace* ser det ut til at *Forbrytelse og straff* har en aural fortellerstemme med intern synsvinkel. Men skal vi tro det Eivind Salen skriver i sin analyse av boken, er det et sted hvor det skjer en brytning i perspektivet:

[...] Det ender med at han skyter seg, og all den underlige oppførelsen hans, får sin forklaring. I de siste kapitlene har Svidrigajlov, og ikke Raskolnikov, vært hovedpersonen.⁹

Som vi ser av sitatet ovenfor er det altså et punkt hvor vi skifter perspektiv, i stedet for å bare være i hode og sjelelivet til Raskolnikov tilbringer vi flere kapitler i hodet til Svidrigajlov inntil han begår selvmord.

Kronologien i *Forbrytelse og straff* går ganske så rett fram, vi får tilbakeblikk her og der igjennom historien, for eksempel gjennom lesningen av brevet Raskolnikov mottar av sin mor – her får vi et innblikk i hva som har skjedd før romanens begynnelse, hendelser som får konsekvenser videre i historien. Selve slutten i denne historien er ganske så lukket, vi vet at Raskolnikov er morderen, at han er blitt tatt og at han får sin straff og vi får et siste innblikk i sjelelivet til protagonisten hvor vi får se at han adopterer Sonjas overbevisninger.

Her avslutter vi våre undersøkelser på fortellerteknikken i romanen *Forbrytelse og straff*, Vi har sett at begynnelsen er en *in medias res* begynnelse hvor vi følger protagonisten til sitt nest siste møte med offeret han snart skal drepe. Videre har vi funnet ut at det er en aural fortellerstemme med en intern synsvinkel, med et lite unntak mot slutten av boken hvor vi i

⁹ Salen, «Forbrytelse og straff, av Fjodor Dostovjevskij – sjettede del» 24.11.2020
<https://esalen.wordpress.com/2009/04/02/forbrytelse-og-straff-av-fjodor-dostovjevskij-sjettede-del/>

løpet av flere kapitler får innsikt i tankene til en annen karakter. Slutten har et preg av å være lukket da vi ikke er i noen særlig tvil over hvordan det ender med Raskolnikov. I neste del av denne artikkelen skal vi se nærmere på Raskolnikovs ugjerning og hvordan han forholder seg til “tilgivelse” og “nåde”.

Kan en øksemorder be om nåde?

Etter at mordene er begått i del en av denne romanen ser vi hvordan Raskolnikov reagerer på sine ugjerninger. Det kan her argumenteres at han viser veldig liten anger ovenfor sine ugjerninger, noe man kan etterlyse i og med at et av de viktigste motivene til Raskolnikov for å utføre forbrytelsen var å teste sin hypotese; er han et overmenneske som kan drepe et “ondt” menneske uten å føle anger – han drepte ikke bare et “ondt” menneske, men en uskyldig kvinne som måtte lide under dette onde menneske. Vi leser følgende i dette utdraget:

Det var allerede blitt ganske lyst, og han begynte raskt å granske seg selv fra topp til tå, og ganske særlig alle klær: Der skulle vel ikke være spor av noe slag? Nei, slik gikk det ikke an å få undersøkt det som han skulle. Skjelvende i febergysninger begynte han å ta av seg klærne, og undersøkte plagg for plagg fra alle kanter.¹⁰

Det virker her som om Raskolnikov er mer opptatt av å fjerne bevisene for sine ugjerninger, han vil ikke bli straffeforfulgt og er villig til å trosse en sykdom som nå har inntruffet. En tolkning kan her være at Raskolnikov dermed har fått bekreftet sin hypotese. Jeg skal forresten senere drøfte hvordan vi kan tolke sykdommen i denne sammenhengen. I det neste utdraget har Raskolnikov bestemt seg for å fjerne byttet han har hatt liggende i leiligheten, vi kommer også til å se hvor langt han går for å kvitte seg med det nevnte byttet:

«Fort, fort, vekk med det alt sammen.» Men det viste seg å være svært vanskelig å kvitte seg med disse tingene. Han gikk langs Jekaterina-Kanalen i en halvtimes tid, kanskje lenger, og han skottet flere ganger bort mot trappetrinnene som førte ned til vannet, når han kom til slike landingssteder.¹¹

De eksplisitte handlingene til Raskolnikov viser i stor grad at han ikke angrer på sine ugjerninger. Når så dette er formulert er det andre tegn som kan peke på at Raskolnikov angrer litt – gjerne da uvitende om at det er det han faktisk gjør. Et av disse mener jeg å være

¹⁰ Dostovjevskij, *Forbrytelse og straff* overs. Brodal (Oslo:Solum forlag, 2014)134

¹¹ Ibid. 160

sykdommen han får kort tid etter øksedrapene han har begått, kan dette være psykosomatiske tegn på anger hos protagonisten?

Et annet tegn på at han angrer kommer igjennom den bisarre adferden til Raskolnikov, der han i flere situasjoner forhører seg om andre tror at han har begått forbrytelsen. Blant annet sitter han seg sammen med en ansatt ved politistasjonen og diskuterer hendelsene og hvordan han ville unngått straffen i etterkant – en forklaring som på mange måter stemmer overens med sakens faktum¹². Et motargument til min påstand her kan være at disse diskusjonene skjer i takt med at offentligheten får kjennskap til sakens fakta – dermed vil ikke Raskolnikovs diskusjoner virke så mistenksomme. Man kan likevel argumentere at han tenderer til å ville tilstå forbrytelsen. Men det er først i bokens siste kapittel (før epilogen) at Raskolnikov, etter å ha snakket med Sonja, endelig tilstår sin forbrytelse både ovenfor myndighetene og offentligheten:

- Jeg ... begynte Raskolnikov.

- Se her, drikk dette vannet!

Raskolnikov skjøv glasset bort med hånden. Så sa han, sakte, og med pauser mellom ordene, men forståelig nok:

- *Det var jeg som myrdet den gamle pantelånersken og hennes søster Lizaveta med en øks, og ranet dem.*

Ilja Petrovitsj åpnet munnen. Folk styrtet til fra alle kanter.

Raskolnikov gjentok sin bekjennelse.¹³

I epilogen leser vi om en Raskolnikov som har forandret seg, han har ikke lenger et så mørkt syn på livet, han begynner å innse at han kan elske og at han elsker Sonja. Vi leser om Raskolnikovs tid i fangeleir i epilogen. Raskolnikov blir straffet på tradisjonelt vis for sine ugjerninger (som seg hør og bør), han mottar ikke nødvendigvis en tilgivelse fra ofrene eller pårørende – og det lar seg jo ikke gjøre i og med at de er døde, men i religiøs forstand virker det mot slutten som at han mottar tilgivelse.

Vi har nå sett på hvordan Raskolnikov går fra en tilsynelatende kald øksmorder til en angrende forbryter. I innledningen så vi hvordan det tilsynelatende var viktigere for

¹² Ibid. 244

¹³ Ibid. 791

Raskolnikov og unndra seg straffen enn å faktisk tenke over hva han har gjort. Her så vi flere eksempler som pekte på hans ubarmhjertighet overfor sine gjerninger, til slutt så vi at han gikk langt for å vise sin anger ovenfor Sonja. La oss oppsummere våre funn og avslutte denne artikkelen.

Konklusjon

I denne artikkelen har vi sett på fortellerteknikken i romanene *Disgrace* og *Forbrytelse og straff*. Der vi har sett at det er flere likheter i fortellerteknikken i begge romanene, begge historiene har like begynnelser og ganske så like avslutninger. En annen likhet er tilsynelatende fortellerstemme og synsvinkel. I begge romanene finner vi stort sett en autorial fortellerstemme med intern synsvinkel, med få unntak i *Forbrytelse og straff*. Med tanke på kronologi er det nok flere tilbakeblikk i *Forbrytelse og straff* jamfør det tidligere eksemplet med brevet Raskolnikov mottar fra sin mor.

Etter dette så vi på hver av romanene i lys av ordene “nåde” og “tilgivelse”, i lys av disse to ordene har vi funnet likheter og forskjeller hos protagonistene. Vi har sett at begge protagonistene reagerer på likt vis rett i etterkant av sine ugjerninger, både David og Raskolnikov nekter å innfinne seg i det fulle alvoret som ligger i hva de har gjort. David reagerer med å opptre pompøst fremfor høringen han må møte opp i, mens Raskolnikov er mer opptatt av å gjemme bevisene for sin ugjerning. Gradvis virker det som at begge protagonistene ender opp med å innse til en viss grad alvoret i sine ugjerninger, men her kan det spores ulikheter. Mens Raskolnikov går langt for å endelig ta sin straff, og lar seg straffe i fengsel, har David tilsynelatende liten interesse for å se hva han faktisk har lært av situasjonen og går ganske så straffefri gjennom historien – i den grad vi snakker om tradisjonell straff.

Litteraturliste

Coetzee, John *Disgrace*

London: Vintage, 1999

Dostojevskij, Fjodor *Forbrytelse og straff* oversatt av Jan Brodal

Oslo: Solum forlag, 2014

Gjærevold, Einar «Fortellerteknikk»

NDLA

<https://ndla.no/nb/subjects/subject:19/topic:1:195257/topic:1:195520/topic:1:195269/resource:1:48005?filters=urn:filter:f4581340-52f1-435d-8f99-d5de4e123f70>

Norsk akademis ordbok «Nåde»

24.11.2020

https://naob.no/ordbok/n%C3%A5de_2

Norsk akademis ordbok «tilgi»

24.11.2020

<https://naob.no/ordbok/tilgi>

Salen, Eivind «Forbrytelse og straff – sjette del»

En helt grei blogg

<https://esalen.wordpress.com/2009/04/02/forbrytelse-og-straff-av-fjodor-dostojevskij-sjette-del/>



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

104

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetik fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn:

Dokument 6 (2).pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

110.88 KB

Opplastingstidspunkt:

27.11.2020 12:18

Status:

Lagret

Besvart.

Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNEKODE ALLV 113

Høstsemester 2020

Fortellerteknikk og tema i Disgrace og Forbrytelse og straff

Kandidatnummer 104

I denne teksten vil jeg beskrive på og sammenligne hvordan fortellerteknikken i forbrytelse og straff og Disgrace henger sammen med tematikken de de respektive verkene. For å gjøre dette vil jeg først presentere verkene, deres handling, deres forfattere videre vil jeg si noe om deres tema og deretter vil jeg ta et dypere dykk i hver an disse bøkene og belyse noen av elementene og hvordan mellom fortellerteknikken og tematikken i hver av de, etter dette vil jeg si noe om likhetene og ulikhetene i verkene og til slutt vil jeg gi en konklusjon og oppsummering av det jeg finner ut.

Disgrace er en roman skrevet av den sørafrikanske forfatteren John Maxwell Coetzee som ble utgitt i 1999. Forfatteren har vunnet blant annet nobels pris for litteratur for denne boken. Boken er samfunnsskritisk og tar opp skammen som eksisterer i noen deler av verden. Den fremstiller også den personlige skammen hovedpersonen går gjennom i boken.

Når vi først møter David er han en universitetsprofessor som lenge har betalt en prostituert for sex. Han ser henne på gaten med hennes sønn og kort tid etter nekter hun å møte han igjen. Han får da ikke det utløpet han betegner som naturlig og påtrengt.

En kveld møter han Melanie som tar en av klassene hans. Han legger an på henne og de har etter hvert sex ved flere anledninger. En gang hvor han drar til hjemmet hennes og nesten tvinger seg på henne. Etter denne hendelsen ser han mindre av henne og hun dropper ut av emnet hans. Senere får han beskjed om at dette forholdet vil få konsekvenser. Han har trakasserte en student. Han får muligheten til å beholde jobben dersom han beklager hendelsen. Men han nekter for at det skjedde noe gale mellom han og studenten han påstår at alt var frivillig. Mens han på samme tid bekrefter at det hun sier er sant, han nekter å gi sin side av saken. Senere mener han at det er helt naturlig det han gjorde. Da han nekter å beklage for det som skjedde fratrer han stillingen sin, dette for å slippe å få sparken.

Han bestemmer seg for å dra på Road Trip til dramaet roer seg litt. Han drar for å bo med datteren sin på en gård et godt stykke unna. Der deltar han i gårdsarbeidet, og med hundekennelen. For å fylle dagene hjelper han også til på en dyreklinikk hvor han innser at dyrlegen ikke egentlig kan hjelpe dyrene, men at det er et siste hvileplass for dyrene. Han hjelper til med å avlive de og med forferdelige operasjoner. Han tenker mye når han er der. Blant annet om hvorfor han vil sende dyrene til brenning selv og ikke vil la de som jobber med det gjøre det.

Et vendepunkt i historien er når gården til datteren blir brutt inn. Det kommer tre menn og bryter seg inn, slår ned, setter fyr på og stenger hovedpersonen inne på badet. Datteren voldtar de. De stjeler mye av tingene hennes og myrder hundene i hundegården. Etter dette føler ikke hovedpersonen seg trygg lenger og ber datteren flytte med ham til hans hus. Han snakker om skammen hun må føle. Hun nekter.

Han reiser hjem igjen om dykker ned i arbeid med en opera han har holdt på med i lang tid. Han merker at alt blir påvirket av det han har opplevd. Han gjør flere endringer på den.

Han blir invitert på besøk til foreldrene til melanin. Der snakker han med faren, beklager seg og viser at han har endret sine tanker rundt hendelsen. Hovedsakelig at han nå ikke bare aksepterer skyld men beklager seg for det. Noe han absolutt ikke gjorde i begynnelsen.

Når romanen slutter har hovedpersonen gjennomgått en endring fra å være litt høy på seg sjøl og nekte for å ha gjort noe gale, til å kunne innrømme for seg skjøl og andre att det han gjorde var skamfullt og at det er noe gale med det.

Gjennom romanen blir vi presentert for flere typer vanære og skam. Jeg vil påstå dette er bokens tema. Det blir utforsket på flere nivåer og fra ulike vinkler til ulike tider. Man kan påstå at forfatteren vil skape tanker rundt dette samfunnsproblemet. Den går også gjennom personlig vekst, i dette tilfellet emosjonell vekst. David går ifra å ikke bry seg til å i det minste bry seg litt.

Forbrytelse og straff ble skrevet i 1866 av den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskij. Dostojevskij skrev flere samfunnskritiske bøker, hvor forbrytelse og straff var den første av flere som kritiserte vestens tenkemåte.

Boken tar oss med på den psykologiske reisen til Rodion Raskolnikovs fra han vurderer å myrde den gamle pantersekongen gjennom øyeblikket han gjør det og til hans innrømmelse av forbrytelsen. Det blir stilt flere interessante moralske spørsmål gjennom teksten. Kan det være greit å drepe for felleskapets beste? Hvem har i så fall lov til det? Kan en klandres for det en gjorde når en var syk? Vi får et innblikk i en gal persons tenkemåte både får vi se hva som driver en til å myrde og hvordan man kan ha det i etterkant.

Når vi først møter Rodion Raskolnikovs er han en ung tidligere student som vandrer i sant Petersburgs gater. Han har på grunn av pengemangel måtte avbryte sine studier og prøver å finne en måte å kunne starte opp igjen. Han har tidligere tydd til å pante noen av sine eiendeler hos en gammel pantelåner som han senere myrder. Når vi først møter han får vi vite at han har planlagt mordet over lengre tid og nå bare ser etter en mulighet. Selve mordet går bra, frem til pantelånerens søster kommer hjem tidligere enn Raskolnikovs hadde regnet med. Så han myrder henne også.

Motivet hans for å myrde den gamle, som han ofte kaller henne, er noe han selv prøver å finne ut av i løpet av teksten. Var det på grunn av pengeproblemer? Var det for å fjerne en snylter fra samfunnet? Eller er han bare gal? Vi får vite at han har utgitt en avhandling om supermennesker og han blir på et tidspunkt spurt om han selv mener han er et av disse menneskene som er over moralen.

Gjennom første halvdel av boken er Raskolnikov ganske hovmodig og mener han har gjort det beste, til tross for den kraftige feberen som gir han hallusinasjoner om at alle vet han myrdet "den gamle" står han på sitt. Han virrer mellom å selvsikkert fortelle politimannen nøyaktig hvordan han myrdet henne og å kaste vekk alle smykkene fordi han er redd for å få hjemmebesøk hvor de ransaker leiligheten hans.

Etter noe drama på gravølet innrømmer han til Sonja at det var han som myrdet den gamle. Hun kuer ikke vekk fra han men nevner heller hvor stor smerte han må være i. Tilfeldigvis var han som egentlig skulle forlove seg med Søsteren til hovedpersonen i naborommet og hørte alt som ble sakt. Han ville gå til politiet med dette men kom ikke så langt. Politiet mistenkte han allikevel og etter en samtale med Petrovitsj går Raskolnikovs og melder seg selv til politiet.

Tema i forbrytelse og straff er kan være flere ting. Blant annet alienasjon. Altså separasjon fra samfunnet. Raskolnikovs viser gang på gang hvor adskilt han er fra samfunnet, sine rare tenkemåter og nekt for å få hjelp til hva det skulle være. Han føler seg ulik fra samfunnet og de andre i det han vil helst bli latt være aleine og slippe å hankses med det.

Psykologien til en forbryter altså hva som får en til å gjøre en forbrytelse, og hvordan man har det etter på.

Ideen om et "supermenneske" som er over loven og over de moralske pliktene og reglene som binder de normale menneskene. En med rett til å drepe dersom de mener det er til det beste for samfunnet. Han bruker Napoleon som et eksempel på et sånt menneske.

Et siste tema kan være nihilisme. Forfatteren skrev boken som en type kritikk mot nihilisme. Nihilisme er en tankemåte som var voksene på denne tiden i Russland. Den baserer seg på at man ikke skal bry seg om emosjonelle eller familiære bånd men bare bry seg om det beste for samfunnet som en helhet. Dette kan vi se i Raskolnikovs første begrunnelser for hvorfor han myrdet "Den Gamle". Hun var grådig, og mange ville tjene på hennes død, hun samlet penger og var en gammel person som ikke tjente til noe annet formål enn å være en plett på menneskeheten. Dette er da omdiskutert om det faktisk kan være en utilitær begrunnelse. Men at Raskolnikovs var et nihilist er ganske tydelig i teksten.

Tema i forbrytelse og straff er alienasjon. Altså separasjon fra samfunnet. viser gang på gang hvor adskilt han er fra samfunnet, sine rare tenkemåter og nekt for å få hjelp til hva det skulle være. Han føler seg ulik fra samfunnet og de andre i det han vi helst bli latt være aleine og slippe å hankses med det. Psykologien til en forbryter altså hva som får en til å gjøre en forbrytelse, og hvordan man har det etter på.

Teksten er skrevet i Tredjeperson. Stort sett følger vi Raskolnikovs, får høre noen av hans tanker og konklusjoner og se hans handlinger. På flere tidspunkt blir synspunktet overlevert til å se over skulderen til andre karakterer. Det blir brukt for å belyse tilstandene rundt om kring. Og hvordan andre reagerer på hans handlinger. På gravølet til Marmeladov blir det fortalt mer utenforstående hva som skjer i rommet.

Et interessant moment i Forbrytelse og staff er narratoren. Gjennom romanen blir vi stort sett ledet gjennom av Rodion Raskolnikovs gjennom et tredjepersons personal forteller. Vi får litt innblikk i hva de andre driver med også men stort sett går det i hans tanker og handlinger. Men, kan vi stole på Rodion som forteller? Han har jo selv skrevet en avhandling om at før en forbrytelse blir begått er det en sykdom, gjerne samtidig også. Han har også feber og feberfantasier i løpet av romanen. Dette kan tyde på at vi skal stille spørsmål med hvor troverdig han er som forteller. Han har flere episoder hvor han tror fullt og het at de rundt han vet at ha myrdet pantelåneren og søsteren hennes. Hvor han holder på å røpe seg selv fordi han tror de allerede vet det. At alle rundt han holder han for narr, ser hvor lenge han kan holde ut, spiller spill med han. Når det egentlig bare er han som lar fantasien spille han puss. At Rodion ikke er en troverdig forteller tvinger leseren til å tenke selv. Dette får også frem en tvil til hans tanker. Blant annet ideen om supermennesket. Dersom Rodion var en fullt troverdig forteller ville man kanskje forvente at dette var en positiv ting. Men siden har er fremstilt som litt smågal blir det mer en "å"? Dette var da en helt forskrudd tenkemåte. Mannen har jo myrdet en uskyldig dame og begrunner det svært svakt. Dette gjør at vi får et innblikk i galskapen rundt det å drepe. Men også rundt nihilisme.

En annen fortellermåte som blir brukt er bevishetsrømninger. Altså at det som blir hans gjennomgang av saker og ting. Ikke bare de ferdige tankene. "vet de eller vet de ikke"? Dette viser hvilke tanker han tenker og hvordan disse leder til det han gjør. Det kan hjelpe på samfunnskritikken som blir vist.

Vi kan se kontraster mellom handlingene hans, han myrder fordi han skylder penger men når han får penger kaster han disse vekk på ingenting. Eller på noen han absolutt ikke kjenner. Vi blir på en måte oppmuntret til å anta at han er gal.

Patos blir brukt for å skape en medfølelse for noen man ikke burde ha medfølelse for en morder. Spenningen i boken blir mye om han blir tatt får skyldfølelse nok til å innrømme mordet eller slipper unna. De små sidehistoriene forteller mer om hvordan han er som person ellers, vi får høre at han har endret personlighet i det siste. Mest sannsynlig på grunn av sykdommen de nevner støtt og stadig.

Historien blir stort sett fortalt kronologisk, men på noen tidspunkt drar de inn ting som har hendt tidligere. Dette skjer vanligvis med at karakterene snakker om en tidligere hendelse i lag, som fyren som ble ned trampet av hester. Eller Rodion sin sykdom før vi møtte han. Og hans avhandling om forbindelsen mellom sykdom og forbrytelse.

Begge romanene bruker synspunktet for å sørge for at man er i stand til å være sur på hovedpersonen men gir innblikk til at man også sympatiserer med dem. Begge romanene blir fortalt kronologisk med små hopp fremover i tid. De tar begge opp noen ting som har hendt før .I forbrytelse og straff blir det på flere punkter i teksten dratt inn andres historier, dette ser vi derimot ikke så mye av i Disgrace. I forbrytelse og straff er narratoren ikke helt til å stole på da vi ofte ser situasjonene gjennom Raskolnikovs som viser tendenser til å være mentalt forstyrret. Disgrace sin narrator viser tydeligere at den er utenforstående men tankereferatene til David gir oss et innblikk i hans karakter. At man skal tvile på Raskolnikovs gjør at kritikken til nihilismen blir mer effektiv. Fortellermåten gjør at man ser samfunnsspørsmålene ifra rett vinkel i følge det forfatteren ville. Det samme gjelder i Disgrace der følelseløsheten til David gjør han til en usympatisk karakter. Når han viser mer følelser og aksepterer skylden og forstår virkeligheten av det han har gjort blir han mer likendes. Når han senere opplever en skam selv ser vi frustrasjonen og skammen som kommer med dette. Temaet har da blitt belyst fra flere side.

Litteraturliste

Forbrytelse og straff, Dostoevskij, Fëdor, 2014, solum (oslo)

Disgrace, Coetzee, J.M. 2000, viking (new york)



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

105

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetik fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn: ALLV113-kandidatnr. 105.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 117.57 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 10:44

Status: Lagret

Besvart.

Emnekode: ALLV113

Kandidatnummer: 105

Ord: 2742

(2) Samanlikn forholdet mellom forteljarteknikk og tematikk i Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

I hovudet til ein brotsmann

Innleiing

Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace* er to romanar som begge nyttar seg av ein heterodiegetisk forteljar, men meistrar likevel å formidle noko djupt personleg og eksistensielt i sitt vesen. Korleis gjer dei dette, og korleis heng forteljarteknikken saman med tematikken i romanane?

For å undersøke dette vil eg fyrst i denne oppgåva undersøke forteljarteknikken i dei to overnemnde romanane, korleis den er lik og ulik, og argumentere for at sjølve forteljarteknikken er eit viktig verkemiddel for å formidle den personlege tematikken ein kan finne i dei. Eg vil vidare argumentere for at forteljarteknikken som vert brukt i både *Forbrytelse og straff* og *Disgrace* er naudsynt for å formidle det komplekse og interessante ved brotsverket som vert gjort i begge dei dramatiske universa. Til sist vil eg argumentere for at forteljarteknikken speglar naturen i brotsverket og dei to sfærane brotsverket tilhøyrar.

Dette tyder at eg gjennom denne oppgåva kjem til å arbeide ut frå at begge romanane konsentrerer seg rundt naturen i brotsverket, samstundes som romanane behandlar brotsmannen sin veg frå brotsverk til endeleg vedkjenning. Det er dette som er rammeverket og føresetnaden for at både David og Raskolnikov skal kunne fortelje si historie og årsaka til at ting vert som det vert.

Heterodiegetisk forteljarteknikk

Både *Forbrytelse og straff* og *Disgrace* nyttar seg av ein heterodiegetisk forteljarstemme, altså ein forteljar som ikkje tek del i handlinga og står utanfor det dramatiske universet. Likevel er *Forbrytelse og straff* kjent for å vere ein psykologisk roman,¹ og *Disgrace* klarar effektivt å formidle ein tilstand prega av uro i livet til professoren David Lurie. Me kjem tett på hovudpersonane Raskolnikov og David, sjølv om forfattarane nyttar

¹ Haarberg, Selboe, Aarset, *Verdenslitteratur*, 2017, s. 394-395

seg av ein tredjepersonsforteljar, forklart av Jakob Lothe som ein forteljar som er «[...] utanfor eller over handlinga, sjølv om hans perspektiv og stemme og er i teksten.»²

Å gjeve ei intim oppleving på trass av ein heterodiegetisk forteljarteknikk klarar begge romanane gjennom å fokusere via hovudpersonane, eit omgrep Lothe definerer slik: «Til liks med perspektiv viser fokusering til den instansen, gjerne representert ved ein person, som hendingane i historia blir sedde og oppfatta frå.»³ Fokusering forklarar korleis me kjem tett på dei dramatiske personane og får ta del i deira historie på ein langt meir intim og direkte måte enn om forteljarstemma heldt seg utelukkande utanfor både handlinga og tankane til personane det gjeld. I *Disgrace* er fokuseringa utelukkande hos David gjennom heile romanen, me slipp aldri fri frå hans tankar og hans syn på det som skjer rundt han. Me bryt berre ut frå fokuseringa i samtalan han har med dei rundt seg som er markert med hermeteikn. Ein av dei få gongane me som lesarar forstår David utan hans eigne ord er då han møter ekskona og ho til dømes seier «‘You’ve lost weight,’ she remarks, ‘What happened to your ear?’»⁴ Frå fyrste augneblink til siste får me historia fortalt gjennom David. Ein konsekvens av dette er at me stadig nektast tilgang til dei andre personane som spelar ein rolle i romanen, me får ikkje vite kva dei tenkjar. Dette speglar røyndomen, og denne måten å fortelje ein djupt personleg historie gjer at me opplev historia til David slik me eventuelt ville opplevd situasjonen sjølv. David får aldri vite kva dottera Lucy tenkjer, og han nektast konstant tilgang til ho. Ho fortel ikkje kva som skjedde med ho under husinvasjonen som finn stad på garden hennar medan David bur der, noko som fører til at David spekulerer i kva som har skjedd medan han var innelåst på badet. Den tilgangen David nektast til dei personane rundt seg, saman med oss som lesarar, skapar eit mørkt rom i romanen, og ein kan sjå dette som ein av grunnane til at han vedkjenner og beklagar til familien til studenten han har hatt eit forhold til.

Det som nettopp rammar inn heile forteljinga om David er brotsverket hans og vegen til vedkjenninga, at han innleiar eit forhold til studenten Melanie. Dette er grunnen til at han reiser ut frå Cape Town til Lucy i Eastern Cape etter å ha slutta i jobben sin som professor. Mot slutten av romanen, etter husinvasjonen, reiser han tilbake til Cape Town, og på vegen drar han innom familien til Melanie. Han går frå å tilstå, men nekte å beklage det som har skjedd, til å vedkjenne og beklage det han har gjort mot dottera til Mr. Isaac. Han ser seg sjølv

² Lothe, “Narrativ kommunikasjon”, 2003, s. 35

³ Lothe, “Narrativ kommunikasjon”, 2003, s. 70

⁴ Coetzee, *Disgrace*, 2000, s. 187

som straffa med husinvasjonen i Eastern Cape og konsekvensane av den – «In my own terms I am being punished for what happened between myself and your daughter.»⁵ Nettopp det at han nektast tilgangen til dei rundt seg, noko som resulterer i eit mørkt tomrom i romanen, fører moglegvis til at han bevegar seg til vedkjenninga. Straffa kan vere nettopp den mangelfulle tilgangen han har på det som har skjedd med Lucy, han maktar ikkje å oppnå noko reell relasjon til ho kjølvatnet av husinvasjonen. Dette opplev me som lesarar saman med han då me heller ikkje får vite noko utanom det ho sjølv røper i samtalar med David. At me som lesarar heller ikkje har tilgang på dei faktiske hendingane bidreg til at denne tematiske tråden kan ha ein så effektiv verknad som den endar opp med å ha. Som lesarar lev me oss inn i fortvilninga David kjenner i situasjonen, og me, saman med han, vil vite kva som har skjedd. Denne desperasjonen som me er vitne til gjennom fokaliseringa kan dermed vere ein faktor for at David går inn i seg sjølv til sist vedkjenner for familien til Melanie at det han har gjort er galt og beklagar med å leggje seg på kne i ei bønnestilling.

I *Forbrytelse og straff* er fokaliseringa langt mindre konstant enn i *Disgrace*. Forteljaren er framleis av heterodiegetisk type, men beveger seg i denne romanen inn og ut av medvitet til Raskolnikov. Det er passasjar der forteljaren visar seg meir nøytral og som ein allvitande forteljar. I motsetnad til *Disgrace* får me som lesarar ta del i handlingsrom der hovudpersonen ikkje er til stade i det heile tatt, samstundes som me får tilgang på andre dramatiske personar sine tankerekker. Eit klårt døme på dette er i då Svidrigajlov gjer sjølvdrap i sjette del av romanen. Det er eit kapittel der Raskolnikov ikkje er til stade, og lesarane får tilgang på tankane til Svidrigajlov – «Han så for seg elvevannet som hadde steget så sterk i løpet av natten.»⁶ Slik sleppast tankar frå andre personar enn Raskolnikov inn i romanen, og *Forbrytelse og straff* vert ein polyfon roman, noko *Disgrace* ikkje er med ein konstant fokalisering hos David. Romanen visar seg meir dialogisk, då fleire stemmer slepp til utan å undergrave kvarandre. Brodal forklarar det i etterordet av si omsetjing av romanen slik: «Dostojevskij lar sine personer få komme til orde, han lar dem få komme med sine argumenter, gir dem liksom en sjanse til å overbevise leseren om sine synspunkt.»⁷ Slik framstår Raskolnikov som både subjekt og objekt for oss, me får eit større innblikk i korleis han vaklar fram og tilbake i St. Petersburg ved å sjå han også gjennom auga til andre personar. For *Forbrytelse og straff* vert dette ein viktig faktor for å formidle det reint psykologiske ved romanen, nemleg Raskolnikov sin mentale kamp både før og etter

⁵ Ibid. s. 172

⁶ Dostojevskij, *Forbrytelse og straff*, 2014, s. 701

⁷ Brodal, «Efterord», 2014 s. 757

brottsverket. Samstundes gjev denne perspektivvekslinga eit meir heilskapeleg inntrykk av Raskolnikov enn det me får av David i *Disgrace*, nettopp fordi me i større grad får sjå korleis andre ser og oppfattar hovudpersonen i romanen.

Fri indirekte diskurs

Måten forfattarane har nytta seg av fokalisering er til ein viss grad modifikasjonar av kvarandre, men likevel nyttar begge forfattarane seg av fri indirekte diskurs, ein «talepresentasjon som reflekterer både fortellerens stemme og stemmen til personen som taler i teksten.»⁸ Den fri indirekte diskursen skapar ei tvitydigheit i kven som eigentleg ytrar det me som lesarar har tilgang til. Det tyder at me ikkje berre ser hendingane gjennom auga til David eller Raskolnikov, det vert også forklart med deira ord utan at det vert brukt hermeteikn eller markert på andre måtar.⁹ Sjølv om det kan skape ei uvisse om kven som formulerer det me les, er det nokre stadar observasjonar der det tydeleg kjem fram at det er personen fokalisinga går via som tenkjar det. Spesielt tydeleg er det i ein roman som *Disgrace* som aldri flytter perspektivet sitt. Eit døme på nettopp dette er då David omtalar kroppen til dottera si - «Her hips and breasts are now (he searches for the best word) ample.»¹⁰ Det er heilt tydeleg at dette er det språklege uttrykket til David, sjølv om det ikkje er markert med hermeteikn. I motsetnad til *Forbrytelse og straff* har me fokalisinga og fri indirekte diskurs via David gjennomgåande i heile romanen utan avbrot. Det fører til at me heile tida kan forvente at det er formuleringane til David som kjem til uttrykk. I akkurat dette dømet er det likevel ein ganske tydeleg peikepinn på at det er hans tankar i det innskotne «(he searches for the best word).»¹¹

Eit døme på fri indirekte diskurs i *Forbrytelse og straff* er mellom anna då Raskolnikov besøker pantelånarska for fyrste gong i romanen – «[...] det eneste man kunne se av henne var de små øynene [...]»¹² Ettersom forteljaren er heterodiegetisk er det umogleg at denne utanforståande storleiken ikkje ser meir av pantelånarska. Det tydar at det nødvendigvis er Raskolnikov som ser det me får formidla, og at det er han som avseier dommen om storleiken til auga hennar. Dette dømet på fri indirekte diskurs er enno meir tvitydig enn dømet frå *Disgrace*, og underbyggjer ytterlegare korleis forteljarteknikken i *Forbrytelse og*

⁸ Lothe, Refsum, Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2007, s. 74

⁹ Lothe, «Narrativ kommunikasjon», 2003, s. 74-75

¹⁰ Coetzee, *Disgrace*, 2000 s. 59

¹¹ Ibid.

¹² Dostojevskij, *Forbrytelse og straff*, 2014 s. 10

straff stadig bevegar seg inn og ut av medvitet til Raskolnikov. Andre stadar er det andre personars tankar som vert objektet for fri indirekte diskurs.

Eit likskapstrekk i forholdet mellom forteljarteknikk og tematikk er at for både *Forbrytelse og straff* og *Disgrace* ser den valde forteljarteknikken ut til å vere den som mest effektivt klarar å fange inn tematikken som dreier seg om hovudpersonen sitt indre sjeleliv og naturen i brotsverket, og til sist vegen til vedkjenning. Å leggje fokalisinga, meir eller mindre, til hovudpersonane, gjev oss som lesarar eit langt meir intimt møte med dei, med tilgang på deira indre. Me vert meir kjent med personane, då me vert kjent med korleis dei tenkjer og kva for nokre språklege uttrykk dei nyttar seg av. Dette gjer moglegheita til innleving mykje større, eit viktig premis for å drive lesinga framover. Me er investerte i personane, samstundes som me er meir viljug til å sympatisere med Raskolnikov og David på trass av det brotsverket dei gjer. Me sympatiserer med Raskolnikov på trass av at han drep pantlånarska og hennar syster i vanvare, og David på trass av at han innleier eit uhøyrte forhold til ein av sine studentar. Forteljarteknikken vert dermed ein viktig føresetnad for å kunne formidle slike forhold.

Brotsverket

Både *Forbrytelse og straff* og *Disgrace* opplevast intime, dog i ulik grad, som ein konsekvens av fokalisinga forfattarane har nytta i sin forteljarteknikk. Dette speglar ein av dei viktigaste tematiske trådane ein kan finne i begge romanane – ugjerningas natur. Rammeverket rundt handlinga er i begge romanane eit brotsverk, sett at ein forstår David sitt forhold til Melanie som det. Det er brotsverket, eller planlegginga av den, som setter i gang handlinga, som gjer at det som skjer har moglegheita til å skje. Hadde ikkje David måtte tre ned som professor, hadde han aldri reist til Eastern Cape for å oppleve det han gjer der. For *Forbrytelse og straff* er det meir openbart at sjølve brotsverket og vedkjenninga er eit sentralt element i handlinga. Samstundes er det visse skilnader i sjølve forteljarteknikken, nettopp i at *Disgrace* nyttar seg av ein konsekvent fokalising frå byrjing til slutt. Dette er ein skilnad ein kan knyte opp mot naturen i brotsverket og kva for ein sfære den tilhøyrar. Dobbelt drapet Raskolnikov gjer tilhøyrar offentlegheita og den offentlege sfære, medan David sitt brotsverk er ei høgst privat ei. Dette kan spegle kvifor fokalisinga er slik den er i dei to romanane.

Ved å sjå brotsverket som *Disgrace* sin viktigaste tematiske tråd, står ein i fare for å overforenkla romanen som også inneheld viktige tematiske trådar som handsamar rasepolitikk

og apartheid.¹³ Likevel er det påfallande korleis brotsverka rammar inn begge romanane. Eit likskapstrekk i naturen i brotsverket er at den er tilsynelatande gjort i affekt. David agerer ut frå driftene sine, det er ein aldrande mann som etter å ha vorten avvist av ei eskorte innleiar eit forhold til sin eigen student. Raskolnikov på si side ser ut til å ha motiv for å drepe pantlånarska, men får ikkje spesielt utbytte i det han endar opp med å stele frå ho. Drapet på systema hennar ser ut til å vere i vanvare, som tilfeldigvis kjem inn i leiligheita rett etter at Raskolnikov har drepe pantelånarska.

Sjølv om Raskolnikov og David speglar kvarandre i at brotsverka er gjort i affekt, tilhøyrar sjølve essensen av brotsverket heilt ulike sfærar. Dobbeldrapet er heilt klart i ei offentleg sfære, det er snakk om økonomisk vinning i planen til Raskolnikov om å stele med seg verdisaker, og Raskolnikov tematiserer sjølv ein slags utilitarisme då han vurderer om dette er noko som kjem til å gagne fleire enn han sjølv personleg. Dermed kan det også tenkjast at sjølve forteljarteknikken også speglar nettopp naturen i brotsverket. Som allereie gjort greie for beveger *Forbrytelse og straff* seg stadig inn og ut av medvitte til Raskolnikov, og me får historia formidla nokre gongar meir nøytralt, andre gongar får me høyre tankane og kjenslene til dei andre personane. Brotsverket angår Sonja, som er ven med systema til pantelånarska, den angår dei rundt han og ikkje berre han sjølv i ein mykje større grad enn David sitt forhold til Melanie. Samstundes er det noko som pregar Raskolnikov i større grad enn dei rundt han, og derfor er me framleis hovudsakleg i hans medvitte gjennomgåande i romanen. Likevel vert vekselverknaden eit effektivt verkemiddel for å poengtere naturen i brotsverket som tilhøyrar den offentlege sfære.

I David sitt tilfelle er essensen i brotsverket langt meir personleg. Det er eit seksuell lovbrøt, noko som er tett forbunden med den private sfæren. Sjølv om det endar med å angå offentlegheita då komiteen handsamar klagemålet frå Melanie, og det vert skriven om i media og lekker ut til andre enn dei som det faktisk gjeld, er det eit langt meir privat forhold. Det same gjeld det som skjer med Lucy under husinvasjonen, det er eit privat forhold og angår ingen andre enn ho sjølv og dei som gjorde det mot ho. Då gjev det også meining at ein ikkje slepp til i medvitte til andre personar enn David, som me har fått tilgang på frå byrjinga av. Som lesarar har me i ein viss forstand fått tillating til å følgje David gjennom ein serie med private forhold, men det same kan ikkje seiast for dei andre som er involverte i historia. Me nektast tilgang til Lucy, hennar historie held fram å vere i den private sfæren. Til skilnad frå

¹³ Haarberg, Selboe, Aarset, *Verdenslitteratur*, 2017, s. 516-517

Forbrytelse og straff gjev det ikkje meining å skifte perspektiv, me må vorten gjeve tilgang til det private brotsverket som vert gjort anten av eller mot personane.

Avslutning

Både *Disgrace* og *Forbrytelse og straff* nyttar seg av ein forteljarstruktur som ser ut til å vere heilt naudsynt for å kunne formidle det djupt personlege og eksistensielle ved deira handling på ein effektiv måte. Det er generelt mange likskapstrekk ved dei to forteljarstrukturane, og skilnaden i fokaliseringa kan sjå ut til å vere eit spegl på essensen i brotsverket. Romanane speglar gjennom sin forteljarstruktur korleis brotsverket i den enkelte romanen tilhøyrar anten den offentlege eller den private sfæren, noko som kan forklare kvifor ein i *Disgrace* utelukkande heldast der ein har fått tilgang på det private medan ein i *Forbrytelse og straff* vekslar mellom perspektivet. Sjølv om dette er to romanar skrivne på ulike tidspunkt i historia, i heilt ulike samfunn, handlar dei begge to om lovbrøt og vegen til vedkjenning.

Litteraturliste:

Brodal, Jan, "Efterord", i Dostojevskij, Fjodor, *Forbrytelse og Straff* (6. opplag). Gjendikta av Jan Brodal, Oslo: Solum Forlag, 2014.

Coetzee, J.M. *Disgrace*, London: Vintage Books, 2000.

Dostojevskij, Fjodor, *Forbrytelse og Straff* (6. opplag). Gjendikta av Jan Brodal, Oslo: Solum Forlag, 2014.

Haarberg, J., Selboe, T., og Aarset, H.E., *Verdenslitteratur*. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget, 2017.

Lothe, Jakob, «Narrativ kommunikasjon» i Fiksjon og Film: Narrativ teori og analyse. (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget, 2003, ss. 22-75

Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U., *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.), Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

106

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetik fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn: to unntaksmennesker.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 117.08 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 10:15

Status: Lagret

Besvart.

To unntaksmennesker?

Innledning

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på Fjodor Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* og J.M Coetzees *Disgrace*. I første del av oppgaven vil jeg undersøke forbindelsen mellom fortellerteknikk og tematikk i hver av romanene, samtidig vil jeg se nærmere på karakterisering og miljøene hvor handlingen foregår, og hvordan dette påvirker tematikken. I andre del av oppgaven vil jeg sammenligne romanenes forbindelser mellom fortellerteknikk og tematikk, her legges det vekt på tematiske likheter i begge romanene. I resten av oppgaven vil jeg omtale *Disgrace* med den oversatte tittelen *Vanære*, og referere til den norske utgaven av Aud Greiff.

Hoveddel

Forbrytelse og straff

Forbrytelse og straff er en samtidsroman skrevet av Dostojevskij i 1866, og i romanen følger vi Raskolnikov, en fattig student som bor i St. Petersburg året 1860. Tidlig i romanen får vi vite om hans planer om å drepe den gamle pantelånersken. Det er helt avgjørende for virkningen av det som fortelles hvilken slags forteller vi har med å gjøre i en tekst. Det avgjør om vi stoler på karakterene, eller om vi som lesere blir usikre fordi fortelleren holder tilbake informasjon eller hvis fortellerens engasjement blir for sterkt.¹ Dostojevskij velger å skrive romanen som en fortelling i tredjeperson. Til tross for at vi *ser med* Raskolnikov, så omtales han som han. Som leser får vi beskrevet og gjengitt hva Raskolnikov tenker, og det oppstår et skille mellom blick og stemme, mellom den som ser, og den som forteller. Ved å bruke denne fortellerteknikken, bidrar Dostojevskij til at vi som lesere får følelsen av å stå midt i de situasjonene Raskolnikov befinner seg i. Vi får følelsen av å oppleve problemene til Raskolnikov, samtidig som vi observerer disse problemene objektivt. På denne måten blir Raskolnikov et subjekt og objekt på samme tid.

Til tross for at han stadig fremførte ertende monologer om sin egen vanmakt og ubesluttsomhet, hadde han – nesten mot sin vilje – vennet seg til å betrakte denne «uhyrlige» planen som noe som allerede var avgjort, et foretagende klart til å settes ut i livet. Og alt dette skjedde altså mot hans vilje, for han hadde fremdeles ikke tiltro til seg selv hva dette angikk.²

På dette tidspunktet i romanen har vi enda ikke fått vite navnet til Raskolnikov, men vi befinner oss i den situasjonen han står i. Det avsløres at han har en «uhyrlig» plan, som han har planlagt

¹ Hans H. Skei, *Å lese litteratur*, 2. utg. ed. (Oslo: Gyldendal akademisk, 2006), 54.

² Fjodor M. Dostojevskij, *Forbrytelse og straff*, overs. Jan Brodal (Oslo: Solum, 2009), 9.

en stund. Samtidig er det tydelig at Raskolnikov har gått fram og tilbake med denne planen, uten å kunne gjennomføre den. Det siste vi kan lese ut av passasjen, er at en del av han ikke har lyst til å gjennomføre planen, det er mot hans vilje det er avgjort hva som skal skje. Dostojevskijs måte å fortelle på, er på en drømmelignende måte. Når vi drømmer ser vi oss selv utenfra, med kjennskap til det vi tenker. På samme måte som fortellerteknikken i *Forbrytelse og Straff* preges drømmene våre av at vi *ser med* oss selv som ytre individ.

Det er ikke utelukkende Raskolnikovs perspektiv som kommer til uttrykk gjennom fortelleren, det er også andres vurderinger fra perspektiver som ikke kan være Raskolnikovs.

Moren ble skremt av dette blikket. Det var et blikk som flammet opp i en følelse så kraftig at den gav ansiktet et lidende uttrykk, men samtidig forble trekkene på underlig vis ubevegelige, og dette gav ansiktsuttrykket et nesten vanvittig preg.³

Det må likevel sies at fortellingen er knyttet så tett opp mot Raskolnikovs perspektiv, at det er han vi identifiserer oss med som lesere. Hans sansning og han psyke blir leserens. Og som karakter oppleves Raskolnikov veldig splittet, han har hele tiden intense halve dialoger med seg selv. Raskolnikov karakteriseres gjennom skam, synd og botsgang, og selve drapet på pantelånersken er en splittet handling. Det kan framstå som det er motivert av økonomiske hensikter, og et ønske om å hjelpe sin mor og søster. I tredje del av romanen kommer det derimot frem at handlingen er en konsekvens av en idé, for å bekrefte eller avkrefte om han tilhører unntaksmenneskene som har rett til å bryte de moralske og juridiske lover.⁴

Forbrytelse og straff, med Raskolnikov i spissen, handler i stor grad om det ensomme og overflødige individet. Om den overflødige mannen som lurte på hvem han er, og som er usikker på sin egen identitet. Raskolnikov har ingen plass i samfunnet, og vet ikke hvem han er. Er han en «lus» eller er han et unntaksmenneske? Miljøskildringer blir spesielt viktige i romaner som tar opp problemer om menneskets plass i samfunnet. Miljøet kan være helt bestemmende.⁵ Dostojevskij har valgt å legge handlingen til St. Petersburg, som også er åstedet for Raskolnikovs handling. St. Petersburg reflekterer Raskolnikovs mentale tilstand, og på mange måter blir hans indre liv det landskapet som beskrives. De ytterpunktene som vi finner i skildringen av Raskolnikov, finner vi også i skildringen av byen. Vi får natt- og kjellersiden vist frem like mye som dagsiden vises frem. Det storslåtte like mye som det skitne.⁶ Fordi St.

³ Ibid., 264.

⁴ Jon Haarberg, Tone Selboe, og Hans Erik Aarset, *Verdenslitteratur : den vestlige tradisjonen* (Oslo: Universitetsforl., 2007), 395.

⁵ Skei, 67.

⁶ Haarberg, Selboe, og Aarset, 395.

Petersburg er bygd på et delta, er det mange elver og broer i byen, og sammen med nettverket av veier, spiller disse en stor rolle i romanen. Broene symboliserer på mange måter stedet der viktige beslutninger blir tatt. Raskolnikov står selv på broen, og har akkurat nesten tilstått drapet. I stedet går han på broen, og vurderer å ta sitt eget liv. Han blir avbrutt av en annen som hopper fra broen, og Raskolnikov bestemmer seg for at dette ikke er utveien.⁷

Den kaotiske og travle byskildringen blir spesielt tydelig rett før Raskolnikov melder seg til politiet. På det skitne høytorget, iblant en folkemengde av mennesker, og en beruset mann, kneler Raskolnikov, bøyer hodet mot bakken og kysser den. På høytorget møter Raskolnikov sin siste korsvei, og han befinner seg i en rolig tilstand idet han går mot politistasjonen for å tilstå mordene på de gamle søstrene.⁸

Vanære

Vår tilgang til alt som skjer i romanen er filtrert gjennom karakteren David Luries perspektiv, det er en fri indirekte diskurs, hvor vi også har tilgang til hans språk. Hans tanker eller tale formidles av fortelleren, men på en måte som er tydelig farget av Luries egen språkbruk – uten at dette markeres ved anførselstegn. En teknikk som følger karakterens tankeprosess fra et ytre utsiktspunkt og derved slør det fortalte øyet med det opplevende øyet. Fortelleren plasserer seg med andre ord innenfor personens erfaringshorisont og imiterer dennes inntrykk og uttrykk.⁹ Ved bruk av denne teknikken forblir vi fort ett med Lurie. Til tross for et sjokkerende innhold av voldtekt, overgrep og ran, er det kanskje den følelsesløse narrative stemmen som tilpasser seg Lurie som sjokkerer mest. På den måten forsikrer Coetzee at, til tross for hans uetiske og umoralske handlinger, han slipper fordømmelse fra både forteller og leser. Det benyttes en tredjepersonsforteller, som nekter å fordømme Lurie, og på sett og vis som også forsvarer han, selv når han voldtar en av studentene sine, en ung, farget kvinne. Et eksempel på et slikt forsvar kan en lese etter voldtekten av Melanie: «Ikke voldtekt, ikke helt, men ikke desto mindre uønsket, tvers igjennom uønsket.»¹⁰ Dette forsvaret er spesielt farlig fra en ekstern stemme som tradisjonelt sett leseren forventer å være upartisk, og som leser blir en dermed fristet til å stole på dommen.

Som person får vi som lesere inntrykk av at Lurie er en ensom mann, som er mye alene. Dette forsterkes ved Coetzees fortellerteknikk, og ved at vi som lesere leser gjennom Luries

⁷ Dostojevskij, 231-33.

⁸ Ibid., 722-23.

⁹ Jakob Lothe et al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utg. ed. (Oslo: Kunnskapsforl., 2007), 74.

¹⁰ J. M. Coetzee, *Vanære*, overs. Aud Greiff (Oslo: Cappelen, 2002), 27.

perspektiv. De relasjonene han har, er betalte 40 minutter med prostituerte Soraya, hans affære med Melanie, og samtaler med sin ekskone. Dette kommer til uttrykk når Lurie kommer med uttalelser som «Hvorfor? Fordi en kvinnes skjønnhet tilhører henne ikke alene. Den er en del av den gaven hun bringer til verden. Det er hennes plikt å dele den med andre.»¹¹ Slike uttalelser viser at Lurie kompenserer for sin seksuelle tomhet ved å bruke psykologisk kraft og maskuline disposisjoner for å dominere kvinner. Luries konfliktløsningsstil endres når han flykter til datteren Lucys gård i East-Cape og blir vitne til Lucys voldtekt av tre afrikanske menn. Endringen av sosiale miljøer, fra det urbane til det landlige, og hendelsene som følger er avgjørende for å utløse Davids egen form for personlig frelse ved å utslette hans seksuelle forfengelighet, så vel som hans følelse av overlegenhet. For første gang kritiserer Lurie voldtektshandlinger, til tross for at han også har blitt beskyldt for voldtekt. I ett tilfelle sier Lurie «De bedrev ikke voldtekt, de parret seg. Det var ikke lystprinsippet som styrte spillet, men testiklene, baller som struttet av sæd og verket etter å fullkommengjøre seg på.»¹² Lurie ser ikke lenger på voldtekt som noe som er påvirket av primære ønsker av mannlig dominans; snarere demonstrerer han en ny forståelse av hvordan kvinner kan brukes av menn. Samtidig får vi aldri inntrykk av at han i løpet av romanen vedtar at hva han gjorde mot Melanie kan klassifiseres som voldtekt.

Sammenligning av forbindelse mellom fortellerteknikk og tematikk

Tematisk er det mye til felles mellom *Forbrytelse og Straff* og *Vanære*. Vi har to protagonister som begge begår en forbrytelse, og vi følger dagene etter forbrytelsen er begått, men også hva som skjer før de begås. I Raskolnikovs sitt tilfelle, overbeviser han seg selv om at det er til alles beste at pantelånersken dør. Det er noe utilitaristisk over det hele, der tanken er at det er «riktig» å drepe et mindreverdig menneske dersom det kan hjelpe mange andre og mer verdifulle mennesker. I Luries tilfelle handler det om at han føler en mannlig dominans over kvinner, og at det er kvinnens plikt å dele seg selv med andre. Ved å bruke de fortellerteknikkene som Dostojevskij og Coetzee gjør, så heier vi likevel på begge hovedkarakterer. Ved at vi forbinder oss selv med Raskolnikov, at handlingen legges så tett opp mot hans psyke og sansning, så håper vi det går bra. Samtidig sitter vi med et håp om at han skal tilstå alle de gangene han prøver og tilstå. Coetzees valg av å bruke en forteller tett knyttet til Luries eget språk, gjør også at vi forstår han på en annen måte. Det betyr ikke at vi som lesere unnskylder eller forsvarer et

¹¹ Ibid., 19.

¹² Ibid., 199.

øksemord og voldtekt, men det beviser hvor mye fortellerteknikken har å si for en leseropplevelse.

Interessant er det også å se på hvilket miljø handlingen er lagt. Som nevnt tidligere bidrar St. Petersburg og den travle byen og forsterke den kaotiske, ubestemte, og forvirrende sinnstilstanden Raskolnikov befinner seg i, og hvordan først etter å ha tilbragt ni måneder i eksil at han finner roen og blir gjenfødt på grunn av kjærligheten til Sonja. Coetzee velger å legge handlingen til provinsen, eller landet, i store deler av romanen. Lurie kan med andre ord sies å gå frivillig i eksil på en måte som minner om Raskolnikov, selv om det aldri uttrykkes tydelig i teksten. Lurie tilbringer tiden sin ved å gjøre frivillig arbeid på datterens gård, som tilsvarende å hjelpe til med å avlive dyr som er for syke til å reddes. Det kan argumenteres for at Luries opphold i Salem er en mild form for selvpålagt straff. Coetzee legger imidlertid til en vri på Dostojevskij-scenariet her: i motsetning til Raskolnikovs fortelling som kulminerte i hans eksil i Sibir, begynner den Coetzees handlingen snarere enn ender på dette punktet. Luries situasjon brytes av en tragisk og helt ironisk hendelse, siden den gjør Lurie til det indirekte offeret for en forbrytelse som ligner på sin egen. *Vanære*, og Luries tilstand, avsluttes ganske ulikt fra *Forbrytelse og straff* og Raskolnikovs gjenfødelse. Den slutter med en tilsynelatende evig stillstand. Lurie, ser ut til å akseptere sin vanære - både skam og mangel på Guds nåde - ikke bare som hans egen velfortjente straff, men også som den generelle menneskelige tilstanden. Dette står i sterk kontrast til Raskolnikov, som er prydet med et øyeblikks innsikt i eksil, og som en lukking av hans fortelling.

I etterordet til *Forbrytelse og straff* skriver Jan Brodal at den avgjørende påvirkningen, som leder Raskolnikov ut av labyrinten av ubesluttsomhet som han befinner seg i, er Sonja. En påfallende svak kvinne, som i romanen blir Gud redskap. Han føler anger over drapet han har begått, men nesten til siste slutt klarer han ikke å overbevise seg at det er en forbrytersk handling han har begått. Brodal skriver at det er heller en roman om Guds nåde, snarere enn en roman om utviklingen og det intellektuelle hos et menneske.¹³ Både Raskolnikov og Lurie er ikke-troende, men med Sonjas hjelp finner Raskolnikov til slutt den forbindelsen til Gud som han med sine handlinger hadde gjort ugjerning mot. *Vanære* har flere referanser til bibelen og Gud. Tidlig i romanen foreleser Lurie klassen om Byron og diktet «Lara», og i den sammenheng begynner å snakke om Lucifer. I den forbindelse sier Lurie:

¹³ Jan Brodal, "Etterord," i *Forbrytelse og straff*, Fjodor M. Dostojevskij (Oslo: Solum forlag, 2014).

Merk dere at vi ikke blir bedt om å fordømme denne skapningen med det forrykte hjertet, denne skapningen det er noe fundamental galt ved. Tvert imot, blir vi oppfordret til å forstå å vise medfølelse. Men medfølelse har en grense. For selv om han lever blant oss, er han ikke en av oss.¹⁴

Interessant er det å se på denne koblingen mellom Lucifer og Lurie. Lurie kan på mange måter sies å ikke være en av resten. I oppgaven er det allerede påpekt at han levde et ensomt liv. Han hører ikke helt hjemme på Universitetet, og får ikke undervise i det han vil. Samtidig som han blir anklaget for voldtekt av en student. På landlige Salem er han en hvit afrikaner som bor blant fargere afrikanere rett etter apartheid. Han er ikke en av de andre. I motsetning til Raskolnikov velger Lurie å ikke søke hjelp hos Gud når Melanies far råder han til å gjøre det. Etter denne samtalen finner vi kanskje den sterkeste allusjonen mellom *Vanære* og *Forbrytelse og straff*. En *allusjon* i dette tilfellet en passasje som henspiller en passasje i en annen roman.¹⁵ På tur ut av huset til Isaac-familien stopper Lurie opp foran soverommet til søsteren til Melanie, hvor søsteren og moren sitter. I dette øyeblikket legger han seg på kne og støter pannen i gulvet, på samme måte som Raskolnikov gjorde på høytorget før han meldte seg inn på politistasjonen. «Er dette nok? tenker han. Vil dette hjelpe? Hvis ikke, hva mer?» I det øyeblikket Raskolnikov begynner å innse Guds nåde, gjør Lurie det mekanisk, samtidig som han avkrefter Gud. Mr. Isaac forteller Lurie at den veien han går er en vei Gud har valgt for han. På samme måte som Gud valgte å kaste Lucifer ut av himmelen, må Lurie leve livet i vanære uten å helt passe inn.

Avslutning

I oppgaven har jeg undersøkt forbindelsen mellom fortellerteknikk og tematikk i *Forbrytelse og straff* og *Vanære*. Jeg har argumentert for hvordan fortellerteknikken bidrar til å få fram tematikken, samtidig som fortelleren, sammen med miljøet handlingen skjer i, forsterker den mentale sinnstilstanden hos hovedkarakterene i begge romanene. I andre del av oppgaven har jeg sammenlignet forbindelsen mellom fortellerteknikk og tematikk i romanene. Her er det lagt særlig vekt på hvordan romanene tar for seg karakterer som på hver sin måte ender i eksil. Til slutt har jeg argumentert for at Raskolnikov anerkjenner sin ugjerning og straff, hvorav Lurie godtar straffen, uten å innse at det han har er galt, og vi forlater Lurie i en stillstand, uten en tydelig avslutning.

¹⁴ Coetzee, 35.

¹⁵ Lothe et al., 7.

Litteraturliste

- Brodal, Jan. "Etterord." I *Forbrytelse og straff*, av Fjodor M. Dostojevskij, 755-64. Oslo: Solum forlag, 2014.
- Coetzee, J. M. *Vanære*. Oversatt av Aud Greiff. Oslo: Cappelen, 2002.
- Dostojevskij, Fjodor M. *Forbrytelse og straff*. Oversatt av Jan Brodal. Oslo: Solum, 2009.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe, og Hans Erik Aarset. *Verdenslitteratur : den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforl., 2007.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg, og Atle Kittang. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg. ed. Oslo: Kunnskapsforl., 2007.
- Skei, Hans H. *Å lese litteratur*. 2. utg. ed. Oslo: Gyldendal akademisk, 2006.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

107

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetik fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn:

Hjemmeeksamen ALLV113.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

332.25 KB

Opplastingstidspunkt:

27.11.2020 08:15

Status:

Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Hjemmeeksamen ALLV113

Høst 2020

Forholdet mellom fortellerteknikk og tematikk i

Forbrytelse og straff og Disgrace

Kandidatnummer: 107

Antall ord: 2514

Innledning

«(...) enhver tidsalder kan vise til navn som peker seg ut, og som får stor innflytelse internasjonalt»¹ skriver Tone Selboe i *Verdenslitteratur*, før hun nevner nobelprisvinner J. M. Coetzee som et av disse evigaktuelle navnene.² Evigaktuell må vi også kunne kalle Fjodor Dostojevskij, som vi leser, diskuterer og reflekterer over like mye i dag, som da han levde for nesten 150 år siden. I denne oppgaven vil jeg ta for meg nettopp disse forfatterskapene, og sammenligne forbindelsen mellom fortellerteknikk og tematikk i to av deres største verk, Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* (1860) og Coetzees *Disgrace* (1999).

For å utføre denne oppgaven på en hensiktsmessig og oversiktlig måte vil jeg ta for meg én roman av gangen, og søke å konkretisere forbindelsen mellom tema og narratologi gjennom drøfting og henvisning til eksempler fra det aktuelle verket. Til slutt vil jeg oppsummere oppgavens funn ved å ta for meg de to romanene samtidig, trekke linjer mellom dem og belyse deres likheter.

Tematikk i *Forbrytelse og straff*

Forbrytelse og straff ble utgitt som roman i 1866 og hører derfor hjemme i romantradisjonen som etterfulgte den romantiske periode. Romantikken la særskilte føringer for litteraturen, særlig når det gjaldt hvilke motiver og temaer som var «poetiske nok» til å kunne behandles gjennom den.³ I overgangen til realismen og naturalismen, de litterære periodene Dostojevskij hører hjemme i, skulle det poetiske og harmoniske legges bort til fordel for det virkelighetsnære, problemorienterte,⁴ naturlige og sanne.⁵ Karakteristisk for realismen er dessuten dens «økende interesse for enkeltmennesket som et produkt både av psykologi og samfunnsbetingelser»,⁶ en interesse vi tydelig ser i Dostojevskijs berømte roman.

Dostojevskij tar nemlig opp den store romantradisjonen som ble utviklet i Frankrike og England på 1700-tallet og foregriper inngangen til den moderne romanen⁷ nettopp ved å gi *Forbrytelse og straff* en klar psykologisk vri. Raskolnikov, romanens protagonist, er sterkt preget av sin egen splittede personlighet, og ut av denne springer det alvorlige eksistensielle

¹ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 521.

² Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 521.

³ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 381.

⁴ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 381.

⁵ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 379.

⁶ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 381.

⁷ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 394.

og filosofiske spørsmål som gir grobunn til romanens motiv og tematikk. Dostojevskij trer inn i det vi må omtale som de mørke, labyrintiske gangene av Raskolnikovs psyke, og med dette gir han like mye plass til det irrasjonelle og labile, som til det fornuftige og stabile.⁸ Slik settes det opp en dikotomi mellom det lyse og det mørke, som ikke bare er sentral når vi snakker om protagonistens sinn, men som er gjennomgående viktig i hele romanen. Vi ser den for eksempel også i fremstillingen av St. Petersburg, der vi i den ene episoden befinner oss foran en av byens storslåtte bygninger, og i den andre i en av dens skitne, forurensede sidegater.⁹ I likhet med Raskolnikovs indre fremstår dessuten også St. Petersburg som en labyrint.

St. Petersburg og byens geografi er ikke bare viktig fordi den opptrer som romanens scenerom, men også fordi den fungerer som en betydningsfull tematisk størrelse. Det fremvises en form for storbyrealisme i romanen, der flere av de eksistensielle og filosofiske problemstillingene som dukker opp henger direkte sammen med modernismen og utfordringer knyttet direkte til storbyfenomenet. Det være seg alt fra tigging, prostitusjon og kriminalitet til nihilisme og konsekvensene av den, samt refleksjoner rundt religionens posisjon i samfunnet. Med bakgrunn i dette kan vi hevde at det ikke er bare med sitt psykologiske særpreg at Dostojevskij foregriper den moderne romanen. Det store fokuset på storbyen som scenerom og grobunn for konflikter er også et typisk trekk å finne både i den senere kriminalromanen, så vel som i mer «seriøse» moderne romaner. Storbyens betydning i verket blir så stor at man så å si kan anse den som en egen karakter.

Fortellerteknikk i *Forbrytelse og straff*

Mikhail Bakhtin gikk til musikkterminologien for å omtale Dostojevskijs penn, og bruker begrepet *polyfon*¹⁰ i beskrivelsen av romanen. Polyfon betyr flerstemt eller dialogisk, og vi forstår at Bakhtin med dette referer til de mange ulike stemmene som høres i romanen, som sidestilles med hverandre og tar opp all den plassen de krever å få, uten at fortellerinstansen gjør noe for å stoppe det.¹¹ Karakterene vi møter i *Forbrytelse og straff* lever så å si sine egne liv, med fritt spillerom og stemmer som utvikler seg i henhold til deres eget indre, ikke etter føringer som legges av en utenforstående forteller. Dette blir åpenbart når vi ser hvordan samtlige av subjektene i romanens store persongalleri får utfolde seg i flere sider lange

⁸ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 396.

⁹ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 395.

¹⁰ Waage 1997: 46.

¹¹ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 395.

historiefortellinger, tankestrømmer, uttrykk for idèer og ideologier, eller i dialog med hverandre. Raskolnikovs første møte med Marmeladov resulterer i en samtale med en varighet på nesten 20 sider,¹² og Raskolnikovs mor blir vi først kjent med gjennom det 13 sider lange brevet hun skrev til sin sønn.¹³ Leseren av *Forbrytelse og straff* vil med andre ord neppe ha vanskelig for å identifisere det polyfoniske aspektet ved romanens narratologi.

Med så mange stemmer som skal høres og få all den plassen de krever, er det særlig interessant å se på dens narratologiske struktur. Enklest mulig hadde det kanskje vært at fortellerperspektivet lå hos en tredjeperson som sto utenfor handlingen og gjenga dens forløp til leseren. I Dostojevskijs store roman er det imidlertid ikke fullt så enkelt. Jeg har flere ganger poengtert at verket er utpreget psykologisk, og det må nå understrekes at dette ikke bare skyldes protagonistens og hans sinn. Det bunner også i at narratologiens struktur sammenfaller med dette sinnet. Den fortellende instansen beveger seg inn og ut av Raskolnikovs psyke, og det er gjennom dette indre at vi får tilgang til de fleste episodene i romanen, og som gjør at de kan settes sammen til en helhetlig fortelling. Alle problemstillinger og dilemmaer, innskutte fortellinger (som når Marmeladov legger ut om sitt liv) og brev med viktige opplysninger (som morens korrespondanse om søsterens situasjon), får sin berettigede plass i romanen nettopp fordi de først har blitt filtrert gjennom Raskolnikovs sanseapparat.

Til tross for at vi har å gjøre med en flerstemt roman, er det på grunn av den tette forbindelsen mellom tematikk og narratologi, mellom Raskolnikovs egen sansning og fortellingens struktur, at det først og fremst er han vi identifiserer oss med. På grunn av dette kan vi ikke nøye oss med å beskrive fortellerinstansen i romanen som bare en tredjepersonforteller, men vi må skille mellom den som *forteller* og den som *ser*. Vi har altså å gjøre med en form for fri indirekte diskurs, «ein lingvistisk kombinasjon av to stemmer».¹⁴ Fortelleren referer til Raskolnikov med pronomenet «han», samt gjengir hva han tenker og sier, men det er gjennom Raskolnikovs eget blikk at vi ser handlingen som utspiller seg. Slik ser ikke leseren bare på fortellingen utenfra, som fra et fugleperspektiv, men vi står i tillegg inne i handlingen sammen med Raskolnikov. Med denne narratologiske teknikken blir Raskolnikov både et subjekt og et objekt.

¹² Dostojevskij 2019: 19-36.

¹³ Dostojevskij 2019: 46-59.

¹⁴ Lothe 2003: 74.

Tematikk i *Disgrace*

Disgrace, som mye annen av J. M. Coetzees litteratur, handler i stor grad om hvordan Sør-Afrika, både i fortid og samtid, preges av forhold som kolonialisme, imperialisme og apartheid. I en viss forstand kan vi derfor si at romanen befinner seg innenfor en postkolonialistisk tradisjon. Vi må imidlertid nettopp si «i en viss forstand», fordi selv om rasespørsmålet alltid befinner seg i bakgrunnen, skriver engelsk-hollandske Coetzee i forlengelse av den vestlige litterære tradisjon. Særlig gjør han dette ved å referere til sentrale kanoniske verker,¹⁵ som vi vet ofte kan inneholde spor av kolonialistisk diskurs og imperialistisk tankegods. I *Disgrace* refererer Coetzee blant annet til europeiske forfatterskap som Gustave Flaubert, William Wordsworth og Lord Byron, fordi romanens protagonist er en hvit, middelaldrende professor i engelsk, med en stor forkjærlighet for romantikkens poeter. I romanen er det dermed vanskelig å finne spor av den kritikken mot Europa og Vesten som man gjerne forbinder med postkoloniale verk.¹⁶ Betegnelsen av romanen som postkolonial blir dessuten paradoksal når vi vet at Coetzee selv har blitt beskyldt for å fremheve et rasistisk syn i den.

De Sørafrikanske samfunnsforholdene spiller altså en viktig rolle i *Disgrace*, og et viktig tema er kontrasten mellom den gamle og nye tiden i landet. Denne kontrasten understrekes blant annet av den klare todelingen i scenerommet. Første del av romanen er lagt til i den vestlige, siviliserte og moderne storbyen Cape Town, der en stor andel av innbyggertallet består av hvite mennesker, særlig engelskspråklige og boere. Videre går handlingen for seg på den østlige utkanten, i de rurale områdene rundt Grahamstown og Salem, der majoriteten av beboerne er fargede og svarte. Vi beveger oss frem og tilbake mellom disse to delene, og det er tydelig at Coetzee med dette konfronterer to ulike verdener. Den moderne, der de hvite råder, som en direkte følge av de britiske imperialistenes investeringer i det privilegerte Sør-Afrika, og den rurale, der de hvite er de marginaliserte, og makten ligger hos de svarte. Dette tydeliggjøres på flere måter i romanen. Eksplisitt vises det gjennom protagonisten Davids seksuelle trakassering av den unge, mørkhudede studenten, samt gjennom gjengvoldtekten Lucy blir et offer for. Det markeres også på mer implisitte måter, blant annet gjennom Petrus, den svarte naboen til Lucy, som på et punkt i romanen omtaler seg selv som «the dog-man».¹⁷ Med dette refererer han til hunden som et tidligere symbol på makt, da dyret ble brukt som en

¹⁵ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 517.

¹⁶ Claudi 2017: 191.

¹⁷ Coetzee 2000: 64.

del av våpenarsenalet til hvite privilegerte, opplært til å angripe de svarte. At Petrus nå omtaler seg selv som dog-man viser at tiden har forandret seg, og at det nå er han som sitter på makten. Dikotomien mellom det lyse og det mørke, som vi så tydelig i Dostojevskijs store roman, er altså også svært viktig i *Disgrace*, både i bokstavelig, geografisk og symbolsk forstand.

Selvbedrag er en ytterligere viktig tematikk i romanen, som uttrykkes både tydelig og implisitt, og som i stor grad må kobles til David. David er en etablert akademiker og en stolt, sta mann som stadig forherliger seg selv og sine egne vurderinger. Til og med når han innerst inne vet at han har gjort noe galt, som for eksempel å forføre en av sine studenter, klarer han å tolke situasjonen på en måte som går i hans egen favør. Han slutter seg fullstendig til sine egne tolkninger og vurderinger, særlig de som angår det motsatte kjønn, til tross for at konklusjonene hans ikke alltid er særlig overbevisende. Blant annet hevder han å ha «solved the problem of sex»,¹⁸ og når Soraya ikke dukker opp til deres faste torsdagsmøter, tilsynelatende på grunn av en ubehagelig situasjon som oppstod mellom de to, virker det ikke som at David engang er innpå tanken om at det kan ha noe med han å gjøre.¹⁹ Selvbedraget David og romanen fremviser blir særlig relevant når vi nå skal se på dens narratologi.

Fortellerteknikk i *Disgrace*

Matt DelConte beskriver narratologien i *Disgrace* med det sammensatte begrepet *heterodiegetic simultaneous present tense narration*. Med dette mener han at vi har å gjøre med en tredjepersonforteller som ikke befinner seg innenfor romanens handling, men som *plasserer* seg innenfor romanpersonenes erfaringshorisont, og imiterer deres uttrykk og inntrykk. Det er altså også her, som i *Forbrytelse og straff*, snakk om fri indirekte diskurs. En utenforstående forteller formidler romanpersonenes tanker eller tale ved å tydelig markere hvem det er som kommuniserer, særlig ved å bruke romanpersonens egen språkbruk.²⁰

Til tross for at vi i *Disgrace* får tilgang til flere av romanpersonenes *språk*, er fortellerinstansen tydelig fokalisert gjennom David og hans *perspektiv*. Dette perspektivet er vi fullstendig prisgitt, fordi det er det *han* ser, hører og forstår som fremvises for oss lesere. Jeg har tidligere karakterisert David som en gjennomført selvbedragerisk romanperson, og det at fortellerinstansen ligger hos nettopp han er derfor av stor betydning for leseren. Det

¹⁸ Coetzee 2000: 1.

¹⁹ Coetzee 2000: 8-10.

²⁰ Lothe 2003: 74.

forutsetter nemlig at den som leser stiller seg svært kritisk til de refleksjoner og synspunkter som kommer frem i romanen, fordi de hvite løgnene David forteller seg selv, i stor grad også vil påvirke leseren av dem. Med sitt selvbedrag farger han tilgangen vi har til problematikken *Disgrace* behandler. Dette skyldes ikke at David bevisst går inn for å føre oss bak lyset, men at han stadig feilleser sine egne betraktninger, slik vi eksempelvis så i den tidligere nevnte episoden med Soraya. Feillesinger som dette kan umulig gi verken han selv eller leseren den fulle og hele sannheten.

David kan heller ikke tilby oss sannheten av den enkle grunn at han ikke har tilgang på den. Han kan ikke ha kunnskap om det han ikke ser, hører eller blir fortalt, og dermed er det mye han ikke har forutsetning til å opplyse oss om. Han vet verken hva Soraya eller studenten Melanie tenker om han, han var ikke på soverommet til Lucy da de tre mennene forgrep seg på henne, og han kan ikke vite hva Petrus sin rolle i innbruddet var, fordi dette er informasjon han aldri har mottatt, og hendelser han ikke selv har opplevd. Romanens fortellerperspektiv kan dermed beskyldes for å både være upålitelig, og for å presentere et snevert syn på helhetsbildet.

Sammendrag

Avslutningsvis vil jeg nå kort konkretisere forholdet mellom tematikk og fortellerteknikk i *Forbrytelse og straff* og *Disgrace*, samtidig som jeg vil dra linjer mellom romanene for å understreke deres tematiske og narratologiske likheter.

Det er tydelig at vi både hos Dostojevskij og Coetzee har å gjøre med en fri indirekte diskurs, der fortellingen fokaliseres gjennom romanenes protagonister. I tillegg ser vi at svært sentral tematikk i verkene baseres på og knyttes tett opp mot protagonistens indre verden, på aspekter ved dette indre som man kan driste seg til å omtale som avvikende. I *Forbrytelse og straff* hører perspektivet til Raskolnikov og hans splittede sinn. Den narratologiske strukturen i romanen følger Raskolnikovs indre bevegelser, og temaene som behandles i romanen blir behandlet nettopp fordi de er relevante for Raskolnikov og hans bevissthet. I *Disgrace* tilhører perspektivet David og hans selvbedrageri, noe som gjør at også vi som lesere av romanen kan risikere å bli bedratt. Vi må forstå, ut fra Davids karakteristikk, at hans begrensede innsyn og forståelse er med på å farge tilgangen vi får til problematikken som romanen behandler, og at vi ikke må ta alt han sier for god fisk.

Romanene har dessuten til felles at de tematiserer samtidens nasjonale samfunnsforhold. Dostojevskij tar for seg modernismens storbyproblematikk og Coetzee reflekterer over individets plass i samtidens Sør-Afrika.²¹ Også dette gjøres, i begge tilfeller, gjennom protagonistene. Flere av Raskolnikovs store, eksistensielle dilemmaer springer ut fra nettopp modernitetsproblemer, og David gir oss tilgang til to ulike verdener ved å selv forflytte seg mellom dem, men uten å klare å forsone dem. Her kommer også dikotomien mellom det lyse og det mørke inn i bildet, motsetningsparet som står svært sentralt i begge verkenes tematikk og motiv.

²¹ Haarberg, Aarset & Selboe 2017: 517.

Referanseliste

Dostojevskij, Fjodor. *Forbrytelse og straff*. Oversatt av Jan Brodal. Viborg:

Solum forlag, 2019.

Coetzee, J. M. *Disgrace*. London:

Vintage, 2000.

Claudi, Mads B. *Litteraturteori*. Oslo:

Fagbokforlaget, 2017.

Haarberg, J., Aarset H. E., & Selboe, T. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjon*. Oslo:

Universitetsforlaget, 2017.

Lothe, Jakob. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Oslo:

Universitetsforlaget, 2003.

Waage, Peter Normann. *Fjodor M. Dostojevskij*. Trondheim:

Gyldendal Norsk Forlag, 1997.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

108

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn: ALLV113 eksamen 27.11.20.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 116.62 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 12:41

Status: Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNEKODE ALLV113

Høstsemester 2020

Hva er hensikten med fiksjoner?

Kandidatnummer 108

Mennesker har gjennom alle tider fortalt påfunnet fortellinger, både med intensjonen å underholde og skremme hverandre. Fiksjon er definert som litteratur som er oppdiktet eller skrevet ut fra egen fantasi og er dermed synonymt med skjønnlitteratur. Det kan både være så virkelighetsnært at det er vanskelig å vite om det faktisk er påfunnet eller ikke; eller det kan inneholde fantastiske elementer som gjør at vi er definitivt klar over at dette bare er oppdiktet. Men hva er egentlig hensikten med fiksjoner? Og hvordan varierer/endres hensikten ut fra hvilken sjanger teksten blir skrevet i?

I denne oppgaven skal jeg diskutere disse spørsmålene om fiksjon gjennom tre pensumtekster. Først skal jeg nevne kort litt om hver av pensumtekstene, før jeg skal se på hva filosofene/essayistene mener er hensikten med kunst, eller mer bestemt fiksjoner. Deretter skal jeg se på hvordan hvilken sjanger av fiksjon påvirker formålet med teksten. I den siste delen vil jeg ta for meg usikkerhetselementet i fiksjon, før jeg avslutningsvis kommer med et sammendrag av det jeg har gått gjennom i oppgaven.

Litt om pensumtekstene

Utdraget *Det apolliniske og det dionysiske* fra boken "The birth of tragedy" er skrevet av den tyske filolog og filosofen Friedrich Nietzsche og forteller hvordan tragedien oppsto. I utdraget forklarer han at den klassiske, antikke tragedien var den høyeste formen for kunst på grunn av sammensetningen av både det apolliniske og dionysiske bladet til en sømløs helhet som tillater publikum å få erfare hele spekteret av den menneskelige tilstanden. Han skaper med dette en dikotomi, to motsetninger mellom Apollon og Dionysos. Apollon er en solgud som representerer orden, form, skjønnhet og en drømmetilstand, mens Dionysos er en vingud som står for kaos, beruselse, det instinktive og det intuitive.

Komedien og dei andre kunstformene er et essay av den franske filosofen Henri Bergson hvor han snakker om ulike kunstformer. Bergson forklarer at komedien snevrer seg inn på det alminnelige og tegner typer som vi kjenner igjen fra virkeligheten. Om de andre kunstformene har han en del hvor han utdyper om kunstens mål og det individuelle, noe jeg skal gå mer inn på i hoveddelen av teksten.

Det uhyggelige er et essay utviklet av den østeriske psykoanalytiker Sigmund Freud. "Det uhyggelige" i fiksjon blir forklart som det som skaper engstelse. Freud ser på sammenhengen mellom de tyske ordene "heimlich, heimisch" [hjemlig, hyggelig] og "unheimlich"

[uhyggelig], og at det som er skremmende går tilbake til noe velkjent som man er fortrolig med. Også ting som er nytt og ukjent kan være skremmende, men da må det tilføyes et element som gjør det uhyggelig.

Hensikten med fiksjoner

Nå som jeg har nevnt litt om innholdet i de tre tekstene, skal jeg snakke mer om problemstillingen. Det er lett å si at vi leser fiksjon bare for underholdning, men vi skal gå mer inn på det og se på hva de forskjellige essayistene har sagt om dette eller nærliggende temaer.

Bergson har en seksjon i sitt essay der han reflekterer rundt kunstens formål. Han synes å mene at de fleste mennesker lever bare i den sanselige verden hvor fokuset ligger på handling og det generelle, og at de derfor ikke legger merke til det individuelle ved ting med mindre de har praktisk nytte av det. Kunsten, derimot, er rettet mot de små detaljene:

Kunsten er alltid retta mot det individuelle. (...) ein bestemt dag, på ein bestemt stad, til ei bestemt tid: fargar og former som ein aldri vil sjå opp att. (...) ein sjelstilstand som var hans og berre hans, og som aldri meir kjem til å eksistere. (...) eit sinn i utfalding, ein levande vev and kjensler og hendingar, noko som har stått fram ein gong og som aldri meir kjem til å gjenta seg. (Bergson, 2007, s. 294).

Bergson fastslår at vi har både den fysiske verden vi kan sanse og en annen, som er det menneskelige sjeleliv og det intuitive. Han forteller at den sistnevnte er som gjemt bak et slør som er tett for de fleste av oss, men nærmest gjennomsiktig for kunstnere. Dermed har kunstnere en oppgave å åpenbare naturen for resten av oss slik at vi skal få oppleve det de har sett. Kunstnerne “stiller orda rytmisk saman til organiske heilskapar som lever sitt eige, autentiske liv, og på dette viset antyder dei for oss ting som språket ikkje var skapt til å uttrykke.” (Bergson, 2007, s. 292). Dette frigjør oss fra det hverdagslige, sanselige, og i stedet føre oss tilbake til naturen, til den rene, ublandet følelsen og sinnstilstanden. Meningen med kunsten, noe som inkluderer fiksjonen, er altså å uttrykke menneskenes sjeleliv og intuitive evne. Det er en måte å synliggjøre vårt indre og bringe det inn i den fysiske verden.

Det kan fremstå som at Nietzsche har et lignende syn som Bergson. Han ser for seg to ulike virkeligheter eller dikotomier: drømmens (apollon) og rusens (dionysus). Det dionysiske er

fremtredende gjennom rusen, mens det drømmende kommer frem gjennom all synlig kunst og der er alle mennesker kunstnere. Han betegnet Apollons gudebilde for principium individuationis, som vil si et søkelys på det individuelle, det tilsynelatende og dets skjønnhet. De fleste blir distraheret av denne tiltalende skjønnheten, som er en slags filtrert versjon av virkeligheten. "Under den virkelighet som vi selv lever i, og er i, ligger der en helt annet skjult, slik at også selve verden blir et skinn." (Nietzsche, 2007, s. 254). Også Nietzsche, som Bergson, bruker det billedlige sløret for å visualisere det for oss. Når dette sløret rives i stykker er det som ligger igjen bak det hemmelige og ene opprinnelige. Da er menneskene ikke lenger kunstnere, men kunstverk. Det er en sønderbrytning av individet, der de blir tilintetgjort og i stedet omfavnet av et overveldende fellesskap. Han forklarte at i denne tilstanden føler mennesket seg som Gud, noe som kan forstås som at han er i ett med universet eller naturen.

Nietzsche advarte derimot at det ikke er bra å bli helt absorbert i den ene siden eller den andre, men man bør heller vektlegge begge deler og balansen mellom de (både den apollinske og den dionysiske). Livet er en evig kamp mellom begge deler. Freud kom med en lignende formodning i *An interpretation of dreams*, der han hevder at drømmer har en frihet hvor at man ved første blick ikke kan bestemme om et element i drømmen er positivt eller negativt. Motstykker synes å smelte sammen til en enhet og representerer en og samme ting. (Freud, 2017, s. 550)

Som vi har sett, nevner både Bergson og Nietzsche at fiksjonen går tilbake til naturen, noe med den menneskelige opplevelsen som ligger inne i oss alle. Det kan minne om det velkjente som Freud snakker om er det sentrale i det uhyggelige:

Hvis dette virkelig er det uhyggeliges hemmelige natur, da forstår vi at språkbruken lar det hjemlige og hyggelige gå over i sin motsetning, det uhyggelige, for dette uhyggelige er virkelig ikke noe nytt eller fremmed, men noe som sjelelivet er fortrolig med fra gammelt av og som bare er blitt fremmed for det ved fortrenningsprosessen. Tilknytningen til fortrenningen kaster nå også lys over Schellings definisjon, nemlig at det uhyggelige er noe som burde ha forblitt i det skjulte, men som har trådt frem. (Freud, 2011, s. 166)

Ting er skummelt eller ubehagelig fordi det minner oss om noe annet, noe kjent. Hensikten med det uhyggelige er å skremme oss og fremkalle angst og gru gjennom å vise til det velkjente. Ta for eksempel gjentakelser: man fortrenger et innhold og det kommer tilbake. Det handler om fortrenkte komplekser og det overvunne, og det skaper et stort ubehag dersom det dukker opp til overflaten igjen og minner oss på det glemte.

Usikkerhet i fiksjon

Det er som regel bevisstgjort for leseren allerede i starten av teksten at det er fiksjon slik at de er klar over at handlingen kan avvike fra virkeligheten. Men fortelleren har ikke nødt til å bevisstgjøre det, så noen ganger velger han å utelate det som et virkemiddel i seg selv. Fortelleren står nemlig fritt til å velge den verden han vil fortelle om. Han kan velge en verden som er lik den realiteten vi er kjent med, eller han kan velge å fjerne seg fra den og skape en ny, fantastisk realitet. Vi tilpasser oss de betingelsene fortelleren setter, og behandler det vi får presentert som at det virkelig eksisterer og er en realitet. Vi går blindt inn i fortellingen og stoler på fortelleren, men vi kan ikke vite med sikkerhet hvilke regler som gjelder i denne verdenen, og det kan skje at vi blir lurt. Innad fiksjoner gjelder det andre betingelser enn i den virkelige verden. Fortelleren kan holde igjen sine forutsetninger, og la leserne gjette hvilke forutsetninger fortelleren egentlig har valgt, eller han kan velge å avsløre dette helt til siste stund.

Freud forteller at “For dikteren er vi i særlig grad styrbare; ved stemningen han setter oss i, ved forventningene han vekker i oss, kan han avlede vare følelsesprosesser fra det ene resultatet og stille dem inn på et annet, og kan ofte få frem svært forskjellige virkninger av det samme materialet.” (Freud, 2011, s. 175). Dette usikkerhetsfenomenet skaper spenning og gjør at vi blir dratt inn i handlingen. Det skaper en helt spesiell følelsesvirkning og atmosfære, og en forestilling om at noe ubehagelig skal skje.

Dersom fortelleren tilsynelatende har stilt seg på den vanlige realitetens grunn, før sannheten blir avdekket i siste stund, kan de føle seg lurt. Han har kanskje klart å oppnå sin hensikt, selv om han egentlig ikke har oppnådd noen ren virkning da leseren sitter igjen og føler seg utilfreds og sint over lureriet. Dette kan fortelleren løse gjennom å holde leseren i mørket gjennom store deler av fortellingen, slik at de vil sitte der i undring og lure på hva som er ekte og ikke. Er det derimot for mye usikkerhet, kan det være at leseren ikke lenger klarer å se sammenhengen som fortelleren prøver å formidle og sitter i stedet igjen i total forvirring.

Fiksjon og sjanger

Dersom vi har trodd at en fortelling er fantastisk, men den senere viser seg å være reelt for oss, kan det gå over til noe uhyggelig. Det er fordi grensen mellom fantasi og virkelighet viskes ut og motsier våre forventninger. “Det paradoksale resultat er at innenfor diktningen er mye som ville ha vært uhyggelig om det hadde foregått i livet, ikke uhyggelig, og like paradoksalt er det at det innenfor diktningen foreligger mange muligheter for å oppnå uhyggeeffekter som faller bort i livet.” (Freud, 2011, s. 173).

Det er en forskjell på det uhyggelige man opplever og det som man bare forestiller seg eller leser om fordi det er andre betingelser å forholde seg til. Vi vet med sikkerhet at eventyr har forlatt realitetens grunn, noe som gjør at det overnaturlige ikke er uhyggelig. I eventyrets univers er det forventet og til og med normalt med magi, gjentakelser, gjenopplivning av døde, snakkende dyr, ønsker som går i oppfyllelse og så videre. Opplever vi dette i virkeligheten, vil det oppleves som angstfylt og uhyggelig.

Tragedien har, ifølge Nietzsche, som mål å ha en balanse mellom orden og kaos, det formede og det formløse, instinktet og sanseverden. Det er en evig kamp mellom begge og hvem som kommer til å ta over, samtidig som de holder seg stabile i en evig, naturlig dans. I den antikke tragedien var det dionysiske elementet å finne i musikken i orkesteret, mens det apolliniske elementet fantes i dialogen som ga konkret symbolisme. Det apolliniske muliggjorde å gi form til det abstrakte dionysiske.

Komedien er, som jeg nevnte tidligere, den eneste kunstarten som sikter seg inn på det allmenne. Den drar frem kjente typer og trekk, og lager karakterer vi har møtt eller kommer til å møte på. Komediens mål er å etterligne følelser gjennom handlinger og vise oss trekk vi er kjente med i virkeligheten: “Den komiske personen er ein type. Om omvendt: alt som liknar ein type, har noko komisk ved seg.” (Bergson, 2007, s. 289). Den spiller på det kjente, og dersom vi ikke kjenner til det som blir fremvist, misser vi ofte poenger og ser ikke det morsomme i det.

Konklusjon

Så, hva er egentlig hensikten med fiksjoner? På bakgrunn av argumentene vi har gått gjennom, kan vi konkludere med at fiksjon er en kunstform som distraherer oss fra vår

alminnelige hverdag, og skifter fokuset vårt over på det individuelle. Vi får et innblikk i menneskenes psyke, som mange vil kalle for naturen. Vi finner et fellesskap i de rene følelsene og den hele sinnstilstanden. Det kan skape en bestemt følelse eller atmosfære og minne oss på noe velkjent. Fiksjon kan skape engstelse, sjokk og latter. Det skaper en helt spesiell følelsesvirkning og atmosfære, menneskenes sjeleliv og intuitive evne, og fiksjon er en måte å prøve å virkelighetsgjøre dette gjennom ord og bringe det inn i vår sanselige verden. Alle tre essayistene synes å ha en enighet i at det er kunsten som gjør livet verdt å leve. Å kunne uttrykke dette og bringe det inn i den fysiske verden; å kunne oppleve det for oss selv og å kunne dele det med andre, er det som skiller mennesker fra andre vesen; og det å bare eksistere og fremfor det å virkelig leve.

Litteratur:

- Bergson, H. (2007). Komedien og dei andre kunstartene. I Aarseth, A. (red.), *Klassisk litteraturteori: En antologi*. (s. 287-298). Oslo: Universitetsforlaget.
- Freud, S. (2017) *An interpretation of dreams*. Utgiver: Aegitas. Hentet fra: <https://www.scribd.com/>
- Freud, S. (2011). Det uhyggelige. *Mellom psykoanalyse og litteratur*. (s. 150-175). Oslo: Gyldendal.
- Nietzsche, F. (2007). Det apolliniske og det dionysiske. I Aarseth, A. (red.), *Klassisk litteraturteori: En antologi*. (s. 253-261). Oslo: Universitetsforlaget.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

110

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

↓ Last ned

× Fjern

↻ Erstatt

Filnavn:

Hjemmeeksamen - Høst 2020.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

271.23 KB

Opplastingstidspunkt:

27.11.2020 12:30

Status:

Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV113

Høstsemester 2020

Antall ord: 2560

**Dostojevskij's *Forbrytelse og Straff* og Coetzee's
Disgrace – fortellerteknikk og tematikk**

Kandidatnummer: 110

Innholdsliste

Innledning	2
Fjodor Dostojevskij's <i>Forbrytelse og Straff</i>	2
J. M. Coetzee's <i>Disgrace</i>	4
Forbindelse mellom <i>Forbrytelse og Straff og Disgrace</i>	5
Konklusjon	8
Bibliografi:	9

Innledning

På 1800-tallet kom det frem en forfatter i Russland som ville vise seg å bli innflytelsesrik. Dette var Fjodor Dostojevskij. Et av hans verk som ga mest innflytelse, var *Forbrytelse og Straff*. Dostojevskij var en av de forfatterne som influerte den nålevende sør-afrikanske forfatteren J.M Coetzee. I 1994 ga Coetzee ut boken *The Master of Petersburg* hvor han bruker Dostojevskij som hovedperson. Selv om det er fiksjon, er mye av det beskrivelser av livet til russeren. Et av Coetzee's mest kjente verk, er også *Disgrace*. Man kan på flere måter se hvordan *Disgrace* har hentet inspirasjon fra Dostojevskij's *Forbrytelse og Straff*. Jeg skal nå sammenligne forbindelsen mellom fortellerteknikken og tematikken i de to romanene, som ble utgitt i to forskjellige århundrer.

Fjodor Dostojevskij's *Forbrytelse og Straff*

Den russiske forfatteren Fjodor Dostojevskij (1821-81) fikk stor innflytelse i den russiske litteraturen, og sies å ha vært med på å danne inngangen til den moderne romanen både i teknikk og psykologi. Hans forfatterskap karakteriseres blant annet ved stikkordet lidelse, og hans ekstreme realisme ved at han går til ytterpunktene i blottleggingen av de ustø og ustabile sinnsstemningene hos mennesket og i det miljøet han viser frem. Det som kanskje regnes som å være hans største verk er romanen *Forbrytelse og Straff*, som ble utgitt i 1866. Denne boken ses på som psykologisk og filologisk (Haarberg, 2017, s. 394-395). Den viser hvordan Dostojevskij sine fortellermåter er som en realist, samtidig som vi ser hans realisme som litt annerledes enn den vanlige realismen.

Forbrytelse og Straff handler i korte trekk om den russiske ex-studenten Rodion Raskolnikov som i Saint Petersburg lever i en nyfattig tilstand. Etter en stund med indre konflikter over moralske dilemmaer, utfører Raskolnikov sin plan om å drepe en kvinnelig pantelåner for pengene hennes. Han mener han kan dermed komme ut av fattigdommen sin, og bli en ny og bedre person. Blant annet likte han personlig ikke pantelåneren, og mente hun var en urettferdig og «slem» person og tenkte at det bare ville være positivt å henne vekk. Han finner derimot fort ut etterpå at livet hans ble slett ikke bedre, og ble fylt med paranoia og avsky for det han hadde gjort. Etter en stund, ved hjelp av karakteren Sonya som oppfordret han, meldte han seg inn til politiet og kom i fengsel (Dostojevskij, 2014).

Romanen er et klart psykologisk verk ved at blant annet får innsyn i tankene til Raskolnikov og hva som leder han til å utføre den grove handlingen. Motivet hans er klart et begjær etter penger på den ene siden, men handlingen kan også være en konsekvens av Raskolnikov's ide og tankesett om at han kanskje er en av unntaksmenneskene ved det å bryte de moralske og juridiske lovene i dette tilfellet (Haarberg, 2017, s.395). Han ser på mordet som noe nødvendig ved at han kan hjelpe familien sin med penger i tillegg til andre. I etterkant av mordet ser vi blant annet at han gir vekk penger til en familie som trenger det, hvor Sonya driver med prostitusjon for familien sin og faren sliter med et alkoholproblem. Faren dør, og Raskolnikov velger å hjelpe med begravelsen.

Dostojevski sin realisme i teksten vises gjennom hans skildringer av det indre følelseslivet til Raskolnikov og formidler en sannhet ved mennesket. Hans sannhet er derimot i en viss grad annerledes og videre. Han tar opp temaer som drap, alkoholisme, prostitusjon og selvmord gjennom en mimesis, en etterligning av virkeligheten, som er et kjennetegn i realismen. Denne mimesisen er derimot fremstilt på en mer skremmende måte, og det som er normalt og forutsigbart blir strippet vekk. I en masteroppgave om Fjodor Dostojevskij skriver en student om at hovedpersonen i romanene til Dostojevskij blir på en måte «en idè av en person, en idè han er besatt av og som skal føre til et selvstendig og uavhengig liv i heltens bevissthet». Det er altså ideen som besetter hovedkarakteren som blir fremstilt (Martinsen, 2017, s.23).

J. M. Coetzee's *Disgrace*

En av de sørafrikanske forfatterne som er mest innflytelsesrike internasjonalt, er J.M Coetzee. Han ble født i 1940 og oppvokst i Sør-Afrika, før han senere flyttet til Australia. I 2003 ble Coetzee tildelt Nobelprisen i litteratur, og er også en professor i litteraturvitenskap. Hans forfatterskap karakteriseres gjerne ved at verkene tar opp, og problematiserer, hendelser knyttet til individets plass i dagens sørafrikanske samfunn som konsekvens av apartheidssystemet (Haarberg, 2017, s.516). En av hans mest kjente verk er romanen *Disgrace*, som ble utgitt i 1999. Denne vant også Booker-prisen samme året.

Disgrace foregår i Sør-Afrika, både i Cape Town og ute på landet, i etterkant av apartheidideologien som dominerte landet. Boken handler om 52-år gamle David Lurie som er en hvit universitetslærer i Cape Town. Han innleder et seksuelt forhold med studenten Melanie som gir han en ny «lidenskap» og «livslyst». Livet hans blir derimot snudd opp ned da han blir anklaget, og mister jobben. Han drar vekk fra byen, og ut på landet der datteren hans driver en liten gård og kennel for hunder. Her er han blant annet med å hjelpe naboen Petrus, og var frivillig på en dyreklinikk med Bev Shaw hvor de avliver dyr. En dag blir David og datteren Lucy angrepet av tre menn på gården. Lucy blir voldtatt, og hundene blir skutt. I etterkant av dette blir forholdet mellom Lucy og David blir dårligere og dårligere. David drar tilbake til Cape Town, og finner ut at hjemmet hans har blitt ranet. Han tenker at det ikke er noe der for han lenger, og drar tilbake til Lucy da han finner ut at hun er gravid. Romanen ender med at David er tilbake i klinikken (Coetzee, 1999).

Coetzee bruker også en psykologisk vinkling i fortellerteknikken hans i *Disgrace*, i likhet med det vi ser i *Forbrytelse og Straff*. Vi får tilgang til David's indre, hva han føler og tenker. Coetzee's fremstilling av David's følelsesliv er på en måte en like stor del som selve handlingen, og som får handlingen til å gå fremover. Et av hovedtemaene i boken kan tenkes å være det tittelen tilsier, nemlig *disgrace*. eller *vanære* som det betyr på norsk. Det er flere hendelser i romanen som får frem vanære og skam hos karakterene. På den ene siden vanærer David studenten Melanie ved at hun kan føle seg utnyttet og skamfull. Samtidig vanærer han seg selv ved at han nekter å gi en full og klar innrømmelse og anger av at han har gjort noe galt, og mister dermed jobben foran hele skolen.

Forbindelse mellom *Forbrytelse og Straff* og *Disgrace*

Man ser fort en forbindelse mellom bøkene til Dostojevskij og Coetzee bare ved å se på handlingen. Både Raskolnikov og David utfører en handling som er imot loven, hvor Raskolnikov utfører et drap og David utnytter en student seksuelt. Vi ser hvilke konsekvenser de begge får for handlingen. Når Raskolnikov ble tatt for det han gjorde, ble han sendt i fengsel i Siberia. Selv om David ikke får en slik straff, mister han jobben og kommer frem til at han må forlate byen. Selv om handlingen i begge romanene er skrevet i synsvinkelen tredje person, som forbindes med at følelser og tanker ikke blir vektlagt, klarer begge forfatterne å skape en direkte kobling inn til karakterenes sinn. Fortelleren virker å kunne en stor del av hva som foregår i hodene deres, hva de tenker og føler.

Dostojevskij's *Forbrytelse og Straff* og Coetzee's *Disgrace* begynner ganske rett på, og fortsetter for det meste kronologisk. *Disgrace* starter med setningen: «For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well» (Coetzee, 1999). Deretter går vi rett innpå Lurie's seksuelle forhold med prostituerte Soraya og ting utvikler seg. I *Forbrytelse og Straff* starter boken med Raskolnikov's frykt for husvertinnen, og man får en anelse av han er opp til noe. Begge romanene utvikles på noen vis likt. Vi får se begge karakterene før handlingen de gjør, og hva som er med på å få dem til å gjøre det. Deretter utføres handlingen, og vi får se konsekvensene karakterene får. Lurie blir tatt for gjerningen ganske kjapt, og selv om han ikke får noe straff fra loven, mister han jobben og «flykter». Raskolnikov får ikke en formell straff før i slutten i epilogen.

Kontrast er noe som blir brukt i romanene på ulikt vis. I *Forbrytelse og Straff* setter Dostojevskij en kontrast mellom blant annet Raskolnikov og prostituerte Sonya. Raskolnikov mener de to er like, i og med at Sonya også driver på med noe umoralsk. Det som han derimot ikke innser, er at motivene til Sonya er mye mer «realistiske» og bare godt ment. Eneste grunnen til at hun prostituerer seg, er for familien sin. Hun vet at det er en synd, men velger å «ofre seg selv». Man ser også en kontrast mellom Raskolnikov og vennen Razumikhin. I likhet med Raskolnikov, er Razumikhin også i ganske lik situasjon ved at han også har dårlig økonomi. Han har derimot ikke valgt å la det gå innpå han, og hans karakter er svært ulik Raskolnikov's. Han er snill og sosial, og kunne aldri ha begått drap for sin egen fordel (Martinsen, 2017, s.73). I *Disgrace* ser vi blant annet en kontrast mellom David og Lucy.

David virker som en som er ute av sitt element, både i byen og på landet. Lucy, derimot, har klart å gå i ett med omgivelsene.

Et felles gjennomgående tema i bøkene, er lidelsen hovedkarakterene går igjennom. Raskolnikov droppet ut av studiet, og endte opp relativt fattig. Han lever med en «angst» ovenfor hans leietaker, da han ikke har betalt leien. Dermed bestemmer han seg for å utføre drapet, som han mener er det rette å gjøre for både han og andre. Han «rettferdiggjør» handlingen. Rett etter han drepte kvinnen og søsteren, derimot, følte han tvil og angst over at rettferdiggjøringen hans var feil. Han blir paranoid over at noen kommer til å finne ut at det var han. I *Disgrace* lever David et nokså tilfredsstillende liv hvor han har et seksuelt forhold med prostituten Soraya. Når han derimot får vite at hun har barn og en mann, og velger å droppe han, blir han sjalu og man tolker at han ønsker noe mer. Gjennom studenten Melanie føler han at han opplever den lidenskapen han lengter etter. Denne mister han kjapt, og skammen av å miste jobben gjør at han «flykter» byen. Livet hans blir akkurat ikke så mye bedre når han og Lucy blir angrepet, og hun blir voldtatt.

Forbrytelse og Straff og *Disgrace* går begge inn på det menneskelige. Hos Raskolnikov får vi innsikt i hva som kan motivere en til å utføre et drap. I tillegg handler boken hovedsakelig om den angsten og skyldfølelsen i etterkant av mordet som hans største straff. I *Disgrace* ser vi David med sterke lyster, og en lengsel etter et mer emosjonelt forhold til kvinner. Videre ser vi hans flauhet og skam ved at han blir offentlig anklaget over å ha utnyttet Melanie. Man kan tolke at forfatterne fremstiller mennesker som i utgangspunktet kan ses på som hverdagslige, men som gjør feilgrep som konsekvens av ulike faktorer.

Raskolnikov og Lurie har begge et tankesett om at de er overlegne, på hver sin måte.

Raskolnikov mener som nevnt at han er en av unntaksmenneskene, og har rett til å utføre den grove, men «nødvendige», handlingen. I romanen til Coetzee sier ikke Lurie direkte at han er overlegen til andre mennesker. Dette kommer derimot frem i hans utnyttelse av Melanie, som er mørkhudet, og videre når tre mørke menn angriper han og voldtar datteren Lucy. Lurie ser ikke at han har gjort noe galt mot Melanie, som kan tolkes som en voldtekt, men når det skjer med Lucy blir han rasende og vil melde det til politiet. Begge bøkene fokuserer på skyld.

Fremmedgjøring er også et begrep som er sentralt i begge romanene. Allerede fra starten av fremstilles Raskolnikov som en isolert og fremmedgjort mann. Han blir beskrevet som overlegen i forhold til andre mennesker, og både unngår og blir unngått av andre. Etter forbrytelsen innser han at overlegenheten han har innbilt seg ikke stemmer allikevel. Han begynner å føle seg fremmed for virkeligheten og får vanskeligheter med å forholde seg til den. Ved å drepe pantelåneren, drepte han også ideen om seg selv (Martinsen, 2017, s.78). Lurie på sin side fikk følelsen av fremmedgjøring etter han ble dømt for handlingen sin på en offentlig måte og ble skamfull og ydmyket. Denne fremmedgjøringen fører han til å forlate byen og ut på landet. Omgivelsene her er i kontrast med byen Cape Town, og Lurie føler seg enda mer fremmed. Han føler det ikke lenger er plass i sitt eget hjemland (Sandsleth, 2003). Forholdet hans til datteren blir også mer og mer fjernt.

Det kan tenkes at det er den indre og personlige lidelsen i etterkant av handlingen som er den egentlige straffen i bøkene. Det er skyldfølelsen og den avskyen karakterene føler. Denne personlige lidelsen kan også sies å føre til en slags forsoning i romanene. Raskolnikov sliter veldig med skyldfølelsen og paranoia, og det er ikke før han blir sendt i fengsel at han føler en slags «lettelse». I epilogen, når han er i fengselet, innser han at han elsker Sonya. Han føler seg gjenoppstått og fornyet, og etter han ville bli ferdig med sine syv år i fengselet ville han komme ut som en «ny» person. I *Disgrace* ser vi derimot ikke denne forsoningen like lett og konkret. Vi kan se den på et vis gjennom Luries situasjon med Melanie, og Lucys situasjon med voldtekten. Lurie får ikke en straff fra loven, og innrømmer heller ikke å ha gjort noe galt. Når han da krever at Lucys voldtektsmenn skal bli anmeldt og formelt straffet, får han ikke dette oppfylt og de får gå fri ustraffet. På en måte kan dette være med å «rettferdiggjøre» Luries egen handling, at den blir «nullstilt». I slutten av boken kan det ses ut som Lurie får igjen en «følelse av mening» ved at han går tilbake til å hjelpe Bev med å avlive hunder på klinikken, og viser hundene en ny følelse av empati og kjærlighet.

Konklusjon

Som nevnt i innledningen, ser vi mye likheter mellom Fjodor Dostojevskij sin roman, *Forbrytelse og Straff*, og J. M Coetzee sin roman *Disgrace*. Handlingene i bøkene går for seg på to ulike steder, Russland og Sør-Afrika, under forskjellige omstendigheter. Forfatterne er fra to helt forskjellige tidsperioder, men vi kan se på flere måter hvordan Dostojevskij's roman blir «gjenspeilet» i *Disgrace*. I all hovedsak handler de om en form for forbrytelse, og hvilken straff karakterene får. Både Raskolnikov og David står ovenfor moral og etikk. Raskolnikov mener handlingen hans er moralsk rett. Kvinnens død ville gi mer positive innvirkninger enn om hun var i live, tenkte han. David antyder at han mener at det han gjorde mot studenten ikke var moralsk feil. I perioden etter hendelsene, står de begge ovenfor en samvittighetskonflikt. Dostojevskij og Coetzee har begge fokus på følelseslivet til karakterene deres, til tross for at de skriver i tredje person. Karakterbeskrivelser står derfor sentralt. Et av de flere virkemidlene forfatterne bruker, er kontrast. Ved bruken av dette får vi blant annet en større innsikt i hvordan Raskolnikov og Lurie skiller seg ut fra omgivelsene, og hvordan de er «fremmedgjort». Det er flere temaer som forbinder romanene, som blant annet lidelse, fremmedgjøring, straff og skyld.

Bibliografi:

Coetzee, J. M. (1999). *Disgrace*. London: Vintage Books.

Dostojevskij, F. (2014). *Forbrytelse og Straff*. Solum Forlag.

Haarberg, J. Selboe, T. Aarset, H. E. (2017). *Verdenslitteratur – Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget. S. 394-396

Martinsen, K. (2017). Fantastisk realisme – Om Dostojevskijs litterære metode. s. 23, 73, 78.

Hentet fra: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/16346/Fantastisk-realisme.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sandsleth, M. G. (2003). Et hundeliv? En lesning av J.M Coetzees *Disgrace*. Hentet fra:

<http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/1574/Masteroppgave-sandsleth.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

111

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn:

Eksamen 113 høst 2020.pdf

Filtype:

application/pdf

Filstørrelse:

227.39 KB

Opplastingstidspunkt:

27.11.2020 09:03

Status:

Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNEKODE ALLV113

Høstsemester 2020

Fiksjonens hensikt

Antall ord: 2228

Kandidatnummer

111

Innledning

I denne oppgaven skal jeg ta for meg problemstillingen hva som er hensikten med fiksjoner ifølge Sigmund Freud og Henri Bergson, ut i fra deres tekster *det uhyggelige* (Freud 1919) og *komedien og dei andre kunstartene* (Bergson 1900). Jeg vil så undersøke likhetene og ulikhetene i deres synspunkt. Jeg vil og ta i bruk boken *Verdenslitteratur og Litteraturteori* for å støtte opp min undersøkelse. Jeg vil først ta for meg Freuds tekst, deretter Bergsons tekst og avslutningsvis drøfte ulik- og likheter i deres teori om hva som er hensikten med fiksjoner. Freud er en psykoanalytiker og har funnet mange av sine teorier om mennesket gjennom litteratur, han er opptatt av det ubevisste. Bergson «plasserer kunsten i nær sammenheng med menneskets intuitive evne og dets levande indre tid», (Arild Kittang 2007, 287), på grunn av deres ulike ståsteder i litteraturteorien vil jeg undersøke ulikhetene i deres teori om fiksjon.

Sigmund Freud, *Det Uhyggelige*

«Det var menneskets ubevisste sjæleliv som var Freuds anliggende» (Tone Selboe 2007, 417). Fiksjonens hensikt virker ifølge Freud å være at vi som lesere eller forfatter får lov å undersøke eller oppleve vårt ubevisste sjæleliv, det som ikke ellers er greit i samfunnet det får vi lov å oppleve i litteraturen. I essayet om *Det Uhyggelige*, er Freud opptatt av litterær mottagelse og hvordan vi oppfatter det vi leser og hvordan det virker inn på oss i forskjellige situasjoner. Han undersøker hvorfor vi opplever ting som er uhyggelig.

Freud bruker E.T.A Hoffmanns *Sandmannen* som eksempel på hvordan vi opplever enkelte ting som uhyggelig. Freud forklarer det uhyggelige som, «den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med» (Sigmund Freud 1919, 151) han forklarer så videre ordet det uhyggelige, *unheimlich* på tysk, som direkte oversatt er noe *uhjemmelig* og det er det motsatte av det hjemlige, «og den slutning er nærliggende at noe nettopp er skremmende fordi det ikke er kjent og fortrolig. Men selvsagt er ikke alt som er nytt og ikke fortrolig skremmende» (Sigmund Freud 1919, 151). Det som gjør at noe er skremmende er konteksten det skremmende er satt i, ifølge Freud, ved bruk av realistiske fremstillinger eller de tingene vi var redde for som barn kan i fiksjonen som en

levende dukke virke veldig skremmende – uhyggelig. Fiksjonen gir også mange opptredener av uhyggelig objekter eller hendelser som leseren ikke oppleves som uhyggelige, det er i for eksempel eventyr, her tilpasser leseren følelsene og forventningene fordi fortellingen er plassert i en verden som ikke skal ligne vår egen. Derfor kan ting som er sjelløse, som blir levende bli nifse eller uhyggelige som dukken Olympia i *Sandmannen* bli skremmende fordi fortellingen er skrevet på realistisk vis. Men i et eventyr ville ikke Olympia være nifs, fordi leseren er innstilt på at dette er et eventyr, og i en slik kontekst ville dette kunne skje.

«Vi reagerer på fiksjonene hans på samme måte som vi ville ha reagert på egne opplevelser; når vi merker at vi er lurt, er det for sent, dikteren har allerede oppnådd sin hensikt» (Sigmund Freud, 1919 174). Det som virker å fasinere han med litterær skapelse er kraften som forfatteren har, «Hos oss sitter det igjen en følelse av utilfredshet, et slags sinne over forsøket på lureri» (Sigmund Freud 1919, 174), forfatteren er den som mestrer kunsten i å forføre oss, det er forfatterens frihet og begunstigelse, både det å utløse og begrense leserens følelser eller fantasier. Det er forfatteren som får frem det indre i oss, for eksempel det uhyggelige, forfatteren bruker en representasjon av det virkelige eller realiteten, han lyver til oss også plutselig bryter han med det for å manipulere oss. Freud undersøker hvorfor vår opplevelse av det uhyggelige eller rare i våre hverdagslige virkelige liv er annerledes fra det vi opplever i fiksjonen er to forskjellige; det er fordi fiksjonen ikke gjennomgår virkelighetsprøving, derfor oppleves ikke hendelsene i det virkelige liv som i fiksjonen. Claudi skriver i *litteraturteori* at Freud,

konkluderer med at visse fortellertekniske grep gjør det mulig å gjenopplive en virkelighetsoppfatning som leseren har fortrent eller lagt bak seg, og det er i dette møtet mellom en nåtidig og en fortidig virkelighetsoppfatning at det uhyggelige oppstår (Mads Claudi 2013, 132)

at forfatteren fremstiller noe som vi oppfatter som virkelig er det som gjør at vi opplever noe som uhyggelig. Og ved fortellertekniske grep gjenopplever forfatteren leserens ubevisste følelser som han eller hun har lagt bak seg, som ønsker eller begjær. Og det er ifølge Freud, hensikten med fiksjoner.

Henri Bergson, *komedien og dei andre kunstartene*

I Henri Bergsons tekst sammenligner han komedien som noe annet til de andre kunstartene, fordi komedien fremstiller det allmenne og steriotypier. Bergson skriver at i det hverdagslige livet ser vi ikke virkeligheten, han skriver, «vi lever i genseland mellom tinga og oss sjølve, utanfor tinga, men også utanfor oss sjølve» (Henri Bergson 1900, 291), det er en sperre mellom oss, tingene og virkeligheten. Det ligger et slør foran øynene våre, og det er her kunsten og fiksjoner åpner for at vi kan se forbi sløret, spesielt i drama, diktning og billedkunst. Komedien retter seg ikke mot det individuelle ved tingene, men drama og de andre kunstartene gjør dette. Når drama retter seg mot det individuelle åpner sløret seg og vi kan se virkeligheten i tingene og oss selv, det som ligger i oss fra naturen. «Mellom naturen og oss, ja mellom oss og vårt eige sinn, legg det seg eit slør som er tett for dei fleste av oss, men lett, nærmast gjennomsiktig, for kunstnaren og diktaren» (Henri Bergson 1900, 290), her skriver Bergson at det er kunstneren som åpner sløret for oss i kunsten eller dramaene sine, han sier ikke at kunstneren har direkte innsyn til virkeligheten, men at sløret nesten er gjennomsiktig. Dette sløret ligger også over vårt eget sinn og følelser, vi opplever kjærlighet og hat, men bare overflaten, og dramaet åpner opp for at vi skal se eller føle på disse dype følelsene og la oss forføre.

Det som er viktig for at vi skal se forbi sløret er kunstneren, sier Bergson, det er kunstneren som er den som åpner sløret for oss, gjennom ham kan vi få et innblikk i virkeligheten i naturen, i vårt eget sinn og tingene, men kunstneren har likevel bare en liten glipe til virkeligheten for hvis sløret blir tatt bort vil kunstneren være kunstner for all kunst. Like så, ville alle vært kunstnere om ingen hadde sløret, og det ville ikke vært behov for kunst. Bergson skriver,

dersom røyndomen tala direkte til våre sansar og vårt medvit, dersom vi kunne kome i umiddelbar kontakt med tinga og med oss skjølve, så trur eg gjerne at kunsten ville vere unødvendig, eller snarare: at vi alle ville vere kunstnarar. Da ville nemlig våre sinn stadig svinge i samklang med naturen (Henri Bergson 1900, 290)

Bergson sier at sløret er viktig for at samfunnet skal fungere, fordi mennesker trenger lover, regler og en bruksverdi i seg selv. Om vi hadde sett virkeligheten slik den er ville vårt sinn være i ett med naturen og virkeligheten, menneskene ville kjent sine indre voldsomme følelses svingninger hele tiden og samfunnet ville ikke fungert slik det gjør i den moderne verden. Bergson skriver nemlig at vi ville miste vår fornuft og at det er viktig at vi er avspærret i det dagligdage og at vi ikke ser det individuelle ved tingene, «det er nyttig at dette utbrote blir holdne nede; det er nødvendig for mennesket å leve i samfunn og dermed underkaste seg eit sett av reglar» (Henri Bergson 1900, 293). Det som bygger et samfunn er normer og regler som er nyttig for oss som mennesker, vi ser det nyttige i tingene og det er språket og nytteverdien vi har gitt tingene og menneskene som har gitt oss dette sløret for at naturen ikke skal ta over.

Lik- og ulikhetene i Freud og Bergsons teorier

Fiksjoner kan være drama, romaner og eventyr som ikke nødvendigvis må tilsvare med virkeligheten, den kan virke som om det er virkelig, men en fiksjoner ikke noe troverdig. Med likevel kan fiksjoner og diktning virke inn på oss når vi leser. Bergson skriver om komedien og sammenligner de med de andre kunstartene, og fokuserer mest på drama. Drama kan være en fiktiv fortelling, som Hamlets Shakespeare. Bergson skriver at komedien ikke viser oss noe skjult, men viser oss det vi allerede har et forhold til, som en stereotypisk type i samfunnet, som er noe vi ler av og synes er komisk fordi hendelsene ikke har en betydning det er bare hendelser, «Denne sjensla har vi ikkje i eit drama. Her er personen og situasjon sveisa saman, eller rettare: hendingane er ein integrert del av personen» (Henri Bergson 1900, 288). Her er det en likhet med Freuds teori om det uhyggelige, som i riktig forteller tekniske grep kan virke inn på oss annerledes enn om det var i ett eventyr. Hendelser i en komedie virker ikke inn på oss som hendelsene i et drama vil gjøre. Når Freud skriver om det uhyggelige kan det ligne på det Bergson skriver om komedien, fordi Freud skriver at i litteraturen kan man oppleve lystfølelser og la det ubevisste slippe forbi bevisstheten sånn at vi får utleve våre innerste lyster uten konsekvenser, men når vi opplever noe som uhyggelig opplever vi ikke denne lystfølelsen, men det er likevel noe fra det ubevisste som blir dratt frem i bevisstheten

og oppfyller likevel hensikten med fiksjonen ifølge Freud. Men ifølge Bergson gjør ikke komedien det.

Freud og Bergson har et ganske likt syn på at vi i det dagligdagse er menneskene avsperrert fra drømmene og lystene i Freuds teori, i Bergsons er det naturen og virkeligheten, fiksjonene er et sted hvor vi kan utøve disse lyster, følelser og se virkeligheten, enten i oss selv eller i naturen.

Freud mener at i fiksjoner er det både forfatteren og leseren som får utøvet sine underbevisste lyster eller ønsker, fordi i fiksjonen er vi fri. Claudi skriver i *litteraturteori*, at Freud argumenterer for at, «resultatet er en lystopplevelse som oppstår når det ubevisste får slippe forbi bevissthetens kontroll» (Mads Claudi 2013, 136). Resultatet av en lesning eller et litterært verk er at menneskene får en lystopplevelse hvor ens underbevisste ønsker eller lyster får slippe forbi den kontrollen vår bevissthet har over oss. Fiksjoner er et fristed for våre lyster til å slippe løs. Freud mener også i følge Claudi at,

«litteraturen oppstår som en overføring mellom forfatterens ubevisste og hans eller hennes bevisste litterære uttrykk, og et litterært er derfor alltid et uttrykk for visse ubevisste fantasier som stimulerte forfatteren til å skape det», (Mads Claudi 2013, 137)

Freud mener også at når det ubevisste og det bevisste sammensmelter får vi et litterært verk hvor forfatteren blir stimulert til å uttrykke sine fantasier, som også kan være forbudte i samfunnets lover og normer.

Freud understreker det Bergson mener er viktig for samfunnet, om hadde vi latt vår indre natur slippe fri, ville vi ikke ha det samfunnet mennesket trenger for å leve i en sivilisert verden. Både Bergson og Freud mener at det er i fiksjonen eller i kunsten vi kan få ett innblikk i virkeligheten, men i Freuds tilfelle er det våre ubevisste fantasier som blir skapt. Forskjellen i fiksjonens hensikt er at Freud mener fiksjonen får både leser og forfatter gi uttrykk for fantasier og ønsker, men i Bergson så er kunstneren allerede i sammenfall mellom virkeligheten, og lar oss slippe forbi sløret å se naturen gjennom hans eller hennes øyne. «Kunsten er eit brot med samfunnet og ei tilbakevending til den reine enkle naturen» (Henri

Bergson 1900, 297) dette mener Bergson at kunsten er og dermed blir det forskjellig fra Freuds teori om at kunst er veien til vårt ubevisste sjeleliv. Freud legger mye i hva som oppfattes som uhyggelig i sin tekst, og hva som gjør at leseren oppfatter det som uhyggelig, som tidligere nevnt er det ting som vi har lagt bak oss, som barndoms minner, det skaper følelser i leseren. Freud snakker om det som er ubevisst, det vi har glemt. Bergson snakker om egennytten og ordene som har gjort at kunsten og naturen er skilt fra oss.

Avslutning

Nå har jeg gjort rede for hva Freud og Bergson mener hensikten med fiksjoner er, og fiksjoner skal helst ikke fortelle noe som er sant ut fra min undersøkelse, men det handler mer om hvordan en kan vekke følelser i leseren eller forfatteren gjennom litteraturen, ifølge Freud. Og Bergson mener det er gjennom fiksjoner vi oppleve de følelsene som ligger til grunn eller i dypet av menneskets sjeleliv og natur. Jeg har gjort rede for likheter og ulikheter i deres teorier, en kan se likheter i fremgangsmåten for å vekke følelsene, men utkommet mener de er forskjellige. Freud mener det er det ubevisste som slipper forbi det bevisste, men i Bergson slipper vi bare litt forbi det sløret kunstneren åpner for oss. Bergson snakker om at vi får en tilknytning til naturen når vi leser eller ser drama, og Freud mener det er noe underliggende i vår bevissthet som gjør at vi vekker lystfølelser eller uhyggelige følelser når vi leser noe. Det er likt, men Freud fokuserer på vår tilknytning til det primitive, de prosessene som gjør at vi det ubevisste slipper gjennom, mens Bergson mener at det er en indre natur som fiksjonen løfter frem i oss.

Litteraturliste

Claudi, Mads. 2013. *Litteraturteori*. Oslo: Vigmostad & Bjørke AS

Eide, Eiliv. Kittang, Atle. Aarseth, Asbjørn. 2007. *Klassisk litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Freud, Sigmund. 1919. *Det Uhyggelige*, Oversatt av Sverre Dahl. Oslo: Gyldendal.

Haaberg, Jon. Selboe, Tone. Aarset, Hans Erik. *Verdenslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

112

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetik fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn: Eksamen ALLV 113.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 155.11 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 09:05

Status: Lagret

Besvart.



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNEKODE (ALLV113)

[Høstsemester] 2020

**Hensikten med fiksjon:
Freuds ubevissthet og Bergsons “slør”**

Kandidatnummer: 112

I denne oppgaven skal det gjøre redegørelse for hva Henri Bergson og Sigmund Freud mener hensikten med fiksjoner er. For å finne dette ut skal jeg undersøke deres tekster *Det uhyggelige* av Freud, og *Komedien og dei andre Kunststartane* av Bergson, og utfra det jeg finner i deres tekster, diskutere likhetene og ulikhetene mellom deres betegnelser. Jeg vil også ta i bruk Mads B. Claudi sin tekst *Litteraturteori*, for å få et bedre bilde av Freud sin psykoanalytiske teori, som da omfatter hans tekst i stor grad.

Innledningsvis vil jeg nevne at både Freud og Bergson snakker indirekte om hva hensikten til fiksjon er i sine tekster; Bergson skriver hovedsakelig om komediens egenskaper og strukturer, men beskriver da og hensikten med de andre typer fiksjoner for å understreke at komedien er annerledes i forhold. Freud snakker da hovedsakelig om det uhyggelige i sin tekst, og beskriver da og forholdet mellom dikter og leser i hvordan dikteren styrer følelsene til leseren. For å understreke hva de mener funksjonen til fiksjon er, vil jeg gå gjennom tekstene nøye, og til å starte med vil jeg gå nærmere inn på Freud sin tekst, og deretter Bergsons.

I teksten *Det Uhyggelige* snakker Freud om denne følelsen av det uhyggelige, at dette har en tilknytning til vår barndom, og hvordan den blir brukt innenfor litteraturen. Freud var nemlig veldig opptatt av utviklingen som foregår i det man går fra å være barn til voksne, og i voksen alder ligger dette barnet fortsatt til en viss grad i vår ubevissthet. Han mener at, selv om vi ikke lengre tror på de fantasiene vi hadde som barn, vil dette barnet i oss i voksen alder fortsatt se etter bekreftelse i det man opplever noe som kan sette spørsmål på vår rasjonalitet. Det uhyggelige blir da en frykt for at det vi trodde som barn, er ekte likevel. Freud forklarer det slik; "Uhyggeligopplevelsen kommer i stand når fortrenkte infantile komplekser gjenopplives ved et inntrykk, eller når overvunne primitive overbevisninger igjen synes å blir bekreftet." (Freud, 1919, s.172) Han bruker da *Sandmannen* av E.T.A. Hoffman som eksempel, hvor karakteren i teksten da opplever ulike typer uhyggelige hendelser, fra en dukke som ser levende ut, til utplukking av øyner av sandmannen selv. Dette skal da enten representere et ønske som barn om at lekene skal komme til live, eller barneangster om at man skal miste en kroppsdelt, og dette oppleves i voksen alder som uhyggelig. Utfra Freud sin beskrivelse av det uhyggelige kan man da dedusere at hans syn på hensikten til fiksjon er da det faktum at det ubevisste kommer frem i det bevisste.

I teksten *Komedien og dei andre Kunstartane* får vi høre Bergsons beskrivelse av komedien, som er gjennom den forskjell den har til all annen type fiksjoner, og gjennom denne beskrivelsen kan man skjønne hva han mener funksjonene til fiksjon er. I Bergson sine øyne er det et slør som ligger over oss som skiller oss fra naturen, og for så vidt, vårt eget sinn. Det er de som kan se gjennom sløret, eller har et hjørne av sløret løftet opp, som ofte er de kunstneriske av oss. Hos komedie sjangeren er det derimot ikke det indre som står i fokus, men observasjoner av andre og derfor har det fokus på det ytre. Derfor kan man dedusere at han mener fiksjon skal knytte oss sammen med naturen, som da ikke er like tilgjengelig til oss som for de kunstneriske, og gjennom de kunstneriske kan man se et glimt av det de kan se ved å lese eller observere deres verk; med unntak av komedien.

Dette er da korte forklaringen på hva Freud og Bergson mener er hensiktene med fiksjoner, og jeg skal gå nærmere på hva de begge mener i større detalj i det jeg skal diskutere likhetene og ulikhetene mellom deres ulike meninger. Selv om forklaringene er korte, kan man allerede se en viss likhet mellom dem. Både Freud og Bergson ser ut til å mene at kunsten kan knytte oss til noe som normalt ikke er oppnåelig, vertfall ikke direkte, og som ligger i oss alle. Freud kaller dette det ubevisste, som da får slippe forbi bevissthetens kontroll i det man leser en tekst, for eksempel, mens Bergson kaller dette et slør som skiller oss fra naturen, som vi kan få kontakt med via kunsten. Forskjellen her er kanskje at Freud er mer fokusert på det psykologiske ved oss og at Bergson var mer interessert i det spirituelle ved oss, vårt sjeleliv, med andre ord. Dette kan og være en slags likhet, hvor de begge fokuserer på det indre. Men det viser også at de kommer fra forskjellige grunnlag, hvor Freud kommer fra et mer vitenskapelig grunnlag, selv om hans psykoanalytiske teorier har blitt kritisert, og Bergson et mer, som sagt, spiritielt og filosofisk grunnlag der det handler i mindre grad om psyken til et hvert menneske og mer om våre sjeleliv.

Det første jeg vil dra frem er dette sløret som ligger over oss, som da, i Bergson sin mening, skiller oss fra naturen, ligger ikke like tett over oss alle, i hans mening. Kunstnere i Bergsons øyne kan se gjennom dette sløret, eller har et hjørne løftet opp, slik at de kan glimte av det som ligger på den andre siden. Han sier det at, visst dette sløret ikke hadde eksistert og at alle hadde samme tilknytning til naturen, hadde det ikke vært nødvendig med kunsten; “dersom røyndomen tala direkte til våre sansar og vårt medvit, dersom vi kunne kome i umiddelbar kontakt med tinga og med oss sjølve, så trur eg gjerne at kunsten ville vere unødvendig (...)”. (Aarseth, Eide og Kittang, 2007, s. 290) Den nytten vi som observerer kunsten da får er en form for løsriving, i et lite øyeblikk, fra fordommer rundt fargene og formene, som ligger mellom øynene våre og det virkelige. Bergson mener at kunsten har som

mål å skyve til side det praktiske ved språket, det konvensjonelle og allment godtatte, for så å stille oss ansikt til ansikt med det virkelige, for kunsten er ikke noe annet enn en mer direkte visjon av virkeligheten. Dette fokuset på språk er da noe som skiller Freud og Bergson, siden Freud ikke har noen formeninger om forholdet mellom språk og kunst i den teksten som blir diskutert i denne oppgaven. Dette med språket er likevel en viktig del av Bergson sin forklaring på hva målet til kunsten er, siden det språket man da bruker til vanlig ikke har evnen til å beskrive det som da ligger på andre siden av sløret.

Med Bergson er det da et stort fokus på kunstneren i seg selv, som da har en slags evne til å se det indre og naturen, som ikke resten av oss har. Hos Freud derimot, handler det da ikke om en evne som ikke alle har, eller et slør som skiller oss fra naturen, men heller noe fortrent som ligger i oss alle og som kan presentere seg på ulike måter, som for eksempel det uhyggelige. Freud beskriver at;

“(…) hvis den psykoanalytiske teori har rett i sin påstand at enhver affekt i en følelsesimpuls, likegyldig av hvilken art, ved fortrenning forvandles til angst, må det blant tilfellene av angst finnes en gruppe der det lar seg påvise at denne angsten er noe fortrent som går igjen.” (Freud, 1919, s. 166)

Denne typen angst mener Freud er det uhyggelige. Det er det fortrente som da spiller en stor rolle innenfor kunst, eller vertfall i dikterkunsten, hos Freud. For å se litt nærmere på Freud sin psykoanalytiske teori, tar jeg nytte av Mads B. Claudi sin bok, *Litteraturteori*, hvor han beskriver Freud sin teori også innenfor litteraturvitenskapen, og som kan hjelpe oss forstå i mer detalj hva Freud mener hensikten med fiksjon er. Det som man fortrenner, er de uakseptable ønsker og begjær som vi forviser fra bevisstheten til det ubevisste, og i dikningen, på lik linje som i dagdrømmen, kan man da få oppfylt disse ønskene og begjærene. Freud mener da og at man kan få et innsikt til forfatterens ubevisste liv gjennom de tekstene de skriver. Ut fra dette kan man dedusere at Freud ikke mener det som Bergson mener, at bare noen har tilgang til dette skjulte, indre livet i oss selv, men at dikningen blir det samme som fantasi eller dagdrøm som Freud igjen knyttet til barndomsleken.

Freud sin mening med at dikning kan virke som en måte å oppfylle begjær og ønsker på som man ellers fortrenner, kan ligne Bergson sin mening med hva dikning gjør med de som leser, eller de som observerer kunst eller et drama. Bergson skriver det at, siden man som mennesker bor i et samfunn, må man høre på vår fornuft og holde nede utbruddene til “elektrifiseringa av sinnet som vi kallar lidenskap.” (Aarseth, Eide og Kittang, 2007, s. 293)

Altså, at man har normer og plikter man skal følge i et samfunn, og at våre lidenskaper, og vår natur, må kontrolleres for at man skal holde vedlike dette samfunnet. Han beskriver dette fenomenet her ved hjelp av en vulkan analogi;

(...) stundom opplever vi vulkanske utbrot, og dersom jorda var detta levende vesenet som mytologien vil ha det til, ville den kanskje like å nytte kvilda si til draumar om dessa bråe utbrota, der den med eitt slag kan gripe tilbake til det djupaste i seg.
(Aarseth, Eide og Kittang, 2007, s. 293)

Bergson sier deretter at det er slike gleder, det som denne drømmende vulkanen skjenner, som dikningen gir oss, hvor det rører noe ved oss som ellers hele tiden er lukket, men som da dikningen viser oss spenningen til. Han sier selv av dette er naturens måte å hevne seg på samfunnet på, men understreker ikke om dette styrker naturen eller svekker samfunnet; bare at det hjelper oss å glimte det som ellers ligger skjult for oss.

Freud forklarer noe av det samme, men sier ingenting om at det er en slags hevn mot samfunnet. Freud snakker heller om en slags lystopplevelse som leseren får i det de leser et verk, og denne lysten blir da til fordi det ubevisste får slippe forbi bevissthetens kontroll gjennom litteraturen. Leseren opplever en slags frigjøring av de spenningene som blir til når man fortrenger lystene våre, fordi leseren gjenkjenner og får anledning til å oppleve sine fantasier, uten frykt for konsekvenser. Den samme lystopplevelsen får man kanskje ikke i det man opplever det uhyggelige, men det fungerer likevel på samme måte, hvor det ubevisste får komme forbi det bevisste.

Freud snakker også om det primitive ved oss som noe vi har kommet forbi og utviklet oss vekk fra, noe som kan ligne Bergson sin mening om at vi ikke er i kontakt med naturen, vertfall ikke på lik linje som kunstnere er. Freud forklarer blant annet at kilden til det uhyggelige kommer fra den primitive animismen;

Det synes som om vi alle i vår individuelle utvikling har gjennomgått en fase som svarer til denne animismen hos de primitive, (...), og at alt dette som i dag virker "uhyggelig" på oss, oppfyller den betingelsen at det rører ved disse restene av animistisk sjelevirksomhet og får dem til å ytre seg. (Freud, 1919, s. 166)

Det primitive hos Freud har en tilknytning til det instinktive hos oss mennesker, og derfor også naturen kan man si. Derfor, på lik linje med Bergson sin forståelse, får leseren et

øyeblikk hvor de har en sterkere kontakt med sin indre natur. Det ubevisste hos Freud er som et tilholdssted for menneskets natur; instinkter og de biologiske driftene, og på samme måte som hos Bergson, er det fornuften og de pliktene som kommer med det å holde til i et samfunn, som gjør at man kontrollerer disse driftene. Hos Freud, som sagt, får man da på et vis realisere disse driftene gjennom litteratur og at man får en slags lystfølelse ut av det. Bergson derimot, ser på kunsten slik; “det forstørrar dei kunstige trekka ved det sosiale regelverket, bryt såleis opp skallet og fører oss inn til sjølve kjernen.” (Aarseth, Eide og Kittang, 2007, s.294) De forklarer dette på ulike måter, hvor Freud mener at noe fra det ubevisste slipper seg løst og Bergson mener at man får innsikt i noe som ligger i oss, og på den måten får man to forskjellige retninger i fokus.

Konkluderende kan man si at Freud og Bergson har et likt syn på hva funksjonen til fiksjon er, hvor man åpner og gir plass til vår natur, som man til vanlig kontrollerer med fornuften for å tilpasse oss det samfunnet man lever i. Likevel har de ulike fokus på hva det er som kommer til lyset i det man leser, eller observerer, det fiksjonelle. Freud mener at det ubevisste, våre fortrenge lyster, blir sluppet forbi det bevisste i det man leser et dikterverk, og at man gjennom et verk kan oppleve våre drifter uten konsekvenser. Bergson mener at det ligger et slør over oss alle som skiller oss fra vårt indre og naturen, men at det er noen som kan se gjennom dette sløret, og at disse menneskene skaper kunst i det de prøver å gjenskape det de kan se. Det er da gjennom denne kunsten at de som ikke kan se gjennom sløret kan få et innblikk i seg selv og naturen. Hos Freud er det ikke noe slør som bare noen mennesker kan se gjennom, men heller en ubevissthet som ligger i oss alle, som da kan få slippe seg litt løs med hjelp av litteraturen, både som dikter og som leser. Avsluttende vil jeg understreke at Freud mener hensikten til litteraturen er at man som diktere eller lesere kan oppleve de lystene og driftene som man fortrenger ned til det ubevisste, uten konsekvenser for det samfunnet man bor i. Og Bergson mener hensikten til kunst er at man gjennom kunstnere og deres verk, kan se gjennom dette sløret som da dekker oss og skiller oss fra naturen og vår indre selv, og få et inntrykk av det de får se, og på den måten også få kontakt med vårt indre selv og naturen.

Litteraturliste

Claudi, Mads B. (2013) Psykoanalytisk litteraturteori. *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 127.

Eide, Eiliv, Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. (2007) Henri Bergson, Komedi og dei andre Kunststartane. *Klassisk litteraturteori; En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 287

Freud, Sigmund. (1919) Det Uhyggelige. *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Bergen: Gyldendal, s. 150.



UNIVERSITETET I BERGEN

KANDIDAT

114

PRØVE

ALLV113 0 Allmenn litteraturvitenskap: Moderne litteratur og poetikk fra opplysningstiden/romantikken til i dag

Emnekode	ALLV113
Vurderingsform	Hjemmeeksamen
Starttid	23.11.2020 13:00
Sluttid	27.11.2020 13:00
Sensurfrist	--
PDF opprettet	27.11.2020 13:52
Opprettet av	Lars Sætre

1 **UNIVERSITETET I BERGEN**
DET HUMANISTISKE FAKULTET
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

EMNE: ALLV113

OPPGAVETYPE: Hjemmeeksamen

Innleveringsfrist: 27.11.2020, klokken 13:00

Oppgaver (du skal bare svare på en oppgave)

Enten:

Hva er hensikten med fiksjoner? Diskuter med grunnlag i to eller flere av pensumtekstene av Brandes, Nietzsche, Bergson, Lukács og Freud.

Eller:

Sammenlign forbindelsen mellom fortelleteknikk og tematikk i Dostojevskis *Forbrytelse og straff* og Coetzees *Disgrace*.

Eller:

Diskuter forholdet mellom symbolisme og surrealisme i poesien og i dramaet i lys av tekster på pensum.



Din fil ble lastet opp og lagret i besvarelsen din.

 Last ned

 Fjern

 Erstatt

Filnavn: Hjemmeeksamen - F&S + Disgrace.pdf

Filtype: application/pdf

Filstørrelse: 137.41 KB

Opplastingstidspunkt: 27.11.2020 11:33

Status: Lagret

Besvart.

Hjemmeeksamen ALLV113: Tematikk og fortellerteknikk i *Forbrytelse og straff* (1866) og *Disgrace* (1999)

Moderne litteratur og poetikk frå opplysningstida/romantikken til i dag

Kandidatnummer 114

Universitetet i Bergen

Høst 2020

Innledning

I denne oppgaven skal jeg sammenlikne forbindelsen mellom fortellerteknikk og tematikk i Fjodor Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* (1866) og John Maxwell Coetzees *Disgrace* (1999), og vil legge vekt på fokaliseringen gjennom hovedpersonene Raskolnikov og David Lurie. Jeg vil benytte meg av den russiske litteraturforskeren og filosofen Mikhail Bakhtins teori om polyfoni, og den indiske litteraturteoretikeren Gayatri Spivaks teori om “counter-focalization” fra kapittelet “Ethics and Politics in Tagore, Coetzee and Certain Scenes of Teaching” fra boken *An aesthetic Education in the Era of Globalization* (2012).

Først i oppgaven vil jeg gi en kort presentasjon av Dostojevskij og Coetzee som forfattere, deretter vil jeg gi et kort sammendrag av *Forbrytelse og straff* og *Disgrace*. Videre vil jeg gjøre rede for de ulike fortellertekniske grepene i romanene og polyfonien i *Forbrytelse og straff* med utgangspunkt i Bakhtins teori, sammenliknet med de ulike forståelseshorisontene i *Disgrace*. Til slutt vil jeg forsøke å vise hvordan fokaliseringen i begge romanene stenger ute leseren fra andre karakterers perspektiv, samt får leseren til å sympatisere med henholdsvis Raskolnikov og David Lurie, hvor jeg vil bruke Spivaks teori.

Fjodor Dostojevskij og *Forbrytelse og straff* (1866)

Fjodor Mikhajlovitsj Dostojevskij (1821-1881) regnes som en av Russlands største forfattere, sammen med blant annet Lev Tolstoj (1828-1910) og Ivan Turgenjev (1818-1883).

Forfatterskapet hans forvalter og diskuterer ideer som eksempelvis nihilisme, den ortodokse kristendommen og panslavismen. Med hans større romaner, fra *Forbrytelse og straff* til *Brødrene Karamasov*, representerer en markant psykologisk vending innen romanens historie, og har banet vei for senere modernistiske forfattere som Knut Hamsun og Virginia Woolf. (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007, s. 394-396)

Dostojevskij tilhører den realistiske tradisjonen, og verkene hans kan kategoriseres som ekstrem realisme: “(...) han går til ytterpunktene både i blottleggingen av det labile i mennesket og i det miljøet han viser frem” (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007, s. 394). I *Forbrytelse og straff* gjør han nettopp dette. Romanen handler om den forhenværende studenten Rodion Romanovitsj Raskolnikov som dreper en pantelånerske og hennes søster, Aljona Ivanovna og Lizaveta Ivanovna, med en øks. I etterkant av mordet følger vi Raskolnikov gjennom sine psykiske kvaler, der han veksler mellom å ha dårlig samvittighet og å ville melde seg til politiet, og å forestille seg om at han er et overmenneske hevet over

loven, som hadde rett til å drepe pantelånersken, da hun var uviktig og ondsinnet i hans øyne. Etterhvert møter Raskolnikov den prostituerte Sonja, som leder Raskolnikov til tilståelse, forsoning og frelse.

Forbrytelse og straff er en fortelling i tredje person. Det vil si at Raskolnikov skildres som “han”, men fortelleren har innblikk i Raskolnikovs indre liv: Fortelleren er fokalisert gjennom ham. Historien fortelles gjennom Raskolnikovs blikk, man får vite alle hans tanker og følelser. Dette gjelder også når leseren blir presentert for andre karakterers historier: det er Raskolnikov som hører historien til Marmeladov og det er han som leser brevet fra moren om situasjonen til Donja og Svidrigajlov. Alle situasjoner Raskolnikov befinner seg i eller hører om, blir derfor preget av hans inntrykk av situasjonen. Dette er for eksempel tydelig når Raskolnikov har oppsøkt pantelånersken med formål om å ta livet av henne:

Hun betraktet ham oppmerksomt, med sinte og mistroiske øyne. Det gikk et minuttstid, han syntes endatil at han kunne spore noe som lignet spott i øynene hennes som om hun allerede hadde gjettest seg til det hele. Han hadde en følelse av at han holdt på å miste fatningen, og at han ville bli grepet av angst, jo sogar av sterk angst, forekom det ham, dersom hun ble ved å stirre på ham i enda et halvminutt til; da ville han måtte legge på sprang (Dostojevskij, 1866, s. 115).

Leseren ser pantelånersken gjennom Raskolnikovs øyne: Det er han som mistenker at hun har gjennomskuet ham, det har verken Raskolnikov eller leseren mulighet til å vite. Han tolker også hennes blikk som sint og mistroisk, og denne tolkningen av hennes sinnsstemning sier mer om ham selv enn om pantelånersken. Fortelleren er da upålitelig. Dette gjør at leseren begynner å tvile på hva som faktisk stemmer og ikke, spesielt når Raskolnikov er på sitt sykeste, med febrile vrangforestillinger.

J. M. Coetzee og *Disgrace* (1999)

John Maxwell Coetzee (1940-) er en nobelprisvinnende forfatter fra Sør-Afrika med britisk og boersk familiebakgrunn. Han har skrevet en rekke romaner som tematiserer og problematiserer individets plass i dagens sør-afrikanske samfunn etter apartheid. Coetzee er en kontroversiell forfatter i det turbulente politiske landskapet i Sør-Afrika, og ble anklaget for rasisme av African National Congress (ANC) etter utgivelsen av *Disgrace* i 1999.

Disgrace handler om universitetsprofessoren David Lurie fra Cape Town. Han innleder et forhold med den mye yngre studenten Melanie Isaacs, som ender med at han må si opp

stillingen sin ved universitetet. Han besøker da datteren sin Lucy, som driver en kennel på gården sin i Eastern Cape. Der blir de utsatt for en husinnvasjon: huset blir ranet, hundene blir skutt og Lucy blir voldtatt. I etterkant av dette blir Lucy apatisk og deprimert, og vil ikke fortelle politiet om voldtekten. David prøver å overbevise henne om å flytte fra gården, men hun nekter, og vil heller inngå i en slags ekteskapsallianse med naboen Petrus, som er svart.

Denne romanen er også skrevet i tredjeperson, og er i likhet med *Forbrytelse og straff* fokusert gjennom hovedpersonen, David Lurie. Situasjoner blir presentert for leseren gjennom Luries persepsjon og sanseapparat. Fortelleren har innsikt i Luries tanker og følelser, også når Lurie forestiller seg ting som nødvendigvis ikke stemmer. Dette er for eksempel tydelig når han overbeviser seg selv om at Soraya, en prostituert, kanskje føler det samme for ham som han føler for henne: “To some degree, he believes, this affection is reciprocated. Affection may not be love, but it is at least its cousin. Given their unpromising beginnings, they have been lucky, the two of them: he to have found her, she to have found him” (Coetzee, 1999, s. 2). Dette selvbedraget ser man flere eksempler på i løpet av romanen, som når han senere ringer hjem til Soraya etter hun har brutt kontakten, eller når han til en viss grad overbeviser seg selv om at Melanie er interessert i et langvarig forhold med ham.

Bakhtin og den polyfone roman

Mikhail Mikhajlovitsj Bakhtin (1895-1975) var en russisk litteraturforsker og filosof. Sentralt hos Bakhtin står tanken om at språket er dialogisk, det består av ytringer som inngår i en dialog med andre ytringer (Claudi, 2013, s. 52). Dette ser han i romanene til Dostojevskij: De er preget av polyfoni. Det vil si at flere stemmer eksisterer side om side i verket, uten at den ene stemmen er dominerende. Fortellerstemmen blir én av mange stemmer i verket, i stedet for å være overordnet de andre: “Personene i den polyfone romanen er altså ikke objekter eller ledd i forfatterens plan for å få fram et overordnet synspunkt, men subjekter med en egen selvstendig stemme som målbærer sin egen selvstendige mening” (Claudi, 2013, s. 53). Fortellerens stemme er altså ikke en overordnet stemme som overstyrer de andre i boken. Romanen er ikke skrevet med mål om at én idé skal formidles, men heller at meningen skal skapes i fellesskap av alle stemmene. Verket blir dialogisk.

I *Forbrytelse og straff* er dette tydelig. Romanen er preget av flere lengre dialogsekvenser, der de ulike karakterene diskuterer og belyser flere sider av en sak. Disse dialogene gir også romanen et tydelig dramatisk preg: Det er nesten som om karakterene fremfører replikkene

sine på en scene. Dialogformen gjør at romanen er godt egnet til å diskutere filosofiske og eksistensielle spørsmål, som nihilisme og moral: Gjennom Raskolnikovs dialoger med de andre karakterene og ikke minst gjennom sine egne motstridende tankerekker blir det for eksempel diskutert hvorvidt Raskolnikov hadde rett til å heve seg over loven for å ta livet av pantelånersken, siden det kan hjelpe mange som stod i gjeld til henne, eller om han bare er en fattig forbryter, et undermenneske. Dette diskuteres når Luzjin er på besøk på hybelen til Raskolnikov for første gang. Da sier Luzjin at det beste for alle er om alle sørger for en selv: “Det gikk som i det kjente russiske ordsproget: “Jager du flere harer på en gang, fanger du ikke en eneste.” Vitenskapen derimot, den sier følgende: Du skal først og fremst elske deg selv, for alt i livet er grunnet på personlig interesse” (Dostojevskij, 1866, s. 221). Raskolnikov trekker ut fra dette resonnementet konklusjonen om at hvis man følger denne teorien, bør det være lov å drepe mennesker.

I *Disgrace* er det ikke like mange likhetstrekk med dramatikksjangeren som i *Forbrytelse og straff*. Bruken av dialog er ikke like fremtredende, men brukes likevel til å diskutere ulike ideer, som for eksempel om voldtekt. Lucy vil ikke fortelle Lurie om voldtekten, og mener at det kun er hennes sak. Lurie er uenig, og mener at han kan forstå hva det vil si for en kvinne å bli voldtatt. Selv om det ikke er uttalt eksplisitt, kan man argumentere for at verken Lucy eller Bev Shaw er enige, siden de ikke vil snakke om det eller fortelle ham om det. Her er det tydelig at det er ulike forståelseshorisonter som møtes hos de ulike karakterene, hvor Luries verden er mer urban og akademisk, med mye innflytelse fra de romantiske dikterne han har viet mye av livet sitt til. Det virker som Lucy har et mer realistisk syn på verden og Sør-Afrika, for eksempel når hun nekter å fortelle om voldtekten til politiet, fordi hun er klar over at det ikke kommer til å gjøre noen forskjell.

Forskjellen fra *Forbrytelse og straff* er at det er hovedpersonen, Lurie, som får siste ord gjennom hans egen tankerekke når det oppstår uenigheter karakterene imellom. Hans stemme blir den overordnede:

Where, according to Bev Shaw, according to Lucy, was he not? In the room where the intruders were committing their outrages? Do they think he does not know what rape is? Do they think he has not suffered with his daughter? What more could he have witnessed than he is capable of imagining? Or do they think that, when rape is concerned, no man can be where the woman is? (Coetzee, 1999, s. 140-141)

Her kan man se at siden fokaliseringsen gjennom Lurie gjør at det er kun hans tanker og følelser som blir skildret, blir det hans stemme som blir stående igjen som den dominerende. Man kan da argumentere for at *Disgrace* ikke er en polyfon roman på samme måte som *Forbrytelse og straff*.

Fokalisering og motfokalisering

Som nevnt tidligere, er fortelleren i både *Forbrytelse og straff* og *Disgrace* fokalisert gjennom hovedpersonene, Raskolnikov og David Lurie, to karakterer som objektivt sett ikke burde vekke noen særlig sympati hos leseren. Raskolnikov er en morder som drepte to kvinner med øks, og Lurie er en middelaldrende mann som kjøper sex, har innledet et forhold til en student som kunne vært datteren hans, og har hatt samleie med henne uten hennes samtykke. Men likevel heier man på dem. Man vil at Raskolnikov skal komme seg unna når han rømmer fra åstedet, og man tar Luries parti i konflikten mot Petrus.

Litteraturteoretikeren Gayatri Chakravorty Spivak (1942-) skriver i *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*:

Disgrace is relentless in keeping the focalization confined to David Lurie. Indeed, this is the vehicle of the sympathetic portrayal of David Lurie. When Lucy is resolutely denied focalization, the reader is provoked, for he or she does not want to share in Lurie-the-chief-focalizer's inability to "read" Lucy as patient and agent. No reader is content with acting out the failure of reading. This is the rhetorical signal to the active reader, to counter-focalize (Spivak, 2012, s. 323-324)

Siden fokaliseringsen er så tydelig gjennom Lurie, blir leseren da nødt til å sympatisere med ham. Leserens vet at han har gjort mange ting man vanligvis ville fordømt, som voldtekt og kjøp av sex, men siden alt blir sett gjennom hans øyne, og det er hans tanker og følelser man får innblikk i, blir det umulig for leseren å ikke sympatisere. Lucy nekter faren og leseren å få innblikk i hva som faktisk skjedde på soverommet, og det er provoserende for leseren. Dette tvinger leseren til å "counter-focalize", eller motfokalisere, at man forestiller seg historien fra Lucys perspektiv i stedet for fra Luries.

Leseren opplever også en liknende sympati for Raskolnikov. Etter han har utført en grusom handling ved å ta livet av pantelånersken og hennes søster, er leseren likevel på hans parti. Man heier på at han klarer å komme seg forbi Koch og den unge mannen i trappen etter

drapet, og puster lettet ut når han klarer å rømme inn en sidegate. Hadde man sett Raskolnikov fra et utenforstående perspektiv hadde han kanskje ikke vært like tiltalende: En forrykt, fattig morder som det ene sekundet kan være varm og hyggelig, men i det neste kan bli hatsk og ondskapsfull.

Det er mye bruk av fri indirekte diskurs i begge romanene. Da blir det med ett vanskelig å skille mellom hovedpersonens og fortellerens tanker, det kommer ikke tydelig frem hvem det er som tenker eller snakker. Denne typen diskurs gjør at man får fram karakterenes indre liv. På grunn av denne diskursen, og fokaliserings gjennom både Raskolnikov og Lurie, får kun leseren innblikk i hva de opplever selv. Lurie får aldri vite konkret hva som skjedde på rommet med Lucy og mennene som brøt seg inn. Han kan dikte og gjette, men vil aldri vite helt sikkert, og dette gjør at heller ikke leseren får vite noe mer:

“‘Poor Lucy,’ she whispers: ‘she has been through such a lot!’
‘I know what Lucy has been through. I was there.’
Wide-eyed she gazed back at him. ‘But you weren’t there, David. She told me. You weren’t’ (Coetzee, 1999, s. 140).

Leseren får altså kun vite det som er innenfor Luries erfaringshorisont, og kan da bare forestille seg hva som skjer utenfor denne. Det samme kan sies om fokaliserings gjennom Raskolnikov i *Forbrytelse og straff*. Det eneste leseren kan “se”, er det Raskolnikov kan se. Som for eksempel når han oppsøker pantelånersken for første gang:

“Efter en liten stund åpnet døren seg ørlite på gløtt. Leilighetens innehaverske øyefør fra sin dørsprekk den nyankomne med åpenlys mistro, det eneste man kunne se av henne var de små øynene, som liksom gnistret i mørket”.

Leseren får ikke vite noe mer om hva som befinner seg i leiligheten bak døren, og heller ikke hva pantelånersken tenker i dette øyeblikket fordi Raskolnikov ikke kan se det. Da blir leseren også her nødt til å motfokalisere, å forestille seg historien fra den andres synspunkt.

Avslutning

Som vi har sett, har fortellerteknikken i *Disgrace* og *Forbrytelse og straff* mange fellestrekk. Begge har en tydelig fokaliserings gjennom hovedpersonen, bruker fri indirekte diskurs, og

begge fortellerne vekker sympati hos leseren for en relativt usympatisk protagonist. Disse fortellerteknikkene legger godt til rette for tematikken i begge romanene: For eksempel bruken av dialog i *Forbrytelse og straff* som egner seg godt til å diskutere eksistensielle spørsmål og ideer, eller utestengningen av Lurie og leseren gjennom den tydelige fokaliseringen, når det gjelder voldtekt som et fenomen der menn ikke har mulighet til å sette seg inn i kvinners situasjon.

Litteraturliste

- Bakhtin, M. (2003) Roman og epos, i Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H. H. (red.) *Moderne litteraturteori - en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Børtnes, J. (2019) Fjodor Dostojevskij, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Fjodor_Dostojevskij
- Børtnes, J. og Lunde, I. (2019) Mikhail Bakhtin, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Mikhail_Bakhtin
- Claudi, M. (2013) *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget
- Coetzee, J. M. (1999) *Disgrace*. London: Vintage Books.
- Dostojevskij, F. M. (1866) *Forbrytelse og straff*. Oslo: Solum Forlag, utgave fra 2014.
- Haarberg, J., Selboe, T. og Aarset, H. A. (2007) *Verdenslitteratur - den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- J. M. Coetzee (2018) i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: https://snl.no/J._M._Coetzee
- Lunde, I. (2020) Forbrytelse og straff, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Forbrytelse_og_straff
- Spivak, G. C. (2012) *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Svendsen, T. O. (2020) Gayatri Chakravorty Spivak, i *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Gayatri_Chakravorty_Spivak