**2) Gi en kort fortolkning av Percy Bysshe Shelleys dikt "Ode to the West Wind".**

Shelleys dikt «Ode to the West Wind» er en ode skrevet i 1819, og er et klassisk eksempel på romantisk diktning. Det ble skrevet i en skog i nærheten av Firenze, på en dag hvor vinden var bestemt, mild, men samtidig levende. (Greenblatt 2013, 388) I den følgende fortolkningen vil jeg ta for meg de ulike delene av diktet; vinden slik som den blir fremstilt og de følgene denne anskuelsen har for poeten.

Diktet kan deles opp i tre ulike deler, uavhengig diktets fire cantoer: I den første delen animerer Shelley vinden og tilegner den en gudommelig status; vinden erkjennes som et levende vesen med ånd, samt skapende og destruerende krefter. Dets gudommelige status vises til gjennom allusjoner til troper brukt for å beskrive gudommelige skikkelser, slik som i andre og tredje strofe i første vers: «Thou, from whose unseen presence the leaves dead / Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing». Denne usette tilstedeværelse, og dets krefter i å bevege de døde bladene er første bevis. Videre betegnes vinden som en gravlegger av det som har forvitret, og en som bærer frem nytt liv. Dette beskrives i de siste tre strofer av første canto: Bæringen av frø som næring i luften, med levende elementer og dufter i flate og forhøyede landskap – vinden som en vill ånd som beveger seg overalt, og som i ett preserverer og destruerer det den berører. Dette siste elementet er spesielt interessant, da en kan tolke det som en allusjon til de hinduistiske guder Shiva og Vishnu, som respektivt representerer ødeleggelse og det bevarende. (Greenblatt 2013, 388)

I den følgende canto fortsetter denne representasjonen av vinden som en gudommelig skikkelse. «Engler av regn og lyn» beskrives som hår på vindens blå hode, eller dermed som hår på et hode til enda mektigere vesen. Videre trekkes Mænadene fra gresk mytologi frem som en slags allusjon for disse englene av regn og lyn; Mænadene var englelignende skikkelser av guden Dionysos som i diktet kan tolkes som å signalisere en kommende storm: «The locks of the approaching storm». Denne kommende stormen betegner enden av det døende året. Dette kan igjen kobles til vegetasjonsguden Dionysos som ifølge fablene døde på høsten og våknet til live igjen på våren. (Greenblatt 2013, 388)

I den andre del av diktet kommer havets refleksjoner og tilstedeværelse om vinden frem, da havet nå også har blitt personifisert. Shelley skrev dette diktet i nærheten av Firenze og trekker disse omgivelsene inn i diktet: Vinden våkner til live fra dets sommerlige hvile over det blå Middelhavet. Havet tenker tilbake på dets drømmer om gamle palasser og tårn – skjelvende i hukommelsen om de bølger som var mer intense før.

I hele denne cantoen beskriver Shelley en konkret plass vest for Napoli, som forøvrig også dukker opp i Mary Shelleys «The Last Man». (Greenblatt 2013, 389) Disse beskrivelser omtales som havets retrospektive drøm om hvordan disse omgivelsene så ut før: En overflod av mose og blomster; gleden av dette gjensynet. Videre beskrives havets reaksjon til vindens styrke: Vinden kløyver seg inn i bølgene, og danner en familiær stemme for havet, som i retur blir grå av redsel. Dette hele kan tolkes som vindens makt over naturen som ikke har annet valg enn å skjelve i en slags ærefrykt. Ordet som brukes i diktet er «tremble», hvilket betyr å skjelve, men som i gitt kontekst signaliserer en slags underkastelse. Dette semiotiske innholdet kommer for eksempel frem i idiomet: «in fear and trembling».

I siste del av diktet trekker fortelleren seg selv inn, først gjennom å forestille seg selv som et dødt blad som blir bæret bort av vinden, og som eksisterer på vindens nåde. Fortellerens alder kommer frem i det han spør seg selv om vinden har blitt sterkere siden hans oppvekst, eller om det er han som har blitt svakere. Fortelleren er av den gamle sort – barndommen virker bare som en fjern drøm for ham: «Scarce seemed a vision; I would ne’eer have striven».
Frem til nå har fortelleren bare ønsket at vinden skal lytte til hans ode, men i de siste to versene av femte canto kommer fortellerens forespørsel: Han ønsker at vinden skal høre hans bønn i hans trengende nød, om å løfte ham opp som et blad eller en sky, for nå har han selv forvitret og «fallet på livets torner»: han har blitt svak og bundet, selv om han en gang var som vinden - utemmelig, rask og stolt.

I femte og siste canto fortsetter forespørselen: Han vil spilles som en lyre av vinden, være som et blad bæret bort. Videre vil fortelleren at vinden skal vekke ham til live, blåse de døde tankene utover universet, på sett og vis føde ham på nytt gjennom å spre hans tanker utover menneskeheten som en uslukkelig ild. Dette er det fremste bevis på at vinden beskrives som en gudommelig ånd, og at fortelleren selv ønsker å tre inn i denne kraften. Det siste verset av siste canto er et spørsmål til vinden gjennom en bibelsk allusjon: I bibelen står det at apokalypsen varsles av trompeter, så en kan altså tolke det siste verset som et spørsmål om dommedag. I diktet skriver Shelley: «The trumpet of prophecy! O Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?» Dette kan en tolke som at fortelleren spør sin Gud, vinden, om våren kan henge lenge bak denne vinteren. Våren er et symbol på liv og gjenfødelse, vinteren på død – vil da verden bli født på ny etter denne spådde verdens ende?

Greenblatt, S. (2013). *The Norton Anthology of English Literature, the Major Authors vol.2*. 9th ed. New York City: W.W. Norton & Co, Inc. p.388-390

**3) Hva handler Emily Dickinsons dikt 341: "After Great Pain" om?**

Emily Dickinson er i dag anerkjent som en de største poeter i den amerikanske kanonen. Hun var ikke spesielt kjent i hennes egen livstid, og ble først etter hennes død utgitt i nær sagt mytiske termer; som en tilbaketrukken, eksentrisk og ugift kvinne som var besatt av døden og av smerten. Hun er selve bildet på den merkelige kvinnelige poet. (Baym, N. et.al 2017, 82) Hennes liv og besettelser er relevant å understreke i de fleste analyser, da hennes poesi er tett knyttet opp til hennes samtid og hennes åndelige vesen – hennes dikt henger sammen og i analysearbeid betraktes gjerne hennes kollektive oeuvre kontra anskuelsen av hvert enkelt dikt.. Likevel vil jeg her gjøre et forsøk på å snevre det inn til dette ene diktet: «After Great Pain a Formal Feeling comes» og dets oppfattede betydning.

Hva diktet handler om er ikke så vanskelig å besvare: Diktet handler i enkle trekk om smerte og kroppens reaksjon til smerten – både den indre reaksjon og den fysiske reaksjon, samt den generelle eksistensielle smerten. Et stort element av det som gjør Dickinsons poesi så spesiell er hennes språklige vendinger og finurlige ordvalg; dette er et dystert dikt om et dystert tema – ordene er kalde: «ceremonious, stiff, mechanical, regardless, outlived». Det varter opp til en passiv emosjonell reaksjon.

Diktet er delt opp i tre vers. I det første er de to første strofene svært sentrale. Det er den formelle følelsen smerten gir som er selve scenen for resten av diktet; anskuelsen av smerten som en kalkulert reaksjon – hvor disse nervene sitter seremonielt som i et gravkammer. Det er en stivhet i det formelle, noe dødt og statisk i gravkammeret. Videre stiller det stive, avstumpede hjertet spørsmålet om det var *Han* som bæret smerten i går eller i det forrige århundre. Det viser til en type utslettelse av individet, hvor kontakten med tid og sted har blitt tapt – som en av smertens utløste psykose. Hvem denne mannlige skikkelsen er, forblir utydelig. En kan spekulere om det er Jesus Kristus, en soldat i den amerikanske borgerkrigen eller en vilkårlig skikkelse som brukes som et transportmiddel for dette spørsmålet.

Den statiske følelsen videreføres i andre vers. Føttene beveger seg på mekanisk vis med en treaktig status. Kroppen beger seg rundt som om på autopilot, da bevisstheten står i smertens disposisjon. «A Wooden way / Of Ground, or Air, or Ought / Regardless grown». Det er disse benene som beveger seg på en treaktig måte, og hvor de trer er vilkårlig for smertens innehaver – om de beveger seg på bakken eller i luften, det har blitt det samme.

Bruken av ordet «ought» er også interessant – om føttene trer der de burde tre eller om de trer der de ikke burde tre har også blitt vilkårlig. Kroppens sosiale funksjon har forvitret, den har blitt om til et slags urverk – alle bevegelser forutbestemt. Siste strofe av andre vers omtaler en ambivalent tilfredshet. Tilfredsheten er der, men den sammenlignes med en kvartskrystall, eller med en stein. Tilfredsheten er der, men den er hard og ugjennomtrengelig– med dette har følelsene kjølnet og individet strammet opp på innsiden. Denne beinhardheten og kaldheten kan også kobles til bildet av et gravkammer i første vers. En nummenhet har sneket seg inn.

Siste vers er en konklusjon av de følelsene som har kommet inn i individet. Det åpner blytungt med å antyde at denne smerten er blyets time – det hardeste av de vanlige metallene. Videre ser dette passive individet tilbake på denne smerten slik som en person som fryser ihjel ser tilbake på snøen. Det er mulig å fortolke en romantisering av smerten i denne strofen, da snø er et romantisk bilde i møte med det å fryse ihjel. Dette forblir en ubetydelig og flyktig refleksjon. Den siste strofen bygger videre på dette bildet av å fryse ihjel, og kobler det til den generelle smerten diktet handler om. «First – Chill – then Stupor – then the letting go». På første anskuelse kan dette virke som en lykkelig slutt, som om individet har «gitt slipp» på smerten. Dette er ikke tilfellet.

En direkte oversettelse av siste strofe kan være: «Først en kjølighet, så en dumskap, så det å gi slipp». En dumskap som etterfølges av det å gi slipp kan leses som det å gi opp. Individet ser seg selv tapt og resignert til smerten, det forvitrer, det dør. Med denne avslutningen kan en tolke diktet som å handle om depresjon og følgende suicidale tanke -og handlingsmønstre. Det kan også leses som en brutal representasjon av smerten i seg selv. Det er ingen lykkelig slutt i dette diktet. Å først vandre rundt med denne smerten, nervene i en formell stasis, kroppen mekanisk med forutbestemte bevegelser og til slutt å ha gått så langt inn i mørkedalen at smerten føles som å fryse ihjel. Diktet avsluttes med død, slik som mange andre av poetens dikter gjør.

En interessant refleksjon er om denne døden i siste strofe er en fysisk død eller en psykisk død, om det er et resultat som ender i en slags katatoni eller om det ender i gravkammeret forblir uvisst – diktet har en åpen slutt på denne måten. Uansett fremstilles det å gi slipp som det eneste lyse aspekt av smertens innehavers opplevelser. Det er en avløsning.

 Baym, N. et.al (2017) The Norton anthology of American literature, 1865 to present. 9th ed. New York City: W.W. Norton & Co, Inc. p.82-86

**4) Hva mener du kort fremstilt er de viktigste funksjonene av fortelleteknikken i Flauberts *Madame Bovary* i forhold til romanens fremtredende tematiske trekk?**

Flaubers roman *Madame Bovary* ble først utgitt i 1856 og er regnet som et av de fremste eksempel på realisme; kanskje mest kjent som en bok om intet. Kritikeren James Wood kommenterte at Flaubert har etablert, på godt og vondt, det lesere anerkjenner som moderne realistisk fortellerteknikk – og at hans innflytelse er for familiær til å være synlig. (Wood 2008). Fortellerteknikken er preget av objektivitet, konsise beskrivelser uten fortellerens emosjonelle reaksjon til omgivelsene og de sosiale miljø. Flaubert skrev selv i et brev at han «ønsket å skrive en roman om intet, en roman som ikke hviler på noe eksternt og som kun holdes sammen av styrken av den indre stilen. (Nelson 2015) Dette utsagnet indikerer Flauberts intensjon om å gi prosaen en autonom stil, og selv undertrykke forfatterens egen stemme – hvilket som står i sterk kontrast til romantikkens prosaiske etos som var typisk i Frankrike på denne tiden.

Nok digresjoner. Samspillet og kontrastene mellom fortellerteknikken og de fremtredende tematiske trekkene er mange; først kan en bemerke seg tematikken og intensiteten som ligger i den i seg selv. Det provinsielle livet, og konen som søker seg bort fra sine kjedelige omgivelser gjennom vulgære vaner og diverse affærer, og tragedien som ligger i narsissismen, gjelden og hennes flykt fra virkeligheten.

Store deler av boken er også en kommentar på det franske borgerskapet, en samfunnsklasse Flaubert foraktet; han mente den karakterisertes av intellektuell og åndelig overfladiskhet, hul kultur, materialisme, grådighet og en grunnløs dyrking av følelser og sentimenter. Dette kommer klart frem i hans satiriske verk *Dictionary of Recieved Ideas*. (Davis 2010) Til tross for hans sterke følelser på temaet så bruker han ikke fortellerens stemme til å ytre meninger på tema. Fortelleren er i langt større grad en beskrivende kraft av det helt klare; hvordan omgivelsene ser ut, hvordan karakterene oppfører seg, handlinger, utsagn. Fortelleren er en omniscient/allvitende entitet i boken, som er tilstede overalt, men er synlig ingensteds. (Nelson 2015)

Teoretisk sett er fortellerstilen preget av en dualitet. Lengre passasjer er preget av objektiv og passive deskripsjoner, og den såkalte «frie indirekte stilen» er fremtredende i store deler av romanen – altså når tredjeperspektivs fortellerstemmen påtar seg «stemmen» til en karakter i teksten. Denne påtakelsen av en karakters stemme i møtet med det objektive, det passive og den siterte dialog utgjør en dualitet – og en omfattende fortellerteknikk som er utfordrende å analysere. (LaCapra 1982)

Videre finnes det argumenter rundt denne fortellerteknikken. De personlig verdiene til fortelleren blir ofret, til fordel for en upersonlig tilnærming som søker idealet for sannhet – det rene uttrykk / det rene kunstverk; hvor beskrivelsene er løsrevet fra det blendende, esoteriske og innlevde. For Flaubert gjorde denne tilnærmingen det mulig å behandle karakterene og omgivelsene med et transendentalt ego hvor handlingens progresjon ikke bryr fortelleren; det er noe nihilerende over hvordan karakterenes florerende følelser og handlinger behandles av fortelleren. For fortelleren er karakterene mer som dukker, aldri behandlet med en ufiltrert stemme, da stemmen i større grad er preget av det ironisk upersonlige, samtidig som den bærer element av noe mystisk og panteistisk. (LaCapra 1982)

Med dette blir funksjonene av fortellerteknikken gradvis avdekket. Karakterene som blir behandlet med denne nærmest villedende realistiske stilen, og med de ironiske utviklinger i handlingen hvor både Emma og Charles dør på tragisk vis, blir til slutt redskaper for å demonstrere bourgeoisens svake verdiers undergang. Et annet fremtredende tema i boken er Emmas lengsel bort fra sin ektemann, sine omgivelser, og til «den grønnere siden». Hun lever med vulgære vaner, tar elskere og påtar seg stor gjeld. Hennes sterke følelser blir kommunisert med denne frie indirekte stilen, hvilket akter leseren til å oppfatte hennes indre monolog uten å smutte over fortellerens rene stil; fortelleren forblir *hors jeu –* på den objektive sidelinje.

Det er dette samspillet mellom Emmas desperasjon som blir så voldsomt fremstilt og samtidig avkledd med bruken av Flauberts tørre, men samtidig glødende prosa som er nøkkelen. Videre er det også viktig å understreke nyansene og detaljene, slik som i den kjente scenen i niende kapittel hvor Emma og Charles spiser sammen: Dører knirker, vegger drypper med fukt, Charles spiser sakte, hun sitter med hånden under kinnet og det er som om alt av livets elendighet har blitt henne servert. Flaubert skriver scenen slik som den er for Emma; det er disse traurige detaljene som blir satt lys på, og ikke noe av det gode en kan tenke seg at Charles ser rundt samme bord. Slik blir karakterene etablert på passivt vis. Som James Wood sa; i dag er det lett å ta denne stilen for gitt, da den har breiet seg utover mye annen prosa siden. Med dette har vell Flaubert oppnådd det han gikk inn for; å skrive med en så enorm renhet at det er en intethet foruten den handlingen som utspiller seg, det er ikke noe eksternt – kun karakterene og det de ser i kombinasjon med en inntørket, men amusant prosa.

Nelson, B. (2015). Flaubert: The narrator vanishes. In The Cambridge Introduction to French Literature (Cambridge Introductions to Literature, pp. 122-131). Cambridge: Cambridge University Press.

Davis, Lydia (2010). Madame Bovary. London: Viking. p. 12.

Wood, James. How Fiction Works. New York: Picador. 2008. 39.

LaCapra, D. (1982). Narrative Practice and Free Indirect Style. In *Madame Bovary on Trial* (pp. 126-149). ITHACA; LONDON: Cornell University Press. Retrieved October 23, 2020, from http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g637.9