

Universitetet i Tartu
Institutt for germansk, romansk og slavisk filologi
Avdeling for skandinavistikk

Kati Feldschmidt
EKFRASER I *VENTE OG IKKE SE* AV TOR ULVEN
BA-oppgave

Veileder: Helena Mihkelson

Tartu 2013

Innhold

1. Innledning	3
2. Om Tor Ulven og hans forfatterskap	5
3. Teoretiske syn	7
3.1 Definisjoner av ekfrasis	7
3.2 Typer av ekfraser	8
3.3 Ekfrases posisjon i tekstens helhet	9
4. Analyse av ekfraser og spørsmål om visualiteten i Vente og ikke se	11
4.1 “Jeg sover”	12
4.2 “Hysteriker”	15
4.3 “Knokkelklang”	18
4.4 “Havet”	20
4.5 “Budskap”	22
4.6 “Til høyre”	26
4.7 “Post”	27
4.8 “Uskrevet”	27
5. Konklusjon	29
6. Sammendrag	33
7. Resümee	35
Referanseliste	37
VEDLEGG 1.	39
VEDLEGG 2.	40
VEDLEGG 3.	41
VEDLEGG 4.	42

1. Innledning

Tor Ulven er en forfatter som i sine verk alltid spør etter grenser og opererer med absolutte verdier. Han skriver om steinalderen og om framtiden der mennesker ikke finnes mer. Samtidige menneskelige handlinger er sett fra disse ytterste punkter. På samme måte spør han etter menneskets mulighet å forstå det enorme tidsrommet og tolke sin erfaring i forhold til disse konstante. (Vold 2010)

I Ulvens tekster er menneskets sansing av verden problematisk. Første spørsmålet er hvordan kan man sanse verden i det hele tatt? Hva er det som man sanser og hva er det man ikke kan sanse? Ulven har ofte skrevet om personer med fysiske problemer som forstyrrer deres opplevelse av verden. (Hartmann 2007: 103) Han skriver om lamme, syke og blinde. Personene sanser sine omgivelser ut fra en posisjon der sansingen selv er en bevisst prosess (Larsen 1999: 64–65).

Ulvens tekster er usedvanlig opptatt av det visuelle. Hans beskrivelser av visuelle fenomener er ofte ytterst detaljert, og stor del av hans verk er knyttet til billedkunst (Larsen 1999: 71). Med å henviser til visuelle kunstverk stiller Ulvens tekster spørsmålet om representasjon. Hvordan kan man framstille verden i språk og hvordan i bilde? Og hva betyr det når man representerer en representasjon? Hva sier disse representasjoner om verden rundt, sier de noe i det hele tatt?

Jeg skal analysere hvordan Tor Ulven har brukt den visuelle sansen i novellesamling *Vente og ikke se. Historier* (1994). Siden litterære tekster ikke kan vise visuelle fenomener på direkte måte, må det skje en overføring, forfatteren må oversette visuelle opplevelser til språk. Særlig klar blir denne overføringen ved beskrivelser av billedkunstverk i en litterær tekst. I min analyse skal jeg bruke det litterære begrepet ekfrase (eller ekfrasis). Ekfrasis er en litterær teknikk som har blitt definert på mange ulike måter. For eksempel kan ekfrase bety “livlig språklig beskrivelse av et visuelt fenomen” (Herman et al. 2005: 133) eller “språklig representasjon av et visuelt kunstverk” (Heffernan 1991: 299). Jeg skal bruke både de mest generelle og de mest trege definisjoner for å vise forskjellige måter Tor Ulven bruker for å framstille visuelle fenomener.

Andre bøker av Tor Ulven har blitt analysert i forhold til ekfrase, men ikke *Vente og ikke se*.

Denne samlingen har ikke vært grundig forsket, særlig litt er den vært forsket med forhold til ekfraser som ellers er mye forsket i Ulvens forfatterskap. I *Vente og ikke se* bruker Tor Ulven ingen direkte henvisninger til bestemte kunstverk. Han nevner ingen kunstnere eller bilder. Men i nærlesningen kan det anes nærvær av billedkunst. *Vente og ikke se* er den eneste av Ulvens bøker som allerede i tittelen peker på det visuelle. Tittelen skaper allerede spenningen mellom forventning og muligheten å se, denne motsetningen gjentar seg mange ganger i forskjellige noveller.

Hovedspørsmålet i min oppgave er hvilke forskjellige roller har ekfraser, synet og de visuelle fenomener i de forskjellige novellene i *Vente og ikke se*. Jeg skal diskutere spørsmålet i forhold til bruk av ekfraser i novellene, men også skal jeg se på mer generelle meninger om synet, betraktning og representasjon som forekommer i novellene. I oppgavens hovedfokus er ekfraser, men de skal betraktes i samspill med den generelle tematikken om synet og visualiteten. Denne tematikken er i høy grad nærværende i samlingen, og ekfraser er et fenomen som har sine røtter i visualiteten.

Oppgaven er delt inn i fire hovedkapitler. I det andre kapitlet skal jeg gi en kort oversikt over Tor Ulvens forfatterskap og tidlige undersøkelser av det. I det tredje kapitlet skal jeg gjøre greie for forskjellige teorier om ekfrasis og gi en mulighet for å inndele forskjellige ekfraser. I det fjerde kapitlet analyseres forskjellige ekfraser sammen med spørsmål om visualiteten i *Vente og ikke se* utgående fra ekfraseteorien. I konklusjonen skal jeg sammenligne bruken av ekfraser i novellene, og se om det finnes noen gjennomgående ideer eller spørsmål som stilles i novellene.

2. Om Tor Ulven og hans forfatterskap

Tor Ulven (1953–1995) har en særegen plass i den norske litteraturen. Mange litteraturforskere og forfattere har sett ham som en sentral figur i etterkrigslitteraturen (bl.a. Lindholm 2012). På en måte var Tor Ulven aktiv i det samtidige litterære landskapet, han leste mye moderne litteratur fra Norge og fra utlandet, han oversatte, og skrev kritikken (Vold 2010). Hans egne tekster er sterkt knyttet til den klassiske modernismen og litterære bevegelser i kontinental-Europa (Van der Hagen 1996: 9). Men på den andre siden har Ulven alltid hatt en reputasjon som en outsider-figur. Ulvens tekster er ofte regnet som utilgjengelige, litterære og krevende for leseren (Larsen 1999: 8). Han har aldri vært en av de mest populære forfattere. Han var berømt for sitt tilbaketrukne levevis. Han gikk ikke ut fra huset sitt på ti år, og han sluttet sitt liv selv i 1995 da han var bare 41 år gammel.

Tor Ulven debuterte i litteratur med dikt. Først publiserte han samlingen *Skyggen av urfuglen* i 1977. Den første prosaboka *Gravgaver* kom ut i 1988 og etter den skrev han mest prosa. Ulvens prosatekster er poetiske og fragmentære, noen ganger kan det være vanskelig å skille hans prosa og dikt. Tor Ulven har også skrevet en roman, den heter *Avløsning* og kom ut i 1993. I 1994 var *Vente og ikke se. Historier* publisert. Denne samlingen likner på andre prosaverk, historiene består av fragmenter som er knapt knyttet med hverandre, og store deler av noveller er beskrivelser. Samtidig er sjangerbestemmelsen “historier” i tittelen ikke tilfeldig, tekstene her er lengre enn vanligvis i Ulvens prosasamlinger, og ofte framstiller de en handling i bestemt tid og rom.

Etter Ulvens død ble det publisert en essaysamling som inneholder tidligere publisert essayer om litteratur, billedkunst, musikk og filosofi (van der Hagen 1996: 1). Det er interessant å sammenligne Ulvens meninger om kunst og litteratur med hans skjønnlitterære tekster. Mange har lagt merke til at hans kommentarer til andres verk kunne gjelde også for hans egne tekster (bl.a. Borge, Hagerup 1999: 155). Også finnes det ett intervju med Ulven der han kommenterer sin skrivingsmåte og syn på litteratur (van der Hagen: 1996).

Noen av Ulvens dikt har blitt oversatt til estisk av Carolina Pihelgas. Utvalg av dikt *Sinagi kuulud kiviaega* kom ut i parallelloversettelse i 2012. Boka inneholder også et etterord av oversetteren. Ulvens prosaverk har ikke blitt oversatt til estisk.

Resepsjonen av Ulvens verk har vært stort sett positiv, både av lyrikk og prosa (Borge, Hagerup 1999: 173). Det finnes også noen litteraturvitenskapelige behandlinger av Ulvens forfatterskap, men det mangler grundige lesninger av enkle verk (Hartmann 2007: 18). Sannsynligvis er Janike Kampevold Larsen forskeren som har mest grundig undersøkt Ulvens tekster. Blant annet har hun skrevet *Å være vann i vannet* (1999) som gir en omfattende oversikt over Ulvens forfatterskap. Tidligere har Torunn Borge og Henning Hagerup analysert Ulvens verk i boka *Skjelett og hjerte* (1999). Lone Hartmanns bok *Sproglige stilleben. En lesestrategi til Tor Ulvens kortprosa* (2007) ligger nærmest til min oppgave. Hun har forsket henvisninger til egentlige stilleben og “stilleben malet med ord” i Ulvens kortprosa. Hennes synsvinkel ligner på min, men hun har skrevet generelt om Ulvens kortprosa og ikke lagt mye merke til *Vente og ikke se*. Også skriver Hartmann snevert om stilleben og ikke om andre slags kunstverk.

Alle nevnte forfattere har merket at Ulven ofte henviser til billedkunst. I sitt intervju sier Ulven at i ungdommen ville han bli billedkunstner, og ofte snakker han samtidig om litteratur og billedkunst. For eksempel sier han i intervjuet: “Jeg tenker i bilder når jeg skriver fiksjon. Bildet er en blanding av tanke og følelse. Det er det man kaller intuisjon; en tenkende følelse eller en følende tenkning. Bildene bærer litteraturen, ikke abstraksjonene. Når man skriver essays forsøker man så å si noe om bildene, ikke frembringe dem.” (van der Hagen 1996: 30) Så for Ulven er litteraturens formål å frembringe bilder, ikke fortelle historier eller uttrykke ideer. På den måten ligger hans skjønnlitterære tekster nær malerier, men samtidig gir Ulven litteraturen høyere status enn til billedkunst: “Man kan ha en stor opplevelse av en symfoni, men jeg tror neppe man kan få et nytt syn på tilværelsen på grunnlag av et musikkstykke. Heller ikke av et maleri. All vesentlig erkjennelse er knyttet til språk, det kommer man ikke utenom.” (van der Hagen 1996: 25)

Grundige behandlinger av Ulvens verk har ikke lagt mye oppmerksomhet på *Vente og ikke se*, særlig ikke fra visualitetens synsvinkel. Selv om det sannsynligvis finnes færre eksempler av ekfraser i denne samlingen enn i noen andre¹, er det interessant å se på hvilken måte Tor Ulven har skrevet om visuelle fenomener i *Vente og ikke se*, og hvilke ekfraser han har brukt.

¹ Verken Larsen (1999) eller Hartmann (2002) som skriver om ekfraser i Ulvens forfatterskap har analysert ekfrasene i “Vente og ikke se”.

3. Teoretiske syn

Forskning av ekfrasis hører til det bredere feltet som undersøker intermedialiteten, forhold mellom forskjellige kunstarter, relasjoner mellom tekst og bilde (*text and image studies*) og visualiteten i litteratur. Den moderne forskningen økte i slutten av 1900-tallet. Den første viktige behandlingen var Murray Kriegers artikkel “The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or *Laocoon* Revisited” (1967). Artikkelen viser tilbake til Gotthold Lessings bok *Laocoon* (1766) som er til dag en innflytelsesrik handling om relasjoner mellom tekst og bilde, særlig mellom poesi og maleri, og deres forskjellige uttrykksmåter.

3.1 Definisjoner av *ekfrasis*

Det sentrale teoretiske begrepet i min oppgave er ekfrasis. Det er et literært begrep som har blitt definert på veldig forskjellige og noen ganger motsettede måter. Noen forskere har prøvd å vise hvordan begrepets innhold har endret seg (for eksempel Webb 1999), mens ofte bruker hver forsker sin egen definisjon som er mest relevant for forskerens problemstilling. Jeg skal prøve å gjøre greie hvilke forskjellige definisjoner har blitt brukt i tidligere undersøkelser. Basert på disse ulike tolkningsmåter skal jeg vise hvilke forskjellige typer av ekfrase kan finnes i en tekst. William J. Thomas Mitchell har skilt ekfrasis som en poetisk sjanger og som et mer generelt emne i litteratur (1995: 192). Siden jeg skal analysere Tor Ulvens noveller og ikke dikt skal jeg skrive om ekfrasis som et generelt emne som kan finnes i alle slags litterære verk.

Ordet *ekfrasis* kommer fra gresk og betyr “å si ut, å fortelle, å beskrive detaljert”. I klassisk gresk litteratur og retorikk betegnet *ekfrasis* en særlig klar og livlig beskrivelse av en visuell fenomen, for eksempel en person, et sted, en begivenhet eller et ting. (Herman et al. 2005: 133) Så bare noen få tilfeldige ekfraser handlet om kunstverk, maler, tegninger, skulpturer eller noe lignende. Greske teoretikere har ikke i sine tekster tilknyttet ekfrase med visuelle representasjoner. Viktig for klassisk ekfrase-definisjon var derfor ikke det som var beskrevet, men hvordan det var beskrevet. Klassisk ekfrase trenger en bestemt energi. (Webb 1999: 11–13) Forfatteren må bruke sine språklige egenskaper for å framstille et visuelt fenomen slik at leseren (eller tilhøreren i antikken) kan innbilde seg den beskrevne situasjonen slik som den

virkelig skjedde foran hans øyne. Ekfrase var en av de retorikk-oppgavene man brukte for å vise sine retoriske ferdigheter.

I moderne teorier er *ekfrasis* vanligvis brukt i en snevere betydning. Den enkleste og mest vanlige definisjonen som finnes i leksikoner er at ekfrase er en beskrivelse av et visuelt kunstverk i teksten (Hollander). Det første spørsmålet som en slik definisjon stiller er hvordan vi definerer kunstverk, og om det finnes noen kriterier for hvilken den beskrivelsen må være. John Heffernans definisjon av ekfrase påstår at ekfrase må være en språklig representasjon av en visuell representasjon (Heffernan 1991: 299). Så ifølge hans forståelse av ekfrase kan ekfraser bare være beskrivelser som selv representerer noe virkelig eksisterende. Derfor oppfatter han ikke beskrivelser av arkitektur eller abstrakt kunstverk som ekfraser. Samtidig omfatter denne definisjonen også fotografier, kart, diagrammer, filmer, teaterforestilling og andre slags representasjoner (Mitchell 1995: 181).

3.2 Typer av ekfraser

Ekfraser kan kategoriseres basert på ulike kriterier. Først har man skillet mellom den klassiske og den moderne definisjonen, dvs om ekfrase er primært karakterisert av tekstens innhold (1) eller framstillingsmåte (2). En mulighet å gruppere forskjellige typer av ekfraser kan være slik:

1.En språklig representasjon av en visuell representasjon

1.1.Beskrivelser av kunstverk (malerier, skulpturer, tegninger)

1.1.1.Ekfraser som har et grunnbilde

1.1.2.Ekfraser som baserer på en type, epokkens stil, kunstners stil eller noe lignende

1.2.Beskrivelser av andre representasjoner, fotografier, kart, diagrammer osv.

2.En livlig språklig beskrivelse av en visuel fenomen som virker som beskrivelse av kunstverk.

Ekfraser som er representasjoner av representasjoner (1) kan grupperes basert på hva som er beskrevet. Siden ekfraser typisk beskriver billedkunstverk som malerier, skulpturer og tegninger, skal jeg dra skillelinje mellom disse typiske objekter (type 1.1) og andre visuelle representasjoner som fotografier, diagrammer osv (type 1.2). Videre kan denne typen deles i

kunstneriske representasjoner og representasjoner uten kunstneriske ambisjoner. Samtidig er det mulig at for eksempel fotografier burde analyseres sammen med billedkunstverk, siden fotografier også kan være en kunstnerisk representasjon av omverden.

Tamar Yacobi har hevdet at de mest brukte typer av ekfraser ikke støtter seg til ett bestemt bilde, men til en billedlig type. Siden forståelse av ekfrase er avhengig av leserens kunnskap om referente verk, er det mer sannsynlig at leseren er kjent med en stil eller type enn et bestemt verk. (Yacobi 1995: 603) Så derfor er det rimelig å skille mellom ekfraser som bygger på ett bilde (1.1.1), og de som bygger på stil eller type (1.1.2). Videre kan det skilles ekfraser basert på kunnskapet det krever fra leseren, om leseren må være kjent med epokkens stil, en kunstners stil eller noe annet. Antageligvis måtte variant 1.1.2 være den mest vanlige (Yacobi 1995: 603).

Type 2 ligner på type 1.1.3, men er enda mer generell, den kan ikke forbindes med en bestemt kunsttradisjon. Denne typen likner på klassisk ekfrase, siden den er karakterisert av framstillingsmåten eller energien i teksten. Ifølge Mitchell er ekfrasis karakterisert av transformasjonen av det døde, passive objektet til noe livlig, mens forfatteren konsentrerer seg på objektets visuelle egenskaper og form (Mitchell 1995: 167). Så det kan være forskjellige objekter som forfatteren betrakter slik som man vanligvis betrakter kunstverk. Denne typen er sannsynligvis mest vanskelig å avdekke i teksten, og oppfatninger av slike ekfraser kan være mer subjektive.

3.3 Ekfrases posisjon i tekstens helhet

Ekfraser kan ha forskjellige roller i tekstens helhet. Først kan man skille ekfraser som danner en del av teksten, og tekstene der hele teksten er en ekfrase. Hvis ekfrasen er bare en del av teksten så kan det være mange varianter hvordan ekfrasen er knyttet til resten av teksten. Også kan det beskrive objektet være sett fra forskjellige synsvinkler, og fortellerens posisjon kan påvirke hvordan ekfrasen er skrevet.

Andre spørsmål er om narrativen i teksten. Den klassiske tolkningen påstår at ekfrase er en pause i tekstens narrativ (Herman et al. 2005: 133). Men andre tolkninger hevder at ekfraser oftest omfatter en narrativ. Siden språklige uttrykksmåter vanligvis er regnet mer narrative

enn visuelle måter, kan ekfrase være en narrativ tolkning av et bilde. Det er en vanlig skillelinje som man har trukket mellom den visuelle representasjonen og den språklige. Noen teoretiker har påstått at litteraturen er en kunstart som handler om tid, mens billedkunst handler om rom (Mitchell 1986: 95).

John Heffernan mener derimot at ekfrase nesten alltid tilføyer en narrativ til visuell representasjon som oftest ikke har så klar narrativ (Heffernan 1991: 302). Disse to forskjellige tolkningsmåter kan brukes for å skille forskjellige typer av ekfraser. Den første framgir en handling, men den andre stanser handlingen for å skape pusterom i teksten. Begge typer kan gjelde både for ekfrasene inn i teksten og ekfrasene som danner hele teksten.

4. Analyse av ekfraser og spørsmål om visualiteten i *Vente og ikke se*

Mange tekster i *Vente og ikke se* handler blant annet om syn og betraktning. Det finnes beskrivelser av visuelle fenomener, men også direkte drøftninger om visualiteten, synet og visuelle representasjoner. Disse drøftninger handler blant annet om forholdet mellom betrakteren og skaperen, forholdet mellom språklige og visuelle uttrykksmåter. Disse spørsmålene diskuteres direkte, men også gjennom ekfraser.

I stort sett kan ekfraser deles i to, og i *Vente og ikke se* finnes det begge typer av ekfraser. For det første, har man tekstavsninger som beskriver en visuell representasjon. For det andre, er det ekfraser som beskriver virkeligheten og ikke en representasjon, men likevel virker de som beskrivelser av kunstverk. I Tor Ulvens noveller kan det være vanskelig å skille ekfraser som er “livlige beskrivelser av døde, passive objekter” (Mitchell 1995: 167), for en stor del av tekstene består av nøyaktige beskrivelser som baserer på visuelle egenskaper ved objektet. Mange tekster er hovedsakelig beskrivelser som baserer på det visuelle, og derfor kan det være urimelig å tolke hele tekstene som ekfraser. Ekfraser av denne typen kan være vanskelige å skille fra andre typer av beskrivelser, siden det hvordan en tekst virker er subjektivt og avhengig av leseren. Selv om eksempler av slike ekfraser kan være diskutabile, er det viktig å legge merke til dem i *Vente og ikke se*. Disse ekfrasene gir en innsikt i Tor Ulvens måte å skrive om betraktningen, og de viser hvordan Ulven bruker billedkunstens egenskaper i sine tekster. I denne oppgaven regnes slike beskrivelser for ekfraser bare når de klart henviser til trekk som er typiske for billedkunstverk. Noen ganger kan ekfraser av denne typen være klarere, da de også formelt er skilt fra resten av tekst og skaper en pause i handlingen. Tolkning av beskrivelser basert på framstillingsmåten er mer subjektiv enn tolkning av innholdsmessige ekfraser, derfor skal bare noen klarere eksempler analyseres.

I tillegg til disse to typene av ekfraser skal i oppgaven skrives også om generelle spørsmål om synet, visualiteten og representasjon i novellene. Det er viktig for å forstå ekfrasens rolle i novellen, siden ekfrasene i novellene alltid er forbundet med resten av teksten. Ekfrasene skal ses i konteksten av idéer og spørsmål om visualiteten. En av ekfrases roller i teksten er å spørre om forholdet mellom representasjon og virkeligheten (Heffernan 1991: 301), og det er også et av de gjennomgående spørsmålene i denne novellesamlingen. I Ulvens noveller er syn, betraktning og forståelse av visuelle fenomener sentrale emner, og ekfrasene brukes ofte

for å vise forskjellige sider ved disse emnene. Ekfrasenes betydning blir ofte klar i forhold til andre henvisninger til visualiteten.

I oppgaven skal analyseres åtte noveller av ni i samlingen. Novellen “Mørket i den andre enden av tunnelen. En ikke-pornografisk historie” skal ikke analyseres, siden det ikke finnes noen klart identifiserbare ekfraser som tilpasser til de gitte definisjonene. Også er “Til høyre” og “Uskrevet” problematiske i denne sammenhengen, men de skal likevel behandles i oppgaven fordi de inneholder viktige problemstillinger ved det visuelle.

4.1 “Jeg sover”

Hele novellen “Jeg sover” baserer på et maleri. Tor Ulven har tatt *Nighthawks* (1942, vedlegg 1) av Edward Hopper og animert dette². Den hele novellen er en ekfrase av et kjent kunstverk. Derfor er den annerledes enn andre ekfraser i *Vente og ikke se* som danner en del av teksten. På ingen sted nevner Tor Ulven at han har skrevet om *Nighthawks*, men forbindelsen er veldig klar som flere forskere har påpekt (bl. a. Hartmann 2007: 70). Novellen krever ikke at leseren var kjent med maleriet, siden Ulven ikke nevner at situasjonen stammer fra et bilde. Ulven gjør det egentlig nesten aldri (Larsen 1999: 57).

Edward Hoppers *Nighthawks* har en klar potensial til narrativ. Bildet framstiller en kafe på natta. Betrakteren kan se gjennom store glassvinduer inn i kaféen der sitter fire mennesker: en servitør, ei kvinne med en mann og en enslig mann med ryggen til betrakteren. På andre siden av gata er det en stengt butikk, og over den noen mørke vinduer. Hoppers bilde virker som en stopp-kader, servitøren gjør noe under disken, kvinnen holder en sigarett i sin løftet hånd. Servitøren og mannen ved kvinnen ser på hverandre, mens kvinnen ser på sigaretten. Kunstneren har skapt spenningen mellom karakterne som naturligvis styrer betrakteren til spørsmål om forholdene mellom menneskene. Det finnes en begynnelse av historie i bildet. Tor Ulvens to tekster om maleriet framhever paradoksen mellom bildets inderlige narrativitet og samtidig maleriets nektning til å telle historier, den samme paradoksen som Ulven selv har skrevet om i sitt essay (Ulven 1997: 145).

² Det samme har Ulven ifølge Larsen gjort for eksempel i novellen “Ingen trekkfugler” (Larsen 1999: 187)

Også har Tor Ulven skrevet et poetisk essay om det samme maleriet (1997: 137–145). Essayet og novellen ligger ganske nære til hverandre, begge prøver å fortelle historier om mennesker på bildet, mens begge tekster konkluderer med at det ikke er mulig å omgjøre et bilde til en tekst. I sin essay skriver Ulven: “Og slik kunne man fortsette å sløse med sin naiv oppfinnsomhet, og spinne historier rundt de fire menneskene på den ødslige kaféen (eller snarere kafeteriaen), det vil si Edward Hoppers store maleri Nighthawks fra 1942. Og samtlige historier ville bli like fåfengte, de ville bare banalisere bildet, ødelegge det.” (1997: 139) Så Ulven påstår at med tillegging av narrativ blir bildets innhold snevare og mer trivielt. Men også at omgjøring til tekst egentlig ødelegger bildet. Så han peker på det samme fenomenet som Mitchell (1994: 156) har kalt *ekphrastic fear*.

Ulvens novelle beskriver situasjonen fra maleriet fra fem synsvinkler, det er synsvinkler av personene fra maleriet, men i tillegg også av en betrakter som “sitter i mørket og ser uten å bli sett” (Ulven 1994: 5). Betrakteren begynner og slutter historien, så på den måten er hennes blick dominerende, hun kontrollerer historiens gang. Betrakteren finnes ikke på maleriet, men det er mulig å plassere henne på bildet, siden Ulven posisjonerer henne i forhold til de andre. Paret sitter med ryggen til henne, mens den enslige mannen sitter i profil. Så betrakteren må se kaféen fra et av vinduene i det andre huset på bildet, kanskje fra det andre vinduet der det finnes en hvit farveflekk. Ingen av disse synsvinklene viser situasjonen fra synsvinkelen til maleriets betrakter, så forfatteren har nesten gått inni bildet og sett det innenfra. Det er en uvanlig måte å skrive ekfraser, siden mange synsvinkler tar vekk leserens følelse av kunstverket. Maleriet er sett vanligvis fra en synsvinkel, mens i teksten er det mulig å se fra forskjellige posisjoner.

Unntatt posisjonen av personene beskriver Ulven ikke mye miljøet i “Jeg sover”. Han snakker ikke om lyset eller fargene som finnes på maleriet. Leseren får bare vite at historien skjer i en kafe rundt klokka tre om natta, at det sitter tre mennesker ved en lang disk med en stor avstand mellom paret og den enslige mannen (Ulven 1994: 8, 17). I essayet skriver Ulven mye mer om miljøet, om gata, lyset, og detaljene (1997: 137). Grunnet til det kan være forfatterens forsøk å være tro til maleriet. Ulven skriver at “det er antagelig et privilegium for billedkunsten å kunne gjennomføre det litteraturen bare nokså indirekte kan gjøre, som det heter: *show them, don't tell them*” (1997: 141). Men så mye som mulig har Ulven prøvd å gjøre det samme i språk, leseren ser bare det som personene ser. Detaljert beskriver Ulven

noen enkle gjenstander som sigaretten, askebeget, pepperbøssen. Denne framstillingsmåten kommer også fra Hopper som på en realistisk, upersonlig måte viser de mest hverdagslige objekter. Ulven påstår når han skriver om Hopper at “det trivielle er det uforklarelige” (1997: 145). Det samme gjelder for Ulvens noveller, og idéen er diskutert for eksempel i “Post” (1994: 115).

Miljøskildringen er ikke nok for å knytte novellen med maleriet, men personschildringene forbinder novellen klart med maleriet. Schildringene tilsvarer nøyaktig til maleriet. Den enslige mannen er beskrevet fra servitørens synsvinkel som “en halvgammel gubbe”, han “har vokst, nei fetet, nei fåtset seg ut av dressen for lenge siden”, han ser “kraftig” ut (1994: 6). Alt dette tilsvarer til maleriet der mannen har på seg en for trang dressjakke. På maleriet sitter mannen med ansiktet til servitøren, derfor kan servitøren i novellen si at mannen ser ut “likegyldig og olm” (Ulven 1994: 6). Betrakteren av maleriet kunne ikke vite det, siden mannens ansikt kan ses bare fra servitørens synsvinkel. Her har Ulven brukt muligheten å forestille noe som ikke er på maleriet, men samtidig tilsvarer til maleriet, siden fra servitørens synsvinkel måtte mannen være synlig.

Fortelleren beskriver kvinnen med sigaretten slik som hun er på maleriet: “hun holder den bare loddrett fremfor seg og stirrer åndsfraværende på den blå røyken” (Ulven 1994: 5). Hun er beskrevet som fornem, kjølig (1994: 6), pen, staselig, ung, “med det svære røde håret” (1994: 8). Novellen tillegger også noe til personen, hun har med seg ei veske som ikke finnes på maleriet. Tilføyelsen av veska gir fortelleren mulighet å gjette hva som er i veska, og gjennom disse innbilde gjenstandene karakterisere kvinnen. Ulven gir to forskjellige versjoner om hva som kunne være inni veska. Det er typisk til Ulven at han tillegger muligheter til bilder, men ikke noen sikre fakta. Det samme karakteriserer hans måte å skape personer og narrativer i sin kortprosa (Hartmann 2007: 30). Mannen ved kvinnen har på seg en fin dress, slips og hatt, og han er ung (Ulven 1994: 9–10), denne beskrivelsen henger også sammen med maleriet.

Det finnes veldig litt bevegelse i novellen. Tiden stanser, alt pågår i en halv time, men i denne halvtimen skjer egentlig ikke mye. Det eneste ordet som sies er “Værsågod” (1994: 5). Kvinnen sitter, og røyker. Mannen ved siden av ber noe av servitøren (1994: 5). Servitøren bøyer seg ned til hyllen under disken, og setter askebeget foran paret, mens han tenker: “Jammen på tide kavalieren ba om det, tenker han, og bøyer seg ned til hyllen under

disken” (1994: 5). Alt dette finnes også på maleriet. Sentralt er servitørens bevegelse, siden det er den eneste bevegelsen på det ellers stille maleriet (Ulven 1997: 144). Ellers finnes det ingen handling på maleriet og bare litt i novellen.

Historien slutter uten å tillegge noen betydningsfulle handlinger til maleriet, det skjer bare noe som på en måte tar vekk narrativen fra maleriet. Kaféen blir tom, mennesker går, i slutten kan betrakteren ikke engang se servitøren (Ulven 1994: 23). Men til sist gir Ulven en mulighet for historien, nemlig hører betrakteren et smell. Lyder kan naturligvis ikke finnes på bildene, men de kan gis fram i tekst, så her tilføyer Ulven noe til maleriet.

Ulven har skrevet om den samme narrativen i sitt essay, der gir han tre forskjellige historier som kunne knyttes til situasjonen på maleriet. Den tredje versjonen bruker den samme narrativen som “Jeg sover”, og i essayet sier Ulven at den er den mest banale varianten (1997: 138–139). Så det er et bevisst valg å ikke tillegge mer handling til episoden på maleriet, men framstille den banale ikke-historien.

4.2 “Hysteriker”

“Hysteriker” er fortalt fra jeg-fortellerens synsvinkel. Hovedpersonen er en mann som framkaller fotografier, og i novellen diskuterer han om hvordan man ser på bilder, hvilket er forholdet mellom fotografen, modellen og betrakteren av bildet. Gjennom ekfrasene presenteres her også spørsmål om forskjellen mellom det man ser på bildene og det man erfarer i virkeligheten.

I “Hysteriker” kan man identifisere to ekfraser. Begge er klart ekfraser ifølge Heffernans definisjon, men de representerer ikke tradisjonelle kunstarter. Den første er en beskrivelse av et fotografi, den andre av et tv-programme eller en film. Med både fotografiet og filmen, er det uklart om de kan regnes som kunstneriske former eller ikke. I sin tekst har Ulven skrevet om fotografiets kunstneriske egenskaper, dets komposisjon og teknikk, mens filmen er framstilt uten å analysere dens form. Også har Ulven skrevet om fotografiets skapningsprosess, men med filmen henviser han ikke til opphavsmannen. Basert bare på novellen, og ikke dens grunnbilder, kan det derfor påstås at beskrivelsen av fotografiet er en representasjon av en kunstnerisk form, mens filmen er beskrevet som en ukunstnerisk form.

“Hysteriker” begynner med en beskrivelse av et fotografi. Det er vanskelig å si om et slikt fotografi eksisterer i virkeligheten eller ikke.³ Novellen forutsetter ikke at leseren har sett fotografiet eller filmen. Beskrivelsen er nesten to sider lang, og danner nesten en fjerdedel av hele novellen. Ekfrasen begynner fra små detaljer som en lysbryter eller fregner, og bare den siste delen av ekfrasen når til den portrettede kvinne som egentlig fascinerer fortelleren:

(På liksom). Lysbryteren, nesten den som først tiltrekker seg oppmerksomheten, ettersom det er tatt i diagonal vinkel, og denne tingesten har havnet nøyaktig i øverste venstre hjørne, og er dessuten ikke hvit, i samsvar med standarden, men rød, trolig malt, eller lakkert; antagelig har hun gjort det selv. Bildet er i det minste skarpt (man kan sågar se en antydning til fregner i ansiktet hennes, nærmere bestemt omkring neseroten), og altså tatt med kameraet i en slik vinkel at det blir en rombe når man holder motiver korrekt (dvs. vannrett), og hvis jeg setter deg fra meg (støttet mot et eller anet), føler jeg, selvsagt, hele tiden en trang til å løfte det opp og plassere kvinnen riktig ifølge tyngdeloven. Men i så fall måtte bildet stå på ett av hjørnene, lik en danserinne på tåspissen, hvilket er umulig. Både irriterende og fengslende. Bakgrunnen for ansiktet er ellers temmelig nøytral: hvite vegger, skimten av et bilde i glass og ramme (eller et speil?) i høyre hjørne, noe som kan være et kosteskaft (?) et sted bak kvinnens hode, samt en døråpningen, hvorigjennom, betrakteren får et gløtt inn i et annet rom, tilsynelatende mørkt, men delvis opplyst av blitzglimtet, som avslører en vegg med et maleri eller en plakat, foruten tre grønnlige, runde flekker som kan være kontrolllysene i et stereoanlegg, eller kanskje bare reflekser i metall, for eksempel knottene på kommodeskuff. (Ulven 1994: 24–25)

Ulven beskriver både det som er på bildet, og hvordan det er framstilt. På bildet finnes det en rød lysbryter, hvite vegger, et bilde eller et speil, et kosteskaft, ei dør, et maleri eller en plakat, og viktigst av alt, ei kvinne med ansiktet støttet til håndene. Leseren får også oversikt over de romlige relasjonene mellom gjenstander, rommet og kvinne. Lysbryteren er i venstre hjørne, i høyre hjørne er det et bilde eller et speil. Kosteskaftet er *bak* kvinne, ved siden av det er ei dør, i andre rommet er det et maleri. Ulven skriver også om hvordan situasjonen er fotografert. Fotografiet er “tatt i diagonal vinkel”, slik “at det blir en rombe når man holder motivet korrekt”, det er “i det minste skarpt” (1994: 24) og “kvinnen er i sentrum av fotografiet” (1994: 25). Derfor kan leseren innbilde seg fotografiet nøyaktig.

Ved denne ekfrasen stiller Ulven også spørsmål om forholdet mellom skaperen, skapelsen og betrakteren. Jeg-fortelleren diskuterer om det ville være mulig å møte kvinner fra fotografiene han ser. Men siden det er umulig å få kontakt med kvinne på bildet, begynner fortelleren å misunne fotografen som måtte være nær til kvinne.

³ Mitchell har påstått at egentlig er det ikke viktig om det beskrevne verket eksisterer i virkeligheten, siden hver språklig representasjon skaper et nytt mentalt bilde (Mitchell 1995: 157, fotnote 19)

Den uvanen jeg har, når jeg framkaller slike ting, å tenke at jeg aldri skal lære den fotograferte å kjenne, ikke møte henne i det hele tatt (som om det var mulig, eller bare ønskelig, å treffe alle kvinner man ser bilder av; men nei, ikke alle, bare noen), og at hvis del aldri skjer (hvilket er mer enn sannsynlig), kommer hun således til å eksistere i min bevissthet, ikke engang som minnet om et ansikt, men som minnet om bildet av et ansikt, og det er dét bildet av dét ansiktet som tilfeldigvis ligger foran meg, glinsende av væske, og hun, den fremmede kvinnen, er mitt eneste selskap. (Ulven 1994: 25–26)

Også snakker fortelleren her om hvordan ytre bilder blir til mentale bilder. Ulven knytter ofte erindringer og kunstneriske bilder, hukommelsen blir nesten som et album av bilder man har sett.

I slutten av novellen ser hovedpersonen på en film på tv. Denne ekfrasen er annerledes enn den første. Den hele ekfrasen omfatter bare to setninger, og filmen er presentert overflatisk. Hovedpersonen legger nesten ikke merke til filmen, mens han var særlig opptatt av fotografiet.

Jeg sitter bare her og ser på fjernsynet uten å se noenting, men det virker som leiemorderen som nektet å ta oppdraget selv er blitt drept i den hvite bilen på parkeringsplassen bak kunstmuseet, og den nervøse mannen som nå går mot telefonkiosken skal til å varsle politiet. Det står palmer langs gaten. (Ulven 1994: 30)

Sannsynligvis er det en kriminalserie eller -film med en ganske typisk morderhandling. Selv om fortelleren påstår at han ikke ser noenting, har han beskrevet visuelle elementer. Han vet at bilen er hvit, at en mann går mot telefonkiosken og det er palmer langs gaten. Disse kunnskaper kan bare være fått visuelt, derfor kan det regnes som en ekfrase. Her er det ikke klart om Ulven har skrevet om et bestemt program eller film, eller tenkt filmen ut selv. Men for leseren spiller det ikke en stor rolle, siden Ulven har framhevet typiske trekk ved en type av filmer. Filmene på tv virker som en typisk amerikansk kriminalfilm, handlingen er banal og miljøet er unorsk. For eksempel gror det palmer og ikke noen nordiske planter.⁴

Valentine Cunningham har påstått at ekfrases rolle i teksten er å knytte teksten tettere til virkeligheten med å gi sikre romlige beviser (Cunningham 2007: 61–62). I “Hysteriker” kan skilles tre forskjellige situasjoner eller trinn av virkeligheten. Først presenterer fortelleren fotografiet, deretter får leseren vite om momentet og stedet der fortelleren er i novellen, og til slutt er det en kort beskrivelse av et tv-programme. Tre situasjoner er beskrevet med ulik nøyaktighet. Rommet i fotografiet er klart bestemt, mens situasjonen i novellens virkelighet er

⁴ Lone Hartmann har også skrevet at Ulven vanligvis skriver om unorske planter (2007: 107)

uklar. Fotografiet beskrives detaljert, men narrativen bak det er utydelig. Filmens handling er derimot banal og lettforståelig. Samtidig er filmens visuelle beskrivelse mindre nøyaktig. Beskrivelsen av filmen knytter leseren til tekstens virkelighet. Sannsynligvis har leseren sett mange slike filmer, og kan derfor identifisere seg med hovedpersonen. Samtidig står filmen fjerne fra novellens virkelighet, filmens historie hender i en fjerne by, hendelser er enestående. Denne paradoksen mellom kjennskap og urealismen er sammenhengende med den gjentatte frasen “på liksom” (Ulven 1994: 24, 30). Virkelige handlinger og personer blir ureelle, mens de på bildene blir livlige.

4.3 “Knokkelklang”

“Knokkelklang” er mer fragmenterisert enn de to første novellene i samlingen, men som i de forrige eksemplene er det også en jeg-fortelling. Det finnes to klare og betydningsfulle ekfraser som er beskrivelser av bilder. I tillegg finnes det eksempler der virkelighet på novellens fiksjonsplan er framstilt som kunstverk.

Som “Hysteriker” begynner “Knokkelklang” også med en ekfrase. Ulven begynner ofte sine beskrivelser med et sammenfattende substantiv, i denne novellen begynner begge ekfraser av billedkunst med en slik betegnelse, den første er “et tresnitt”, den andre “et farvebild”.

De spiller cello, fløyte, militærtromme; en av dem hever et spolebein for å slå på en klokke, en annen blåser waldhorn mens han løfter et timeglass. Tresnitt, eller rettere sagt reproduksjon av et tresnitt, stivt og klunete utført, men tross alt dødningemusikk, antatt redselsfull, maksimalt disharmonisk, ikke engang musikk, en larm lik skrik fra syke som opereres uten bedøvelse (naturforskeren som visstnok ga opp den medisinske utdannelsen fordi han ikke holdt ut å se hvordan kirurgens ofre led: fossiler lider ikke). Men beinranglene, beinraringene, fremstilt lystige, opprømte, de fødte (javisst) ironikere, liksom de egentlig var sjelglade, eller snarere kisteglade fordi de var kvitt smertenes kjøtt, i feststemning fordi de egentlig var døde, befridd for de levendes stupide naivitet; og det var som om (den dårlige) kunstneren, uten å ville det, hadde lansert slagordet Musiserende beinrangler er moro! eller noe lignende, ihvertfall bedre enn morkne knokkelrester som bare ligger der stumme uten å gi lyd fra seg, bedre med gjenferd enn ingen ferd, og døde som bare er døde, uten den minste vivasitet, uten kraft til å flytte selv et tomt glass bortover et papir med bokstaver. (Ulven 1994: 31)

Så novellen begynner med en beskrivelse av en reproduksjon av et tresnitt. Den er en representasjon av et kunstverk som tilhører til en bestemt kunstnerisk tradisjon. Dødedans som et tema forekommer fra 1400-tallet i europeisk kunst der det er brukt for å vise at døden er

uunngåelig og at foran døden er alle like (Campbell 2009). Siden tresnittet som framstiller dødedans er vanlige og ofte lik hverandre, er det vanskelig å finne et bestemt grunnbilde. Særlig fordi her er beskrevet en dårlig reproduksjon og ikke en original. Men et populært og ofte kopiert tresnitt av dødedans er *The Bones of All Men* av Hans Holbein (se på vedlegg 2). Holbeins tresnitt framstiller den samme situasjonen med glade musiserende beinranglere. Siden Ulven framhever at bildet er en dårlig reproduksjon, er det mulig at det er en reproduksjon av Holbein sitt verk. Holbeins dødedans-serie var særlig mye reproduisert, både av berømte kunstere og amatører. Noen kunsthistorikere har til og med hevdet at alle senere dødedansbildene har vært direkte eller indirekte påvirket av Holbein (Campbell 2009). Tittelen av novellen peker på dette tresnittet, siden tresnittet framstiller musiserende beinrangler, som kunne lage “knokkelklang”.

Den andre ekfrasen av et bilde i “Knokkelklang” er mer lakonisk. Ulven har brukt bare fire korte fraser. Med få ord har forfatteren fremstilt det som er på bildet, mens mer rom har blitt brukt for å beskrive hva som ikke kan finnes på bildet:

Et farvebilde. Den blekgule sanden. Den olivgrønne uniformen. Noen busker i bakgrunnen. Ikke lyden av vinden. Han (altså betrakteren) måtte legge til lyden selv. Men han ville aldri få høre den slik den hadde lydt i soldatens ører. Hviningen av vinden slik soldaten hørte den, var fjernet for alltid. Finnes det noe mer fundamentalt komisk enn vindmaskiner brukt i disse forvokste symfoniene? Blåsten over den døde soldatens kropp vil aldri høres i noen konsertsal. (Ulven 1994: 44–45)

Slik som i første ekfrasen, forandrer her også emnet, teksten som først handlet om et visuelt kunstverk, blir nå en drøfting om musikken. Ved disse ekfrasene møter derfor tre forskjellige kunstneriske uttrykksmåter – litteratur, billedkunst og musikk. Spørsmålet er om grenser av hver kunstart. Ulven viser ønsket å forbinde sammen forskjellige uttrykksmåter, forskjellige sanser, men samtidig viser han at ønsket er umulig å oppfylle.

Også kan man finne ekfraser som hører til den andre typen der novellens virkelighet er sett som et kunstverk. For eksempel sammenligner fortelleren tilfeldige gjenstander med et assamblage: “[...] og assamblaget av gjenstander i skuffen (silkepapir, skruer, ubrukelige blitzpærer, limtuber, hyssing, notepapir, malerpensler, lappesaker for sykkel, harpiksbiter, strenger, obsolete kondomer...) [...]” (1994: 32). Her ser Ulven gjenstander i novellens rom som en modernistisk kunstform. Assamblage er en kunstform som stemmer fra 1950-tallet der man bruker ikke-kunstneriske, banale objekter for å skape et tredimensjonelt kunstverk

(Cooper). I novellen henviser Ulven dermed til en kunstform som bruker daglidagse gjenstander for å skape noe med kunstneriske ambisjoner. Dette avsnittet kan også sammenlignes med spørsmålet om kunstverks banalitet som forekom ved ekfrasen i “Jeg sover”.

Neste henvisning til visuelle uttrykksmåter finnes som en sammenligning av erindringer og fotoføljetonger:

Siden, stakkato erindringer om stadige forflytninger, nye situasjoner uten noe imellom, som disse fotoføljetongene i gamle ukeblader, hvor en tenkt bevegelse, en tenkt (eller snarere fortalt) handling ligger mellom hvert bilde: de to sittende på gulvet med glass foran seg, de to stående lent mot en bokhylle, [...]. (Ulven 1994: 38)

Her har forfatteren sammenlignet erindringsbilder med virkelige fotografier. Det er også et gjennomgående emne i *Vente og ikke se*. “Hysteriker”, “Havet” og “Til høyre” alle diskuterer om forholdet mellom den visuelle hukommelsen og virkelig erfart hendelser.

4.4 “Havet”

I “Havet” veksler avsnitter som er livlige beskrivelser av døde objekter med avsnitter fortalt fra en manns synsvinkel. Ulven har ikke knyttet disse to delene klart, bare til slutt forstår leseren at beskrivelsene er av skjell og en klokke som jeg-fortelleren betrakter. I novellen er betraktingen veldig markert, fortelleren beskriver nøyaktig hva han kan se, hva han ikke kan se, og hvordan han ser.

“Havet” henviser bare en gang til et kunstverk, men i novellen kan det finnes avsnitter der miljøet er beskrevet som kunstverk. Disse eksempler hører til den andre typen av ekfraser som er definert basert på framstillingsmåten.

Den eneste referansen til kunstverk er en setning der fortelleren sammenligner sine erindringer med en helgenstatue:

Jeg har imidlertid vært igjennom det så mange ganger at jeg nesten ikke klarer å skille min gjenerindring av erindringen fra selv erindringen; det kan ligne en helgenstatue som er blitt så ofte kysset at ethvert spor av tånegler og tær er blitt borte, og teoretisk sett kan man tenke seg at tilbedelsen til slutt vil fortære det tilbedte, som endelig trekker seg tilbake til ingenting og blir der. (Ulven 1994:

50–51).

Her bruker Ulven helgenstatue som et eksempel av et objekt med en spesiell funksjon. Visuelle egenskaper er her ikke regnet som viktige, det er viktig å henvise til en bestemt type av skulpturer. Helgenstatuer var ikke ment for bare visuell nytelse, men de hadde en bestemt rolle i religiøs liv. Ifølge tradisjonen bruker man å kysse noen helgenskulpturer for å be hjelp fra den framstilte helgenen. Denne henvisningen kan være interessant i lyset av Ulvens gjennomgående lengsel til å få kontakt med dem som er framstilt på kunstverk. I “Hysteriker” krever jeg-fortelleren kontakt med kvinna fra fotografiet, men naturligvis kan han ikke få den. Ved eksempelet av helgestatuen diskuteres tilskuerens mulighet å egentlig påvirke den framstilte (“tilbedelsen til slutt vil fortære det tilbedte” (1994: 51)). Her spiller Ulven med muligheten at statuen er forbundet med den framstilte, at helgenen også finnes i skulpturen. Formålet med helgenskulpturer er nettopp det at de gir tilskueren en mulighet å kontakte den framstilte gjennom representasjonen.

I “Havet” kan det også finnes ekfraser som hører til den andre typen av ekfraser som er definert på sin framstillingsmåte. Ofte kan slike ekfraser være vanskelige å finne i teksten, siden de alltid er diskutabile. Her beskriver Ulven nøyaktig skjell og muslinger som ligger i skuffen. Disse beskrivelsene er skilt fra resten av teksten, og derfor er de lettere å definere som ekfraser. De stanser handlingen for å beskrive et visuelt fenomen. For eksempel:

Et håndflatestort kamskjell, perlemorshvitt glinsende på den glatte utsiden, men inni med en rødlig, sandsteinsfarvet, grov overflate som i søkkene blir til mikroskopiske, porøse og svært ru lameller på tvers av retningen i skjellets spiler, som i sin tur ligner kannelerte greske tempelsøyler, skjønt de smalner av og flater ut mot null ved fotstykker, som om de pekte tilbake mot det formløse punktet de en gang sprang ut av. (Ulven 1994: 50)

Skjellene er beskrevet særlig detaljert, og her er skjellet sammenlignet med greske søyler. Ulven har rettet all oppmerksomheten til skjellene. Slike beskrivelser av muslinger og fossiler danner en stor del av hele novellen. Lone Hartmann har knyttet disse beskrivelsene med stilleben fra barokken som framstilte forskjellige muslinger (2007: 109).

Den samme typen av ekfraser forekommer også som beskrivelser av utsikter. Jeg-fortelleren ser ut av vinduet og beskriver nøyaktig utsikten fra et ubevegelig synspunkt. Men deretter skifter han blikket:

Om jeg nå flytter blikket fra mobilkranen langt der borte, og trekker det inn i rommet (hvis det utgikk to følehorn fra øynene mine til ethvert punkt jeg måtte finne det for godt å fiksure, ville disse følehornene nå trekke seg kraftig sammen, fra en lengde på over to kilometer til omtrent to meter) så møter blikket den grønne elefanten (Ulven: 1994: 53).

Så følger en lik detaljert beskrivelse av en elefantfigur. Disse eksempler kan ses som ekfraser fordi fortelleren ser verden slik som man vanligvis ser på bilder – synsvinkelen er ubevegelig og det finnes bestemte fokuspunkter. Også er blikkets bevegelse ytterst bevisst: “Hvis jeg nå lar blikket vandre i en tilnærmet rett linje langs horisonten, vestover fra mobilkranens svarte skråtrek, så møter det, etter tur, og på forskjellige avstaster [..]” (Ulven 1994: 55). Selv om Ulven her beskriver utsikter og ikke objekter, kan man snakke om ekfrasis. Ulven har beskrevet visuelle egenskaper ved miljøet, men gjort det slik at leseren kan oppleve teksten som en beskrivelse av et bilde.

4.5 “Budskap”

I “Budskap” finnes ingen personer eller handling. Hele novellen “Budskap” bygger seg på forskjellige beskrivelser av livløse objekt. I novellen veksler beskrivelser av en ødelagt by og forskjellige informasjonskilder som var sent til kosmos på en gull plate. På den måten ligner novellen til “Havet” der det også veksler uknyttet avsnitter. Store deler av “Budskap” er beskrivelser av det visuelle. Likevel skal disse beskrivelsene ikke regnes som ekfraser, siden de strengt tatt ikke passer med ekfrasedefinisjonen gitt i teoridelen. Det er fordi i “Budskap” skaper disse beskrivelsene verken pauser i handlingen eller er klart skilt fra resten av teksten,. Dessuten er de heller ikke framstilt slik at de klart minner om kunstverk. Samtidig er beskrivelsene alltid avhengige av leserens tolkning, og derfor kunne det være mulig å tolke flere beskrivelser i “Budskap” som ekfraser.

På den andre siden finnes det i “Budskap” innholdsmessige ekfraser, siden noen av beskrivelsene representerer noe som i seg selv er en representasjon. Disse ekfrasene kan klart identifiseres og noen ganger knyttes til grunnbilder. “Budskap” er en novell med tydelig inspirasjonskilde. En stor del av novellen baserer på plater som var sent ut i kosmos i 1970-tallet. Bilder og lyder i novellen henviser til stemmer fra *Voyager Golden Record* og Pioneerplaten. “Budskap” presenterer forskjellig informasjon som var sendt til kosmos, og

disse fragmentene av informasjonen veksler med en beskrivelse av en ødelagt by. I bybeskrivelsen finnes det ekfraser av skulpturer og skulpturelle arkitekturelementer. Av de samme platene har Ulven også skrevet essayet “Beethovens taushet. Ode til gleden ved innvielsen av et konserthus” som ligner i sin oppbygning på novellen, men i stedet for bybeskrivelser handler teksten om musikk (1997: 74–84). I essayet har Ulven utdypet innholdet av *Voyager Golden Record* og Pioneerplaten enda mer. Skildringen av en gull plate i novellen kan klart knyttes til Pioneerplaten og *Voyager Golden Record*, for beskrivelsene passer nøyaktig til bilder av platene (vedlegg 3 og 4).

“Budskap” inneholder både tradisjonelle visuelle ekfraser og henvisninger til lydopptak fra *Voyager Golden Record*. Den første bildebeskrivelsen er av et kjent bilde fra Pioneerplatene sendt til kosmos i 1972 og 1973: “De er begge splitne nakne, mannen løfter armen med håndflaten vendt utover, mens kvinnen, mer beskjedent, skakker på hodet og retter blikket mot mannen snarere enn mot deg. Du er et intelligent vesen fra en annen klode.” (Ulven 1994: 90) Litt etterpå kommer Ulven tilbake til bildet: “Den åpne, utstrakte hånden er et uttrykk for fredelige hensikter, en ekstra forsikring, som om romsonden kunne tenkes å være en trussel mot en eller annen bebodd klode tusener av lysår borte” (1994: 93). Ulven begynner sin beskrivelse fra det sentrale bildet på platen som framstiller kvinnen og mannen. Meningen med platen var å sende en beskjed fra menneskeheten, derfor er de to menneskene de viktigste på bildet.

Ved dette bildet konsentreres mer på bildets innhold, dets hensikt enn visuelle trekk ved platen. Det er ikke framhevet hvordan menneskene og skjemaer er framstilt, men hva som er framstilt og hvorfor. Derfor stiller ekfrasen om pioneerplatene ikke spørsmålet om kunstneriske uttrykksmåter, men om menneskets mulighet å uttrykke noe i det hele tatt. Etter analysen av figurene retter fortelleren oppmerksomheten mot mer skjematisk elementer på bildet: “Ved den tredje rundingen etter den store sirkelen begynner en heltrukken linje som ender i en pil, og pilen peker i sin tur på romsonden, på vei ut av det skjematisk fremstilte solsystemet.” (Ulven 1994: 94) Beskrivelsen er nøyaktig og klar, alle deler av bildets nederste del er overført. Men samtidig blir det uklart at avsnittet fortsetter den forrige beskrivelsen av figurene. Derfor kreves her at leseren er kjent med bildet, for hvis leseren ikke vet om platene sendt til kosmos, kan novellens mening bli uforståelig. Men noe ved bildene på platen blir forvirrende også for fortelleren:

Men hva representerer den uregelmessige, stjernelignende strålebunten til venstre på plakatten? Utskytingsøyeblikket? En radiokilde på jorden? Den emosjonelle energien i ønsket om kontakt? Og den merkelige kikkert- eller lorgnettaktige tegningen øverst? Håpet om å bli sett? En celle som har delt seg i to? (Ulven 1994: 95)

Fortelleren i novellen kan ikke forstå linjene på platen, derfor mislykkes platen før den har nådd til det intelligente vesenet fra en annen klode. Visualiteten er ikke lenger tydeligere enn det språklige, for selv om tegningen er en representasjon av virkeligheten, er det en subjektiv tolkning av virkeligheten. Ulven selv sier det samme i essayet, han mener at gesten ikke engang er tydelig overalt på jorden (1997: 77).

Og til sist sier Ulven hva det er som egentlig har vært beskrevet.

Gull. En plate av gull (og en tilhørende platespiller) med jordens lyder på vei ut av solsystemet, på vei til det som kalles andre høyteknologiske sivilisasjoner, en reise som vil ta minimum 40.000 år, men ifølge mer restriktive anslag hundretusener eller millioner av år. (Ulven 1994: 100)

Nå henviser Ulven direkte til *Voyager Golden Record*, siden det sannsynligvis ikke finnes andre gullplater med lydopptak sendt ut av solsystemet. Det beskrevne bildet i det forrige eksemplet kommer egentlig fra Pioneerplatene, men bevisst eller ubevisst har Ulven blandet to plater. Siden formålet med begge platene var det samme, er blandingen ikke betydelig. Begge platene bærer det samme håp for kontakt med andre livsformer i kosmos.

Mellom avsnittene om platene med informasjon finnes det en beskrivelse av en ødelagt romersk by. Ulven beskriver forfallende tempel, veier med massive steinheller, et amfiteater, gravene osv (1994: 90– 91). Beskrivelser av ruiner kan også regnes som ekfraser, siden de er beskrivelser av kunstverk (Cunningham 2007: 57). Men siden bygninger ikke er representasjoner av noe, skal her analyseres bare eksempler av skulpturbeskrivelser i “Budskap”. I novellen finnes det tre forskjellige henvisninger til gudskulpturer.

Gudene dør før menneskene. Den ene har en spiss hatt eller hette som dekker ørene, han er bevokst med et kraftig skjegg som såvidt åpner for munnen (slik at leppene ikke synes), og øynene sitter dypt inn i hodet. Han gir et strengt og patriakalsk inntrykk. Hele hodet, inklusive den delen av huden som ikke er beskjetget, er oversådd med grove, arrlignende kratere, som gir figuren (eller resten av den), et barbarisk preg, i sterk motsetning til den andre guden som også har et hodeplagg ned over ørene, men til gjengjeld fremviser et helt skjeggløst og glatt ansikt (bortsett dra noen rifter og hakk som skyldes senere, ytre kalamiteter). Uttrykket er også mer innadvendt og fredfullt, ansiktet harmonisk, neseryggen fortsetter direkte fra pannen, leppene er fyldige, nesten feminine. Selve nesen er brukket. Oppe i

skråningen er stykke bak de nedfalne gudehodene sitter kroppene deres fortsatt på sine troner, hodeløse. Der kneiser dessuten en tredje gudekropp hvis [...] hode er blitt helt borte. (Ulven 1994: 91–92)

Slik som i de forrige eksemplene nevner Ulven ikke hvilke skulpturer han beskriver. Siden beskrivelsen av den romerske byen antageligvis fortsetter her, hører skulpturer også til romersk kunst. I teksten er det beskrevet tre gudskulpturer, særlig har forfatteren lagt merke til forskjellen mellom deres opprinnelige utseende og deres tilstand etter hundre av år. En skulptur har fått noen rifter og hakk, dens nese er også brukket, hodene er skilt fra kroppene, en av hodene har blitt borte (91–92). Disse detaljene gjør det klart for leseren at teksten handler om skulpturer av guder og ikke om virkelige guder. Et annet tegn er beskrivelsens nøyaktighet, Ulven beskriver aldri personene i novellene så detaljert, men han gjør det ved personene fra bilder (for eksempel kvinna på fotografiet i “Hysteriker”). Med å påpeke på skulpturens undergang, viser Ulven at både menneskets religion og kunst er forgjengelige.

Også beskriver Ulven kort en skulptur av tre gudinner. “Og videre: tre smekre gudinner står øverst på gesimsen. De hviler på tonnevis med omhyggelig tilhugd stein, som bæres av seks enorme, kannelerte, voluttprydede søyler, som i sin tur ender i den mennesketomme gaten” (98).

Den tredje beskrevne gudskulpturen er sannsynligvis en statue av Anubis eller Hermanubis, fordi de var guder i sjakals sikkelse som var vanlig i romerske byer:

I gravkammeret sitter en guddom i en sjakals sikkelse på en kasse forsynt med bærestrenger (som en bærestol). Sjakalen (med de karakteristiske opprettstående, liksom lyttende hundeørene) er innhyllt i et likklede slik at bare hodet synes. Dette altetende dyret ligger på den bærbare kassen med samlede forlabber pekende fremover, som om den var satt til å vokte en skatt eller en hemmelighet for all ettertid. (Ulven 1994: 92)

Dessuten finnes det en kort beskrivelse av en leirskive med tegningen av en gammel bykart. Det er et interessant eksempel av en ekfrase, siden den er en representasjon av noe som finnes i novellens rom. Novellen beskriver en gammel by i ruiner, og denne ekfrasen viser et brukket bilde av den samme byen:

I en bløt (og siden brent) leirskive har noen risset inn et kart over byen. Det viser blant annet elven og vollgravene utenfor bymuren, de forskjellige portene i den sistnevnte, foruten flere templer, en stor park og en kanal som krysser byen. Kartet er brukket tvers over gjennom bymuren og et av templene, slik at omtrent halvparten mangler. (Ulven 1994: 92)

“Budskap” er en novell uten handling, den hele novellen er bygt på beskrivelser. Derfor kan det tolkes som et typisk eksempel av et ekfrastisk verk. Spenningen og meningen i novellen er bygt bare med kontrasten mellom forskjellige ekfraser. Ulven har beskrevet gamle ruiner, skulpturer, men også tegninger som er sendt til fremtiden. I alle ekfrasene av antikkobjekter har fortelleren framhevet objektenes materielle tilstand. Karten er brukket, gudene forfaller. Bilder på platene derimot viser progressen, menneskehetens ønske å få kontakt med noe utenfor jorden.

4.6 “Til høyre”

“Til høyre” er en novell der jeg-fortelleren er en blind mann. Novellen er skrevet fra hans perspektiv, derfor kan det finnes ingen direkte beskrivelser av novellens miljø eller objektene i novellens rom. Dermed kan man ikke finne ekfraser i “Til høyre”. Samtidig er novellen sterkt knyttet til alt visuelt, for den markert ikke kan framstille visuelle fenomener. Det visuelle blir et sterkt problem. For eksempel tar hovedpersonen fotografier av objekter som han ikke kan se. Han skaper bilder han aldri kan se av objekter han ikke ser, men resultatet blir en visuell representasjon av noe. Situasjonen i novellen er absurdisk, men den viser også menneskets ferdighet å skape visuelle bilder bare mentalt og ikke materielt. Blant annet tar han (eller tenker om å ta) et fotografi av seg selv:

Kameraet minner på en måte om speilet, ettersom det bare er å trykke på en knapp, så blir det et bilde, et bilde av noe jeg ikke ser (og eventuelt ikke hører), et bilde jeg aldri får se. Hvis jeg strekker armen ut og retter kameraet mot meg selv, kan jeg dessuten (med litt hell) lage mitt eget kontrafei, altså selvportrett, uten å se meg selv, og uten noensinne få se resultatet. (Ulven 1994: 70)

Et annet problem er hvordan man kan huske det visuelle uten å kunne se lenger. Hovedpersonen glemmer ikke hvordan ting så ut, men han kan ikke heller tro på sine erindringer:

[...] jeg har ikke noe særlig annet å ta meg til, bortsett fra å erindre hvorledes ting så ut (for eksempel et juletre med glitter, flagg, kurver, lys og stjerne i toppen) [...] men det er vel fare for at min erinring om både juletre og oktetten etterhvert er blitt så famlede og fjerne i min dårlige hukommelse, at de ikke lenger har mer enn en helt ubetydelig likhet med originalene, selv juletre, som man skulle tro det var enkelt å minnes.” (Ulven 1994: 67)

Her blir erindringer kopier av virkelighets bilder. Ulven bruker begrepet “original” når han

snakker om det virkelige minnet, begrepet her kan knyttes til billedkunst. For Ulven beskriver et visuelt mentalbilde og så sier at kanskje det ikke ligner på “originalen”.

4.7 “Post”

“Post” er en novelle uten ekfraser som definert i oppgaven. Men en stor del av novellen handler om iakttakelsen, og hva det betyr å se. Hovedpersonen i novellen er stengt inn i sin leilighet, og han betrakter verden fra en veldig trang synsvinkel. Han beklager at han bare kan se et bilde av verden⁵:

Vet du hvordan det er dag etter dag bare å se verden gjennom et vindu? Ja, det vet du. Det er som å være eneste fisk i akvarium, et akvarium halvt nedsenket i havet. En fisk med menneskehjerte i miniatyr. En fisk som ser. Dessverre har den bare én utsikt. Å ha gode utsikter, heter det. I flertall, legg merke til det. (Ulven 1994: 105)

Dette avsnittet kan gi et mulig svar til spørsmålet om hvorfor bruker Ulven så mange ekfraser. Her antydes at ekfraser eller forskjellige synsvinkler kan være en måte å skape flere utsikter i en novelle.

I “Post” diskuterer jeg-fortelleren også rundt visuell skjønnhet og forholdet mellom forskjellige sanser. “Er det vakre ansiktet et rent visuelt fenomen, eller har det også taktile og olfaktive aspekter, eller endog auditive kvaliteter, med andre ord, skulle man kunne høre det vakre eller tilogmed det pene i et kvinneansikt...” (Ulven 1994: 103) Disse diskusjonene henger sammen med spørsmålene om lyd og syn i “Knokkelklang” der fortelleren mente at bildene også burde innholde lyd.

4.8 “Uskrevet”

Slik som “Til høyre” blir “Uskrevet” også vanskelig å tolke i forhold til visualiteten. I novellen finnes det ingen ekfraser og hele novellen er skrevet fra synsvinkel til et jeg som ikke eksisterer. Noen som ikke eksisterer, kan ikke se verden. Samtidig er det klart en bevisst

⁵ I tillegg kan han se dårlig (1994: 112), så fortelleren i “Post” er igjen et eksempel av et menneske med problematisk sansing av verden.

paradoks, den ueksisterende opplever og eksisterer, siden det er skrevet fra jeg-fortellerens menneskelige synsvinkel. Fortelleren sier klart at han/hun ikke kan se, høre, smake, lukte eller føle noe, og han/hun kan “derfor heller ikke, rimeligvis, sette sammen sansningene til en komplett scene eller et situasjonsbilde” (Ulven 1994: 121). Så følger en lang avsnitt med en beskrivelse av et bilde som fortelleren ikke kan beskrive.

Slik som “Til høyre” snakker “Uskrevet” om visualiteten gjennom negasjonen. Her vises hvor avhengig er menneskets oppfatning av verden og hele eksistensen av sanselige opplevelser. Også er her synet behandlet sammen med andre sanser, slik som for eksempel i “Knokkelklang”.

5. Konklusjon

I *Vente og ikke se* har Tor Ulven skrevet historier fra forskjellige synsvinkler, noen ganger finnes det mange synsvinkler i én novelle. En stor del av *Vente og ikke se* består av beskrivelser, og ofte er historier fortalt fra et bestemt perspektiv, ut fra en persons synsvinkel. Slike historier er “Hysteriker”, “Knokkelklang”, “Havet”, og “Post”. I disse historiene finnes det en hovedperson, og verden er sett fra hans synsvinkel. “Til høyre” og “Uskrevet” har også en bestemt hovedperson, men i “Til høyre” kan ikke snakkes om synsvinkel bokstavelig, siden hovedpersonen er blind og beskriver verden ut fra andre slags opplevelser enn visuelle. Jeg-fortelleren i “Uskrevet” er ikke bare blind, men eksisterer ikke i det hele tatt, derfor kan man ikke snakke om betrakterens synsvinkel eller visuell sansing av verden. I “Jeg sover” finnes det mange synsvinkler, mange jeg-fortellere. I “Budskap” finnes det ingen mennesker. Det er bare upersonlige beskrivelser av verden. Likevel finnes det et du, så man kan snakke om betrakteren.

Betraktning er et av de gjennomgående emner i samlingen. Med betraktning skiller man seg selv fra hverandre. En slik situasjon er beskrevet i “Jeg sover”, der betrakteren som ikke finnes på maleriet har kontroll over blikket i teksten, men samtidig har hun ingen mulighet å møte med de andre personene på bildet. Personens synsvinkel blir ofte en slags fengsel for personen, personens muligheter for å se bestemmer hans oppfatning av verden. Betraktningen kan også motsettes til værenen. For eksempel i “Havet” oppfatter fortelleren motsetningen mellom å være og å betrakte: “som jeg kan betrakte rullesteinen på kommoden og aldri få noen opplevelse av å være stein” (Ulven 1994: 51). Det er det samme problemet som Ulven har regnet som et av kunstens viktigste spørsmål. Betraktning av kunstverk gir en ønsker som ikke kan oppfylles:

Kunsten er og blir lokkemat i et ekornhjul. Det kan aldri tilfredsstillende et umettelig begjær. [...] Kanskje ligger noe av kunstens hemmelighet i at den uten at vi riktig vet det, minner oss om det umulige i å tilfredsstillende et uendelig behov, og at det i selve denne umuligheten murrer en bitter glede: vi er skilt fra alt det vi kunne hatt eller vært, men vi kan tenke på det. Vi “vet” at vi ikke kan gå inn i det vakre landskapmaleriet og bli der. (Ulven 1997: 90)

Ulven har også peket på forholdet mellom språklige og visuelle uttrykksmåter i “Jeg sover”, “Havet”, “Til høyre”, “Post”, og “Budskap”. Egentlig gjør også alle ekfraser det, siden en ekfrase er en omgjøring av noe visuelt til noe språklig, og ved omgjøringen forsvinner alltid

noen aspekter ved grunnbildet.

I *Vente og ikke se* finnes mange forskjellige ekfraser, og deres plass i konteksten av resten av teksten kan være veldig ulik. Ved mange henvisninger til bilder kan det være flere tolkningsmuligheter som er avhengige av leserens kunnskap om henviste bilder. Selv om det finnes flere varianter å inndeles ekfraser skal de her inndeles basert på inndelingen gitt i teoridelen.

En mulig inndeling av ekfraser i *Vente og ikke se*:

1. En språklig representasjon av en visuell representasjon

1.1. Beskrivelser av kunstverk (malerier, skulpturer, tegninger)

1.1.1. Ekfraser som har et grunnbilde

- Bruk av *Nighthawks* av Edward Hopper i “Jeg sover”

1.1.2. Ekfraser som baserer på en type, epokkens stil, kunstners stil eller noe lignende

- beskrivelse av et tresnitt i “Hysteriker”
- henvisning til helgenstatue i “Havet”
- beskrivelser av guder i “Budskap”
- beskrivelse av en skulptur av Anubis/Hermanubis i “Budskap”
- en film i “Hysteriker”

1.2. Beskrivelser av andre representasjoner, fotografier, kart, diagrammer osv.

- et fotografi i “Hysteriker”
- et farvebilde i “Knokkelklang”
- fotoserier i “Knokkelklang”
- fotografier i “Til høyre”
- bilder fra Pioneerplaten i “Budskap”
- en antikk-kart i “Budskap”

2. En livlig språklig beskrivelse av et visuelt fenomen som virker som beskrivelse av kunstverk.

- assamblaget av gjenstander i skuffen i “Knokkelklang”
- gjenstander på kommoden i “Havet”
- utsikter fra vinduet i “Havet”

Inndelingen kan gi en oversikt over ekfraser som forekommer i *Vente og ikke se*, men

ekfrasene som hører til den samme kategorien i inndelingen, kan være ytterst forskjellige. Inndelingen viser bare en mulig variant å kategorisere ekfrasene, noen eksempler kunne høre også til andre grupper. For eksempel er det nesten umulig å vite om Ulven har beskrevet en bestemt skulptur av Anubis eller bare en typisk skulptur. Også kan det diskuteres om fotografier er kunstneriske representasjoner eller ikke. Egentlig er det ikke viktig å finne en definitiv inndeling, men inndelingen var en nødvendig grunn for å sammenligne de forskjellige ekfrasene. Inndelingen av ekfrasene viser hvor ofte ekfraser i *Vente og ikke se* forekommer. Også blir det klart at det finnes flere ekfraser som ikke har ett bestemt grunnbilde. Denne resultatene henger også sammen med Tamar Yacobis mening at ekfraser som baserer på et bestemt kunstverk ikke finnes så ofte som de som baserer på en kunststil (Yacobi 1995: 603). Også er det vanlig med ikke-kunstneriske representasjoner dvs de som baserer for eksempel på fotografier eller kart. Sannsynligvis kunne det finnes flere eksempler av beskrivelser som ligner på beskrivelser av kunstverk, men her i inndelingen gis bare noen klare eksempler.

Ulven bruker forskjellige språklige måter for å skrive ekfraser, noen ekfraser er mye mer detaljert. For eksempel har Ulven skrevet mer nøyaktig om fotografiet i “Hysteriker” enn om farvebildet eller tresnittet i “Knokkelklang”. Ved eksemplene i “Knokkelklang” var det viktig å framstille egenskaper ved en bestemt type (dødedans eller krigsbilde) av visuell representasjon, mens i “Hysteriker” skaper den nøyaktige ekfrasen kontrasten mellom bildet og fortellerens virkelighet.

Ekfrasene i novellene tilsvarer ofte til personenes indre mentalbilder. Personenes erindringer er framstilt som bilder (for eksempel fotoføljetongene i “Knokkelklang”). Andre ganger stiller noveller spørsmålet om minnebildenes sannhet (for eksempel i “Havet” eller i “Til høyre”).

I ekfrasene bruker Tor Ulven disse sidene ved kunstverk som er betydningsfulle i novellens kontekst – i “Knokkelklang” er det symboler, i “Budskap” kunstens forgjengelighet og flertydighet av visuelle representasjoner, mens i “Jeg sover” har Ulven brukt den narrative potensialen ved *Nighthawks*.

Også kan det påstås at Ulvens beskrivelser av mennesker på bilder eller skulpturer er mye mer nøyaktige enn beskrivelser av personene i historiene. I intervjuet sier Ulven selv også at han ikke er interessert i å beskrive personene, men at han er opptatt av deres måte å se (Van der Hagen 1996: 12). I det samme intervjuet sier Ulven at “kunstverket gir en illusjon av orden i

kaos, selv om det er kaoset man tematiserer” (1996: 3). Det kan være også en grunn for å gi detaljerte beskrivelser av kunstverk, for de kan være klare, stille stunder i novellens handling. Naturligvis er novelle selv en kunstform, og derfor blir ekfrase som en dobbeltillusjon av orden.

Ekfrasenes posisjon i tekstens helhet kan også være veldig ulik. Ekfrasen i “Jeg sover” er forskjellig fra alle andre ekfraser i *Vente og ikke se*. Den hele novellen baserer på *Nighthawks*, mens i de andre tekstene danner ekfraser en del av teksten. Ved “Jeg sover” kan derfor ikke snakkes om pausen i narrativen, mens i “Havet” stanser ekfrasene om muslinger handlingen. I “Hysteriker” og “Knokkelklang” er pausen ikke så brå, ekfrasene er mer flytende knyttet til andre deler av teksten. I “Budskap” kan man ikke snakke om narrativen i det hele tatt, siden det ikke finnes noen handling. Der er ekfraser bare en type av beskrivelser blant andre. Derfor har Ulven ikke så mye brukt ekfrasenes mulighet å legge narrativen til bildet, han har bevaret bildenes flertydighet.

6. Sammendrag

I oppgaven min prøvde jeg å finne og analysere forskjellige ekfraser i Tor Ulvens *Vente og ikke se*. Spørsmålet var hvilken rolle har ekfraser og hvordan oppfattes synet og visualiteten i novellene. Teoretisk sett baserer oppgaven på forskjellige ekfraseteorier, særlig viktig var J. Heffernans, J. W. Mitchells og T. Yacobis verk. Ifølge deres definisjoner av ekfrasis fant jeg ekfrasene fra *Vente og ikke se* og laget også en inndeling av disse ekfrasene. Der skilte jeg to hovedtyper: ekfraser som er språklige representasjoner av visuelle representasjoner, og ekfraser som er livlige beskrivelser av døde objekter og ligner på beskrivelser av kunstverk. Teoretiske syn var et godt utgangspunkt for analysen, men det ble også klart i analysen at det er vanskelig å finne ekfraser som entydig tilsvarer til definisjonene.

Visualiteten og synet er et av de sentrale problemene i *Vente og ikke se*. Mange noveller handler klart om disse emnene, og ofte er personenes oppfatning av virkeligheten avhengig av deres syn. I *Vente og ikke se* er framstilling av visualiteten sterkt knyttet til fortellerens synsvinkel. Oftest er det en jeg-forteller som beskriver novellens virkeligheten og også visuelle representasjoner fra sin trange synsvinkel. Personene uttrykker ofte ønsket å se videre, eller få kontakt med dem som de betrakter, men disse ønsker oppfylles ikke. Ekfrasene i novellene viser noen ganger også det som er utligjengelig for personene i novellene. Bilder i teksten bærer ønsket å uttrykke noe eller å minne noe, men samtidig viser de den uovertreffelige forskjellen mellom representasjon og virkeligheten.

Det er karakteristisk til Ulvens verk at det finnes mange ekfraser og beskrivelser, men også at disse ekfrasene ikke kan lett identifiseres. Forskning av den første typen av ekfraser var vanskelig fordi Ulven nevner ingen av grunnbildene. Derfor er det en stor sannsynlighet at man mister noen ekfraser som forekommer i hans verk. Det er også mulig at det egentlig finnes andre ekfraser av denne typen som er mer vanskelige å merke i *Vente og ikke se*. Det var bare tre noveller der man ikke kunne finne ekfraser passende til definisjonene. Men to av dem inneholdt likevel drøftninger om visualiteten.

Når man ser på ekfraser som er språklige representasjoner av visuelle representasjoner, kunne man finne både beskrivelser av kunstverk og andre slags representasjoner. Når det gjelder beskrivelser av kunstverk, kunne man mest identifisere slike som baserer på en type eller epokkens stil. Også finnes det mange representasjoner av ikke-kunstneriske representasjoner.

Klart kunne ekfrasen knyttes til et grunnbilde bare i “Jeg sover” og i “Budskap”, i det første fallet handlet det om kunstnerisk representasjon og i det andre fallet om ikke-kunstnerisk representasjon.

Ved den andre typen av ekfraser, en livlig språklig beskrivelse av et visuelt fenomen, ble det problematisk å skille slike ekfraser fra andre beskrivelser. Derfor ville det sannsynligvis finnes andre mulige eksempler av slike ekfraser i samlingen, men formålet i oppgaven var å gi noen eksempler på at Ulven har beskrevet objekter eller miljø i novellene på en måte som ligner beskrivelser av kunstverk.

Skrivemåten er lik ved begge hovedtyper av ekfrasene, og begge viser en særlig markert måte å se på virkeligheten. Samtidig har ekfraser forskjellige roller i tekstene, noen ganger kan hele novellen tolkes som en ekfrase, mens andre ganger avbryter ekfraser handlingen eller skaper en kontrast med den. Også framstiller ekfraser forskjellige egenskaper ved det som beskrives, ekfrasene kan fokusere på de formelle trekkene ved bilde, men også på formålet med representasjonen, symbolismen eller den narrative potensialen ved bildet. Generelt kan man si at bruken av ekfrasene skjer i samvirke med de allerede nevnte drøftninger om visualiteten.

I oppgaven har jeg prøvd å gi en oversikt over én samling av Tor Ulven fra visualitetens perspektiv. Det finnes ikke noen grundige behandlinger av enkle verk av Ulven, derfor kunne jeg ikke sammenligne min analyse av *Vente og ikke se* med andre resultater av tidligere undersøkelser.

En mulig utvidelse av oppgavens tematikk ville være å undersøke mer grundig hvordan Ulvens teoretiske meninger om billedkunst tilsvarer til henvisninger til kunst i hans litterære verk.

7. Resümee

Käesoleva töö “Ekfraasid Tor Ulveni novellikogus *Vente og ikke se*” eesmärgiks on vaadelda, kuidas on norra kirjanik Tor Ulven kasutanud ekfraase oma novellikogus *Vente og ikke se* ning milliseid küsimusi visuaalse kogemuse kohta on kirjanik novellides tõstatanud.

Töö on jaotatud kuude peatükki. Sissejuhatusele järgneb ülevaatlik peatükk Tor Ulveni loomingust, milles antakse ka lühike ülevaade ilmunud loomingukäsitlustest. Kolmandas peatükis antakse teoreetiline taust, millele töö analüüsiosa toetub. Teooriapeatükk on jaotatud omakorda alapeatükkideks, esimeses alapeatükis defineeritakse mõiste ekfraas, teises esitatakse üks võimalik viis ekfraaside kategoriseerimiseks ning kolmandas kirjeldatakse erinevaid võimalusi, kuidas ekfraas suhestub teksti tervikuga. Neljandas põhipeatükis analüüsitakse novellikogus esinevaid ekfraase ja visuaalsuse ning vaatamise küsimusi. Peatükk on jagatud alapeatükkideks novellide alusel. Novell “Mørket i den andre enden av tunnelen” on jäänud analüüsist välja, kuna seal ei ole selgesti määratletavaid ekfraase ega arutlusi visuaalsusest. Samuti on lühemalt kirjutatud novellidest “Til høyre” ja “Uskrevet”, kuna seal pole samuti näiteid ekfraasidest, mis vastaksid töös antud definitsioonidele.

Töö teooriaosa toetub eelkiõige J. W. Mitchelli ja J. Heffernani ekfraasi käsitlevatele töödele. Kõige üldisemas mõttes on ekfraas mingi visuaalse fenomeni kirjeldus tekstis, ent selleks, et ekfraasi mõiste oleks analüüsis praktiliselt kasutatav, olen kasutanud kahte erinevat mõistet täpsustavat definitsiooni ning jaganud ekfraasid nende põhjal kaheks tüübiks. Esimese J. Heffernanilt pärineva definitsiooni kohaselt on ekfraas visuaalse representatsiooni tekstiline representatsioon. Siia alla kuuluvad nii kujutava kunsti kirjeldused kui ka mitte-kunstiliste kujutiste kirjeldused. Teist tüüpi ekfraasid on need, mida Mitchell on kirjeldanud kui elavaid kirjeldusi visuaalsetest objektidest, kusjuures kirjeldused mõjuvad kui kunstiteoste kirjeldused. Teise tüüpi kuuluvad ekfraasid on keeruliselt eristatavad teistest kirjeldustest, seetõttu olen töös kirjutanud vaid näidetest, mille puhul on võimalik leida märke sellest, et kirjeldus lähtub kunstiteose kirjeldamise printsiipidest.

Novellikogus *Vente og ikke se* esines mõlemat tüüpi ekfraase ning nii kunstiteoste kui muude kujutiste representatsioone. Ühegi ekfraasi puhul polnud autor ise maininud aluskujutist, seetõttu mõjuvad paljud ekfraasid kui mingi kunstitüübi kirjeldused, mitte konkreetse teose kirjeldused. Samas on ka ekfraase, mida võib kindlalt siduda inspiratsiooniks olnud

kujutisega. Sellisteks on näiteks Edward Hopperi maali *Nighthawks* kasutamine novellis “Jeg sover” või *Pioneer 10*-ga kosmosesse saadetud tahvli kirjeldamine novellis “Budskap”.

Ekfraaside kasutamine Ulveni novellikogus *Vente og ikke se* esitab sageli küsimusi visuaalse taju kohta, mis korduvad ka üldiste arutlustena. Kuna novellikogu tegeleb suures osas tegelikkuse ning vaatamise, jälgimise ja visuaalse kujutamise vaheliste suhetega, olen novellianalüüsides välja toonud ka üldisemaid näiteid nende küsimuste käsitlemisest.

Enamik novelle on jutustatud mina-tegelase perspektiivist ning kajastavad tema nägemust maailmast. Sealjuures on nägemine sageli määravaks tegelase enesetajumisel – piiratud vaatepunkt loob tegelase jaoks ahistatuse ja eraldatuse tunde. Piltide vaatamine on seotud mitmes novellis tegelaste mälu, kujutluspildid ja pildid novelli tegelikkuses on ühendatud. Sageli pole ekfraasid tekstis selgelt eristatavad tegelaste tegelikkuse kirjeldustest, vaid kujutised moodustavad osa novelli fiktsionaalsest plaanist. Sealjuures võivad kujutiste kirjeldused mõjuda isegi täpsemalt ja realistlikumalt kui novelli fiktsionaalse tegelikkuse kirjeldused.

Samas erineb ekfraaside roll tekstides, vahel on kogu novell tõlgendatav ekfraasina, vahel katkestavad ekfraasid novelli tegevuse või loovad sellega kontrasti. Ka ekfraasides kajastatud kujutise elemendid erinevad, ekfraasid võivad keskenduda nii kujutise puhtalt vormilisele küljele, aga ka kujutise loomise eesmärgile, teosega seotud sümbolismile või jutustavale potentsiaalile pildis.

Referanseliste

Borge, T. og Hagerup, H. (1999). *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Oslo: Tiden.

Campbell, G. "Dance of Death." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Hentet fra <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2083708> [8.05.2013].

Cooper, P. "Assemblage." *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Hentet fra <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T004631> [20.05.2013].

Cunningham, V. (2007). "Why Ekphrasis?". *Classical Philology*, 102(1), 57-71.

Hartmann, L. (2007). *Sproglige stilleben: en læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Heffernan, J. A. W. (1999). "Ekphrasis and Representation". *New Literary History*, 1999, 22:297–316.

Herman, Jahn, Ryan (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge.

Hollander, J. "Ecphrasis." *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Hentet fra <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0185> [19.05.2013].

Larsen, J. K. (1999). *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Lindhom, A. (2012). "Forsinket forståelse." *Morgenbladet*, 28.06.2012. Hentet fra http://morgenbladet.no/boker/2012/forsinket_forstaelse#.UZS3VOCOXok [16.05.2013].

Mitchell, J. W. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

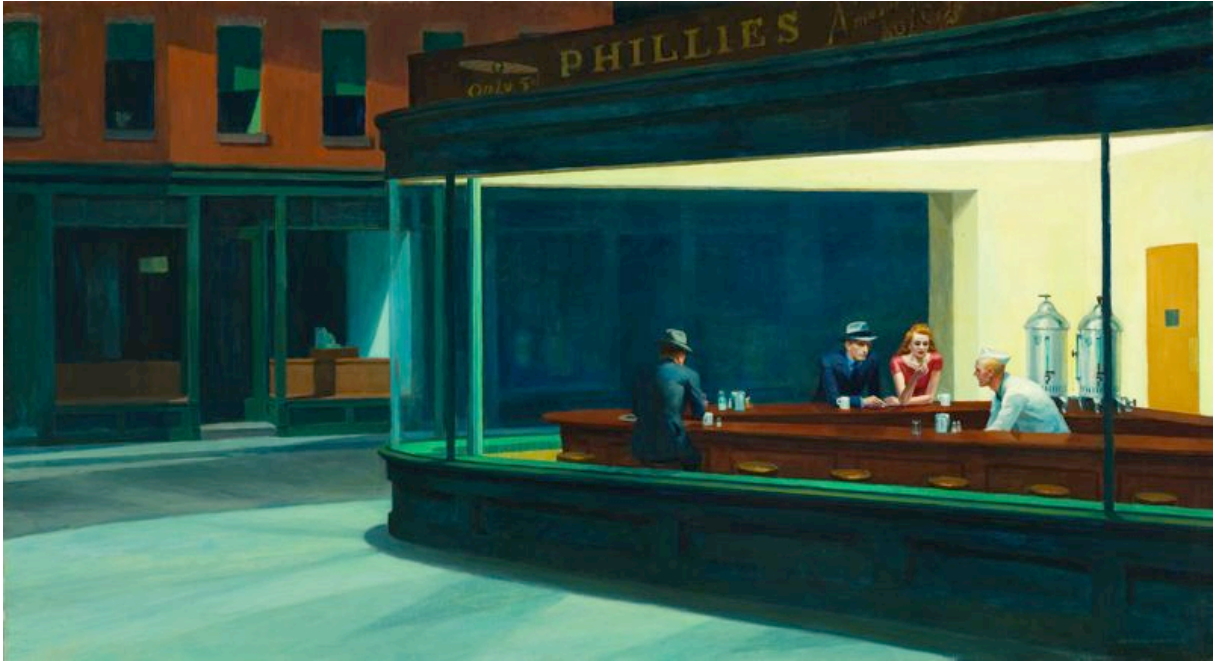
Mitchell, J. W. (1995). *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. London/Chicago: The University of Chicago Press.

Ulven, T. (1994). *Vente og ikke se*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Ulven, T. (1997). *Essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Van der Hagen, A. (1996) "Samtale med Tor Ulven". *Dialoger 2: åtte forfattersamtaler*. Oslo: Oktober. Hentet fra <http://www.oktober.no/content/download/4718/16966/version/1/file/Samtale+med+Tor+Ulven.pdf> [6.05.2013].
- Vold, J. E (2010). "Mellom menneske- og mineralriket". *Morgenbladet*, 17.12.2101. Hentet fra http://morgenbladet.no/boker/2010/mellom_menneske_og_mineralriket#.UZS3aeCOXok [14.05.2013].
- Webb, R. (1999). "Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre." *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15:1, 7–18.
- Yacobi, T. (1995). "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today*, Vol. 16, No. 4, 599–649.

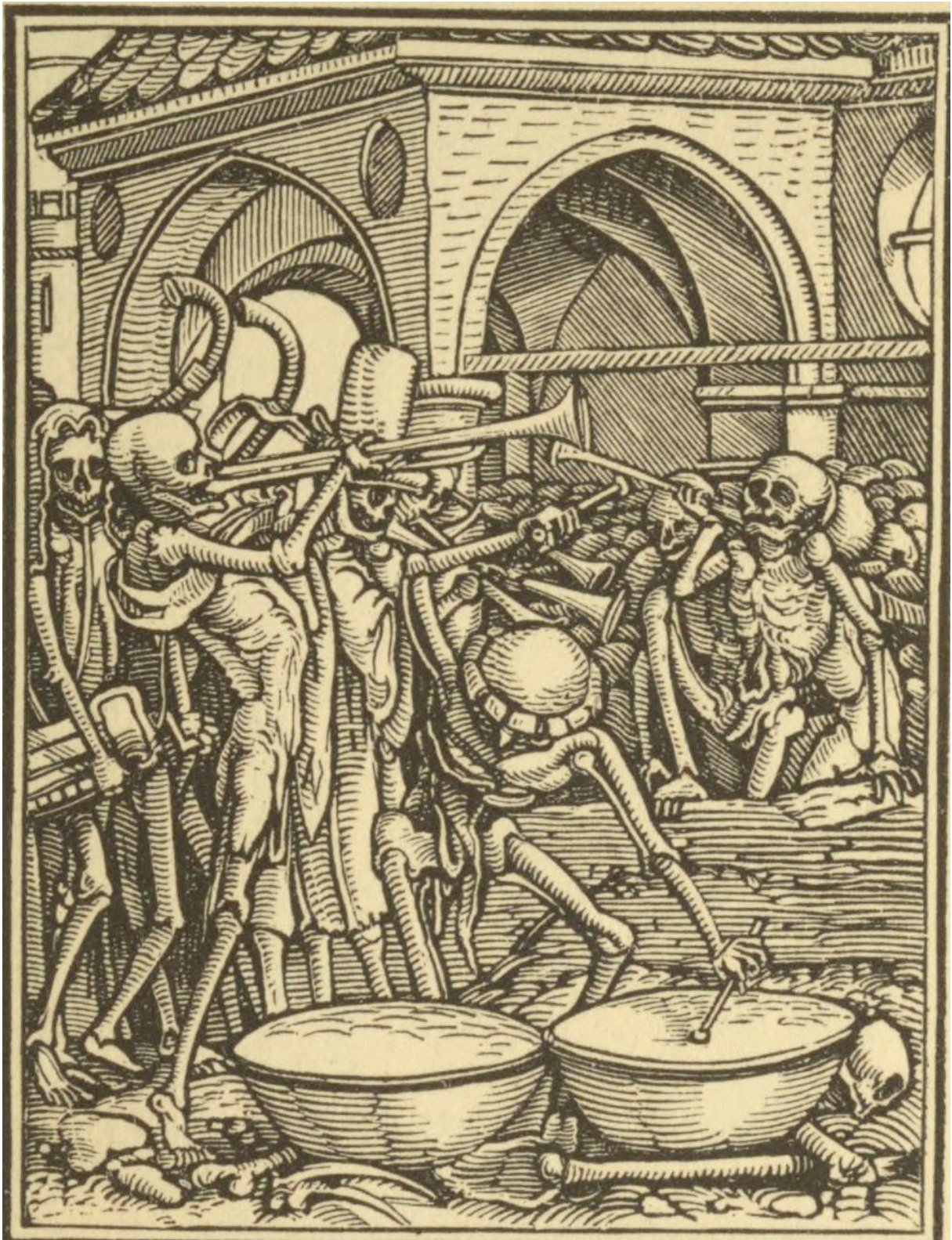
VEDLEGG 1.

Nighthawks, Edward Hopper, 1942, 84 x 152 cm, olje på lerret. Hentet fra: http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000143/187455_1501365.jpg [6.05.2013].



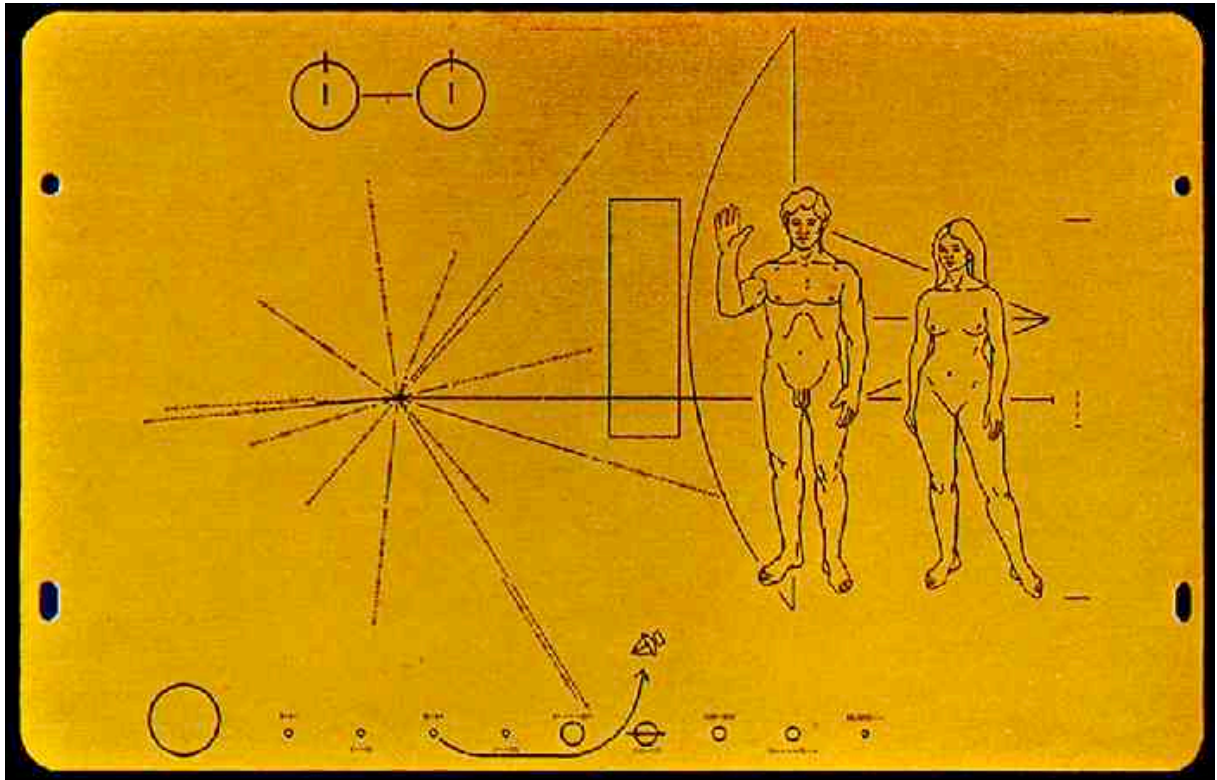
VEDLEGG 2.

The Bones of All Men, Hans Holbein, 1538, tresnitt. Hentet fra: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Holbein/Full/douce-05-stor.jpg> [6.05.2013].



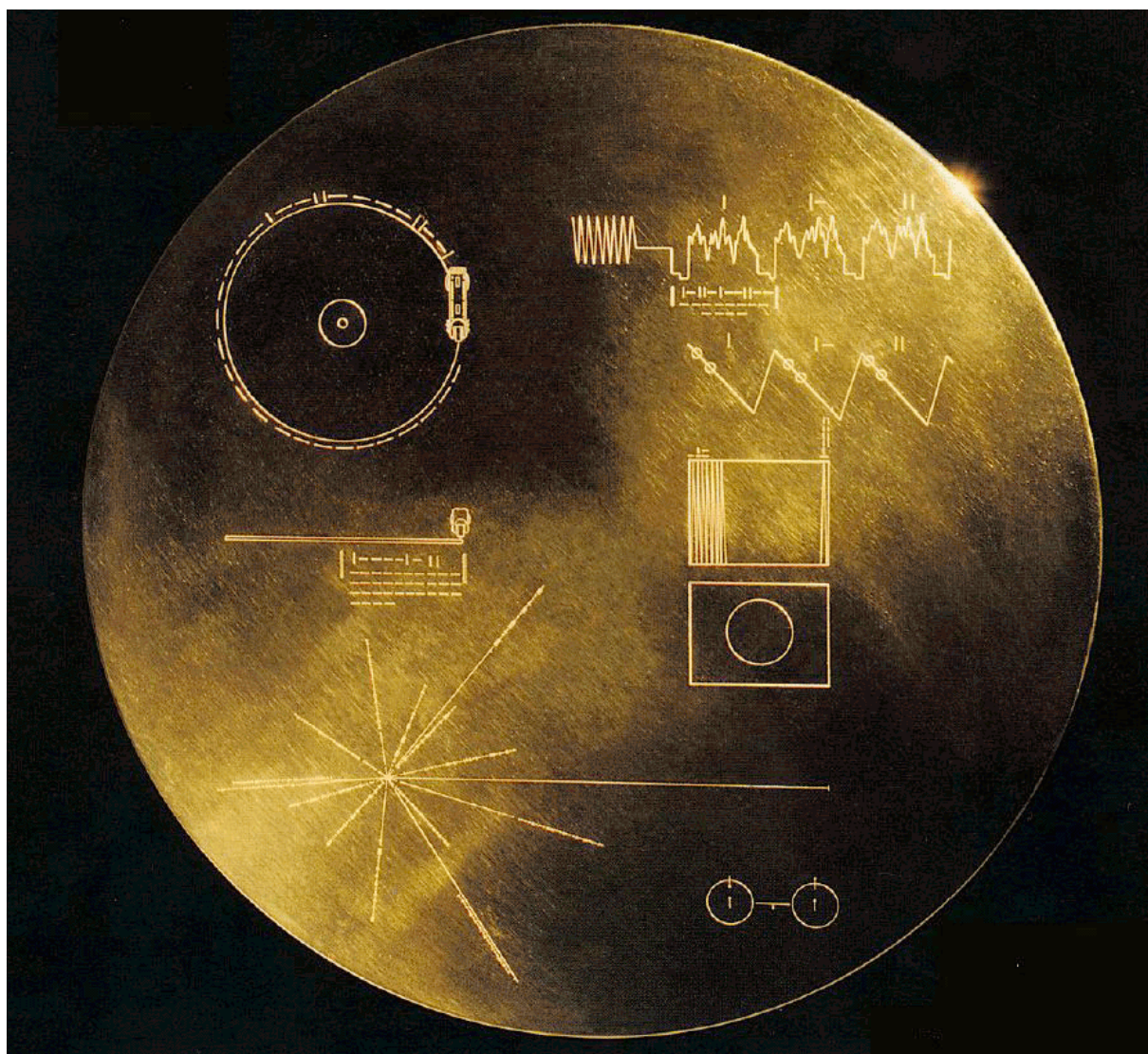
VEDLEGG 3.

Pioneerplaten. Hentet fra: http://ffden-2.phys.uaf.edu/212_fall2003.web.dir/Brian_Herold/Pictures/plaque.jpg [6.05.2013].



VEDLEGG 4.

Voyager Golden Record. Hentet fra: http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/images/golden_record_cover.gif [6.05.2013].



Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Kati _____ Feldschmidt _____

(*autori nimi*)

(sünnikuupäev: _____ 19.06.1990 _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
Ekfraser i Vente og ikke se av Tor Ulven _____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Helena _____ Mihkelson _____,
(*juhendaja nimi*)

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, _____ „...“ 2013