

## **Forord**

Her følger en haug med svært ekteføyte takk:

Første, fremste, viktigste og aller største takk til Sarah Paulson. Du har vært en dyktig veileder som har stilt krav og gitt gode og konstruktive tilbakemeldinger helt fra starten av prosjektet mitt. Du har også vært fleksibel og stilt opp på tross av sykmelding, og jeg har alltid kommet ut fra samtalene våre med fornya gnist. Jeg ville ikke blitt ferdig uten deg.

Takk til korrekturleserne mine Silje og Ragnvald, som har rydda i språket i avhandlinga da jeg hadde lest den for mange ganger til å se feilene selv.

Takk til det norske utdanningssystemet som tillater meg å studere i over seks år og ikke betale annet enn renter for det.

Takk til kaffegjengen på Sito som har støtta og muntra meg opp når masterangsten har blitt for stor. Dere veit hvem dere er.

Sist, men ikke minst: Takk til familie og venner som heia på meg når jeg ikke trodde jeg skulle klare å levere. Innspurten ville vært utålelig uten deres gode ord og omsorg.



## Innholdsfortegnelse

Forord .....	i
Innholdsfortegnelse .....	iii
1. Prosjektbeskrivelse og problemstilling .....	1
2. Novella ”Ekskursjon inn i filosofien”: fotografiets overflate, maleriets essens og forholdet mellom bilde og tekst .....	8
Maleriets og fotografiets evne til å uttrykke essens .....	9
Fotografiet i novella: konsum, likegyldighet og aggresjon .....	17
Maleriet i novella: en nude, en mise-en-abyme .....	20
Malerienes og novellenes resiproke påvirkning .....	22
Å tolke nåtida og fortida i lys av hverandre: fotografens og fotografiets melankoli og nostalgi .....	23
3. Novella ”Rom ved havet”: et møte mellom fotografiets øyeblikk, maleriernes døgn og narrativets utstrekning .....	28
Maleriet i teksten: lyset som symbol for passerende tid .....	30
27. august: fortid, nåtid og ei usikker framtid .....	31
Form: fotografiske tekster .....	32
Fotografiet som bærer av nostalgi og melankoli .....	35
Fotografiet som verktøy i konstruksjonen av en perfekt virkelighet .....	37
4. Samlinga som helhet: konsekvenser av Frode Gryttens strukturelle og tematiske grep .....	40
Et ekfrastisk prosjekt: relasjonen mellom tid, skrift og visuelle uttrykksformer .....	45
Litteraturliste: .....	I
Sammendrag .....	III



## 1. Prosjektbeskrivelse og problemstilling

I arbeidet med å avgrense emnet for masteravhandlinga kom jeg fram til at jeg ville knytte meg opp mot INL sitt prosjekt om transkulturell estetikk, der målet blant anna er å utforske den moderne litteraturen og hvordan denne tar opp i seg estetiske virkemidler fra andre kunstneriske uttrykksformer. For min oppgave vil særlig overføringer mellom skriftlige og visuelle uttrykksmedier være sentrale. Jeg har valgt ut ei relativt ny novellesamling som studieobjekt, Frode Gryttens *Rom ved havet, rom i byen* (2007).<sup>1</sup> Samlinga er inspirert av malerier av den amerikanske kunstneren Edward Hopper, og personene i novellene preges av nostalgiske og melankolske følelser, særlig knytta til deres opplevelse av tidas gang.

*Rom ved havet, rom i byen* struktureres i hovedsak av ti oljemalerier av Edward Hopper, gjengitt som trykk.<sup>2</sup> Hver novelle introduseres av et bilde, og bilde og tekst er tett knytta til hverandre gjennom at de deler tittel, selv om novelletittelen er omsatt til norsk. Tilknytninga markeres også ved at novellene inneholder skildringer og situasjoner som lett kan identifiseres med det man ser i det tilhørende maleriet. Det gjennomgående motivet i bildene til Hopper er rom. Rom sett utenfra, rom observert fra innsida og utsikt fra rom. Der mennesker er avbilda gir disse assosiasjoner til hovedpersonene i den påfølgende novella.

Samlinga bærer preg av at Grytten har skrevet alle novellene parallelt, slik det kommer fram i en artikkel om samlinga i Bergens Tidendes nettutgave (u.f. 2007); tekstene inneholder mange av de samme temaene og motivene. Språket og dialogen er også gjennomgående enhetlig både i stil og innhold. Setningene er ofte korte, og har typisk en SVO-oppbygging som til tider gjør språket repetitivt. I dialogene er ofte setningene enda kortere, og karakterene stiller mange spørsmål. Det oppstykkas språket understreker den manglende kommunikasjonen som ofte preger forholdet dem imellom. Mengden dialog varierer fra novelle til novelle, men stort sett fungerer dialogen som litt brå brudd i handlingsreferat og skildringer, som utgjør hovedtyngden i tekstene. Replikkene markeres også med linjeskift som gir et visuelt brudd i teksten.

Den enhetlige stilen i skrivemåte i de ti novellene gjenspeiler den gjennomgående stilen en finner i Hopper-bildene. De er alle oljemalerier på lerret, og fargevalg, strek og motivvalg er

---

<sup>1</sup> Når jeg heretter i oppgaven kun refererer til sidetall ved sitater, henviser jeg til denne samlinga.

<sup>2</sup> Jeg ønska å legge ved de relevante maleriene i en appendiks i oppgaven. Dette viste seg imidlertid å være umulig grunnet svært strenge regler for opphavsrett. Jeg henviser derfor leseren til Samlaget originalutgave av *Rom ved havet, rom i byen* fra 2007 for å selv kunne se maleriene.

likt i alle maleriene, noe som bidrar til den helhetlige opplevelsen av boka. Gult, grønt og blått er gjennomgangsfarger i mange av bildene, og maleriene er, om ikke stiliserte, veldig enkle i framstillinga, prega av geometriske figurer og rette streker. De fleste av bildene har kontraster mellom lyset inne og utenfor, enten sola skinner inn i et rom fra et åpent vindu, eller man skimter skikkelser inne i ei opplyst stue fra nattemørket utenfor. Menneskene som figurerer på noen av bildene forholder seg alle rolige, og de ser aldri ut til å virkelig kommunisere med hverandre. Munnene deres er lukka, og ofte er de vendt fra hverandre.

Edward Hoppers malerier er godt kjente, særlig i hjemlandet USA, og de har blitt gjengitt og parodiert i utallige sammenhenger. Walter Wells kommenterer den brede anerkjennelsen Hopper har høsta både innenfor og utenfor statene i *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (2007). Her trekker han også fram kunstnerens forkjærlighet for bøker og det litterære ved maleriene hans. Wells peker videre på at selv om de ikke kan reduseres til historier eller psykologiske studier, inneholder bildene til Hopper ”a formidable body of what feels very much like visual literature” (2007: 6). Forbindelsen mellom visuell kunst og litteratur forsterkes gjennom at mange av de avbildede menneskene i maleriene hans leser eller omgir seg med bøker. Vi ser eksempler på dette i flere av bildene Grytten har valgt som utgangspunkt for sitt verk, og forholdet mellom de to mediene er grunnleggende for forståelsen av novellene.

Skildringene til Grytten, som tar utgangspunkt i bildene til Hopper, innlemmer *Rom ved havet, rom i byen* i ekfrase-tradisjonen. Ekfrasen er en litterær form med lang historie i europeisk litteratur, og det finnes mange ulike definisjoner av dette begrepet. Felles for dem alle er at de på ulik måte tar opp forholdet mellom det tekstlige og det visuelle. For eksempel forklarer *Litteraturvitenskapelig leksikon* ekfrasen som en ”[d]etaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller en litterær tekst” (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 56). William J. Thomas Mitchell omtaler ekfrasen som ”the verbal representation of visual representation” (1994: 152). Mitchell skiller mellom ekfrasen som lyrisk sjanger og ekfrasen som mer generelt begrep. Denne definisjonen antyder at en enhver tekst, muntlig eller skriftlig, som skildrer eller gjengir en visuell framstilling, kan kalles en ekfrase. Teksten trenger altså ikke være skjønnlitterær, og den visuelle representasjonen behøver ikke være et kunstverk.

Jeg vil forholde meg til en slik bred definisjon av ekfrasebegrepet, selv om det i *Rom ved havet, rom i byen* faktisk er snakk om skjønnlitteratur som til tider gjengir kunstverk.

Novellene er likevel ikke reine ekfraser. Frode Grytten dikter utover det som kan sees innenfor rammene til maleriene til Edward Hopper, og novellene apostroferer heller ikke maleriene, eller refererer eksplisitt til dem som en del av narrativet. Grytten skildrer personer, ting og hendelser som skaper assosiasjoner til maleriene, men disse beskrivelsene utgjør bare en liten del av den totale teksten. Novellesamlinga har likevel ekfrastiske trekk, siden novellene ikke bare er inspirert av og skildrer konkrete malerier, bildene er også gjengitt i selve boka. Sammenhengen mellom skrift og bilde tillegges mer vekt ved at maleriene inkluderes i verket.

Likevel bruker jeg ikke mye plass på å analysere dette forholdet ut fra ekfraseteori. Relasjonen mellom tekst og bilde fungerer som en ekstra dimensjon til den hyppige bruken av ulike bildemedier i novellene. Jeg mener altså at maleriene til Hopper har en viktigere funksjon i teksten enn å bare tjene som ”opprinnelsen” til novellene eller som reine illustrasjoner.

Samlaget har utelatt maleriene til Hopper i en pocketutgave av novellesamlinga fra 2008. Novellene kan altså fungere som selvstendige tekster, men jeg vil påstå at fraværet av bildene svekker samlingas tematisering av bildemedier og forholdet mellom bilde og skrift. Det finnes tydelige sammenhenger mellom hver novelle og det ”tilhørende” bildet, men de mange fellesnevnerne mellom novellene og til og med hvordan maleriene arrangeres skaper en helhet i verket som overgår førsteinntrykket av tekstene som enkeltstående tolkninger av hvert sitt bilde. Derfor har jeg i mindre grad påpekt direkte ekfrastiske elementer innad novellene, og bruker heller den ekfrastiske vinklinga som en rammeforståelse for hvordan Grytten framstiller bildemedier i novellesamlinga.

Foruten bilde-tekstrelasjonen har novellene andre klare fellestrekk. Et sentralt tema i boka er parforhold i krise, og hver novelle presenterer et skrantende forhold mellom en mann og ei kvinne. Skildringene av disse forholdene bærer preg av fortielse og hemmeligheter og dialogen mellom de ulike partene er som nevnt ofte kort og overflatisk. Eksempelvis ser vi en slik samtale i ”Hotell ved ei jernbanelinje”, der en mann snakker med kona si i telefonen:

Veit du kva? sa ho. Eg orkar ikkje meir av dette.

Kva dette?

Dette.

Kva tenkjer du på?

Eg vil ikkje vite meir.

Kva meiner du med meir?

Eg vil ikkje vite meir, forstår du? (117)

Kvinna stiller spørsmål som mannen møter med nye spørsmål. Han gir altså uttrykk for å ikke forstå henne, men hun gjentar seg heller enn å forklare hva hun mener. Den repetitive og negative ordvekslinga som gjentar ordet ”ikkje” understreker trettheten og utilfredsheten i forholdet deres. De to kommuniserer ikke ordentlig med hverandre.

Opplevelsene hovedpersonene har av sin livssituasjon er ofte prega av fortidslengsel og melankoli, noe som understrekes i resepsjonen av novellesamlinga: ”Para i boka, mann og kvinne, har det perfekte som prosjekt. Men den perfekte dagen er langt unna når dei ikkje ein gong får til dei vanlege, kvardagslege tinga saman. For korleis koma fram til ei tru på kjærleiken når ein knapt greier snakka saman?” (Åmås 2007: 3. avsnitt). En annen kritiker skriver: ”De ti novellene i «Rom ved havet, rom i byen» er først og fremst (alltid mollstemte) historier om kjærlighet mellom mann og kvinne, og gledene og (flest) sorgene den innebærer” (Bulie 2007). En tredje påpeker litt sarkastisk at ”Om jeg skulle formulere Gryttens tema i disse novellene som en påstand, så ville det være: Kjærligheten dør i et parforhold. Det er et melankolsk tema, og melankoli har nærmest klebet seg fast på Frode Grytten” (Hoem 2007).

Personene i novellene tenker tilbake på en lykkeligere tid eller ser for seg en forverring av situasjonen i framtida. Ekskjærester, elskere eller tanker om uoppfylt kjærlighet bidrar i mange av tekstene til å forverre eller komplisere de romantiske eller eksistensielle problemene hovedpersonen opplever. Disse dramatiske eller unormale hendelsene utspiller seg i så å si alle novellene i løpet av ett døgn, 27. august.

Jeg kommer til å nærme meg motivene melankoli og nostalgi gjennom Susan Sontag og Roland Barthes tekster om fotografiet, og ikke gjennom et rent litteraturteoretisk perspektiv, til tross for at det finnes mye slik teori om disse områdene. Avhandlinga *Om melankoli* av Kjersti Bale (2007) belyser for eksempel melankolitradisjonen, mens Linda Hutcheon (1998) skriver om nostalgi i artikkelen ”Irony, Nostalgia and the Postmodern”, hvor hun også refererer til mye annen forskning om emnet. På et definisjonsplan er begrepene beskrivende for samlinga fordi hovedpersonene i novellene gjennomgående har melankolske og nostalgiske kvaliteter. De er prega av tungsinn og sentimental lengsel etter fortida. På det tematiske planet er melankoli og nostalgi viktige begreper i analysen av novellesamlinga fordi de er tilbakevendende i fotografiteori, som jeg vil benytte meg mye av i prosjektet mitt.

Fotografiet i ulike former utgjør det kanskje viktigste motivet i *Rom ved havet, rom i byen*. Som en kritiker påpeker, er det ”påfallende mange personer som på ulike måter arbeider med film og fotografi” i novellesamlinga (Bulie 2007). En møter personer som er fotografer av



yrke, turistfotografer eller blir fotograferte, og fotografier finnes i mange ulike former. Frode Grytten inkluderer det private fotografiet, satt inn i album og oppbevart i stua, turistfotografiet, tatt for å huske på de små detaljene fra nye opplevelser, og bryllupsbildet, tatt for å stille ut og vise fram det lykkelige paret. I tillegg kommer reklamefotografiet og visningsfotografiet som brukes for å vise fram og selge et produkt, samt røntgenfotografiet, et hjelpemiddel for å avsløre medisinske avvik.

Jeg vil som nevnt i hovedsak forholde meg til Susan Sontags og Roland Barthes teori i forbindelse med fotografimotivet. I *On Photography* (2008) går Sontag inn på ulike sider ved fotografiet: hvordan det oppfattes og brukes, og i hvilken grad et fotografi representerer øyeblikket bildet viser fram. Roland Barthes er opptatt av hva som definerer fotografiet. I *Det lyse rommet* (2001) undersøker han ut fra et personlig perspektiv hva som trekker oppmerksomheten hans i enkelte fotografier. Han peker på referansen til motivet i bildet og til tida som har passert etter bildet ble tatt som typisk for fotografimediet. Sontag og Barthes er begge opptatt av forholdet mellom fotografi og tid, og særlig fortid. Jeg vil i hovedsak forholde meg til denne delen av diskusjonene deres, og også bruke fotografiteorien som inngangsportal til å forstå melankoli- og nostalgitemaet i *Rom ved havet, rom i byen*.

Susan Sontag påpeker at "[a]ll photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality" (2008: 15). Fotografiet minner altså om døden. Fotografering er nostalgisk, fordi man i handlinga det er å ta et bilde av noen eller noe minner om at motivet en gang vil opphøre å eksistere. Fotografering tydeliggjør at tida går, nettopp ved at man så å si fryser fast et gitt øyeblikk i et bilde. På samme tid fungerer fotografiet som et symbol på fravær, en relasjon til ting eller mennesker man ikke har tilgang til eller kontakt med lenger (Sontag 2008: 16).

I *Det lyse rommet* trekker Roland Barthes fram de tidsmessige begrensningene til fotografiet og effekten disse begrensningene har: "Fotografiet [...] er *uten fremtid* (dette er dets patos, dets melankoli)" (2001: 109-110). Fotografiet viser til et øyeblikk som er ugjenkallelig borte. Man kan se et visuelt spor av øyeblikket på et stykke papir, men man kan aldri oppleve det slik det var. Barthes kaller fotografiet et vitne til det som ikke lenger er, noe som forsterker det nostalgiske og melankolske ved denne typen bilder. Barthes påpeker at selv om motivet i et fotografi, for eksempel en person, fortsatt er i live, så viser fotografiet motivet i et gitt øyeblikk som ikke lenger eksisterer (sitert i Mora og Bauret 1990: 76).

I avhandlinga mi argumenterer jeg for at Frode Grytten i *Rom ved havet, rom i byen* tematiserer og drøfter ulike uttrykksformers evne til å gjengi menneskelig erfaring, og særlig det tidsmessige aspektet av denne erfaringa. Ved å stadig veksle mellom å framheve fotografi, malerkunst og skrift skriver Grytten fram en dialog mellom de ulike uttrykksformene som diskuterer hvordan disse kan framstille opplevelse av tid. Maleriene til Edward Hopper bidrar til å forsterke dette perspektivet. Innlemmet i novellesamlinga befester de den ekfrastiske siden ved verket, samtidig som Gryttens arrangering av maleriene også understreker tidstemaet.

Analysa av novellesamlinga vil foregå på to nivå. Først og fremst vil jeg se på hvordan novellene på det diegetiske nivået framstiller i hovedsak fotografi, men også maleri. I tillegg vil jeg diskutere det metatekstuelle forholdet mellom maleriene til Edward Hopper og tekstene til Frode Grytten. I og med at novellesamlinga er så gjennomkomponert og at tekstene har så mange fellestrekk med tanke på de sentrale temaene og motivene jeg har pekt på tidligere, kunne det være på sin plass å analysere verket i sin helhet. Fordi jeg har begrensa plass til rådighet har jeg valgt å analysere to noveller jeg regner som representative for hele samlinga: "Ekskursjon inn i filosofien" og "Rom ved havet". I disse novellene mener jeg Grytten tydeligst setter de ulike uttrykksformene opp mot hverandre. Normer og verdier som oppleves som viktige i samlinga, eksempelvis en kritisk holdning til fotografimediet, uttrykkes dermed tydeligere og mer eksplisitt her enn i de øvrige novellene. Der det er relevant, vil jeg likevel supplere med eksempler fra resten av novellesamlinga.

I "Ekskursjon inn i filosofien" sammenlignes maleri og fotografi som kunstuttrykk i en samtale mellom en studiofotograf og en billedmaler. I tillegg til at novella inneholder en eksplisitt diskusjon om fotografi og maleri, er det interessant hvordan verdier som gjennom teksten tilskrives de ulike kunstneriske uttrykksmåtene korrelerer med Frode Gryttens eget valg av visuelt uttrykk i novellesamlinga, nemlig maleriene til Edward Hopper. Bildet denne novella er skrevet ut fra, har også fått prege bokomslaget og framstår dermed som viktig for novellesamlinga som helhet.

Fotografiet er også et gjennomgående motiv i "Rom ved havet". Personene i novella tar mange bilder. Novella er dessuten delt inn i mindre tekststykker, nummerert fra 24 og ned til 1, like mange som det er bilder i filmen på kameraet til paret i teksten. Formmessig er det denne teksten som sterkest minner om fotografimediet, og novella problematiserer mulighetene og begrensningene til fotografi og skrift gjennom å sette et imaginært likhetstegn

mellom de to uttrykksformene. ”Rom ved havet” er også åpningsteksten i novellesamlinga, og den legger slik an tonen for resten av tekstene i boka.

## 2. Novella ”Ekskursjon inn i filosofien”: fotografiets overflate, maleriets essens og forholdet mellom bilde og tekst

”Ekskursjon inn i filosofien” er den tredje novella i *Rom ved havet, rom i byen* og tematiserer fotografi og malerkunst som uttrykksformer. Handlinga i teksten styres av en ekteskapelig konflikt der den mannlige hovedpersonen opplever at kona hans uttrykker sin preferanse for en annen mann. Gjennom skildringene av hovedpersonens jobb som studiefotograf og hans holdninger til fotografimediet tematiserer Frode Grytten hvordan fotografier kan representere virkeligheten. Når fotografen møter konas antatte elsker, kontrasteres fotografiet med maleriet gjennom en samtale mellom de to mennene. Novella diskuterer slik fotografiet, maleriet og deres evne til å uttrykke essens. Generelt i novellesamlinga er fotografiet det viktigste bildemediet på diegesenivå. Det fiktive maleriet som skildres i denne novella utfordrer dette hegemoniet, i tillegg til at bildet alluderer til de virkelige maleriene til Edward Hopper.

Maleriet ”Excursion into Philosophy” av Edward Hopper åpner novella, og er gjengitt på side 41 i novellasamlinga. Tittelen på novella er plassert over reproduksjonen av maleriet, og på den påfølgende sida følger informasjon om originalbildet. Hoppers oljemaleri skildrer en mann og ei kvinne i et enkelt innreda rom med et åpent vindu der sola skinner inn på vegg og gulv, og der man kan skimte et ruralt landskap utenfor. Begge personene befinner seg på det eneste møblet som er synlig i bildet, ei blålig og helt rektangulær seng. Kvinna ligger med ryggen til, avkledd på underkroppen. Mannen sitter på sengekanten slik at han dekker for overkroppen og hodet til kvinna. Bare håret og den nedre delen av henne er synlig. Måten han sitter på er anstrengt, og muskulaturen i ansiktet og på halsen får ham til å se konsentrert og tenksom ut. Blå- og gultoner dominerer bildet, og kontrasten mellom lys og skygge er også framtrepende. Linjene er rette og harde, og formen på tingene i rommet er stort sett firkantete, for eksempel senga, maleriet på veggen og vinduet. Også vinklene i armene og beina til mannen følger dette mønsteret, mens kvinns former er avrundede.

Walter Wells beskriver maleriet som “provocative and perplexing. The spareness of the room’s interior would seem to echo an emptiness in the human relationship within” (2007: 134). Tomheten og stillheten kjennetegner maleriene til Edward Hopper: “In picture after picture across the range of Hopper’s work, almost everybody senses it: that inescapable silence” (Wells 2007: 10). Tomheten og den manglende kommunikasjonen dominerer i forholdet til ekteparet i Gryttens tekst. Den første setningen poengterer dette: ”Etter krangelen var det som om sjølve rommet hadde gått tomt for ord” (43).

Edward Hoppers bilde og den påfølgende skildringa av det stumme ekteparet danner ei ramme for novella. Den etterstilte narrasjonen åpner med en beskrivelse av ekteparet på soverommet deres etter ei natt med krangling, og avslutter med en lignende beskrivelse fra kvelden det samme døgnet. En kan lett se likhetene mellom særlig den første scenen og maleriet "Excursion into Philosophy". De felles elementene i tekst og bilde er for mange til at de kan overses:

Den morgonen var rommet blitt som alle andre rom der folk kranglar og sårar kvarandre. Eit rom der folk lengtar etter trøst, men der dei har gått for langt og ei forsoning verkar umulig. [...] Etter alle orda hadde ho lagt seg på senga og snudd ryggen til. Nattkjolen hadde glidd opp, slik at baken blei blotta i sollyset. [...] Han hadde blitt sitjande på sengekanten, utan kraft til å røre seg[...] Sola hadde teikna opp eit kvitt kvadrat på golvet framfor føtene, som eit hòl han kunne forsvinne ned i, men han orka bare å skubbe venstrefoten litt fram, slik at skotuppen blei treft av sol. (43-44)

Rommet, positurane, lyset, alt dette peker tilbake på maleriet. Novelleteksten alluderer helt fra starten av til Hoppers maleri, noe som gjør at leseren tidlig bevisstgjøres det nære forholdet mellom Frode Grytten og Edward Hoppers verk.

Hovedpersonen jobber som studiofotograf, og denne dagen tar han bilder i et bryllup. Her treffer han igjen en gammel flamme, ei kvinne som heter Kari. Hun konfronterer ham med fortida deres og spør hvorfor han forlot henne. Etter arbeidsdagen er over, oppsøker han maleren Richard M. Cohen under påskudd av å lage ei fotobok. I atelieret til Cohen ser han et maleri av ei naken kvinne som han mener er Selma, kona hans. Maleren forteller hovedpersonen om sitt virke som kunstner, og hvorfor han foretrekker maleriet som medium. Hovedpersonen hisser seg gradvis opp, og anklager Cohen for å ligge med Selma. Maleren ber ham om å gå, hvorpå hovedpersonen låser ham inne i atelieret, drar hjem og finner sitt eget hus mørkt og døra låst. Inne mener han å kunne skimte kona som ikke ser ut til å ha rørt seg siden morgenen. Han får ikke noe svar når han banker på, og står ved den åpne slutten av novella utenfor huset og føler seg som en idiot.

### **Maleriets og fotografiets evne til å uttrykke essens**

Møtet mellom hovedpersonen og Richard M. Cohen i "Ekskursjon inn i filosofien" er et møte mellom to billedtyper og to kunstsyn. Fotografen og maleren har ulike meninger om kunst, og hva målet med arbeidet deres er. Cohens dom over fotografiets utilstrekkelighet føyer seg til de underliggende negative konnotasjonene til fotografiet ellers i novella, og i novellesamlinga

for øvrig. De eksplisitte vurderingene av maleriet og fotografiet retter oppmerksomheten mer direkte mot de to billedtypene, og stiller spørsmål ved hva de har mulighet til å uttrykke. Foruten mennenes uttalte holdninger til fotografiet, bidrar også personlighetstrekkene deres og Selmas preferanse for maleren til å sette de to mediene opp mot hverandre.

Før han møter Cohen, reflekterer hovedpersonen over sitt eget arbeid, og kommer fram til at hans styrke som fotograf ligger i å gjøre folk vakre (47). Å framstille folk som vakrere enn de egentlig er, anser han for å være en kunstform, en han mestrer godt. Folk vil nemlig ”ikkje ha sanninga hengande på veggene heime, dei vil ha noko dei kan leve med” (47). Han er opptatt av at bildene han tar skal være behagelige å se på, et bryllupsbilde skal tross alt henges synlig og vare livet ut.

Om fotografiet er en kunstform har blitt diskutert siden dets opprinnelse. Roland Barthes kommer i arbeidet sitt med å finne essensen i fotografiet fram til at fotografiet ikke kan defineres som kunst ut fra den klassiske betydninga av kunstbegrepet: ”Il est evident que la photo n'est pas de l'art, au sens classique du terme” (Mora og Bauret 1990: 75). Han støtter seg på Walter Benjamin og peker på at fotografiets egenskap til å framstille verden på en måte som oppfattes som ”virkelig” er en svakhet; Fotografiet er verken helt objektivt eller et substitutt for maleriet. Det faller mellom to stoler, og kan verken betegnes som fullstendig sannhet eller kunst (Mora og Bauret 1990: 75).<sup>3</sup>

Flere personer i de øvrige novellene i *Rom ved havet, rom i byen* tar bilder eller er fotografer av yrke, eksempelvis møtte hovedpersonen i ”Nærme seg en by” ekskjæresten sin gjennom jobben som fotograf. Men det er bare i ”Ekskursjon inn i filosofien” at en fotograf omtaler seg selv som en kunstner. Ute på oppdrag i bryllupet manøvrerer mannen seg rundt bryllupsdeltakerne og tenker at han er en viktig mann i samfunnet, på linje med legen eller presten (51). Bildene hans holder ting sammen, han er der på de store dagene i menneskenes liv, og foreviger de viktige øyeblikkene for dem.

Hovedpersonen har også et fotoapparat i bilen, men han bruker det veldig sjelden. Han føler at den vakre dagen utenfor bør huskes og dokumenteres, men så tenker han at ”dette landskapet ikkje kunne fotograferast, det var for fullenda, det var ikkje noko å leggje til eller trekke frå,

---

<sup>3</sup> Andre har også diskutert om fotografi kan anses som kunst. Walter Benjamin vrir på spørsmålet ved heller å spørre om ikke ”with the invention of photography, the very nature of art had undergone a change” (2008: 15). Susan Sontag hevder på sin side at fotografiet, gjennom industrialiseringa og den allmenne utbredelsen av mediet, får sitt kunstuttrykk i en motreaksjon til den praktiske bruken av det (2008: 8). Selv om diskusjonen om fotografi som kunst er interessant, ser jeg ikke på den som avgjørende for lesninga av *Rom ved havet, rom i byen*. Jeg vil dermed ikke gå nærmere inn på den videre i oppgaven.

det var ikkje noko menneskelig over det” (53). Selv om mannen i denne sammenhengen ikke er på jobb, tenker han fortsatt som en fotograf, på komposisjon, på å skape noe vakkert. Han mener at landskapet er for fullendt, at han ikke kan gjøre en forskjell ved å fotografere det. Samtidig er det typisk for private fotografier å fokusere på det menneskelige, det familiære. Man tar bilder av menneskene i livet sitt. Både privat og som yrkesfotograf er det altså mennesket som er sentralt for hovedpersonen sine bilder, samtidig som han er interessert i hva han kan tilføre og forbedre. Han ønsker å forskjønne, men en solfylt dag i et fjordlandskap etterlater ham ikke noe å gjøre, det er allerede perfekt.

Etter at hovedpersonen har sett på verkene til maleren, fotograferer han ham. Cohen forklarer da hvordan han endte opp med å male: ”[F]otografiets avgrensingar tok til å distrahere meg. (...) Eg opplevde det *nøkterne* i fotografiet som ei tvangstrøye, så med måleria ville eg gjenopprette det menneskelige nærværet som finst før fotografiet” (57, mi kursivering). Cohen er opptatt av det menneskelige i sin uttrykksform, og opplever at han ikke klarer å uttrykke dette gjennom fotografimediet. Han utfordrer dermed kunstsynet som hovedpersonen hittil har forfektet i novella. Adjektivet ”nøktern” har ifølge bokmålsordboka synonymer som ”objektiv[...]realistisk[...]fantasiløs” (nettkilde). Dette er kvaliteter som Roland Barthes opplever som mer problematisk i forbindelse med fotografiet enn i andre billedmedier, som for eksempel maleriet. Forskjellen blir tydelig om vi ser på fotografens tanker om maleriet til Cohen.

Hovedpersonen reagerer med undring og mistro når han kommer inn i atelieret til kunstneren og ser maleriet som han mener avbilder Selma. Han reflekterer over sin egen reaksjon.

Han kjente Selma igjen sjølv om ansiktet ikkje var gjort ferdig. Han såg det på kroppen og haldninga. Ho stod naken på et solflekete golv med en røyk i handa. Ein kunna sjå begge brysta, men høgrefoten var plassert litt fram, slik at kjønnet var skjult. [...] Kva var det som gjorde at han reagerte så sterkt? Merkelig nok var det røykinga, det at ho stod med ein sigarett i handa. [...] Det fikk han til å tenke at dette var ei kvinne han slett ikkje kjente. (56)

Maleren har fanga noe ved kona hans som han kjenner igjen: holdningen hennes, noe som er spesifikt for henne. Synet treffer hovedpersonen på en skjellsettende måte. Han ser henne, men er samtidig forferda over å se en side av henne som er ham ukjent.

Roland Barthes prøver i *Det lyse rommet* å finne fotografier av mora si der han kan se henne som hun var da hun levde. Hovedpersonen i ”Ekskursjon inn i filosofien” mener han kjenner igjen kona si når han ser maleriet til Cohen. Barthes opplever generelt ikke en lignende gjenkjennelse når han ser på fotografier av mora si. Barthes uttrykker at han kan se *trekkene*

til kvinnen som var så viktig i livet hans. Han kan se at det må være henne, men han *kjenner* det ikke.

Jeg kjente henne bare delvis og savnet med andre ord hennes vesen [...] Jeg ville ha kjent henne igjen blant tusenvis av andre kvinner, og allikevel kunne jeg ikke ”gjenfinne” henne. Jeg gjenkjente henne differensielt, ikke essensielt. (Barthes 2001:82)

Essensen blir altså i stor grad borte i fotografiet. Barthes ser ikke ut til å finne igjen moras vesen, det som var henne, i fotografiene han ser på. Dette kan forklares med at fotografiet, i motsetning til for eksempel et maleri, er ”a message without a code” (Barthes 1977: 17). Han legger til at: ”Of all the structures of information, the photograph appears as the only one that is exclusively constituted and occupied by a ’denoted’ message, a message which totally exhausts its mode of existence” (Barthes 1977: 18). Et fotografi har kun et denotativt budskap. Analogien mellom bildet og det avbildede er så sterk at man ikke merker seg selve mediet: fotografiet. Når en ser på et foto ser man det kameraet har ”fanga” på et gitt sted, på et spesifikt tidspunkt. Bildet refererer til et bestemt øyeblikk, og evner ikke å oppsummere hva som har utspilt seg før eller etter klikket fra utløseren.

I Roland Barthes’ tilfelle er representasjonen av mora slik hun var akkurat i øyeblikkene i fotografiene så perfekt, så detaljert gjengitt, at det vesensspesifikke forsvinner. Fotografiet kan fange utsnitt av bevegelser man ikke oppfatter med det blotte øye. Utsnittene kan oppleves som unaturlige eller ukjente når de tas ut av konteksten de befinner seg i, de står ikke til den oppfatninga vi har av objektet ut fra vår egen synserfaring. Realismen i representasjonen kommer i veien for det menneskelige, det essensielle.

Likevel er det *ett* bilde som skiller seg ut for Barthes. Han finner et bilde av mora som barn, der hun står sammen med broren sin i en vinterhage. ”Jeg betraktet den lille jenta og gjenfant tilslutt min mor. Klarheten i ansiktet hennes, den barnslige måten hun holdt hendene sine på” (Barthes 2001: 85). Han ser på mora slik han aldri har sett henne i live, som et barn, og likevel er det her han gjenkjenner det hun var for ham, en mild og uskyldig person.

Nicholas Mirzoeff kommenterer denne plutselige erfaringa hos Barthes: “In this photograph [...] it seems to him that he discovers his mother ’as she was’: [...] No photographer could set out to create an image with such multiple meanings. They are brought to the image *by the viewer*” (2000: 74, mi kursivering). Mirzoeff peker her på at der fotografier tillegges mening utover hva som objektivt kan observeres på bildet, skyldes dette oftest observatøren og ikke en intensjon fra fotografens side. Følelsene Barthes beskriver er basert på noe i ham selv, og



han unnlater også å gjengi bildet i *Det lyse rommet*, fordi han veit at bildet aldri vil kunne oppfattes på samme måte av en leser.

Følelsen av øyeblikkets *her og nå*, eller snarere *der og da*, er sterkt knytta til opplevelsen av et fotografi. Roland Barthes framhever motivets tilstedeværelse på et gitt tidspunkt som veldig spesifikt for fotografiet og mener at det som kjennetegner denne visuelle framstillingsformen er at man ikke kan ”benekte at *tingen har vært der*” (Barthes 2001: 95).<sup>4</sup> Maleriet kan på sin side late som det framstiller en virkelig hendelse uten at den egentlig har funnet sted (Barthes 2001: 94-95).

Gjenkjennelsen fotografen mener å oppleve i ”Ekskursjon inn i filosofien” er basert på noe anna enn bare likhet. Bildet hovedpersonen ser av Selma er ikke et ”snapshot” som tar henne i akten når hun røyker en sigarett. Maleriet er sannsynligvis resultatet av flere seanser der maleren har observert henne, malt, lagt til, trukket fra, og til syvende og sist har han kunnet oppsummert noe essensielt og vesensspesifikt ved henne som et fotografi ikke nødvendigvis ville klart å fange. Tidsaspektet ved produksjonen av maleriet understreker også hvor mye tid kona og den antatte elskeren har tilbrakt sammen, noe som kan bidra til mannens sinne og følelse av å ha blitt bedratt.

Essensen er hva Richard M. Cohen ønsker å få fram i kunsten sin, og som han ser ut til å lykkes med, i og med at gjenkjennelsesfølelsen er så sterk hos mannen som ser den avkledde kona si på lerretet. Fotografen i teksten uttrykker også interesse for menneskelige objekter for bildene sine. Han anser sitt virke for å være viktig for folk, og lar være å ta bilder av naturen fordi det ikke er noe menneskelig ved den. En forskjell fra hans og malerens bilder ligger i at mens Cohen streber etter å få fram *det menneskelige*, en essens, er hovedpersonen opptatt av å få fram *det vakre* i folk. Forskjønning er hans definisjon av kunst. Om bildene han tar er særlig objektive eller realistiske, slik Cohens beskrivelse ”nøktern” indikerer, kan diskuteres. Han gjør sitt for å skape skjønnhet, uavhengig om den ligger latent i objektet eller ikke. Det virker i alle fall som fantasiløshet er en framtrædende kvalitet ved arbeidet hans. Han er opptatt av at alle bildene skal være vakre og virke seriøse. Helst vil han ha seg frabedt alle former for eksperimentelle foto på bryllupsdagen (46-47).

---

<sup>4</sup> Dette argumentet må selvsagt nyanseres noe i et moderne perspektiv, der datateknologi og bildemanipulasjon faktisk gjør at vi ikke kan være sikre på at motiver på fotografier faktisk var der da bildet ble tatt, eller har blitt satt inn i ettertid. I forbindelse med analysen av *Rom ved havet, rom i byen* ser jeg likevel ikke på dette som noe avgjørende poeng.

Det noe uklare begrepet ”det menneskelige” som Cohen snakker om kan også sees i sammenheng med selve framstillinga av bildene. I hvor stor grad menneskehånden har vært med på å skape det ferdige produktet har innvirkning på hvordan man oppfatter bildet. Walter Benjamin skriver i sitt innflytelsesrike essay ”The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (2008) om forskjellen mellom manuelt og mekanisk framstilte kunstverk og hvilke følger produksjonen har for bruken og oppfattinga vår av disse. Jeg vil ikke sette likhetstegn mellom Benjamins analyser og begrepet Cohen bruker, men mener at de refleksjonene Benjamin gjør om forskjellene mellom fotografi og malerkunst gir et interessant supplement til synene på fotografi som forfektes av hovedpersonen og Cohen i novella.

Walter Benjamin peker på at utviklinga av fotografiet gjorde at billedlig gjengivelse kunne gjennomføres raskere enn hånden kunne jobbe. Synet og blikket ble dermed en viktigere sans enn den taktile, ettersom man med et tastetrykk kunne fange det øyet så (Benjamin 2008: 4). I tillegg til at mennesket er mindre involvert i framstillinga av fotografiet, er det andre aspekter som også gjør fotografiet annerledes enn for eksempel maleriet. En kvalitet som tradisjonelt har vært tilskrevet kunstverket er ekthet: ”The genuineness of a thing is the quintessence of everything about it since its creation that can be handed down, from its material duration to the historical witness that it bears” (Benjamin 2008: 7). Ektheten er en sum hva en ting er lagd av, hvor den har vært, alt som bidrar til hvordan man ser den i dag. Han oppsummerer ektheten med ordet ”aura”, og mener at kunsten mister denne i vår tid, der kunstverk kan reproduseres ved hjelp av teknologiske virkemidler.

Da huleboere lagde tegninger på veggene sine fordi de trodde de hadde magisk kraft, eller betydningsfulle menn fikk malt vakre bilder av konene sine for å vise fram hvor velstående de var, var konteksten og plasseringa av verkene essensielt for hvordan en oppfatta dem. Når man kan fotografere og reprodusere et kunstverk, fjerner man det fra den originale konteksten det befinner seg i, og fjerner dermed også mye av verkets aura. Benjamin mener slik rekontekstualisering er en forkastelse av kunstverkets rite- eller kultverdi til fordel for utstillingsverdien (2008:12-13). Denne verdiforskyvninga knyttes videre i essayet til kapitalismen og det massekonsumerende samfunnet.

Både Roland Barthes og Walter Benjamin gir inntrykk av at fotografi og maleri er vesensforskjellige. De ulike mediene framstiller motiver på forskjellige måter, og den menneskelige medvirkninga i det ferdige produktet er mye større i framstillinga av et maleri enn et fotografi. Ved å mekanisk reprodusere et malt bilde, fjerner man også auraen til det.

Fotografiet er på sin side allerede mekanisk framstilt, så effekten ved kopiering blir ikke den samme. Susan Sontag hevder at "since it is, to begin with, a printed, smooth object, the photography loses less of its essential quality when reproduced in a book than a painting does" (2008: 5). "Auraen" som Benjamin definerer som essensen i et kunstverk, er altså ikke tilstede i samme grad i et foto.

Både hovedpersonen og maleren presenterer sine vurderinger av fotografimediet og dets muligheter. Maleriet som uttrykksform defineres i hovedsak ved at det ikke besitter de nøkterne egenskapene til fotografiet, slik Cohen påpeker. Maleren foretrekker maleriets evne til å gjengi en menneskelig essens, et begrep som kan sammenlignes med Walter Benjamins tanker om kunstverkets aura. Maleriet kan kommunisere noe utover hva som reint denotativt kan observeres i bildet, en intensjon, i motsetning til fotografiet, som i hovedsak kommuniserer et motiv i et spesifikt øyeblikk og en spesifikk kontekst, slik Barthes påpeker. Cohen tar på sin egen måte opp problemer som i stor grad diskuteres i ledende teori om fotografimediet. Han utfordrer dermed synet på fotografi som hovedpersonen presenterer, der overflate og skjønnhet vurderes som viktig.

I "Ekskursjon inn i filosofien" er fotografiet og maleriet tett knytta til henholdsvis hovedpersonen og Cohen gjennom deres yrkesrelasjon til uttrykksformene som fotograf og maler. Jeg vil hevde at det er en sammenheng mellom deres utøvelse av hver sin bildeproduksjon, personlighetstrekkene deres og leserens opplevelse av de to visuelle mediene. De to mennene framstår som to ulike personligheter som hele tiden er i opposisjon til hverandre, om det er snakk om romantisk preferanse, pålitelighet, lynne eller kunstsyn. Frode Grytten lar begge presentere meningene sine om kunst og bildeproduksjon, og hvordan fotografen og maleren framstår som personer påvirker hvilket av synene som vurderes som normativt.

Allerede i åpninga av teksten settes de to mennene opp mot hverandre, med negativt utfall for hovedpersonen. I gjengivelsen av krangelen han har hatt med kona får vi vite at hun tenker på en annen mann når de elsker, og at hun vil at hovedpersonen skal gå og la henne være (43). Gjennom hele novella viser fotografen lite appellerende sider ved seg selv, eller får dem påpekt av andre. Kona avviser ham, og når han konfronteres av Kari i bryllupet han fotograferer i, er heller ikke hun nådig i sin karakteristikk av ham: "For ein feig mann du er. For ein utrulig feig mann du er" (52). Gjentakelsen understreker alvorret i ordene hennes, og

hun får også siste ord i samtalen mellom de to, noe som gjør at utsagnet tillegges en viss autoritet.

Når fotografen oppsøker Cohen, stiller han spørsmål til seg selv om hvorfor han gjør dette. ”Korfor gjorde han det? Korfor forsvann han ut av den daglige rutinen og tok ei anna rute?” (53). Mannen handler mot bedre vitende, noe han også kjenner på når han står utenfor huset til maleren: ”Han hadde mistanke om at dette kanskje ikkje var ein spesielt god idé, han hadde gjort ein tabbe, han burde pakke seg heim” (54). Han er impulsiv, drevet av en lyst han ikke helt kan forklare. Han finner maleren, og etter at han ser maleriet av Selma preges tankene hans av sinne og irritasjon overfor Cohen.

Det virker som han ser på maleriet som bevis for et utroskapsforhold mellom maleren og kona. Han blir forbanna og begynner å tenke og si obskøne ting. For eksempel hisser han seg opp over bagateller, som at Cohen tror fjorden er havet, og når han fotograferer ham er den indre tankestrømmen hans usammenhengende og irritert: ”Klikk Få tatt dei bilda ... Klikk Sjå her ... Klikk Kyss brura ... Klikk Cheeese ... Klikk Lyn Gordon badeskum ... Klikk Onkel Atle ... Klikk Din forbanna kuk...” (57). Når maleren så påpeker at hovedpersonen er en dårlig fotograf, og vil ha ham til å forstå at han har ei kone som elsker ham, svarer mannen sjalu og barnslig med spørsmål om Cohen ” knullar ” kona hans (59). Han projiserer til og med karakteristikken han selv fikk tidligere den dagen på Cohen: ”For ein utrulig feig mann du er! Knullar du henne, eller gjør du det ikkje?” (59). Utageringa hans topper seg med at han låser Cohen inne i atelieret og kaster nøkkelen på sjøen.

Richard Cohen utgjør motstykket til hovedpersonen. Cohen er rolig der hovedpersonen er opphissa, kontrollert der han er usaklig og virker ærlig når hovedpersonen lyver. Vi får aldri vite med sikkerhet om Selma og Cohen faktisk har et seksuelt forhold med hverandre. Men det er tydelig at de har vært i kontakt med hverandre og forma en emosjonell relasjon, ut fra informasjonen man får fra krangelen hovedpersonen og kona har i begynnelsen av novella, samt samtalen mellom hovedpersonen og maleren. Likevel tar maleren imot fotografen på en åpen og vennlig måte når han kommer på besøk, tar ham med og bader, og poserer for bildene han vil ta.

Selv om Cohen opptrer på en samla måte, virker det som om at han vil utfordre hovedpersonen, for eksempel ved å trekke ferdighetene hans som fotograf i tvil. Han er ærlig overfor ham: ”Du er ingen god fotograf, men du har ei fantastisk kone som elsker deg veldig høgt” (59). Han opptrer også overlegent i forbindelse med anklagene han utsettes for: ”Cohen

reiste seg og såg på han med eit hånlig blikk. Då trur eg at vi seier takk for i kveld” (59). Maleren har hele tida overtaket på den måten at han verken innrømmer noe forhold eller mister besinnelsen, til tross for fotografens verbale frontalangrep.

Maleren trekker som nevnt de kunstneriske verdiene til fotografen i tvil. Dette skjer eksplisitt ved at han sier at han er en dårlig fotograf, men også mer indirekte: ”Cohen sa, Sjølv no, når alt er så vakkert her ved havet, så tenker vi at det er flyktig og forgjengelig[...] Alt det vakre er laga for undergang, slik Freud skreiv” (57). For fotografen er skjønnheten det ultimate målet, og maleren knytter dette til undergangen. Mens Cohen gjør disse refleksjonene klarer hovedpersonen bare å tenke på at maleren ikke skjønner at de sitter ved en fjord, han fortrenger det som blir sagt, det som setter yrket hans i et anna lys.

Til nå har jeg lagt mest vekt på hvordan fotografi og maleri beskrives av personene i teksten, men uttrykkformene har også andre sider enn dem som diskuteres eksplisitt. Jeg vil derfor gå nærmere inn på de to bildetyperne og vise hvordan de framstår i novella, samt trekke inn lignende trekk fra andre noveller der de finnes.

### **Fotografiet i novella: konsum, likegyldighet og aggresjon**

Det er i en produkt- og tjenestekontekst at fotografiet først nevnes i ”Ekskursjon inn i filosofien”. Hovedpersonen er fotograf, og denne dagen skal han avbilde et brudepar. De diskuterer pris, og fotografen irriterer seg over at de ønsker å spare inn penger på kjøpet. ”Han brukte bare å seie at dette var den største dagen i livet deira, ville dei ha han på billigsal?” (45). Bryllupsfotografiet representerer og presenterer paret på det som skal være en merkedag, et symbol for forholdet deres. Der skal det ikke spares på pengene.

Fotografiet, kjærligheten og konsum relateres til hverandre. Konsumaspektet forsterkes ved at brudeparet ønsker seg flere bilder å velge mellom, de er kjøpere på et marked, og fotografen tilbyr varen, bryllupsfotografiet (46). Hovedpersonen ”enda med å ta eit klassisk portrett” (46). Han mener at eksperimentelle brudebilder der paret hopper og gjør seg til er en uting, og at bildet bør vise alvoret i en livslang kjærlighet. Fotografen vektlegger typisk denne konsum- og utstillingsverdien i bildene han tar. Vi har sett at Walter Benjamin anser disse verdiene som et resultat av overgangen til mekanisk framstilte bilder, der bruken og tilgjengeligheten til bildene er viktigere enn deres aura. Bryllupsfotografiene fotografen tar komponeres ut fra en viten om at bildene skal henge synlig i kundenes hjem. De skal være vakre, det er tross alt

det de betaler for. Sitt eget brudfoto hadde han og kona fått tatt hos en, ifølge hovedpersonen, talentløs fotograf, der fargene falmet raskt og komposisjonen var dårlig.

I flere andre situasjoner i novellesamlinga er fotografi del av en konsumsituasjon. En eiendomsmegler i "Ei kvinne i sola" tar bilder av et hus for å skaffe flere potensielle kjøpere (25). I "Nærme seg en by" ser den kvinnelige hovedpersonen, som er fotograf, en fotoseanse der flere modeller i brudekjoler blir avbilda for et brudeshow som holdes på hotellet hun bor på. Akkurat som fotografen i "Ekskursjon inn i filosofien" syns hun at den tullete oppførselen til modellene ikke viser respekt nok for det alvorlig som et bryllupsbilde representerer (96-97). Om bryllupsbildene i "Ekskursjon inn i filosofien" kan oppleves som falske fordi fotografen gjør dem unaturlig vakre, må bildene fra brudeshowet være enda falskere og fjernere fra virkeligheten. Det er ikke snakk om bilder fra bryllupet til modellene, men bilder som skal selge brudekjoler. Målet med fotografiene i disse eksemplene er ikke bildet i seg selv, men at fotoet skal massekopieres og bli sett av så mange som mulig.

En annen type foto i "Ekskursjon inn i filosofien" er turistfotografiet, representert i novella av bildene som mannen tar for noen japanere han møter på ferja på vei til Richard M. Cohen. Her presenterer Grytten en kjent klisjé, den japanske turisten som tar bilde av alt og alle så snart han beveger seg utenfor hjemlandets grenser. Susan Sontag kommenterer denne bruken av fotografiet slik: "Most tourists feel compelled to put the camera between themselves and whatever [...] they encounter. Unsure of other responses, they take a picture" (1977: 10) Som turist er altså fotografering en måte å forholde seg til de nye inntrykkene man utsettes for på ferieturen. Ved å ta et bilde tar man et standpunkt til omgivelsene. Handlinga viser at noe er verd å se og legge merke til (1977: 11). Usikkerheten en turist føler når hun utsettes for noe nytt gir seg utslag i at hun tar bilde av det, nærmest ukritisk, for å kunne ta stilling til motivet på et seinere tidspunkt. På denne måten sidestilles både viktige og tilsynelatende uviktige ting og hendelser. Fotografiet blir ikke nødvendigvis tatt fordi tingen har interesse, men tingen eller hendelsen kan bli tillagt viktighet *fordi* den har blitt avbilda.

Turistbildet finner vi igjen i en annen tekst i novellesamlinga, nemlig "Motell i vest". Turisten Tom har et noe uvanlig innfall der han helst vil fotografere interiøret på stedene han og kjæresten besøker. "Han ville fotografere alt han ikkje kom til å hugse, alt som ville bli borte frå minnet etter nokre dagar. Med stor iver hadde han foreviga rom og gjenstandar han meinte var så ordinære at vi knapt nok merka oss dei når vi var der" (65). Ved å avbilde noe så kjedelig som et nøytralt møbel eller en lysbryter gjør man objektet til noe som er verdt å legge

merke til. Han tar også bilde av kjæresten sin, et objekt som man vil anta er viktigere for ham enn en hvilken som helst støvdott i et hjørne. Men fotografiet reflekterer ikke denne forskjellen, noe kjæresten også kommenterer. ”Når du plutselig vil ha meg også med på bildet, betyr det vel at du synest eg er så ordinær at du ikkje kjem til å hugse meg” (66).

Aggresjon og voldelighet er andre, kanskje mindre åpenbare konnotasjoner til fotografering i novella. Som nevnt i innledninga ser Susan Sontag på fotografering som et inngrep i menneskers dødelighet. All fotografering er *memento mori*, handlinga minner oss om at tida går og at vi alle skal dø. Ikke bare er bruken av et fotoapparat inngripende, den er et slags ”soft murder” (Sontag 2008: 15). ”To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves [...] it turns people into objects that can be symbolically possessed” (Sontag 2008: 14). Fotografering beskrives her som et overgrep, en form for kontroll som bunner i at en fotograf kan se motivet fra en synsvinkel det aldri vil kunne ha selv.

Hovedpersonen i ”Ekskursjon inn i filosofien” er flere ganger irritert eller sint i situasjoner der han skal ta bilder. Når han fotograferer Cohen prøver han å få maleren til å si ”Cheese”, selv om han selv tidligere har uttalt at han misliker bilder der folk sier dette (58). Fotografen avreagerer ved å ta bildene, og lyden av kameraet minner nærmest om lyden av avtrekkeren på en pistol: ”Kameraet sa klikk og klikk og klikketiklikk” (58). Cohens stiller et spørsmål til fotografen som innebærer en likhet i betydninga av fotografering som den Sontag beskriver. ”Ser du noko i meg som eg sjølv ikkje har sett? Spurte Cohen [...]. Du som er fotograf, kan du sjå intensjonane mine og det som ligg bak dei?” (58). Maleren ser ut til å være bevisst på at dette besøket, dette lille stuntet til hovedpersonen, er et ønske om å få kontroll over situasjonen. Ved å se elskeren til kona, ved å fotografere ham, får hovedpersonen en slags kontroll over ham. At Cohen avslører ham i dette, gjør at fotografen mister fatninga. Kameraet hans er med Sontags ord hans maktredskap, hans ”tool of power” (Sontag 2008: 8). Når dette følelsen tas fra ham står han forsvarsløs tilbake, og Cohen har overmakta.

Fotografiet nevnes altså i flere sammenhenger i ”Ekskursjon inn i filosofien” på måter som gir negative konnotasjoner, for eksempel når det presenteres som en salgsvare. I tillegg er fotograferinga i teksten til tider prega av aggressivitet. Dessuten etablerer fotografiet som uttrykksform et slags likegyldighetsforhold til motivet sitt ved at bildet bare viser objektivt hva en fotograf *ser*, ikke fotografens subjektive tolkning av dette synet, slik for eksempel et maleri kan gjøre.

## Maleriet i novella: en nude, en mise-en-abyme

Kunstformen maleri introduseres som kjent i novella i forbindelse med maleren Richard M. Cohen, som hovedpersonen mistenker for å ha et forhold med kona. Det er nettopp Selma Cohen er i ferd med å male et bilde av, i alle fall tror hovedpersonen det når han ser maleriet. Bildet vekker sterke følelser hos mannen, og det besitter en forvirrende dualitet; han gjenkjenner henne, selv om ansiktet hennes ikke er ferdigmalt, og samtidig får framstillinga av henne med en sigarett i hånda til å tvile på at han overhodet kjenner henne (56).

En side ved maleriet av kona som muligens kan bidra til mannens reaksjon er bildetradisjonen det kan sies å være en del av. Maleriet viser ei avkledd kvinne, og er dermed en *nude*. ”In one category of European oil painting women were the principal, ever-recurring subject. That category is the nude” (Berger 1972: 41). Den nakne kvinnekroppen er et hyppig brukt motiv i europeiske oljemalerier til den grad at den kan sies å utgjøre en egen kategori.

John Berger definerer *the nude* som en type malerier der nakne kvinner portretteres for å fungere som et behagelig syn for tilskueren foran lerretet, som underforstått er en mann. Det er viktig å merke seg forskjellen mellom de engelske ordene ”naked” og ”nude” i denne sammenhengen. Å være naken er ganske enkelt å være avkledd, mens i en ”nude” er objektet bevisst sin nakenhet og den implisitte tilskueren som hun behager (Berger: 47).

På maleriet i novella er fjeset til Selma ikke malt ferdig, noe som også er tilfelle på flere ”nudes”. Hun er bare kropp, mye som på maleriet som innleder novella, der vi bare ser kvinna bakfra. Synet av den nakne kona på lerretet gir ingen behagsfølelse hos hovedpersonen i teksten. Kanskje fordi at et syn som normalt vil være reservert ham selv, den nakne Selma, i maleriet blir tilgjengelig for andre, i hovedsak maleren.

There are a few exceptional nudes [where] the painter’s personal vision of the particular women he is painting is so strong that it makes no allowance for the spectator. [...] The spectator can witness their relationship – but he can do no more: he is forced to recognize himself as the outsider that he is. (Berger: 51-52)

En *nude* kan altså også reflektere forholdet mellom maleren og modellen for bildet. Tilfellet Berger beskriver her ser ut til å ha en overføringsverdi til tolkninga av reaksjonen til hovedpersonen. I møte med bildet av kona ser mannen et utroskapsforhold, en billedliggjøring av alt kona har sagt til ham om hvor ulykkelig hun er og hvor mye hun tenker på en annen mann. Sigaretten hun holder i hånden understreker at bildet ikke er ment for hans øyne, eller i alle fall ikke til hans behag, ettersom hun selv gjentatte ganger har kritisert ham for å røyke.



Han ser en side ved henne hun aldri har vist ham frivillig, og likevel kjenner han igjen noe ved gjengivelsen av henne: kroppsholdninga og posituren hennes. Han kjenner henne, men likevel ikke.

Beskrivelsene av hvordan kvinna på lerretet står og ser ut knytter også maleriet til ei anna novelle i *Rom ved havet, rom i byen*: ”Ei kvinne i sola” introduseres av et Hopper-maleri der ei kvinne står naken på et solflekka gulv med en sigarett i hånda, og posituren og de blottede kroppspartiene er de samme som i skildringa av Richard M. Cohens maleri. Faktisk er skildringa av det fiktive maleriet i ”Ekskursjon inn i filosofien” mer utdypende og detaljert enn i den skildringa som gir konnotasjoner til Hopper-maleriet i ”Ei kvinne i sola”. Relasjonen mellom det fiktive og de virkelige maleriene gir et tydeligere bilde av Selma, som ikke selv deltar i nåtidsfortellinga. Hun skildres bare i teksten gjennom de mannlige karakterenes blikk. Fordi beskrivelsene deres alluderer til maleriene ”Excursion into Philosophy” og ”A Woman in the Sun” gir disse bildene leseren en mer direkte forestilling av henne, fordi man får følelsen av å kunne se henne ”med egne øyne”.

Forholdet mellom Cohens maleri i teksten og Edward Hoppers kunstverk gir et inntrykk av å kunne dele fokalisering med hovedpersonen i novella, av å kunne se det han ser. Det fins flere eksempler i samlinga der den tette sammenhengen mellom tekst og maleri skaper denne illusjonen. Ett av dem ser vi i novella ”Nattvindaug”, som innledes av maleriet ”Night Windows” (175). På bildet ser en inn i ei opplyst leilighet fra utsiden av en bygning. Gjennom det midterste vinduet ser man deler av ei kvinne sett bakfra mens hun bøyer seg framover slik at hodet er utenfor synlig rekkevidde. Hun har på seg en kort, rødlig kjole. Slik starter novella:

I vindaugget på andre sida av gata såg eg kona mi. Lys var tente i rommet, og ho stod med ryggen til i raud sommarkjole. Eg skjønnte ikkje heilt kva ho heldt på med der borte, men gikk ut frå at ho kikka på sofaen dei hadde snakka om tidlegare i dag. Ho bøygde seg ned mot høgre slik at eg ikkje lenger kunne sjå hovudet hennar. Eg såg bare baken og låra. Eg stod i mørket og kjente at eg fikk lyst på henne. (177)

Observasjonene til eg-personen framheves ved at leseren selv har sett Hoppers bilde og merker seg skildringer som har likhetstrekk med visuelle elementer fra maleriet, slik tilfelle også er i ”Ekskursjon inn i filosofien”.

Det finnes altså flere sider ved maleriet i novella. For det første utgjør bildet i kraft av å være en *nude* et bevis for hovedpersonen om at kona og maleren har et forhold, til tross for at det finnes en mulighet for at Selma ikke har posert for maleriet. I motsetning til fotografiet er ikke maleriet like ufravristelig knytta til en visshet om at motivet ”har vært der”, slik Roland

Barthes skriver. Slutninga hovedpersonen trekker har sin årsak i maleriets evne til å uttrykke essens. En kan vanskelig forstille seg at maleren hadde kunnet male så gjenkjennelig, selv uten ansikt, med mindre de to hadde tilbrakt mye tid sammen.

For det andre gir allusjonen til Edward Hoppers maleri en ekstra dimensjon til maleriet av Selma. Den tydeliggjør forholdet mellom Frode Gryttens noveller og Hoppers malerier, og viser at relasjonen mellom bilde og tekst overskrider tilfellene der disse deler tittel; meninga skapes også på tvers av novellene. Relasjonen mellom maleriet av Selma og bildene til Hopper fungerer dermed som en *mise-en-abyme*, en del som representerer helheten, som synliggjør det ekfrastiske elementet i novellesamlinga.

### **Malerienes og novellenes resiproke påvirkning**

Jeg nevte innledningsvis at jeg i hovedsak forholder meg til den ekfrastiske sida av novellesamlinga som en rammeforståelse. Når jeg nå har gitt eksempel på sammenhengen mellom novellene og Hopper-bildene i ”Ekskursjon inn i filosofien”, vil jeg likevel gjøre rede for dette forholdet i en mer overordna kontekst, og gi et overblikk over hvordan tekst og bilde relateres til hverandre i *Rom ved havet, rom i byen*.

Roland Barthes kommenterer forholdet mellom tekst og bilde I teksten ”Rhetoric of the Image”: ”What is the signifying structure of ’illustration’? Does the image duplicate certain of the informations [sic] given in the text by a phenomenon of redundancy or does the text add a fresh information [sic] to the image?” (Barthes 1982: 38). Barthes spør seg om hva slags rolle en illustrasjon kan spille i forbindelse med teksten den er satt i kontekst med. Han spør om bildet bare gjentar informasjon fra teksten og dermed er overflødig, eller om teksten kan tilføre bildet ny informasjon.

I Frode Gryttens novellesamling er det vanskelig å si noe endelig om dette forholdet mellom illustrasjon og tekst. Tekstene får gjennom maleriene til Hopper en konkret, visuell referanse som styrer de mentale bildene til leseren i større grad enn ved bare en tekstlig skildring. Bildene får i sin tur en øvrig historie som leder opp til og følger etter tidsrommet som Hopper har fiksert i oljemaling på lerret og som har blitt digitalt reproduisert og gjengitt i boka. Barthes vurderer relasjonen mellom tekst og bilde til å kunne deles inn i hovedsakelig to forhold, *forankring (anchorage)* og *relasjon (relay)*. Ved forankring fungerer teksten som en forklaring til bildet, den styrer hvordan vi tolker det vi ser i for eksempel et maleri. Barthes

forklarer relasjon i forbindelse med tegneserien, der teksten og bildet må sees i en større sammenheng, historien. Både tekst og bilde fungerer her som del av en enhet, der begge bidrar til lesningen av den helhetlige historien (1982: 38-41).

I forbindelse med novellene til Frode Grytten har jeg funnet innslag av begge disse forholdene. Novellene fungerer som en slags tolkning av maleriene, både gjennom ekfrastisk gjengiving og videre diktning. Bildene har som nevnt eksistert lenge før Grytten skreiv denne novellesamlinga, de har en lang tolkningstradisjon, og han har uttalt at tekstene er basert på bildene. De er altså ikke bare valgt ut som reine illustrasjoner som skal duplisere innholdet i teksten. Tekstene styrer, eller forankrer, også hvordan vi tolker bildene. På ei anna side er Hopper sine malerier innfelt i novella slik at tittelen kommer på samme side som maleriet, og ikke der selve teksten begynner. Tittelen, som er den samme for novella og bildet, indikerer også en større sammenheng enn at bildet bare er en illustrasjon. Innholdet i bildet sees direkte i sammenheng med novella, og bidrar til opplevelsen av teksten, noe som forsterkes av de ekfrastiske innslagene.

Det er gjennomgående i samlinga at Hopper-bildene og novelletekstene står i et gjensidighetsforhold, der begge uttrykksformene påvirker hvordan leseren oppfatter den andre. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg nå ta for meg andre gjennomgående tema for samlinga og hvordan disse framstår i ”Ekskursjon inn i filosofien”, nemlig melankoli og nostalgi.

### **Å tolke nåtida og fortida i lys av hverandre: fotografens og fotografiets melankoli og nostalgi**

Hovedpersonen i ”Ekskursjon inn i filosofien” er gjennomgående nedstemt og opptatt av fortida. Dette blir oftest tydelig i forbindelse med hovedpersonens omgang med kvinner. Gjennom hele dagen som skildres i novella tenker han på hvordan han har oppført seg overfor de ulike kvinnene rundt ham. Fortida belyses gjennom flere analepser, hovedpersonen tenker for eksempel flere ganger på krangelen mellom ham og kona den samme morgenen.

Noen av analepsene viser lenger tilbake i tid, som der hovedpersonen reflekterer over bruddet med Kari, kvinna han møter når han er på jobb: ”Han hugsa at han gikk inn ytterdøra og opp trappa til døra i femte etasje. Han hugsa at han hadde stått der, så hadde han snudd” (52). Gjentakelsen av ordet ”hugsa” synes viktig i sammenheng med nostalgitemaet. Verbet

framhever ikke bare en hendelse fra fortida, men selve handlinga til hovedpersonen; han henter fram minner om det tidligere forholdet.

Noen tilbakeblikk er mer idylliske, de peker tilbake på en lykkelig fortid som nå synes tapt:

I deira eige bryllup hadde han og Selma stukke av frå middagen. Dei hadde snike seg bort til parkeringsplassen og elska i baksetet på Volvoen til far hennar. Og du som ikkje eingong har sertifikat, hadde han sagt i talen etterpå. (51)

Tydeligvis var han og kona lykkelige en gang. Den spontane elskoven og det humoristiske tilsnittet står i stor kontrast til den øvrige framstillinga av forholdet deres i teksten, som er prega av sinne og bitterhet. Det nostalgiske tilbakeblikket forsterker den nedtrykkende stemninga ellers i novella.

I tillegg til skildringa av *det som er og det som har vært*, får en også eksempler i teksten på *det som kunne ha vært*. Både i sammenheng med Kari og assistenten Nina ser man at mannen kunne valgt annerledes og vært sammen med andre. Nina poengterer overfor ham at hun alltid har likt ham, og at de kanskje kunne ha blitt sammen hvis de ikke hadde funnet noen andre først (48-49). Noe trist og fortidsorientert er knytta til slike kontrafaktiske hendelsesforløp, der en undrer om livet kunne vært bedre hvis en tok andre valg. En svært lik dialog utspiller seg i "Rom ved havet", og den melankolske refleksjonen og tanker om en alternativ virkelighet finner vi igjen i flere av de andre novellene i samlinga, for eksempel i "Nærme seg en by", hvor hovedpersonen drar for å møte igjen en eks mange år etter at de endte forholdet.

Flere kritikere av novellesamlinga har som kjent lagt vekt på temaet om tapt kjærlighet og melankolien som hører med, og hovedpersonens nostalgiske dveling ved fortida underbygger følelsen av tap. Den åpne slutten gir heller ingen løsning på situasjonen, og novella avslutter dermed på mange måter som den begynte.

No trudde han at han kunne sjå Selma ligge i senga på same måte som tidligare i dag, med ryggen og baken til, som om ho ikkje hadde rørt seg sidan i formiddag. Han banka på, men han fikk ingen reaksjon. [...] [I]ngenting skjedde, og ein augneblink smilte han av seg sjølv fordi han faktisk hadde trudd at noko ville skje, for ein idiot han var, her han stod og venta i mørket utanfor sitt eige hus. (61)

Alt virker fastlåst. Kona ser ikke ut til å ha rørt seg, noe som virker merkelig. En kan spørre seg hvorfor hun fortsatt ligger der. Hun kan fortsatt være nedtrykt over den vonde situasjonen hun befinner seg i, eller bare ha falt i søvn. Hun kan ha blitt så deprimert at hun har tatt livet sitt. Vi får ikke vite noe sikkert, for hovedpersonen kommer seg ikke inn i huset. Inne er det mørkt, og han ser på seg selv som en idiot for at han trodde at ting kunne ordne seg igjen. Han

er fortsatt maktesløs og ute av stand til å nå fram til kona, men nå manifesteres dette fysisk gjennom ei stengt dør. Selv om leseren ikke får vite hva som skjer videre, er stemninga ved slutten av teksten ganske håpløs.

I teorien om fotografi er melankoli og nostalgi tilbakevendende begreper. Innledningsvis introduserte jeg hvordan både Susan Sontag og Roland Barthes skriver om disse aspektene ved fotografimediet. Sontag peker på hvordan fotografimediet automatisk påkaller assosiasjoner til tida som går, og dermed også døden og det forgangne. Barthes er opptatt av at fotografiet bare er fortid. Fotoet holder fast et enkelt øyeblikk, det har ingen framtid. I ”Ekskursjon inn i filosofien” minner det statiske forholdet mellom hovedpersonen og kona mye om et slikt bilde. Begynnelsen og slutten av novella har mange fellestrekk, og danner en helhet i teksten som kan sees i sammenheng med et anna type bilde, nemlig oljemaleriet som innleder teksten. Som i Barthes’ analyse av fotografiet, har heller ikke novella noen framtid. Teksten gjør en sirkelbevegelse, problemene er ved slutten de samme som i begynnelsen, og hovedpersonen tror ikke på noen løsning på disse, noe som gir novella et nedstemt, melankolsk preg.

Susan Sontag beskriver det melankolske og nostalgiske ved fotografimediet i forbindelse med døden. ”As the fascination that photographs exercise is a reminder of death, it is also an invitation to sentimentality. Photographs turn the past into an object of tender regard” (2008: 71). Sontag snakker her om fotografier generelt, og at alle foto har denne effekten. Fotografiene som hovedpersonen i novella tar, er profesjonelle studiofoto. Selv om også et såkalt snapshot har en *memento mori*-effekt, er profesjonelle fotografier som oftest knytta til virkelige milepæler i folks liv. Barnebildet, konfirmasjonsbildet, bryllupsbildet, alle tas med en bakenforliggende tanke om at noe enestående har skjedd, og at hendelsen må tas vare på og huskes. Sontag beskriver denne bruken av fotografiet som et sosialt rituale, og kommenterer at ”[f]or at least a century, the wedding photograph has been as much a part of the ceremony as the prescribed verbal formulas” (2008: 8). Bryllupsfotografiet er ikke bare et minne i ei ramme, men en del av ekteskapet. Like mye et symbol på parets kjærighet og troskap til hverandre som giftingen eller bryllupsløftene. Et symbol man møter på veggen i stua hver dag, og som underforstått representerer tida man har vært gift.

Nostalgien infiltrerer livet til hovedpersonen i novella, både privat og på jobben. Som fotograf skaper han selv bilder som gir et idyllisert inntrykk av fortida. Han er bevisst rollen som bildene han tar spiller i folk sine liv, og ser også det vonde de kan komme til å representere.

Bildene kan komme til å være synlige i ekteparenes liv for resten av livet, "[e]ller i det minste fram til den dagen då sanninga likevel kom piplande fram, då stilla senka seg i romma etter ein krangel eller eit brot, då bilda måtte plukkast ned frå veggane og pakkast i kassar" (47). Her virker det som han også reflekterer over sitt eget ekteskap. Forholdet mellom ham og kona skranter, og problemene deres får ham til å tenke på sin egen bryllupsdag, et nesten komisk lykkelig minne sammenligna med den dystre nåtida i teksten. Kan hende gir også tilbakeblikket et forskjønna inntrykk av fortida hans, akkurat som i fotografiene han tar.

I dette kapitlet har jeg vist hvordan "Ekskursjon inn i filosofien" diskuterer fotografi og maleri, og framstiller disse uttrykksformene på måter som gir henholdsvis negative og positive konnotasjoner. Fotografiet brukes til å konstruere falsk skjønnhet, og knyttes til konsum og vold, mens maleriet uttrykker menneskelighet og knytter samtidig an til metanivået i samlinga gjennom allusjonene til Hoppers malerier. Novella uttrykker eksplisitt et sammenlignende forhold mellom ulike uttrykksformer. Dette gjenspeiler den implisitte sammenligninga ellers i samlinga, mellom maleriet og skriftas ekfrastiske gjensidighet på metanivået, og mellom flere forskjellige referanser til ulike uttrykksformer på det diegetiske nivået. Koblinga mellom disse uttrykksformene viser seg på andre måter i "Rom ved havet", og der kommer også tidselementet jeg kort var inne på i dette kapitlet tydeligere fram.



### **3. Novella ”Rom ved havet”: et møte mellom fotografiets øyeblikk, malerienes døgn og narrativets utstrekning**

Formmessig er ”Rom ved havet”, novella som innleder samlinga, den som skiller seg mest ut fra de øvrige. De nummererte tekstbitene fungerer som isolerte hendelser i handlingsforløpet, og minner om fotografier tatt på en helgetur. Novella både tematiserer det ekfrastiske elementet i novellesamlinga, ved at den framstår som en rekke tekster som forholder seg til bilder, og kommenterer hvordan fotografiet som uttrykksform påvirker personenes omgang med hverandre.

Handlinga i ”Rom ved havet” utspiller seg i løpet av ett døgn, nærmere bestemt den 27. august, og dreier seg om ”en perfekt dag” i et navnløst ektepars liv. Novella har tredjepersonsforteller, og det er mannen, ”han”, som har synsvinkelen i teksten. Kona hans har arrangert en hyggedag for paret ute ved havet, og de går gjennom hele lista med klisjéfulle aktiviteter et lykkelig par kan finne på; de elsker, spiser frokost sammen, kjører en tur og spiser picnic på stranda. Dette skal være en perfekt dag for ham. Om kvelden tar kona med mannen på et hotell, og det viser seg at hun også har invitert mange venner og kjente fra mannens omgangskrets for å spise middag og feste. Der er også Vera, den eneste navngitte personen i novella. Det viser seg at Vera og mannen har et forhold, og at utroskapen har pågått over lengre tid. Situasjonen blir ubehagelig for hovedpersonen når han konfronteres av elskerinna; hun ønsker at han skal bryte med kona, og kaller ham feig når han ikke gjør det. Han drar hjem med kona si og tilbringer natta med henne. Han opplever å ha følelser for ektemaken han ikke har kjent på flere år. Morgenen etter ligger han stille i senga og observerer rommet han befinner seg i.

Hopper-maleriet ”Rooms by the Sea” åpner novella ”Rom ved havet”, og novellesamlinga som helhet, og finnes på side 7 i boka. Plasseringa i forhold til tittel og øvrig tekst er den samme som i ”Excursion into Philosophy”. Oljemaleriet gir innsyn i to rom uten mennesker, det fremste tilsynelatende umøblert. Til høyre i bildet står ei ytterdør åpen og havet utenfor ser ut til å rekke helt bort til husveggen, noe nedenfor dørstokken. En ser ikke annet enn vann på utsiden, og dette gir bildet et surrealistisk preg. Sollyset utenfra slipper inn gjennom døra og tegner en gul trapes på veggen i det fremste rommet, mens en lignende flekk kan skimtes i rommet bakenfor. Sannsynligvis er den fjerneste flekken lyset fra et vindu, den har en litt annen form enn lyset fra døra, men det eventuelle vinduet er ikke synlig på maleriet.



Mesteparten av maleriet fylles av den tomme, grålige veggen og det ditto gulaktige gulvet som lyset utenfra faller på. Walter Wells reflekterer over dette:

The emptiness of the rooms is prophetic. In the further room, a chest of drawers, a picture, a sofa and carpet suggest the normal quotidian round – into which is insinuated that guillotine-like shard of light. By contrast, the room in the foreground has had its door thrown open and been stripped bare by the force of that revelatory sunlight. Its floor is a cautionary yellow, while immediately outside, deep ocean awaits. *Rooms by the Sea*, then, is another of Hopper's memento mori. (2007: 186)

Wells beskriver her et tilsynelatende hverdagslig rom, med normalt møblement. Likevel er det noe som ikke stemmer helt med en slik skildring. Som han sier er rommet i forgrunnen helt tomt, mens døra står åpen. Wells mener lyset ligner på et giljotinblad. Assosiasjonen til et dødbringende instrument, sammen med posisjonen til havet, gir en følelse av ubehag, av at noe ikke er helt riktig. Maleriet omtales som et memento mori, et budskap som Hoppers bilder ofte repeterer, ifølge Wells (2007: 186).

Analysen Wells foretar av ”Rooms by the Sea”, trekker mange konklusjoner ut fra de få elementene som er synlige i maleriet. Noen av tolkningene kan virke som om de strekkes langt for et øye som ikke er kjent med den øvrige produksjonen til Hopper. Det er på sin plass å nevne at analysen av dette spesifikke maleriet finner sted i kapittelet ”Architectures”, som tar for seg lysbruken til Hopper og hvor hyppig bildene hans viser skarpt lys i samspill med ulike arkitektoniske overflater (Wells 2007: 172). Wells’ analyse setter bildet i en større sammenheng som inkluderer flere lignende malerier, samt uttalelser fra kunstnerens kone. En gjennomsnittlig leser av *Rom ved havet, rom i byen* kan ikke forventes å ha slik bakgrunnsinformasjon. Grytten har valgt ut noen av de mindre kjente verkene til Hopper.<sup>5</sup> Slik legger han også til rette for at leseren kan skape sine egne assosiasjoner og lese novellene uten å være for påvirket av resepsjonshistorien til maleriene.

Novella ”Rom ved havet” har et tydelig utgangspunkt i maleriet ”Rooms by the Sea”. Frode Grytten skaper likevel en egen setting og historie ut over hva som kan oppfattes innenfor ramma i hvert bilde. Ut fra det vide ekfrasebegrepet som ligger til grunn for avhandlinga mi, kan man si at analysen til Wells og novella til Grytten utgjør ulike tolkninger av Hopper-maleriet, slik også ”Ekskursjon inn i filosofien” og de andre novellene er tolkninger av maleriene. Selv om forfatterene arbeider innenfor ulike sjangre, har tolkningene deres flere fellestrekk. Begge trekker fram lyset som et viktig element. Wells bruker adjektiv som

---

<sup>5</sup> For eksempel har Grytten ikke brukt maleriet ”Nighthawks”, Hoppers desidert mest kjente maleri.

avslørende og advarende i sin analyse, og hovedpersonen i novella står i fare for å få avslørt en stor hemmelighet, sin egen utroskap.

”Rooms by the Sea” er ellers ett av to malerier i samlinga som ikke har noen form for menneskelige skikkelser i seg. I motsetning til i ”Ekskursjon inn i filosofien” har man altså ikke noe som kan tolkes som en visuell framstilling av hovedpersonen(e) i novella. Bildet oppleves heller som setting for deler av handlinga, uten at dette er like tydelig her som i mange av de andre novellene.

### **Maleriet i teksten: lyset som symbol for passerende tid**

Mens jeg har jobba med novellene til Frode Grytten, har det gått med en god del tid på å studere bildene til Edward Hopper, lese om dem, og til å leite etter ”spor” av dem i tekstene. Det som har slått meg mest med den innledende teksten er mangelen på direkte gjenkjennelse av det tilhørende bildet. Selv om skildringene ikke er like detaljerte som i tilfellet ”Ekskursjon inn i filosofien”, alluderer flere tekstutdrag til maleriet. Disse finner man der hovedpersonen og kona befinner seg på hotellrommet, slik som i begynnelsen av novella: ”Morgonsola fylte delar av rommet. Gjennom den opne døra kunna han høre skrik frå sjøfugl og bølger som braut stille” (9). Noen detaljer, som sola og døra, skaper assosiasjoner til maleriet. Havet skildres ikke direkte. Som oftest er skildringene knytta til maleriene i samlinga basert på visuelle detaljer, men i dette tilfellet veit vi at havet er der fordi hovedpersonen kan høre sjøfugl og bølgeskvulp. Seinere er hovedpersonen alene på rommet, og på nytt skildres lyset fra sola: ”Han løfta kameraet og fanga rommet inn i søkaren. Sollyset etterlét seg små flekkar på veggjar og golv [...] snart ville den nye dagen henta han inn” (10-11). Sollyset minner om dagen som skal komme, og han tar bilde av det. Beskrivelsen virker vakker, men følelsen av at dagen vil *innhente* ham høres urovekkende ut, om ikke advarende, for å bruke Wells’ ord.

I ”Rooms by the Sea” tar lyset utenfra opp mye av lerretet, og skaper en kontrast til de dunkle rommene inne i huset. Forholdet mellom lys og mørke nevnes også til slutt i novella, når ekteparet igjen ligger i senga på hotellrommet: ”Han låg og stira på skuggane som langsamt endra form etter kvart som den nye dagen trengte inn i rommet” (20). De ulike skildringene peker på ulike elementer i maleriet. Maleriet utgjør dermed et slags bakteppe i teksten, der spesielt skildringene av lyset går igjen. Skyggene som beveger seg i det siste sitatet er et resultat av sola som beveger seg på himmelen. Slik minner også lyset om at tida går.

Hvis en ser på maleriene Frode Grytten har valgt ut i kronologisk rekkefølge, blir sammenhengen mellom lyset og tida enda tydeligere. I ”Rooms by the Sea”, ”A Woman in the Sun” og ”Excursion into Philosophy”, altså de tre første bildene, er lyset sterkt og gult, og himmelen utenfor er en klar, blå farge. I de neste fire maleriene, ”Western Motel”, ”Approaching a City”, ”Hotel by a Railroad” og ”Sunlight in a Cafeteria”, er fargene mye mer dempa, selv om en i flere av dem kan se flekker av lys på vegger og gulv. De tre siste novellene innledes av mørkere bilder, først ”House at Dusk”, så ”Room in New York” og til sist ”Night Windows”. I disse bildene kommer lyset i hovedsak fra innsiden av husene som er avbildet. Her er lyset altså et kunstig, menneskeskapt lys. Den gradvise endringa i lysforholdene i maleriene forsterker poenget med at alle novellene foregår i løpet av et døgn, de utgjør i seg selv en døgnsyklus. Titlene ”House at Dusk” og ”Night Windows” understreker eksplisitt bevegelsen fra lys til mørke, underforstått overgangen fra dag til natt. Man blir stadig minnet på at tida går.

### **27. august: fortid, nåtid og ei usikker framtid**

Datoen 27. august er et gjennomgående motiv i novellesamlinga. For hovedpersonene i novellene er datoen en skjebnesvanger dag, der de opplever noe som får dem til å se annerledes på livet deres. Typisk får én eller flere hendelser denne datoen dem til å reflektere over fortida si.

I ”Rom ved havet” opplever hovedpersonen først at kona hans overrasker ham med en romantisk tur. I løpet av dagen husker han møtet med familien hennes og ei tidligere og muligens lykkeligere tid i forholdet deres. Når han om kvelden ender opp i samme rom som både kona og elskerinna, tvinges han til å tenke over utroskapen sin. Han minnes de hemmelige stundene han har hatt med Vera. Hovedpersonen har hatt gode stunder sammen med dem begge, til ulik tid og på ulikt vis. I et tilbakeblikk fra et av de mange hotellrommene han har befunnet seg sammen med Vera tenker han ”Akkurat no har eg alt som livet kan by på” (18). En tanke som minner mye om den han hadde i bilen sammen med kona tidligere i novella. Mens de kjører rundt og prøver å ha en perfekt dag, undrer han hvorfor de ikke alltid har det slik (14).

Ekteparet i novella diskuterer *hva* en må gjøre på en perfekt dag, men de plagede tilbakeblikkene til hovedpersonen peker på at lykken er like, om ikke mer, avhengig av et *når*.

Lykken er tidsbestemt. Timing er avgjørende. De perfekte øyeblikkene er noe hovedpersonen ser tilbake på med et nostalgisk blick, som når kona hadde dansa for ham da de var nyforelska, eller da Vera ba ham kysse henne i en snødekt bil (13, 17). Øyeblikkene kan ikke vare, fordi tida går, og menneskene og omgivelsene deres endrer seg. En er hele tida påvirka av fortida og de valgene man har tatt. Hovedpersonen forsøker å forklare dette til Vera. Han klarer ikke å velge henne over kona, men presiserer at "[h]adde eg treft deg først, hadde eg gifta meg med deg" (18). I "Ekskursjon inn i filosofien" utdyper assistenten til hovedpersonen denne problemstillinga. "det er rart korleis rekkefølga bestemmer. Kven vi treffer først, kvar vi er i livet, alt kunne vært annleis om den rekkefølga var annleis. Dei seier av kjærleik handlar om éin ting: timing" (48-49). Store deler av novellesamlinga dveler ved forholdet mellom nåtid og fortid. Nåtida defineres av fortida som har ledet opp til den. Fortida er forbi, og kan aldri endres eller tas tilbake. Framtida er ukjent, men avhengig av valgene man tar nå.

I tillegg til å tolke maleriene til Edward Hopper i novelleform, arrangerer også Frode Grytten bildene på en slik måte at de forsterker tidstemaet i samlinga. Forholdet mellom novellene og bildene utgjør en hermeneutisk sirkel. Novellene er inspirert av, og gir en tekstlig fortolkning av maleriene. Selv om både bildene og tekstene kan tolkes som selvstendige, kunstneriske verk, blir de, ved å plasseres i novellesamlingas kontekst, farga av hverandre. Rekkefølgen til maleriene rekontekstualiserer i sin tur Hoppers kunstverk, slik at de ikke bare utgjør adskilte enheter, men en helhet hvor de tilsammen avspeiler innholdet i novellene som springer ut av dem. I "Rom ved havet" alluderer Grytten flere ganger til Hoppers bilde, og som den første teksten i samlinga tydeliggjør den sammenhengen mellom de to elementene. I tillegg til maleriene inkluderer novella mange referanser til et anna visuelt medium som også er sterkt forbundet til konseptet om tid og det forgangne, nemlig fotografiet.

### **Form: fotografiske tekster**

I "Ekskursjon inn i filosofien" ble fotografiet og maleriet sammenligna som uttrykk. Novella satte fotografiet i et kritisk lys, hvor konsum og kontroll ble viktige stikkord. I "Rom ved havet" er fotografimediet også et gjennomgangsmotiv. Ikke bare minner struktureringa av novella i små, isolerte tekststykker i seg selv om fotografier, men i tillegg oppleves hovedpersonenes bruk av fotografimediet som viktig for deres prosjekt: den perfekte dagen.

Novella åpner med nummereringa ”24 |” (9). Hvert av de 24 avsnittene er markert med et slikt nummer, de neste ”23 |”, ”22 |”, helt ned til ”1 |”. Siden novellene i samlinga generelt utspiller seg i løpet av en dag, kan en tolke de 24 tekstbitene som timer i døgnet. Tallet 24 framprovoserer assosiasjoner til den digitale klokka, men avsnittene korresponderer ikke direkte med tallene som klokkeslett. Novella begynner og slutter en morgen på et hotellrom. Det kan ha gått omtrentlig 24 timer fra det første til det siste avsnittet, men disse finner ikke sted kl. 24:00 eller kl. 01:00. Dessuten foregår handlinga i noen avsnitt, eksempelvis nummer 9, på et tidligere punkt i historien enn det døgnet som handlinga utspiller seg i (17). Jeg anser derfor sammenfallet mellom tall og timer for å være en løs referanse til lignende ledemotiv i samlinga, som døgnet og tid, heller enn en direkte representasjon av tida i de ulike avsnittene.

En annen mulig tolkning av nummereringa setter tekststykkene i en fotografikontekst. Jeg anser denne analysen som mer overbevisende, fordi den i større grad baserer seg på novelleteksten. En av samtalene til ekteparet dreier seg eksplisitt om fotografiapparatet som kona har tatt med for å dokumentere den perfekte dagen.

Har du med kameraet? spurte han.  
Ho gav det til han.  
Kjøpte du film med bare 24 bilde?  
Ja, det var alt dei hadde. (12)

De 24 tekststykkene og de 24 bildene i filmen kan settes i sammenheng med hverandre. Kameraet er en del av idyllen som kvinna forsøker å skape, bildene skal dokumentere det lykkelige paret.

Susan Sontag beskriver hvordan dokumentering av familien har blitt en viktig funksjon for fotografiet som medium. Bildene skaper en slags familiekrønike. De viser ulike hendelser i livene til de involverte og vitner om, eller konstruerer et fiktivt, samhold mellom dem. I forrige kapittel så vi hvordan bryllupsfotoet symboliserte forholdet mellom ektemakene, men fotografiene er også viktige i mindre livsendrende sammenhenger. Ifølge Sontag kan en ferietur, lik den som utspiller seg i ”Rom ved havet”, være en arena der fotografering brukes som bevisføring (2008: 8-9). Kameraet dukker stadig opp i teksten. Paret tar bilder fra morgen til kveld, og disse vil for ettertida utgjøre, som Sontag uttrykker det, ”indisputable evidence that the trip was made, that the program was carried out, that fun was had” (Sontag 2008: 9). Fotografiene slår fast at de har hatt det fint, og at kona til hovedpersonen faktisk har arrangert en perfekt dag for ham.

Tekstens oppstykkas form og enkle språk synes også å reflektere fotografimediet. Avsnittene gir små, noe usammenhengende, glimt inn i dagen til hovedpersonen. Innledningsvis i avhandlinga gjorde jeg rede for den generelle skrivestilen i novellesamlinga, og ”Rom ved havet” er ikke noe unntak. Gjennom kortfatta handlingsreferat, skildringer og dialoger holder Grytten seg til prinsippet om *showing* heller enn *telling*. Leseren får stort sett presentert overflaten av hendelsene. Det finnes unntak der en får innsyn i tanker og følelser, men disse er ofte korte og uspesifikke, som når Vera avslutter forholdet til hovedpersonen: ”Han svarte ikkje. Han kjente melankolien krype tilbake som ein hund” (19). En skjønner at hovedpersonen reagerer negativt på bruddet med Vera. Hva han spesifikt tenker, eller hva han tror bruddet vil resultere i, er imidlertid hemmeligholdt. Leseren må selv fylle inn tomrommet, basert på hva hovedpersonen sier og gjør etterpå.

Tekststykkene er fulle av spørsmål, mange av dem ubesvarte. Noen er retoriske, andre ikke. Flere befinner seg på slutten av avsnitt, noe som gjør bruddene i teksten tydeligere. En kan bare anta hva svarene vil være, fordi det er tomrom i teksten der de skulle ha stått, som når Vera sier ”Vil du kysse meg?”, eller ”Men du treffe henne først, sa ho og reiste seg. Gjorde du ikkje?” (17, 18). Ved å i hovedsak *vis*e hva som skjer, må leseren se for seg hendelsene og selv tolke meningen bak dem. Å lese teksten kan minne om å se på et fotografi og se for seg hva som skjer etter at bildet er tatt. Som nevnt sier Roland Barthes at fotografiet er uten framtid. Avsnittene i teksten er til dels løsrevde fragmenter. Hva som skjer like etter den siste setningen i hver nummererte tekst er ukjent, og novella hopper heller videre til en ny hendelse. Selv om handlinga i avsnittene stort sett følger hverandre i tid, er de ikke knytta sammen i et flytende narrativ. Å lese novella føles, på grunn av den fragmenterte formen og den visuelle stilen, litt som å bla gjennom en bunke fotografier, fotografier som ble tatt den perfekte dagen.

Fotografering, bilder, eller fotoapparatet nevnes eksplisitt i avsnitt 23, 21, 18, 16, 13, 12, og 3 i novella. For eksempel fotografes ekteparet i bilen på vei hjem fra festen om kvelden (20). Noen av bitene er analepser. Innholdet i dem inngår dermed ikke i døgnet der handlinga utspiller seg. Den konstante påminnelsen om kameraets nærvær gjør likevel at lesinga av avsnittene som bilder forsterkes. Tredjepersonsfortelleren gir bare innsikt i tankene til hovedpersonen, slik som i avsnitt 18: ”På vegen fotograferte han kona frå sida. [...] Han såg bort på henne og tenkte: Kvifor er det ikkje slik heile tida?” (13-14). Avsnittene er skrevet som små episoder, uten at de har noen direkte relasjonar til det foregående i form av tekstbinding. Eksempelvis begynner avsnitt sju med setningen ”Etter midnatt såg han Vera

sitje åleine utanfor” (17). Preposisjonsfrasen ”etterpå” hadde skapt en mykere overgang fra den forrige teksten, der folk sto ute og røykte sigarer. Slik Grytten har formulert det, blir forflytninga i tid tydeligere, og vi får en ny episode heller enn en kontinuerlig overgang fra den forrige. Dette understreker ytterligere at hvert avsnitt i hovedsak forholder seg til et avgrensa tidspunkt.

En enkelt skildring alluderer særlig til fotografiet og sammenhengen mellom tekstbitene og fotografiene i novella, nemlig avsnitt 12: ”Det finst bare eitt bilde av Vera på denne filmen. Ho sit i bakgrunnen ved vindaugget. Ho har på seg ein svart kjole og ein kvit topp. Ho løftar glaset mot fotografen og smiler” (15). Teksten skifter tid fra preteritum til presens. Noen ser på bildet av Vera i ei nåtid som er etterstilt 27. august, dagen bildene ble tatt. Filmen omtales i bestemt form, hvilket indikerer at leseren veit hvilken film det er snakk om. Den eneste filmen som er nevnt tidligere er den i kameraet til ekteparet, og man kan derfor anta at det er snakk om samme filmrull. Det plutselige skiftet i tid er dramatisk, fortelleren dveler ved bildet av Vera, som introduserer henne i novella. Det korte avsnittet er en skildring av et fotografi, og her er sammenhengen mellom tekstene og fotografimediet sterkest. De andre tekststykkene framstår ikke som like eksplisitte skildringer av fotografier. Nummereringa og de øvrige referansene til fotografering knytter dem imidlertid til avsnitt 12, og tekstene framstår dermed som en rekke tolkninger av en bildeserie, hvor det tolvte avsnittet er det eneste stedet dette forholdet kommenteres direkte.

### **Fotografiet som bærer av nostalgi og melankoli**

Som i ”Ekskursjon inn i filosofien”, ser vi også i ”Rom ved havet” en sammenheng mellom fotografimediet og det bakovervendte blikket. De mannlige hovedpersonene i begge novellene tenker stadig på tidligere hendelser som involverer konene deres og andre kvinner de har eller har hatt forhold til.

Fotografen i ”Ekskursjon inn i filosofien” minnes den lykkelige dagen han gifta seg med kona. Minnet står i skarp kontrast til det nåværende forholdet deres, som er prega av sinne og mangel på kommunikasjon. De to virkelighetene ser ut til å kræsje i bryllupsbildet deres. Fotografiet som viser dem på bryllupsdagen er ødelagt og pakka vekk, og kan ikke lenger fylle funksjonen som påminner om gladere dager. Forholdet deres virker dømt til å mislykkes når en leser den fastlåste slutten i teksten.

Som tidligere nevnt tenker hovedpersonen i ”Rom ved havet” stadig tilbake til situasjoner som involverer enten kona eller Vera. I forbindelsene med begge kvinnene husker han lykkelige øyeblikk som oppleves som tapte. For eksempel kan han ikke møte familien til ektemaken for første gang mer enn nettopp den ene gangen han erindrer. Den overraskende ferieturen han opplever den 27. august framprovoserer tanker om ei tid der forholdet deres var nytt og spennende, og minnene gjør at varme følelser for kona som lenge har ligget brakk blusser opp igjen. Samtidig fører denne dagen til at han konfronteres med utroskapen sin og de følelsene han har eller har hatt for Vera. De to har også delt kjærlige øyeblikk, men når hun stiller ham et ultimatum klarer han ikke å velge bort noen av kvinnene, og Vera må dermed være den som bryter av forholdet. Hovedpersonen reagerer med en følelse av melankoli (19).

Melankolien er knytta til følelsen av tap. Dagen til hovedpersonen har vært full av nostalgiske minner, og han kan til syvende og sist ikke få alt, slik Vera påstår at han vil på side 18 i novella. Bildene som taes underveis minner også om at denne dagen heller ikke kan vare evig. Samtalene hans med kona og Vera, festen, alt passerer og bli en del av fortida. Dette inntrykket blir sterkere av at avsnittene i novella alluderer så sterkt til fotografimediet. Idét handlinga utspiller seg blir den et fastfrosset øyeblikk som minner om et fotografi. Fortelleren ”ser på” bildene fra den perfekte dagen fra et seinere tidspunkt, når filmen er framkalt og hendelsene er kommet på avstand. Det nostalgiske blikket blir fordoblet fordi hovedpersonen, som selv lengter bakover i tid, selv er objekt for et tilbakeskuende blikk: fortellerens.

Susan Sontag nevner at fotografiet er et symbol på fravær og uoppnåelighet. Et foto kan forsterke erotiske følelser for dem som tiltrekkes av det som er fjernt eller utilgjengelig (2008: 16). Denne funksjonen til fotografiet gjennomsyrrer ”Rom ved havet” ved at hovedpersonen stadig higer etter ei fortid som framstår som lettere eller mer interessant enn nåtida. Fotografiets tilstedeværelse i teksten understreker kontrasten mellom *nå* og *da*, samtidig som handlingas nåtid oppleves som fortid gjennom novellas form og det bakovervendte blikket til fortelleren.

*Framtida* er derimot ukjent, og det er vanskelig å si på slutten av novella om ekteparet kommer til å holde sammen eller ikke. Novella ser ikke framover, slutten er åpen, og viser ikke hva som skjer utenfor ramma de 24 bildene utgjør. Som nevnt trekker Roland Barthes fram begrensninga i tid som et særtrekk for fotografimediet. Fotografiet mangler framtid, det kan bare vise et øyeblikk i fortida. Barthes mener at fotografiet derfor er et melankolsk medium. (2001: 109-110) I resepsjonen av novellesamlinga legger flere vekt på det



melankolske ved tekstene Grytten. Om en lar Barthes' tolkning av fotografietmediet ligge til grunn, kan man si at bruken av fotografiet som gjennomgående motiv forsterker det melankolske preget i tekstene og at dette er særlig tydelig i "Rom ved havet".

### **Fotografiet som verktøy i konstruksjonen av en perfekt virkelighet**

Fotografimediet bidrar altså til den generelle stemninga i teksten gjennom sine melankolske kvaliteter. I tillegg brukes fotoapparatet av personene teksten på et vis som oppfattes som systematisk. Fotografieringa virker instrumentell, den tjener til et formål: å dokumentere den perfekte dagen.

Om en sammenligner slutten av novella med "Ekskursjon inn i filosofien", ser vi en påfallende likhet. Selv om ekteparet i "Rom ved havet" til en viss grad finner tilbake til hverandre, er framtida deres også usikker. Hovedpersonen "ville vinne tilbake [...] delene av henne. Han rørte ved heile henne, tok tilbake kvar del han hadde mista" (20). Det virker som om paret skal få en lykkelig slutt, men når kona spør om han har hatt en perfekt dag, tenker han: "No kan du gå frå meg" (20). Sitatet er tvetydig. Vil han at hun skal gå fra ham? Ønsket hans om å ta henne tilbake taler imot dette. Han mener kanskje heller at det er logisk at hun nå vil gå fra ham. De har gjort alt hun hadde planlagt for den perfekte dagen, og i hennes øyne må programmet anses som vellykka. Men når man har opplevd en perfekt dag, den beste noen sinne, hva har man så å se fram til? En av samtalene til ekteparet tidligere på dagen peker på den samme problemstillinga. Hun mener at man må drømme på en perfekt dag, mens han mener dette ikke er mulig, for hva skal man drømme om når en har alt? Han konkluderer med at "Paradis kan fort vise seg å vere for godt til å vere sant" (14).

Novellas paradisi er dagen som kona vil arrangere for mannen sin. På overflata ser alt perfekt ut, og når filmrullen i kameraet blir framkalt, vil fotografiene vise idylliske bilder av et ektepar på tur i et pittoresk landskap, en picnic på stranda og en fest med smilende mennesker. For hovedpersonen er dagen også full av usikkerhet, umulige valg og melankoli, men han holder følelsene skjult. For ettertida vil fotografiene være beviser på at paret gjorde romantiske ting sammen og hadde det "perfekt", men for hovedpersonen vil bildene vise en falsk virkelighet.

Som Susan Sontag påpeker, gir fotografiene et innbilt eierforhold til ei fortid som ikke eksisterte slik den oppfattes ut fra bildene (2008: 9). Selv om fotografier ofte oppfattes som

mer ekte representasjoner av virkeligheten enn for eksempel et maleri, påpeker Sontag at de er en tolkning av verden på lik linje med malerier eller tegninger, fordi fotografen bestemmer hvordan et foto skal se ut (2008: 6-7). For eksempel vil den som tar bildet, velge bort enkelte motiver og elementer til fordel for andre, bruke en spesifikk vinkel, osv. Fotografiene viser virkeligheten slik fotografen ønsker å framstille den.

I "Rom ved havet" velger personene bak kameraet seg motiver som representerer positive erfaringer. Kona til hovedpersonen forsøker å ta bilde av mannen sin i senga etter at de har hatt sex (9). Han fotograferer i sin tur henne mens de kjører en tur i bilen (13). En av gjestene på festen tar bilde av paret i taxien på vei hjem (20). Det er underforstått at bildene skal vise parets lykke på en perfekt dag i livet deres.

Veras nærvær på festen utgjør et forstyrrende element i harmonien, fordi leseren får vite at hun er hovedpersonens elsker. Men i fotografiet av henne er det få spor av den trusselen hun utgjør for den perfekte dagen. Hun smiler til kameraet, hun spiller rollen til den fornøyde gjesten. Kameraet framprovoserer en forventet adferd, det får Vera til å uttrykke følelser som ikke stemmer overens med dem hun sannsynligvis føler, der hun sitter på en fest arrangert av kona til mannen hun elsker. På overflata er alt tilsynelatende perfekt, men dette er en konstruert virkelighet som bare finnes på kamerarullen. Innsikt i personenes faktiske tanker og følelser avslører den vakre løggen som fotografiet presenterer.

I novellesamlinga brukes fotografier flere steder som et slags verktøy for å skape skjønnhet eller perfeksjon. I "Motell i vest" blir den kvinnelige eg-personen fotografert av kjæresten Tom mens de er på tur sammen. Ifølge henne tar han fotograferinga si alvorlig, og har store forhåpninger til resultatet (66). Han uttaler også at han vil at ferien skal være perfekt, i likhet med kona i "Rom ved havet". Fotografen i "Ekskursjon inn i filosofien" bruker også fotografiet til å skape et perfekt øyeblikk. Han mener at hans styrke ligger i å forskjønne. Han bruker fotografimediet til å konstruere en virkelighet som folk kan ha framme i stuen sine som et symbol på lykke.

I alle novellene møter prosjektene motstand. Bryllupsfotografen blir danka ut av en maler, og kona som vil arrangere en perfekt dag lykkes bare på et overflatenivå. Tom blir i sin tur møtt av kritikk av kjæresten, som forfekter at "Ingenting er perfekt. [...] Det er som med fotografia dine. Du trur dei er perfekte heilt til du får dem framkalla. Då ser du at dei er alt anna enn perfekte" (68). Frode Grytten bruker stadig fotografimediet i sammenhenger forbundet med lykke og perfeksjon, men trekker samtidig sammenhengen mellom bildene og virkeligheten i

tvil. Det er ikke mulig å oppnå perfektjon. Verden er ikke perfekt. Lykke kan ikke fryses fast på et bilde.

I ”Rom ved havet” eksperimenterer Frode Grytten med novellas form og skaper en nærhet mellom teksten og fotografimotivet. Forholdet mellom ord og bilde minner også om novellas ekfrastiske forhold til Edward Hoppers maleri. Bruken av fotografiet i novella er et eksempel på fotografering som en kontrollerende handling, slik ”Ekskursjon inn i filosofien” også hadde innslag av. I tillegg viser ”Rom ved havet” hvordan den latente nostalgien og melankolien i fotografier har en innvirkning på hovedpersonens humør og erfaringer, noe vi også ser i flere av novellene i samlinga.

#### 4. Samlinga som helhet: konsekvenser av Frode Gryttens strukturelle og tematiske grep

*Rom ved havet, rom i byen* er både en rekke skildringer av problematiske parforhold og et sammensurium av mediereferanser på flere nivå. Jeg vil nå oppsummere de viktigste grepene han gjør, og hva disse har å si for lesninga av novellesamlinga.

Alle novellene i samlinga opptrer i samspill med eller inneholder referanser til andre medier enn skrift, som oftest fotografi. Noen referanser er ganske vage, som når hovedpersonen i ”Rom i New York” inviteres med til et kunstmuseum, eller når noen jobber i en fotobutikk, som i ”Sollys i ein kafeteria”. I de fleste av novellene refererer Frode Grytten til flere medier, slik at disse implisitt danner et motsetningsforhold, som i ”Ei kvinne i sola”. Her møter en kvinnelig journalist igjen en ekskjæreste, som er mekler og tar referansebilder til en annonse når hun skal selge huset til foreldrene. I denne novella omtales både hennes jobb som skribent, fotografier og en privat film han viser henne. I noen av novellene tas forholdet mellom ulike medier opp mer eksplisitt. Dette så vi i ”Ekskursjon inn i filosofien”, der personer i teksten uttaler seg om fotografi og maleri, og i ”Rom ved havet”, der Grytten bruker formen i novella til å skape et innbilt likhetstegn mellom skrift og fotografi, samtidig som samskrivinga kontrasterer hva de to mediene kan gi av informasjon. Til slutt er alle novellene på det strukturelle nivået i samlinga knytta til maleriene til Edward Hopper, ved at tekstene som kjent innledes og er en fri tolkning av hvert sitt Hopper-bilde.

Som jeg flere ganger har påpekt, ser det ut til at novellesamlinga tematiserer et kritisk syn på fotografimediet. Fotografiet karakteriseres som nøkternt, og mangler evnen til å uttrykke ”det menneskelige”, eller som Walter Benjamin sier det: det mangler aura. I tillegg nevnes fotografiet i kontekster som gir negative konnotasjoner, som konsum, manipulering, kontroll og vold. I flere av novellene inngår fotografiet som del av personenes livsprosjekter. De ønsker å bruke fotografiet til å skape noe perfekt.

Ønsket om å perfeksjonere sin egen virkelighet uttrykkes kanskje sterkest av kona til hovedpersonen i ”Rom ved havet”. Hun tar ham med på turen som hun har planlagt i detalj for at han skal ha en perfekt dag. Hun regisserer hele dagen, og tar bilder for å dokumentere den. Planen hennes virker nærmest krampeaktig. Utopien, en perfekt dag, er et evig repeterende mantra i novella, faktisk forekommer variasjoner over uttrykket *perfekt dag* 13 ganger på novellas 12 sider. Til tross for anstrengelsene hennes er ikke dagen perfekt. Hovedpersonen preges av motstridende følelser og står overfor en situasjon der han ikke kan ta et valg uten å såre noen. Som nevnt påpeker han selv problematiske aspekter ved det

perfekte og at paradiset kan være for godt til å være sant. Et perfekt øyeblikk er sannsynligvis et øyeblikk der en *ikke* tenker ”dette er perfekt”. Ved å stadig spørre om mannen har det perfekt, faktisk ved å arrangere utflukten i seg selv, påvirker hun hvordan han reflekterer over sin livssituasjon, som er konfliktfylt. Livet er ikke perfekt, men deler av det kan erindres som perfekt gjennom et nostalgisk blikk som utelukker de negative omstendighetene, som i et fotografi. I beste fall er det dette kona til hovedpersonen oppnår.

I ”Motell i vest” så vi hvordan amatør fotografen Tom forsøkte å påvirke sin egen virkelighetsoppfatning og hukommelse ved å ta bilder av irrelevante detaljer. Han vil også ta arrangerte bilder av kjæresten sin som oppfattes som unaturlige for henne. Han vil at ferieturen deres skal være perfekt, hun repliserer at ingenting er perfekt, og kan aldri bli det. Både i ”Motell i vest” og ”Rom ved havet” benytter personer fotografier som et redskap i sitt arbeid med å påvirke en annen persons opplevelser og erfaringer. Bildetakinga oppfattes som manipulerende, kameraet inkluderes i personenes liv den 27. august for å velge ut enkelte deler av virkeligheten som skal huskes for ettertida. Både kona i ”Rom ved havet” og Tom i ”Motell i vest” forsøker å kontrollere og påvirke partnerene sine ved å fotografere dem.

Fotografen i ”Ekskursjon inn i filosofien” kontrollerer i sin tur sine objekter ved å forskjønne dem. Han bruker fotografiet for å konstruere ideelle utgaver av menneskene som kjøper tjenestene hans. Kontrollaspektet ved fotograferinga står i kontrast til Richard M. Cohens arbeidsprosess som maler. Han forklarer for hovedpersonen i novella hvordan Selma korrigerer arbeidet hans mens han maler. ”Ho jaktar nådeløst på jålete delar av maleriet mitt [...] og strammar inn komposisjonane” (59). Motivet for maleriet, Selma, påvirker den kunstneriske prosessen med egne innspill og forslag. Hun hjelper maleren med å fjerne tilgjorte eller forfengelige trekk ved verket, slik at det framstår som ekte. Fotografen dytter sitt skjønnhetsregime på alt han tar bilde av, og bestemmer selv hvordan resultatet blir seende ut.

I det hele tatt danner novella en polarisering mellom fotografi og maleri, der sistnevnte har flest positive konnotasjoner. Maleriet kjennetegnes ved at det uttrykker en menneskelig essens og at prosessen med å framstille det er dialogisk og demokratisk. Fotografiet, derimot, konsenterer seg om overflate og et slags skjønnhetens og diktatur der fotografen er eneherster. Maleriet foretrekkes framfor fotografiet gjennom at maleren Cohen uttrykker sin preferanse for denne uttrykksformen, samtidig som han framstilles på en måte som impliserer

et sammenfall mellom hans meninger og den normative holdninga til fotografiet i novellesamlinga.

Preferansen for maleriet gjør seg også gjeldende på metanivået i teksten, der Frode Grytten har valgt ti malerier, og ikke fotografier, som grunnlag for sin produksjon. I motsetning til fotografier, som i hovedsak viser utdrag av bestemte øyeblikk som har funnet sted, er malerier i større grad en kunstnerisk tolkning av virkeligheten. De kan oppsummere en stemning eller en følelse. *Hvordan* maleriet viser er like viktig, om ikke viktigere, enn *hva* det viser. Det er kodet, og må dermed avkodes av den som ser, mens fotografiet ifølge Barthes er et budskap uten kode. Avkodinga impliserer en større utstrekning i tid i maleriet. Den åpner for en analyse som i mindre grad er mulig med fotografiet.

Maleriene til Edward Hopper står i sin tur i sammenheng med Frode Gryttens tekster. Bildene er gjenstand for to tolkninger. Først den individuelle tolkninga som hver leser av teksten vil gjøre når de ser maleriene. Så Gryttens tolkning i form av novellene. Skrifta og maleriene sidestilles og gjør det naturlig å sammenligne dem, men dette gir ikke helt det samme resultatet som i "Ekskursjon inn i filosofien", der det ene mediet eksplisitt foretrekkes over det andre. Forholdet mellom novellene og maleriene er mer dialogisk. Tekstene er basert på maleriene, og ville ikke kunne eksistere i sin form uten dem. Samtidig skriver Grytten sin versjon av maleriene som påvirker hvordan leseren tolker dem. Begge mediene gir ny betydning til hverandre ved at de opptrer i samme verk. De er på et vis avhengige av hverandre på grunn av det ekfrastiske forholdet.

Likevel er Gryttens uttrykksform skrift, ikke bilde. Tekstene hans har en suverenitet over bildene på det viset at novellene i konteksten av verket gir den eneste tolkninga av maleriene, og slik sementerer hvordan leseren oppfatter dem. En annen dimensjon som skiller teksten fra bildet er tid. Tekst har flere muligheter til å framstille tid enn bilder. I novellene tar Grytten tak i elementer fra maleriene til Hopper og beskriver dem. Han dveler ved detaljer, skildrer former og farger og tekstenes narrativ arrangerer kronologisk elementer som i maleriene oppfattes ved et øyekast. Novellene tar utgangspunkt i maleriene, men beskriver også ting utenfor bilderammen. Grytten dikter inn en historie som både går foran og følger de delene av teksten som klarest alluderer til bildene. I denne utvidelsen ligger ordets muligheter. Ord i tekst kan presentere fortetta eller forlenga utgaver av et handlingsforløp, de kan hoppe over irrelevante detaljer eller understreke det som er viktig. Uansett krever teksten en viss utstrekning i tid for at den som leser kan avkode innholdet, en prosess som fungerer

annerledes enn når man ser på et bilde. Tekstens rekkefølge styrer leserens blikk, mens et maleri åpner for større frihet med tanke på hvilke detaljer i verket legger merke til, og i hvilken rekkefølge man gjør dette.

Særlig skiller teksten seg fra det øyeblikksorienterte fotografiet. Selv der tekstens form i ”Rom ved havet” minner om fotografimediet, gir Frode Gryttens tekst informasjon som ikke har kunnet leses fra de fiktive fotoene i novella. Et slikt foto ville kunnet vise kona til hovedpersonen mens hun kjører bil iført sjal og solbriller, men bildet ville ikke kunnet røpe hva hun sier, eller tankene og ønskene til hovedpersonen, slik teksten gjør. Grytten skaper en nærhet mellom de to uttrykkformene som samtidig viser forskjellen mellom dem og *hva* de kan uttrykke.

Så langt virker det som novellesamlinga etablerer et slags informasjonshierarki der fotografiet i minst og teksten i størst grad kan formidle en meningsbærende historie, og der maleriet havner i en mellomposisjon mellom disse. Rangeringa fungerer nærmest som en rettferdigjøring av Gryttens uttrykksform, den viser fordelene knytta til kunstformen skrift. Paradoksalt nok er tekstmediet avhengig av maleriene og fotografimotivets nærvær for å demonstrere denne forskjellen. Jeg vil ikke dermed påstå at novellesamlinga avskriver fotografiet *an sich*, men som formidler av en historie eller en essens. Nicholas Mirzoeff påpeker at: ”[s]ystems of representation are not inherently superior or inferior, but simply serve different ends” (2000: 40). Ulike bildetyper er ikke bedre eller dårligere enn hverandre, men tolker verden på forskjellige måter. Selv om fotografiet framstilles negativt i novellesamlinga, viser dette i hovedsak egenskapene fotoet besitter som skiller det fra skrift og maleri.

I tillegg til sin eksperimentering med ulike uttrykksformer gjennomsyres også samlinga av referanser til tid, både innad i novellene, men også på tvers av dem. Novellene skildrer som kjent ti ulike hendelsesforløp som utspiller seg på forskjellige steder, men alle innenfor samme skjebnesvangre døgn, 27. august. Historiene i novellene starter også på ulike tidspunkt på dagen, fra morgenen i de tidligere novellene, til like før tolv natt til 28. august i den siste teksten. *Rom ved havet, rom i byen* får sin mening i samspill mellom de infiltrerte mediereferansene og novellesamlingas tidstema.

Tidsperspektivet er direkte knytta til problemene til hovedpersonene i novellene. Alle befinner seg som kjent i konfliktfylte situasjoner, og de fleste reagerer på dette med å drømme seg tilbake til ei fortid de opplever som mer ideell enn nåtida. Ved første gjennomlesning av

*Rom ved havet, rom i byen* var det nostalgiske blikket og personenes hang til å sammenligne nåtida med fortida noe av det første jeg beit meg merke i. Etter flere gjennomlesninger ble det tydelig at dette tidsforholdet i stor grad opptrer i sammenheng med fotografimotivet, og at denne relasjonen bidro til den melankolske stemninga i novellesamlinga. Som jeg påpekte innledningsvis legger de fleste anmeldelser jeg har lest av boka vekt på det melankolske ved samlinga. Imidlertid ser ingen lesning som er meg kjent dette i lys av fotografiet.

Jeg mener at fotografiet slik det framstår og brukes i novellene framprovoserer refleksjoner om fortid og levd liv hos personene. Som nevnt tidligere peker Susan Sontag på at fotografiet gjennom sin form framkaller nostalgi. Hun hevder at den påtrengende følelse av tid og menneskers forgjengelighet forsterkes med fotografiets evne til å fikse et enkelt øyeblikk (2008: 179). I novellesamlinga setter fotografiet personenes liv i (et tids-)perspektiv. Det skjer i form av et ømt blikk på gamle familiebilder, som når hovedpersonen i ”Ei kvinne i sola” ser på fotografier av de avdøde foreldrene sine. Fotografiet bidrar også til å gjøre nåtida om til et motiv for framtidig skue, som bildene av den ønska perfekte dagen i ”Rom ved havet”. I ”Nattvindauge” symboliserer et røntgenfotografi ei tapt framtid for hovedpersonen og kona hans, fordi bildet påviser at hun har en dødelig sykdom. Menneskene i novellene blir bevisst på at de eldes og at livet deres har endra seg, og særlig blir dette tydelig i sammenheng med fotografier, som på samme tid viser et gitt tidspunkt og minner om tida og hendelsene som har passert etter øyeblikket for bildetakinga.

Når det gjelder maleriene til Hopper har vi sett at disse også bidrar til å understreke tidstemaet i novellene. I forbindelse med kunstdiskusjonen i ”Ekskursjon inn i filosofien” så vi hvordan en maleris kvaliteter var uttrykksformens mulighet til å fange en essens, til å oppsummere en helhet i ett enkelt bilde. I *Rom ved havet, rom i byen* oppsummerer ikke maleriene innholdet i novellene, selv om de gir en slags inngang til tekstene. Dette er naturlig, siden novellene er inspirert av bildene, og ikke motsatt. I stedet har vi sett at maleriene på metanivået belyser tidstemaet på det diegetiske nivået. Ved at Grytten arrangerer maleriene i den rekkefølgen han gjør, illustrerer endringa i lysets styrke og vinkel i de ulike bildene solas gang fra den står opp om morgnen til den er borte om natta. Rekka av malerier minner om et døgn, slik alle personene i novellene er knytta sammen gjennom døgnet 27.august. Ovenfor nevnte jeg hvordan historiene i tekstene starter på ulike tider av døgnet, og tidspunktene samsvarer også med den omtrentlige tida på døgnet i maleriene til Hopper. Det ekfrastiske forholdet mellom maleriene og novellene fungerer altså på et overordna nivå i samlinga i tillegg til den mer åpenbare relasjonen mellom hver novelle og det tilhørende maleriet.



Jeg har vist hvordan visuelle uttrykksformer påvirker hvordan personene ser på og vurderer kvaliteten av sitt eget liv, samtidig som de på ulikt vis bidrar til å etablere samlingas tidstema. Tida er imidlertid også et viktig element i novellepersonenes erfaringer. En følge av den hyppige tilstedeværelsen av visuelle uttrykksformer i personenes hverdag er at de også ser ut til å påvirke hvordan de beskriver egne sanseopplevelser. Uttrykksformene blir klisjéer for hvordan de oppfatter verden rundt seg.

Flere ganger refererer personer i novellene til sin egen virkelighet som om den var fiksjon. Et eksempel ser vi i ”Rom ved havet” når hovedpersonen tenker om landskapet rundt seg at ”fargane såg ut som om dei var festa på eit lerret”(11). Hovedpersonen i ”Ei kvinne i sola” kommenterer at ”[d]et regnar slik det berre regnar på film”, hvorpå samtalepartneren svarer ”[o]g kva for film er dette?”(32). Susan Sontag påpeker at folk i den vestlige verden har begynt å se verden slik den framstilles på bilder og film. Mennesker som stilles spørsmål om sine opplevelser i etterkant av ekstreme eller spesielle hendelser svarer ofte at *det var som på film*, uten å gi videre forklaringer av hva det innebærer. Klisjéen taler for seg (2008: 161).

Novellenes univers er jo i realiteten en fiksjon, men de er del av et litterært verk, og ikke en film. De er heller ikke malerier, selv om de er basert på dem, eller fotografier, selv om ”Rom ved havet” konstruerer en formmessig likhet til en rekke fiktive fotografier. Likevel omtaler personene i tekstene flere ganger sin egen virkelighet, som er litterær, i et likhetsforhold til andre uttrykksformer. Dette paradoksale forholdet kommer kanskje sterkest til uttrykk i det siste avsnittet av ”Rom ved havet”, hvor Grytten skildrer at hovedpersonen våkner: ”Lyset var spinkelt då han vakna, som om dagen ikkje var ferdig framkalla” (20). Sitatet viser hvordan hovedpersonen ser på omgivelsene sine som om de var et fotonegativ, samtidig som det alluderer til filmen i kameraet til paret som ikke er framkalt i dette sansningsøyeblikket. Alle disse referansene til ulike uttrykksformer viser at personenes oppfatning av verden påvirkes av disse uttrykkene, slik også novelletekstene gjør det.

### **Et ekfrastisk prosjekt: relasjonen mellom tid, skrift og visuelle uttrykksformer**

*Rom i havet, rom i byen* er ei svært gjennomkomponert novellesamling som spiller på flere strenger enn man kanskje oppfatter ved første gjennomlesning. Novellene kan beskrives som melankolske fortellinger om ti parforhold i krise, slik flere kritikere gjør, men samlinga berører som vi har sett flere tema enn ulykkelig kjærlighet. Grytten sidestiller, sammenligner

og kontrasterer skrift, maleri og fotografi i samlinga. Novellene befinner seg derfor til enhver tid i et brytningspunkt mellom bilde og tekst. Enten skjer dette på motiv, tema eller formnivå innad i novellene, slik vi så eksempel på i ”Ekskursjon inn i filosofien” og ”Rom ved havet”, eller på det overordna, strukturelle nivået i samlinga, gjennom det ekfrastiske forholdet mellom novelle tekstene og maleriene til Edward Hopper. Vekslinga mellom uttrykksformene utgjør en sammenligning av fotografiets øyeblikksbeskrivelse, maleriets essens og skriftas utstrekning, og hva disse evner å framstille av menneskelig erfaring.

Samtidig er det i dialogen mellom uttrykksformene at samlingas tema om tidas forgjengelighet etableres. De fyller ulike funksjoner. Som Roland Barthes påpeker kan ikke fotografier ”si hva det lar oss se” (2001: 122). Skrift kan heller ikke *vis*e hva den beskriver. Malerier har verken fotografiets referanse til motivets ”der og da”, eller skriftas konkrete ord. Maleriet formidler derfor ofte mer en stemning eller et inntrykk mer enn en betydning. Frode Grytten samler i *Rom ved havet, rom i byen* alle disse elementene, og tilsammen påvirker og belyser de ulike sider ved novellepersonenes livserfaringer og tidsopplevelse. For å si det med Susan Sontag: Livet er ikke en rekke statiske øyeblikk fiksert for alltid, slik som fotografiet (2008: 81). Ved å skrive fram en dialog mellom fotografi, maleri og skrift gir Grytten et mer nyansert bilde av hvordan mennesker lever og utvikler seg. Tidas gang påvirker og endrer oppfattelsen deres av både fortida og nåtida, ved at de begge alltid befinner seg i et gjensidig tolkende forhold til hverandre.



## Litteraturliste:

- Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. Heath, Stephen (overs.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1984 [1977]). *Image, Music, Text*. Heath, Stephen (overs.). London: Fontana Paperbacks.
- Barthes, Roland (1990). "Sur la photographie" (intervju med R. Barthes) i Mora, Gilles. Bauret, Gabriel. *Roland Barthes et la photo: Le pire des signes*. Side 74-80. Paris: Contrejour.
- Barthes, Roland (2001 [1980]). *Det lyse rommet*. Knut Stene-Johansen (overs.). Oslo: Pax Forlag.
- Benjamin, Walter (2008 [1936]). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. J. A Underwood (overs.). London: Penguin Books.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing* London: Penguin Books.
- Bulie, Kåre (2007). "Hun og han". Lasta ned fra  
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/09/13/511904.html>> [Lest 07.03.2011].
- Bokmålsordboka. Universitetet i Oslo og Språkrådet. Lasta ned fra :  
<<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=n%F8ktern&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordboka&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j>>. [Lest 22.02.2011].
- Grytten, Frode (2007). *Rom ved havet, rom i byen*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hoem, Knut (2007). "Rom ved havet, rom i byen". Lasta ned fra:  
<<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.3522452>>. [Lest 07.03.2011].
- Hutcheon, Linda (1998). "Irony, Nostalgia and the Postmodern". Lasta ned fra:  
<<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>>. [Lest 03.11.2011].
- Karlsen, Ole (2003). *Ord og bilete, Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mirzoeff, Nicholas (2000 [1999]). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- Mitchell, William J. Thomas (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of

Chicago press.

Mora, Gilles og Gabriel Bauret (1990). *Roland Barthes et la photo: Le pire des signes*. Paris: Contrejour.

Sontag, Susan (2008 [1977]) *On Photography*. London: Penguin Books.

Ukjent forfatter (2007). "Grytten I Grålysning". Lasta ned fra:

<<http://www.bt.no/bergenpuls/litteratur/Grytten-i-graalysning-411543.html>>.

[Lest 28.10.2010].

Wells, Walter (2007). *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. London: Phaidon Press.

Åmås, Knut Olav (2007). "Hjartet, ein kraftfull muskel". Lasta ned fra:

<[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/litteratur/article1996549.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1996549.ece)>. [Lest 07.03.2011].

## Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg relasjonen mellom tid, tekst og visuelle uttrykksformer i Frode Gryttens novellesamling *Rom ved havet, rom i byen* (2007), og definerer boka som et ekfrastisk verk. Novellene er inspirert av ti malerier av den amerikanske maleren Edward Hopper, og disse er innlemma i samlinga, hvor hvert maleri introduserer ei novelle. Jeg analyserer hvordan forholdet mellom tekst og bilde framstilles både på det diegetiske og det metatekstuelle nivået, og viser hvordan Gryttens kontrastering og sammenligning av skrift og ulike former for bilder tilsammen utgjør et nyansert bilde av novellepersonenes melankolske tilværelse og nostalgiske forhold til fortida. Prosjektet mitt er tilknyttet INLs forskningsprosjekt *Transkulturell estetikk*.

I første introducerer jeg prosjektet og problemstillinga mi, og gjør rede for hovedvinklinga i avhandlinga. I tillegg introduserer jeg de viktigste teoretikerne og hvilke av deres verk jeg viser til i analysa. I kapittel 2 analyserer jeg novella "Ekskursjon inn i filosofien", hvor jeg i hovedsak konsentrerer meg om novellas framstilling av uttrykksformene fotografi og maleri. I kapittel 3 analyserer jeg novella "Rom ved havet", og viser hvordan denne sammenligner tekst og fotografi, samt hvordan den tematiserer tid og personenes opplevelse av tid. I fjerde og siste kapittel oppsummerer jeg de viktigste poengene fra den øvrige analysa og nyanserer disse ved å se dem i sammenheng med samlinga som helhet. Her viser jeg hvordan samspillet mellom tid, skrift, maleri og fotografi er meningsskapende i *Rom i havet, rom i byen*.