

Kjersti Alida Behrens Måsøval

## Med språket imot dem

Hvordan Anton Tsjekhovs kvinnelige dramakarakterer bruker språk til å oppnå makt i en lingvistisk verden som jobber mot dem.

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Øystein Tvede

Juni 2020



Kjersti Alida Behrens Måsøval

## **Med språket imot dem**

Hvordan Anton Tsjekhovs kvinnelige dramakarakterer bruker språk til å oppnå makt i en lingvistisk verden som jobber mot dem.

Bacheloroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Øystein Tvede  
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

Språket er et av de viktigste midlene brukt for å undertrykke kvinner. Dette ser vi presentert i litteratur gjennom verdenshistorien. Allikevel er det lingvistiske taktikker kvinner kan ta i bruk for å oppnå makt i en mannsdominert verden. Denne oppgaven beskriver hvordan språket er bygd for å motarbeide kvinner og hvordan de allikevel kan få det de ønsker ved å bruke språk på en bestemt måte. Jeg analyserer hvordan Anton Tsjekhovs kvinnelige dramakarakterer i *Måken*, *Tre søstre* og *Kirsebærhaven* bruker språk for å få det slik de vil, ved å bruke «social interactionism» som metode. Deretter ser jeg etter likhet og kategoriserer jeg funnene mine. Ved å studere dette vil oppgaven også undersøke dersom Tsjekhovs skuespill kan ansees som feministisk skriving.

## **Abstract**

Language is one of the most important tools used for oppressing women. We see this presented in literature throughout history. Still, there are linguistic tactics women can use to achieve power in a male dominated world. This thesis describes how language is built to work against women and how they can still get what they wish for by using language in a certain way. I analyze how Anton Chekhov's female dramatic characters in *The Seagull*, *Three Sisters*, and *The Cherry Orchard* uses language to get what they want, by using social interactionism as a method. Then I look for similarities and categorize my finds. By studying this the thesis will also examine if Chekhov's plays can be considered feminist writing.

## **Forord**

Jeg ønsker å takke min veileder for oppgaven, Øystein Tvede, førstelektor ved NTNU universitet. Også takk til teaterlaget BUL i Nidaros, som er opphavet til min store interesse for teater og litteratur.

Kjersti Alida Behrens Måsøval, 12.06.2020, Trondheim.

# Innhold

<b>Kapittel 1: Introduksjon</b> .....	5
Valg av oppgave.....	5
Tsjekhov som feministisk forfatter .....	6
Hvordan språket er bygd mot kvinnen .....	7
<b>Kapittel 2: Metode</b> .....	8
Forskjellige «acts» .....	9
«Framing» .....	9
«Positioning» .....	10
«Facework» og «face-threatening acts».....	10
Power .....	11
CDA og «hedging».....	12
«Tag»-spørsmål & -svar .....	12
<b>Kapittel 3: <i>Måken</i></b> .....	13
Arkadina .....	13
Masja .....	15
<b>Kapittel 4: <i>Tre søstre</i></b> .....	16
Olga.....	16
Masja .....	19
Natasja.....	21
<b>Kapittel 5: <i>Kirsebærhaven</i></b> .....	23
Ljubov .....	23
Varja.....	25
Dunjasja .....	26
<b>Kapittel 6: Drøfting</b> .....	28
Metode .....	28
De tre typene .....	28
Kategoriseringen .....	29
<b>Kapittel 7: Konklusjon</b> .....	30
Lingvistiske taktikker .....	30
Feministiske karakterer .....	31
<b>Referanseliste:</b> .....	32



# Kapittel 1: Introduksjon

## Valg av oppgave

Helt siden antikkens Hellas kan vi dokumentere hvordan kvinner er blitt forskjellsbehandlet og ikke blitt gitt de samme rettighetene som menn, frem til vår tid hvor det i 2018 ble påvist av FriFagbevegelse, med informasjon fra statistisk sentralbyrå, at norske kvinner kun tjener 87,1% av en manns lønn. Med et slikt system, som bidrar til ulikheter i behandling av kjønn, kan man anta at det samme systemet mener at kvinner ikke er like mye verdt som sin mannlige motpart. Ideen samsvarer med flere sider av tradisjonelle kjønnsroller, som begrenser en kvinnes muligheter til å gjøre hva hun vil. De som ønsker å bevare dette systemet må ta i bruk visse midler for å vedlikeholde rammene de har satt opp. Et av disse midlene må være språk og studiet av det, altså lingvistikk. (Aarseth, 2019).

En kan argumentere for at språk er et av de viktigste verktøyene for å gjøre det vanskelig å skape likestilling i hverdagen, noe vi vil se på i denne teksten. Personlig har jeg observert hvordan begge kjønn kan krysse kvinners identitet og plass ved bruk av en gitt talemåte. Derfor er jeg nysgjerrig på hvilke virkemidler som er tatt i bruk i den språklige undertrykkelsen av kvinner, og eventuelt hvilke taktikker en kan utnytte for å motarbeide de negative sidene ved kjønnsroller.

Fra en ung alder har teater vært en viktig del av livet mitt, grunnet i at jeg har vært medlem av teaterlaget BUL i Nidaros siden jeg var fem år. Etter å ha vært lydteknikker for en oppsetning av *Kirsebærhaven* i 2012, produsert av BUL, var jeg fanget av Anton Tsjekhovs forfatterskap. Jeg var særlig fascinert av de stemningsfylte dialogene, de menneskelige relasjonene, og sårheten i karakterenes lengsel. I tillegg var jeg interessert i hvordan han presenterer presset samfunnet legger på kvinner, men lar de kvinnelige karakterene ha sterke meninger og gå imot de sosiale normene. Derfor mener jeg at Tsjekhovs verker er et godt utgangspunkt i søken etter eksempler på språklig undertrykkelse og kamp om makt i dramatikken.

Tsjekhov presenterer diverse taktikker brukt for å oppnå makt i sine stykker, men fremstiller også sterke kvinnekarakterer som klarer å bruke språk til sin fordel, og forteller historier med sympati for dem. I denne teksten skal jeg utrede hvordan vår oppdragelse, når det kommer til språk, kan bidra til diskriminering mot kvinner, slik at vi har en forståelse for hvorfor hverdagstalen er så viktig. For å gjøre det lettere å gjenkjenne virkemidler i karakterenes tale skal vi bli kjent med noen lingvistiske begreper. Deretter skal vi ta i bruk disse begrepene for

å se på hvordan Tsjekhovs kvinnelige karakterer bruker språk for å oppnå makt i en verden hvor lingvistikken er bygd opp for å bevare tradisjonelle og undertrykkende kjønnsroller. Karakterene vi ser på er de fra skuespillene *Tre søstre*, *Kirsebærhaven* og *Måken*, som er tre av Tsjekhovs fire store, mest kjente skuespill. Jeg har valgt disse stykkene fordi de inneholder kvinnekarakterer som ikke er redde for å prøve å oppnå det de ønsker. Jeg vil foreta en sammenligning av disse karakterene og forsøke å kategorisere de forskjellige lingvistiske taktikkene, hvor vidt hver av de lykkes i sin fremgangsmåte, og dersom det påvirker fremstillingen av de kvinnelige karakterene. Samtidig ønsker jeg å konkludere med hvor vidt Tsjekhovs skriving faktisk kan kategoriseres som feministisk. Ut ifra hva jeg ønsker å gjøre så vil dette blir mer en analyse- fremfor en drøftingsoppgave.

### **Tsjekhov som feministisk forfatter**

Anton Tsjekhov (1860–1904) sine stykker omhandlet som regel familier i det aristokratiske Russland, hvor vi ser klare tendenser til hvordan språk blir brukt for å holde kvinner i en posisjon hvor de er nektet de samme rettighetene som de mannlige karakterene i skuespillene. Allikevel viser noen av Tsjekhovs kvinnelige karakterer hvordan de velger å bruke språk nettopp for å oppnå det de kan av makt, enten ved å bryte de sosiale reglene fullstendig, eller ved å få reglene til jobbe for dem. Selv om det er sjelden at hans kvinnelige protagonister klarer å oppfylle drømmene sine, så gjelder dette også de mannlige karakterene. Derfor kan man konkludere med at dette heller grunner i at Tsjekhov skriver tragisk-komiske skuespill, fremfor at kvinnene ikke er «sterke» nok til å oppnå det de ønsker. I stedetfor er det hvordan han likestilt portretterer kvinner og menn i kampen og lengselen mot det de ønsker for seg selv. Avstanden er noe man lettest kjenner igjen i Tsjekhovs stykker, menneskene som venter og lengter, og foretrekker nostalgien for hvordan livene deres var før, fremfor virkeligheten de nå lever i, som de behandler kun som en mellomtilstand før de får leve livene de savner. (Haarberg, Selboe & Aarset: 402). Tsjekhov har visstnok kalt kvinner «overalt passive» i en av sine dagbøker, men Tanya Linaker, som underviser i russisk ved King's College i London, mener at vi ikke skal tvile når det kommer til hans ønske om å se alle mennesker som like. Han er opptatt av å fremstille kvinner fra ulike bakgrunner og med forskjellige ambisjoner, men på sin egen måte, hvor han forteller fra kvinners perspektiv. Han ønsker å se inn i kvinnens sinn og utvikle en idé om en progressiv dame som strever med den hypokritiske mannstyrte verden, mens hun prøver å fylle den sosialt aksepterte rollen hun har blitt gitt. Et

veldig progressivt mål for en mannlig forfatter på Tsjekhovs tid, dersom Linaker har rett. (Linaker, 2005: 175).

### **Hvordan språket er bygd mot kvinnen**

Robin Lakoff, professor i lingvistikk ved Berkeley universitet, mener at kvinner opplever lingvistisk diskriminering på to vis: på måten de er lært å bruke språk på, og på den måten språkbruk generelt behandler dem. Begge tenderer mot å være nedlatende mot kvinner på den måten at de behandler dem som om de har en underliggende funksjon: som sexobjekt eller tjener. Dette frarøver kvinnen både identitet og menneskelighet, og fremmer helt klart en forskjell i verdi mellom kjønnene. Allikevel gjelder dette ikke småbarn. Lakoff mener at i begynnelsen blir begge kjønn oppdratt til å prate likt, men ettersom de blir eldre så går særlig gutter gjennom en periode hvor de snakker «røffere», og er mer vulgære i språket sitt. Og dette er antagelig noe man slår mer ned på hos jenter enn hos gutter, hvor foreldre kanskje finner det mer underholdende enn sjokkerende. Hvis ei lita jente «snakker røft» slik som en gutt, så vil hun vanligvis få kjeft, eller bli gjort narr av. På denne måten holder samfunnet henne i tøylar. Denne sosialiseringprosessen er, i de fleste aspekter, harmløs og ofte nødvendig, mener Lakoff, men i dette konkrete tilfellet skaper det et stort problem, selv om de voksne som kommenterer ikke er klar over det. Hvis den lille jenta lærer lekse si vel så er hun ikke prisert og mottar aksept fra samfunnet, men heller så vil denne spesielle typen tale bli brukt som en unnskyldning av andre for å holde henne i en underliggende posisjon, og som kvinne vil hun bli anklaget for å ikke være i stand til å snakke presist eller å uttrykke seg selv kraftfullt. Hvis ei jente nekter å tale som en «lady» så blir hun altså latterliggjort, og utsatt for kritikk for å ikke være feminin, og hvis hun lærer å tale slik som samfunnet ønsker, så blir hun latterliggjort fordi hun ikke er i stand til å tenke klart, og ikke i stand til å ta del i seriøse samtaler. Det frarøver kvinnen muligheten til å uttrykke seg som seg selv og ødelegger derfor hennes identitet. Det blir en klar tap-tap situasjon for henne. Innen barna er ti er de to forskjellige språkene sementert, og et skille mellom de to språkene har oppstått. Guttene har glemt sitt første lærte språk og utviklet et nytt, mens kvinnene beholder det samme de ble lært som små, noe som resulterer i at voksne damer er forventet å respektere menn slik små barn må respektere sine foreldre. (Lakoff, 1973: 46–8).

Lakoff mener at vi også kan se forskjellsbehandling i språket brukt rundt ekteskap. F.eks. sier presten under en bryllupsseremoni «jeg erklærer dere herved for mann og kone» («I now pronounce you man and wife»). Kvinnen må forandre seg og ta på seg de oppgavene det er å være en kone, mens mannen kan forbli den han alltid var og må ikke tilpasse seg selv på noen måte. Også de engelske titlene Mr. og Mrs. hvor mannen har den samme tittelen uansett sivilstatus, mens kvinnen, «mister's», blir en del av mannens eiendom. Et annet eksempel er hvordan kvinner oftere blir referert til i sammenheng med sine ektemenn. Slik som «hun er Johns kone» eller «hva driver mannen din med?» er mye mer vanlig enn «han er mannen til Ruth» eller «hva driver din kone med?». Det er verdt å nevne at Lakoffs tekst er skrevet i 1973, da dette mest sannsynligvis var mer vanlig enn det er i 2020. Allikevel er de verkene av Tsjekhov vi skal studere skrevet på slutten av 1800-tallet, og dermed er Lakoffs tekst fortsatt relevant når vi skal se på kjønnsforskjeller i språk. (Lakoff, 1973: 67).

## Kapittel 2: Metode

Før vi tar for oss de forskjellige skuespillene til Tsjekhov må vi gjøre oss kjent med noen lingvistiske virkemidler brukt for å oppnå makt. Judith M. Lejeck, forsker innen feministisk lingvistikk, identitet og diskursanalyse, har samlet flere begreper som kan gjøre det lettere å gjenkjenne de. Det er virkemidler funnet i en fremgangsmåte innen diskursanalyse kalt «social interactionism». Det er denne metoden jeg har valgt å bruke for å analysere Tsjekhovs skuespill. Lejeck er nysgjerrig på hvilke lingvistiske taktikker taleføre kvinner i denne tiden brukte for å etablere positive identiteter, og hvordan de klarte å fremme sine egne behov i restriksjonene av et samfunn under patriarkatet. Lejeck fokuserer på *Tre søstre* for å vise hvordan man kan bruke eldre dramatiske verker som kilde innen studier av feministisk lingvistikk i tillegg til moderne sakprosa, for å bidra til en utvikling innen vår samtids språk. Selv om jeg er enig i at dette er viktig for den feministisklingvistiske utviklingen, så er grunnlaget for min oppgave å bruke samme metode som henne for å komme nærmere innpå Tsjekhov som forfatter for å se hvordan han velger å fremstille sine kvinnekarakterer, og kategorisere de forskjellige lingvistiske taktikkene ved å sammenligne flere av stykkene hans.

### **Forskjellige «acts»**

«Social interactionism» er ikke ofte brukt i norske fagtekster, og det er derfor ingen offisielle oversettelser av begrepene brukt i metoden. Min tekst kommer derfor til å inneholde en del engelske uttrykk for å beskrive virkemidlene brukt i skuespillene som jeg analyserer. Lejeck har samlet begreper fra flere andre teoretikere for å beskrive hva som skjer i noen av scenene i *Tre søstre*. F.eks fra J. L. Austin, som mener at når en uttrykker seg, formidler man mer enn kun det bokstavelige innholdet. «Locutionary act» er det man bokstavelig talt sier, mens det som kalles «Illocutionary act» er intensjonen bak det man sier, eks. empati, kritikk, et løfte osv. «Perlocutionary act» er en forandring som skjer i lytteren, eks. sint, overrasket osv. Men det er ganger hvor disse delene ikke samsvarer med hverandre. Slik som når talerens intensjon («illocution») ikke matcher deres bokstavelige betydning («perlocution»). John Searle kaller dette «indirect speech acts». Han velger også å dele «illocutionary acts» i fem kategorier, som er like, men ikke identiske med Austins kategorier:

1. «Assertives»: når taleren påstår at noe er sant.
2. «Directives»: oppstår når taleren prøver å overtale lytteren til å gjøre noe.
3. «Commissives»: når taleren forplikter seg til en handling.
4. «Expressives»: når taleren uttrykker en holdning om tilstanden.
5. «Declaratives»: oppstår når taleren endrer statusen eller tilstanden av noe eller noen ved å verbalisere ytringen. (Lejeck, 2017: 4–5).

### **«Framing»**

Erving Goffman er skaperen av konseptet «framing» i diskursanalysen. Den refererer til vedkjennelsen av en spesifikk måte å se an en sosial situasjon, spesielt hva deltagerne tror skjer, basert på deres tro og forventninger. Disse forventningene kan være om folk, hendelser, objekter osv. Rammen kan forandres under en samtale, avhengig av talernes ytringer. Forskjellige deltagere kan ikke alltid være enige om hva som skjer under en spesifikk interaksjon, og noen ganger kan de til og med ønske å forandre hva de tror skjer. I tillegg kan en forandring i ramme oppstå når deltakernes oppfatning av verden skifter fordi deres forventninger ikke er møtt. Dette oppstår når disse forventningene, kalt «knowledge schema», ikke matcher med noe en deltaker har sagt. Å bytte ramme i en samtale er ofte motivert av et forsøk på å kontrollere interaksjonen. Slik som vi skal se eksempel på når forskjellige karakterer prøver å forhandle med hverandre. (Lejeck, 2017: 5).

### «Positioning»

«Positioning» refererer til å se på seg selv som et medlem av en kategori, og ikke en annen. F.eks: kvinne/ikke mann, god/ikke ond. En person kan også plassere noen andre innen en gitt kategori. Etter at man har påtatt seg en kategori, så ser taleren verden fra det synspunktet. «According to Goffmann is talking to afford the speaker a way of taking up a self-saving alignment in the conversation». «Positioning» og «framing» er ofte sammenkjedet under interaksjoner. F.eks. en måte «framing» kan støtte en taler er å komme opp med en mulighet for en endring i posisjon (position) om det er ønskelig. I noen tidlige diskursanalyser setter de likhetstegn mellom konseptet «rolle» og «positioning», men den førstnevnte blir ansett som mer statisk. «Positioning» derimot, lar diskursanalytikeren bedre se «dynamic aspects of encounters». Dette gir mening når man ser diskurs som et strukturert sett av «speech-acts», hvor mening er skapt av en progressiv dynamisk prosess. Enkelt sagt: de lingvistiske valgene en deltaker tar, er påvirket av den tidligere ytringen, og de valgene påvirker deretter den neste ytringen osv. gjennom samtalen.

Siden «positioning» handler om en talers oppfatning av dem selv, så skiftes identitetene deres i samsvar med posisjonene. Selvbildene til talere kan tildele, avvise og hevde posisjoner til både dem selv og andre under en interaksjon. Dette resulterer ofte i et maktskifte i forholdene. Derfor kan ikke talere konkurrere og/eller forhandle roller, selvbilder, og status innen deres lingvistiske oppførslar. I alle tilfeller er lingvistiske valg kilden til talerens posisjon og derfor til talerens selvbilde. (Lejeck, 2017: 5–6).

### «Facework» og «face-threatening acts»

«Facework» er et begrep som ifølge Goffman begynner med «positioning», en person tar opp en linje, et mønster av handlinger, i interaksjoner med andre, for å uttrykke et synspunkt på selvet, den andre taleren og situasjonen de alle er i. En har følelser angående både ens eget ansikt og ansiktet til andre i interaksjonen. Å være «in face» resulterer i å føle seg selvsikker, og ens selvtillit øker hvis ens eget ansikt viser seg å være bedre enn forventet. På en annen side føler en seg såret hvis det ikke lever opp til ens forventninger, og å være «out of face» eller «in wrong face» får en person til å føle seg underlegen, skamfull eller redd for å miste selvbilde og ry. Brown og Levinson utvidet Goffmans ideer om deres definisjoner av «positive face» og «negativ face». De definerer positive ansikt som «the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction». Positiv face er at det de ønsker er

ønskelig hos andre. «Negativ face» er de ønsker det alle kompetente voksne ønsker, og deres handlinger er uhindret av andre.

Face-threatening acts (FTA) er når noen prøver å ødelegge noens «face», altså deres sosiale posisjon. Dette lingvistiske virkemidlet er veldig ødeleggende for taleres relasjoner.

Goffmann sier at de må bruke «trafikk-regler» av sosiale interaksjoner i en FTA situasjon. De gjør dette uten å vite om talerens motivasjon til å redde ansikt er en tilknytning til selvbilde, stolthet eller ære, eller makten over andre grunnet status. En lytters grunn til å redde talerens «face» kan være for å preservere talerens bilde av dem, for å unngå muligheten av at taleren kan bli sint, eller for å preservere deres eget selvbilde av medfølelse og sympati. Grunnene for å true noens «face» kan i første omgang være noen av disse: en ikke-intensjonell faux pas, et ønske om å fornærme, et ikke planlagt produkt av en handling. En trussel mot å miste «face» kan til og med oppstå mot en selv, det trenger ikke komme fra noen andre. F.eks: en kan true ens eget positive «face» ved å komme med en unnskyldning eller tilståelse. (Lejeck, 2017: 6–7).

### **Power**

En vanlig forståelse av definisjonen av makt, er muligheten til å få ting til å skje og/eller få folk til å gjøre bestemte handlinger. Allikevel, makt, slik den er brukt i en diskurs, har en bredere betydning. Makt i sosiale interaksjoner betyr ikke vanligvis tvang, det er heller evnen til å få ens handlinger akseptert av andre, og dette skjer ved talerens lingvistiske talenter. Status og makt, samt roller og ideologier, blir alle avdekket i en samtale, og konkurranse om makt skjer i alle samtaler. Denne konkurransen eller forhandlingen skjer vanligvis for å vinne en ønskelig rolle eller selvbilde. Siden det aldri er kun én agenda i en samtale, så er lingvistiske strategier alltid en del av forhandlingen om makt. Noen av de samme lingvistiske strategiene kan indikere enten makt eller maktesløshet, avhengig av konteksten og/eller den verbale stilen til taleren. Noen eksempel kan være å avbryte noen, stillhet, å ta opp et nytt tema, eller å være indirekte. Også når noen sier noe og subjektet i setningen er «jeg», blir personlig makt uttrykt. Dette er ofte brukt i kvinnes ytringer i stykkene vi skal se på. (Lejeck, 2017: 7).

### **CDA og «hedging»**

«Critical discourse analysis» er troen om at diskurs ikke bare gir støtte til, men dupliserer de nåværende tilstandene til et samfunn, inkludert ufordelte maktrelasjoner. CDA ønsker å øke bevissthet om hvordan diskurs opprettholder sosial ulikhet. Lakoff sin tekst handler om middelklassekvinner på 1970-tallet, men to kategorier er relevante for verkene vi skal studere senere i oppgaven: «hedging» og ekstrem høflighet i kontekst av indirekte tale.

«Hedging», ifølge Lakoff, er når man uttrykker usikkerhet når en faktisk ikke er usikker. «Jeg tror» og «jeg lurer på». Eks: A leter etter kaffekoppen sin, og B sier «jeg tror den står på kjøkkenbenken», selv om B vet veldig godt at A satte den der. Lakoff mener også at kvinner bruker mer indirekte tale enn menn, for det å være direkte er viktig for å oppnå makt. (Lejeck, 2017: 7–8)

### **«Tag»-spørsmål & -svar**

Innen denne indirekte talen skaper Lakoff to kategorier hun kaller «tag»-spørsmål og «tag»-svar. Dette er ytringer hvor taleren ordlegger seg ytterst forsiktig. Lakoff har en teori om at kvinner bruker «tag»-spørsmål for å unngå konflikt. F.eks: «Denne sangen er dårlig, er den ikke?». Hun henter til at hun selv mener at den er det, men tar ikke en offensiv stilling i tilfelle lytteren er uenig og for å unngå konflikt. Men ved å gjøre dette, skaper kvinnen et inntrykk av at hun ikke vet hva hun snakker om når hun uttaler seg med slik usikkerhet. Dette kan skje i form av svar også. F.eks:

A: «Når er middagen klar?».

B: «Åh...rundt klokken seks...?».

B høres usikker ut og ønsker bekreftelse fra A. Noen språkforskere argumenterer for at desto flere ord som deltar i en setning som har form av en forespørsel, desto høfligere er den.

A: «Lukk døra.»

B: «Vennligst lukk døra.»

C: «Kan du være så snill å lukke døra?»



«Tag»-spørsmål og -svar unngår sterke meninger, som er en viktig del av høfligheten kvinner lærer seg i talen sin. (Lakoff: 54–7).

«Social interactionism» er en velegnet metode for analysen jeg ønsker å utføre fordi begrepene tar utgangspunkt hvordan taktikker talere bruker når de ønsker å fremme sin egen person og oppnå det de ønsker.

### **Kapittel 3: *Måken***

Nå som vi har gått gjennom en del lingvistiske begreper er vi bedre utstyrt til å gjenkjenne språklige taktikker for å oppnå makt. Jeg vil begynne hver del med å undersøke hva karakteren faktisk ønsker for seg selv, for så å finne taktikkene brukt for å oppnå disse målene. Første stykket vi skal se på er *Måken*, utgitt i 1896. Karakterene som står for analyse er skuespillerinnen Arkadina og den deprimerte Masja.

#### **Arkadina**

Írína Nikolájevna Arkádina er en riktig diva som allerede har en del makt på grunn av sin status som skuespillerinne. Hun ser ut til å være tilfreds med livet sitt, om man ser bort fra de øyeblikkene noen utfordrer makten hennes eller utfører «face-threatening»-handlinger mot henne. Derfor er nok hennes ønske å ivareta all den makten hun allerede besitter.

«Arkadina: (rasende) *Du er blitt gal!*

Trigorin: *Kanskje det.*

Arkadina: *I dag har alle sammensverget seg for å ta livet av meg! (Gråter)*

Trigorin: (griper seg til hodet) *Hun forstår ikke! Vil ikke forstå!*

Arkadina: *Er jeg virkelig blitt så gammel og stygg at du uten å skjemmes kan snakke til meg om andre kvinner? (Omfavner og kysser ham) Du er gått fra forstanden! Du min deilige, min*

*elskede... Du er det siste kapittel i mitt liv! (Kneler) Min glede, min stolthet, min lykke... (Omfavner knærne hans) Hvis du går fra meg – bare for en time – det vil jeg ikke overleve, jeg kommer til å bli sinnssyke... min vidunderlige, praktfulle, min hersker!». (Tsjekhov, 2004: 59).*

Arkadina påtar seg en offerrolle for å fremkalle sympati hos Trigorin ved å uttrykke at hele verden er imot henne, en form for «positioning». Hun forsterker det ved å legge ord i munnen på han, og endrer sannheten av krangelen. Trigorin har fortalt hva han føler for den unge Nina, og har ikke kommentert noe om Arkadinas utseende. Derifra gjør hun et skifte i tone og blir overdrevent kjærlig mot han. Hun begynner altså med positiv «facework» for å få Trigorin til å sympatisere med henne. Hun gjør seg også til en sårbar kvinne og spiller på at hun umulig kan leve uten sin «sterke» mann. Hun drar seg selv ned, og Trigorin opp. Allikevel ender hun opp med kontrollen over samtalen. Det er klar emosjonell manipulering, og Arkadina vet nøyaktig hva hun holder på med, noe vi får bevis på litt senere i samtalen.

*«Arkadina: (for seg selv) Nå er han min. (Likegyldig, som om intet var skjedd) Men hvis du har lyst, kan du bli her. Jeg kan reise alene, og du kan komme etter om en ukes tid. Det haster jo egentlig ikke...*

*Trigorin: Nei, la oss reise sammen.*

*Arkadina: Som du vil... Så reiser vi sammen.».* (Tsjekhov, 2004: 60).

Hun har nettopp etablert seg selv som et offer, og gjort det klart at en avvisning som f.eks. å ikke reise sammen med henne er noe hun er for svak til å tåle. Allikevel fremstiller hun det nå som om det ikke spiller noen rolle, og spiller samtidig på samvittigheten hans ved å si «hvis du ikke har lyst». Trigorin har tapt slaget og bestemmer at de skal reise sammen. Arkadina sier «Som du vil», som om det er hans idé, men det er veldig åpenbart Arkadinas plan som fungerer.

## **Masja**

Medvedenko har den første replikken i hele stykket, hvor han spør hvorfor Masja alltid går i sort. «Jeg sørger over mitt liv. Jeg er ulykkelig» er hennes svar, og det gir et tydelig innblikk i Masjas psyke. Hun er en kvinne som så å si har gitt opp på livet, og bryr seg derfor ikke særlig om hvordan hun fremstår. Masja er tydelig interessert i Trepljov, men ser hvor hengitt han er til den rike godseierens datter, Nina, og gjør derfor aldri noen grep for å prøve å vinne han. Istedenfor virker det som at Masja vil fokusere på å vinne sin frihet. Selv når hun gifter seg med Medvedenko, så er det ikke av kjærlighet, men kanskje heller for å oppnå økonomisk frihet.

*«Medvedenko: I haven er det helt mørkt. Det er på tide å rive ned teatret der ute. Det er nakent og følt som et skjelett, teppet smeller i vinden. Da jeg gikk forbi i går kveld, hørtes det ut som om noen gråt nede ved scenen.*

*Masja: Nå må du gi deg... (Pause)*

*Medvedenko: La oss kjøre hjem, Masja!*

*Masja: (rister på hodet) Jeg skal overnatte her.*

*Medvedenko: (bønnfallende) Bli med hjem, Masja! Ungen er sikkert sulten.*

*Masja: For noe tull... Piken sørger for at han får mat. (Pause)*

*Medvedenko: Det er synd på gutten, det er tredje natten uten mor.*

*Masja: Så kjedelig du har blitt! Før i tiden kunne du i det minste filosofere litt, av og til, men nå er det bare én låt: Hjem og unge, hjem og unge... Det er visst alt du kan si!*

*Medvedenko: La oss reise, Masja!*

*Masja: Reis selv!». (Tsjekhov, 2004: 64–5).*

Masja er ikke redd for å jekke ned mannen sin ved å kommentere at argumentene hans ikke er gyldige, og heller tåpelige. Hun tar i bruk flere former for direkte tale. Hun bruker en «commissive act» ved å bestemt si at hun skal overnatte. Hun bruker også en «assertive act» ved å si at barnevakten sørger for at ungen deres får mat. Deretter bruker hun en «expressive act» når hun forteller hvor lei hun har blitt av Medvedenko. Her bytter hun også tema som et

forsøk på å kontrollere samtalen og oppnå makt. Dessverre for Masja, så drar han ikke så lett til tross for kritikken, og står på sitt. Pausene som er lagt inn understreker også hvor bestemt hun er, og at det er vanskelig for Medvedenko å snakke mot henne.

Masja snuser, kommenterer at kvinner drikker oftere enn det folk tror, og viser lite omsorg for barnet sitt, som demonstrert i siste tekstutdrag. Hun bryter tydelig med samtidens forventninger til en kvinnes oppførsel, og det ser man også i den direkteheten hun deler med noen av de andre kvinnefigurene hos Tsjekhov. Hun er ulykkelig, og bryr seg derfor ikke om hvordan samfunnet oppfatter henne. Hun bruker aktivt «direct speech acts» for å være en usensurert versjon av seg selv, og for å slippe unna andre mennesker.

## **Kapittel 4: *Tre søstre***

Det andre stykket vi skal ta for oss er *Tre søstre*, utgitt i 1901, og tre av dets kvinnelige karakterer: Olga, Masja, og Natasja.

### **Olga**

Olga er 28 år ved begynnelsen av stykket og 32 når det er ferdig, og den eldste Prozorov-søsteren. På grunn av dette er hun ansett som familiens overordnede og kvinnen i huset, noe som gir henne en viss andel makt kun på grunn av hennes sosiale rolle. Vi ser henne utøve denne posisjonen språklig ved hvordan hun kommanderer husets dadda, Anfisa, og budet Ferapont. Det vises også i måten hun tar avgjørelsene om hvordan de sosiale sammenkomstene i huset skal gå for seg. Spørsmålet vi må utforske er om dette er en rolle Olga ønsker seg og om hun får den typen makt hun ønsker å oppnå.

Allerede i løpet av de første replikkene i stykket forteller Olga at hun føler seg gammel, og tror at dersom hun hadde vært gift og kunne holde seg hjemme, så hadde hun vært lykkeligere. Dette viser at hun er komfortabel med, og ønsker å ivareta, rollen som husets overhode, og skulle ønske at hun hadde mer tid til det. Olgas drøm ser derfor ut til å være å gifte seg, slik at hun kan slutte arbeidet sitt som lærerinne, og heller fokusere på å styre i

hjemmet. Samtidig virker det som en drøm hun har gitt opp. Hun forteller at hun føler seg gammel, og derfor kanskje har gitt opp å gifte seg, fordi hun føler at det er for sent. Gjennom stykket ser vi flere ganger hvordan de to andre søstrene viser interesse for å finne romantikk og sikkerheten som kommer med ekteskap, mens Olga aldri gjør dette. Når Tusenbach i begynnelsen av stykket forteller at den nye batterisjefen, Versjinin, skal komme på besøk, responderer Olga kun med «Å så hyggelig!», mens Irina med en gang ser for seg en potensiell ektemann, og spør om hvor gammel han er og om han er interessant. Når Tusenbach forteller at Versjinin allerede er gift og har barn, spør hun ikke om mer. Det later ikke til at Olga ser på dette besøket som noe annet enn et nytt bekjentskap. Olgas mål er nok derfor bare å beholde den makten hun allerede sitter på, som senere blir utfordret av Natasja. I tillegg ønsker hun, som søstrene sine, å komme seg tilbake til Moskva.

Et av de første eksemplene på hvordan Olga plasserer seg selv som husets overordnede, er når budet Ferapont kommer og leverer en kake til Irina i sammenheng med fødselsdagen hennes. Før han drar sier Olga: «Gi han et stykke, dadda. Ferapont, gå, så får du kake». Hun er bestemt i talen og beordrer både Anfisa og Ferapont til å gjøre det hun ønsker, selv om det er Irina sin kake. Hun tar avgjørelsen på egen hånd, uten å forhøre seg med noen andre. Vi kan definere dette som en «directive act», siden hun prøver å overtale noen til å gjøre en bestemt handling. Vi ser også bruken av «facework», siden disse ordrene kommer fra Olgas bilde av seg selv som lederen i huset. Og dette bildet er erkjent av Anfisa, som gjør det hun blir fortalt. Olga har makt i den diskursanalytiske betydningen, fordi hennes sosiale rolle er respektert av de andre deltagerne i samtalen. (Tsjekhov, 2004: 190).

Når Natasja først kommer, kommenterer hun selv at hun er sent ute til festen. Olga har alt annonsert at lunsjen er servert, og har blitt utålmodig når Andrej ikke kommer med en gang. Derfor er hun nok irritert når Natasja kommer sent. Allikevel kysser hun henne og sier «Men der har vi jo Natalja Ivanovna! Velkommen, kjære!». Selve replikkens «perlocution» uttrykker at hun er glad for å se henne, men dens «illocution» er nok å understreke for Natasja at hun har kommet for sent. Det er altså det vi kaller en «indirect speech act». Olga er overdrevent høflig i måten hun uttrykker sin irritasjon, noe vi også har definert som et lingvistisk virkemiddel. Men for å komme med et ekstra stikk mot henne, kommer Olga med en kommentar om antrekket hennes.

*«Olga: – Det grønne beltet! Kjære, det går ikke an!»*

*Natasja: Betyr det ulykke?*

*Olga: Nei, det passer bare ikke... det ser så underlig ut...». (Tsjekhov, 2004: 206).*

Her er hun mer direkte, men kaller fortsatt Natasja for 'kjære' for å skape en illusjon av at hun sier det for Natasjas del. Olga posisjonerer seg selv som en som vet bedre hva som ser bra ut enn det Natasja gjør. Vi kan kalle det en «declarative act», for ved å si dette, drar hun Natasja ned i status. Olga vet at dette er kvinnen broren hennes er forelsket i, og som mest sannsynlig kommer til å gifte seg med han og ta over rollen som sjefen i huset. Muligens er det Olga som prøver å bygge opp en relasjon hvor hun selv har høy status og kan bevare den makten hun allerede har.

Olga utfører også en «directive act» når hun prøver å overtale Irina til å gifte seg med Tusenbach.

*«Olga: Kjære deg, det er noe jeg vil si deg, som søster og venn, hvis du vil ha mitt råd: Gift deg med baronen! Det er en mann du respekterer og setter pris på... Vakker er han jo ikke, men han er ærlig og redelig... Man gifter seg som regel ikke av kjærlighet, men for å gjøre sin plikt. Jeg ser det i alle fall slik, jeg ville ha giftet meg selv om jeg ikke var forelsket. Jeg ville ha giftet meg med hvem som helst, bare det var et anstendig menneske. Selv om det var en gammel mann...». (Tsjekhov, 2004: 249).*

Med en gang posisjonerer Olga seg som Irinas søster og venn, altså ikke som en som vil henne noe vondt. Hun klargjør sin rolle som en som ønsker henne vel. Deretter legger hun ord i munnen på Irina ved å fortelle henne hva hun tenker om baronen, altså at hun respekterer og verdsetter han. Hun bruker «assertives» og legger det frem som fakta at folk flest gifter seg av plikt, ikke kjærlighet. Hun vet også at lillesøsteren respekterer henne, og bruker derfor en taktikk som går ut på å fortelle hva hun selv ville ha gjort om hun var i samme situasjon.

Olga vinner allerede en del makt kun på grunn av sin sosiale status, men hun bruker tydeligvis en del «facework» og «directives» for å forsterke og utøve denne makten blant de andre i huset. Hun er den eldste søsteren og alle de andre karakterene (foruten Natasja) respekterer at hun vet best. Det eneste problemet for Olga er at disse taktikkene ikke kan hjelpe henne med å

bli gift å bli hjemmeværende på fulltid, men som tidligere nevnt, kan det være at dette er en drøm hun har gitt opp på.

### **Masja**

Masja Prozorov er den mellomste søsteren. Man får ikke vite nøyaktig hvor gammel hun er, men at hun giftet seg da hun var 18. Hennes mann Kulygin er gymnaslærer, og viser ofte sin hengivenhet til henne gjennom stykket. Dessverre gjengjelder hun ikke disse følelsene.

«Jeg var redd mannen min fordi han var lærer, jeg var så vidt ferdig med skolen. Den gang trodde jeg han var forferdelig lærd, intelligent og betydelig. Nå tror jeg ikke det lenger dessverre». (Tsjekhov, 2004: 214). Hun gikk ned i sosial status ved å gifte seg med en mann som er lærer, og etter farens død kan hun heller ikke lenger tjene på å være generalens datter. Masja lengter etter en ny romanse som kan ta henne vekk fra livet hun lever, og reise til Moskva. Og for en kort stund får hun faktisk det hun ønsker. I tredje akt tilstår hun for søstrene sine at hun og Versjinin elsker hverandre. Men mot stykkets ende må Versjinin reise videre med brigaden sin som skal forflyttes. (Tsjekhov, 2004: 214).

Masja er muligens stykkets mest kontroversielle kvinnekarakter for sin tid. Hun går kledd i svart, og hun plystrer, noe som ble ansett som upassende for kvinner å gjøre på denne tiden. Det skulle i tillegg bringe ulykke. Hun drar også tidlig fra sin søsters bursdagsfest.

*«Olga: Du er ikke i humør i dag, Masja. Hvor har du tenkt deg?»*

*Masja: Hjem.*

*Irina: I all verden...*

*Tusenbach: Men, det er jo navnedag!*

*Masja: Det gjør vel ingenting... Jeg kommer tilbake i kveld. Adjø, kjære... Jeg ønsker deg, nok en gang, et langt og lykkelig liv! Før i tiden, mens far levde, kom det alltid en tredve-førti offiserer på besøk når det var navnedag, det var noe til liv! Men i dag er det bare et og et halvt menneske på besøk, og stille som i en ørken... Jeg går... Jeg er litt deprimert i dag, slett ikke i humør, du må unnskyld. Vi snakker sammen senere, kjære, men nå må jeg gå... et eller annet sted...». (Tsjekhov, 2004: 189).*

Masja fremstår som en veldig selvstendig kvinne som ikke bryr seg særlig om sosiale konvensjoner og normer. Hun gjør det hun selv vil. En kan anta at det ikke ble særlig godt mottatt for en kvinne å virke nedfor, mens Masja ikke har noe problem med å fortelle at hun føler seg trist. Hun bruker en «commisive» ved å si at hun vil komme tilbake senere på kvelden. Også «expressives» i å uttrykke seg i at hun synes at det er en stusselig fest i forhold til hvordan bursdagene pleide å være. Hun skaper en «framing» av hvordan hun opplever situasjonen, som går i strid med hvordan resten av dem har det. Bare et par replikker senere gir Masja igjen fryktløst uttrykk for sin misnøye.

*«Soljonyj: Når en mann filosoferer, blir det filosofistikk, eller ganske enkelt sofistikk, men når en kvinne begynner å filosofere, eller to kvinner, – Gud vær oss nådig...*

*Masja: Hva mener De med det, avskyelige menneske?».* (Tsjekhov, 2004: 189)

Ingen ville klandret Masja for å la denne kommentaren passere i stykkets samtid. Det ville blitt ansett som høyst upassende av en kvinne å skape konflikt. Allikevel er ikke Masja redd for å stå opp for seg selv, samt sitt kjønn. Som vi har sett, er det flere måter å uttrykke negative følelser på en mer sosial godtatt måte på, men Masja velger å heller være direkte og utføre en «face-threatening act». Hun bruker også «positioning» ved å kalle han et avskyelig menneske. Hun formulerer kritikken sin som et spørsmål, som er en «directive act». Hun utfordrer han til å si mer sexistiske kommentarer, fordi hun ikke er redd for å fortsette å kritisere han til tross for deres kjønn. Tsjekhov viser her et tydelig eksempel på en mann som bruker språk for å nedvurdere kvinner, og en kvinne som prøver å vinne tilbake makt med samme taktikk. (Lejeck, 2017: 12).

Det ser ut til at Masja finner sin makt i å bryte alle sociolingvistiske regler, eller det i å ikke bry seg noe om de. Ingen kan ta fra henne makt når hun ikke følger systemet som vil frarøve henne det. Hun er veldig direkte i sin tale, slik som Lakoff mener er mer vanlig for menn, fordi direkte tale tar opp mer plass i sosiale rom og resulterer i mer makt. Hun blir nok derfor ansett som mer maskulin. Natasja kommenterer i løpet av stykket hvordan hun synes at Masja er vulgær i talen sin, men ingen reagerer når mennene i stykket er direkte.



## **Natasja**

I begynnelsen av stykket fremstår Natasja som en usikker og sjenert kvinne, og det er uvisst nøyaktig hva hun ønsker. Hun begynner å gråte over at Olga sier at beltet hennes ikke passer antrekket, og blir så forlegen ved middagsbordet at hun løpet ut av rommet. Det er ikke før hun og Andrej er gift, og hun har blitt gitt delvis makt over huset at det blir tydelig at hun vil ha monopol over hva som foregår i hjemmet.

*«Natasja: Jeg tror vi må prøve med diett. Og i kveld, ved ti-tiden, skulle karnevalsgjestene komme. Jeg tror det er best de ikke kommer, Andriúsja.*

*Andrej: Jeg vet sannelig ikke. De er jo invitert.*

*Natasja: I morges, da lillegutt våknet, så han på meg og plutselig smilte han. Det betyr at han kjente meg igjen! «Lille Bóbik», sa jeg, «god morgen, lille skatten min! God morgen!» Og han lo! Små barn forstår alt, de forstår absolutt alt. Ja, da skal jeg gi beskjed om at vi ikke mottar karnevalsgjestene i kveld.*

*Andrej: Det får mine søstre avgjøre. Det er de som er vertinner her i huset.*

*Natasja: Jeg skal gi beskjed til dem også. De er så snille... – ». (Tsjekhov, 2004: 211)*

Til å begynne med ser vi Natasja bruke «hedging» ved å ytre usikkerhet i en mening hun egentlig er veldig sikker i, når hun sier at hun «tror det er best de ikke kommer». Andrej viser skepsis til denne ideen, men speiler Natasja ved å bruke samme taktikk. Natasja velger å ignorere Andrejs svar ved å bytte samtaleemnet fullstendig. Hun endrer rammen i et forsøk på å kontrollere interaksjonen, en form for «framing». I samme replikk bytter hun tilbake til forrige emne, og utfører en «dissertive act» ved å formulere seg som om de nå har blitt enige om at de ikke skal motta besøk denne kvelden. Andrej lar seg ikke lure og blir mer direkte, noe som fører til at Natasja bruker en form for «declarative» hvor hun later som at hun misforstår han, og endrer betydningen av det han nettopp har sagt. Andrej mener at det er søstrene hans som skal bestemme om gjestene får komme eller ikke, mens Natasja responderer som om han mente at søstrene bare trenger å bli informert om denne endringen. Hun legger også til at hun synes at søstrene er veldig snille, for å skape et «positive face» for seg selv til tross for at hun har nettopp overstyrt mannen sin. Slik overdreven høflighet bruker Natasja flere ganger for å få viljen sin, slik som når hun overtaler Irina til å gi rommet sitt til

Bóvik. Hun bruker setninger som «Kjære, søte deg, kan ikke du flytte inn til Olga så lenge?». Hun prøver stadig å ivareta roen og høfligheten til en ordentlig lady mens hun prøver å få det slik hun vil, så fremt ingen utfordrer makten hennes. Den eneste som ser ut til å gjøre nettopp det er Olga, fordi begge ønsker kontroll over husholdningen.

Dette ser vi i krangelen deres angående Anfisa, hvor Natasja vil ha henne ut, og Olga vil at hun skal bli. Natasja begynner med å skjelle ut Anfisa, og fordi hun ikke bryr seg om Anfisa, bryr hun seg heller ikke om hvordan hun blir oppfattet av henne. Når Olga forteller at hun ikke liker hvordan hun snakker om Anfisa, prøver Natasja å være overdrevent høflig, unnskylder seg og kysser Olga. Men Natasja bytter igjen taktikk og bruker en «directive»: «men du må innrømme, kjære, at hun kan bo på landet». Når Olga fortsatt ikke lar seg rikke, blir Natasja mer direkte, og en sceneanvisning sier at hun får tårer i øynene. Dette kan være fordi hun faktisk er så emosjonell av seg, slik hun er i begynnelsen av stykket og Olga kommenterer beltet hennes. Men dette kan også være en taktikk vi kan kategorisere som å være emosjonelt manipulerende. «Jeg forstår deg ikke, eller det er du som ikke vil forstå meg», sier Natasja, som prøver å fraskrive seg rollen som problemet. Hun prøver å vise at hun ønsker å forstå Olga, men Olga vil ikke engang prøve å se ting fra hennes perspektiv. Dette kan anses som en form for «positioning». Olga står fortsatt på sitt, og ignorerer Natasja og sier «I natt er jeg blitt ti år eldre». Dette provoserer Natasja, og hun blir mer direkte enn noen gang. Hun forteller at hun vet bedre enn Olga, en «assertive act», og derfor er det hun som har rett, og hennes ord er lov. Samtalen blir avbrutt av Kulygin, som kommer inn i rommet, men det er tydelig at Natasja har fått det som hun vil når Anfisa deler rom med Olga senere i stykket.

Natasjas lingvistiske taktikker ser ut til å prøve å være overdrevent hyggelig og følge de språklige rammene hun har blitt gitt som kvinne, men til sin fordel. Hun posisjonerer seg selv som et uvitende offer, slik at når hun får det som hun vil, ser det ut til at hun tror at alle har blitt enige. Hun er emosjonelt manipulerende i hvordan hun tar på seg en offerrolle, som er i samsvar med den svake kvinnen samfunnet vil hun skal fremstille seg som. Mot slutten av stykket forteller hun at hun skulle ønske at Irina kunne bli, og at det er så trist at hun nå skal være alene i huset. Men allerede i samme replikk forteller hun om hvordan hun skal bruke Irinas soverom som et sted hvor Andrej kan øve på fiolinen sin. Natasja har lært å bruke systemet til sin fordel, og klarer å oppnå makt ved å «følge reglene».

## Kapittel 5: Kirsebærhaven

Siste stykket vi skal ta for oss er *Kirsebærhaven*, utgitt i 1904. Karakterene vi skal analysere er Ljubov, hennes adoptivdatter Varja, og stuepiken Dunjasja.

### **Ljubov**

Ljubov Andrejevna har nettopp kommet tilbake til barndomshjemmet sitt etter et opphold i Paris. Hun har brukt opp alle pengene sine, og kjøpmannen Lopakhin prøver gjennom hele stykket å forklare henne at hun bør selge hagen mens hun kan. Til tross for at Ljubov ikke har noen intensjon om å bruke mindre penger, nekter hun fortsatt å selge kirsebærhagen. Hun ser ut til å ha nok selvinnsikt i måten hun kaster bort pengene sine på, men hun vil ikke høre på fornuft for å unngå å miste huset. Det er tydelig at hun vil beholde tomten, men vil heller ikke komme til ansikt med realiteten om at hun kan miste den, og tar derfor ikke noe grep for å forhindre det. Hun prøver alltid å endre emne når noen andre enn henne selv snakker om noe ubehagelig, og vil at alle rundt henne skal være lykkelig og glad. I begynnelsen av stykket snakker hun ofte om hvordan plassen ikke har forandret seg, og kommenterer det samme om flere av de andre karakterene. Det virker som om hun streber etter å gjenoppleve den lykkelige tiden før sønnen hennes, Grisja, døde, og hun ga alle pengene sine til elskeren i Paris.

Ljubov er ganske direkte i sin tale med andre, og har ikke noe problem med å kritisere folk rundt seg. Allikevel er hun rask til å unnskyld seg og be om tilgivelse dersom noen faktisk blir fornærmet over det hun sier.

*«Ljubov: Men hva skal vi gjøre? Fortell oss!*

*Lopakhin: Det forteller jeg dere hver dag. Hver eneste dag sier jeg akkurat det samme... Både kirsebærhaven og jorden må stykkes ut til tomter for sommerhus, det er helt nødvendig, og det må gjøres straks, så fort som mulig, – tvangsauksjonen står for døren! Forstå, da! Så snart dere definitivt har bestemt at det skal bli sommerhus, så kan dere få så mange penger dere vil, og da er dere reddet.*

*Ljubov: Sommerhus og sommergjester – unnskyld meg, men det lyder så vulgært.*

*Gajev: Det er jeg helt enig med deg i.*

*Lopakhin: Nå begynner jeg å gråte, eller å skrike, eller så besvimer jeg. Jeg orker ikke mer!  
Dere tar livet av meg! (Til Gajev) Kjerring!*

*Gajev: Hvem?*

*Lopakhin: Kjerring! (Vil gå)*

*Ljubov: (skremt) Nei, ikke gå, bli her, kjære venn. Vær så snill! Kanskje vi kan tenke ut noe!*

*Lopakhin: Tenke!*

*Ljubov: Ikke gå, vær så snill. Det er morsommere sammen med Dem, tross alt... (Pause) Jeg venter hele tiden at noe skal skje, som om huset skulle rase sammen over oss.» (Tsjekhov, 2004: 322–3).*

Lopakhin har, som han sier selv, alt informert Ljubov og Gajev om hva de bør gjøre. Han har til og med tilbudt å gjøre alt som trengs, han må bare få en godkjennelse av dem til å gjennomføre, siden de er eierne av huset. Allikevel spør Ljubov ham om hva som skal til, noe som viser at hun ikke har hørt på hva han har sagt tidligere. Dette blir en form for «face-threatening act», siden hun har vist at Lopakhin er ikke en person som det er verdt å lytte til. Når han deretter forteller dem det, kritiserer hun planen. Hun legger til et «unnskyld meg», i et forsøk på å få det til å høres vennligere ut, men det er samtidig en tydelig «expressive act» hvor hun tar stilling til at hun misliker Lopakhins idé. Når han blir sint, prøver hun å få han til å bli ved å kalle han «kjære venn» og sier «vær så snill!». Men igjen underbygger hun han ved å foreslå at de kan komme opp med en plan, selv når Lopakhin har lagt frem en veldig klar og logisk strategi. «Det er morsommere sammen med Dem, tross alt...» er et bakvendt kompliment, og en litt mer indirekte form for kritikk. Til slutt endrer hun temaet fullstendig for å sette en strek ved krangelen, uten at Lopakhin har tilgitt henne. Allikevel går han med på det, og de prater straks om noe annet. Ljubov bruker den samme taktikken senere i tredje akt mot studenten Trofimov, når han kaller hennes elsker fra Paris en kjeltring. Hun blir høyst fornærmet og ender opp med å kritisere livet hans, og kaller han en gammel jomfru og et misfoster. Når han blir sint og går, roper hun etter han at hun kun spøkte. Hun ber deretter om tilgivelse, og uten å få noe svar, får hun han til å danse med henne.

Ljubov havner kun i slike krangler når noen sier noe hun ikke liker, eller utfordrer illusjonen hennes om at alt går bra slik som hun ønsker. Hun bruker da «face-threatening acts» for å gjøre de til en upålitelig kilde, og frarøver sannheten fra det samtalepartnern har sagt. Etterpå bruker hun sjarm og unnskyldninger for at lytteren ikke skal mislike henne, og hun får endt samtalen på et punkt hvor hun ender med å vinne diskusjonen. På denne måten avslutter hun uønskede emner, og forhindrer andre i å ville ta det opp igjen senere. Forfatteren Peta Tait mener at Ljubov er en ustabil karakter, men at det er hennes spontanitet og uforutsigbarhet som gjør at folk er så tiltrukket av henne. (Tait, 2000: 89).

### **Varja**

I likhet med Olga i *Tre søstre* er Varja sjefen i huset. Hun er den som beordrer arbeiderne i huset omkring, og de lytter til hennes kommandoer på grunn av rollen hun besitter. Allikevel har ikke alle arbeiderne respekt for henne. Varja forteller selv om hvordan noen av de sprer rykter om hvor gjerrig hun er. Hun virker ofte sint på de andre karakterene siden de ikke handler særlig fornuftig etter hennes mening. Hennes største bekymringer gjelder Ljubov, som fortsetter å kaste bort pengene sine, selv om hun tør nødig å si noe så direkte til moren sin. Ljubov og søsteren Anja er de eneste hun ser ut til å være vennlig mot gjennom skuespillet. Alle andre er hun derimot ikke redd for å si hva enn hun ønsker til. Og det er med direkte tale at hun prøver å få andre til å ta seg sammen.

*«Varja: Er du ikke gått ennå, Semjon? Du er sannelig et respektløst menneske. (Til Dunsjasja) Ut herfra, Dunjasja! (Til Jepikhodov) Du spiller biljard, og brekker biljardkøen, og nå går du rundt i stuene som om du var en av gjestene.*

*Jepikhodov: De har ingen rett til å stevne meg, om jeg kan uttrykke meg slik.*

*Varja: Jeg stevner deg ikke, jeg snakker til deg. Du gjør ikke annet enn å spasere omkring, arbeide gjør du aldri. Vi holder kontorist, men ingen vet hvorfor.*

*Jepikhodov: (såret) Om jeg arbeider, spaserer omkring, spiser eller spiller biljard, det er det bare kloke og voksne mennesker som kan resonnerer om.*

*Varja: Du våger å snakke slik til meg! (Rasende) Du våger! Jeg er altså ikke voksen? Forsvinn herfra! Kom deg ut!*

*Jepikhodov: Jeg ber Dem uttrykke Dem på en delikat manér.*

*Varja: (fra seg) Ut herfra på øyeblikket! Ut!». (Tsjekhov, 2004: 348–9)*

Varja ønsker orden i husholdningen, og er ikke redd for å la Jepikhodov høre det når hun synes han oppfører seg ufint under selskapet deres. Jepikhodov pleier å bruke «face-threatening acts» ved å si at Varja ikke er i en posisjon til å kritisere han. Hun irettesetter han ved å si «jeg stevner deg ikke, jeg snakker til deg». Vi kan anta at dette stemmer, for til tross for at ordene hennes virker direkte og harde, så forteller sceneanvisningene at hun ikke blir sint før han fornærmer intelligensen hennes. Jepikhodov holder seg til sin samme taktikk og prøver å underbygge henne ved å insinuere at Varja ikke er klok eller voksen nok til å dømme han. Det er som om han behandler henne som et barn. Her får Varja nok og posisjonerer seg selv som en person med makt ved å si «Du våger snakke slik til meg!». Hun godtar ikke Jepikhodovs «positioning» et øyeblikk. At han ber henne være vennligere i talen sin viser også til hvordan Varja bryter med forventningene om hvordan en kvinne skal snakke, og kanskje da særlig til en mann.

Varja er i likhet med Masja Prózorov veldig direkte i talen sin, og ser ikke ut til å bry seg om at de andre karakterene oppfatter henne som mindre feminin på grunn av det. Hun er åpen for å oppleve et giftemål med Lopakhin, men hun sier flere ganger at han ikke har tid til henne, så hun har nok gitt opp den drømmen og ønsker heller bare å reise bort, slik hun forteller Anja tidlig i stykket. Og dersom hun skal reise, så spiller det ikke noen rolle hva de andre synes om henne.

### **Dunjasja**

Dunjasja er husets stuepike, og er derav av en lavere sosial klasse enn de andre kvinnene i skuespillet. Hun har blitt fridd til av Jepikhodov, men har valgt å ikke gi han et ordentlig svar ennå. Istedenfor er hun på utkikk etter noen hun synes er bedre, mens hun holder Jepikhodov på gress. Når Jasja kommer til godset prøver hun heller å skape et forhold til han. Selv om Jasja kun er en lakei, så er han mer bereist og elegant enn Jepikhodov, som er så klossete at han har blitt gitt kallenavnet «tretten ulykker». Dunjasja er kjempeinteressert i det finere liv som Jasja har fått innblikk i ved å jobbe for Ljubov, og det er tydelig at det er dette livet hun også ønsker for seg selv.

«Dunjasja: Jeg er blitt så nervøs, jeg er engstelig hele tiden. Jeg kom til herskapet som liten pike, nå har jeg helt mistet kontakten med enkle mennesker. Se, hendene mine er så hvite, så hvite, som på en frøken. Jeg er blitt så sart og følsom og forfinet, jeg er full av angst... Det er skrekkelig. Og hvis nå De, Jasja, bedrar meg, da vet jeg ikke hva som kommer til å skje med nervene mine.

Jasja: (kysser henne) Sylteagurk! En ung pike må vite hva som passer seg, det er klart, det verste jeg vet er piker som ikke har manérer.

Dunjasja: Jeg er blitt så glødende forelsket i Dem, De er et dannet menneske, De kan diskutere hva som helst. (Pause)

Jasja: (gjesper) Jaa... Jeg ser det slik: Hvis en pike forelsker seg, betyr det at hun er umoralsk. (Pause) Deilig å røke sigar i frisk luft... (Lytter) Det kommer noen... Det er herskapet... (Dunjasja kaster seg om halsen på ham) Gå hjem, lat som De har vært nede ved elven og badet, ta denne stien så dere ikke møtes. Herskapet kunne tro at jeg hadde stevnemøte med Dem. Jeg tåler ikke tanken!»

Dunjasja: (hoster svakt) Jeg har fått hodepine av den sigaren... (Ut)». (Tsjekhov, 2004: 319–20).

Dunjasja snakker flere ganger gjennom stykket om hvor sart og tander hun er. Dette er trolig fordi det er kvaliteter hun forbinder med damene av høyere klasse. Hun bruker dette som en måte å sette seg selv i en posisjon hvor hun har innpass hos de som er rikere enn henne selv, og i dette tilfellet for å imponere Jasja. Hun forteller at hun er forelsket i han i håp om at han skal si det samme tilbake. Hun bruker «framing», og legger opp en forventning til hvordan samtalen skal gå. Hun er også veldig direkte i sin kjærlighetserklæring. Dessverre fokuserer Jasja på tanken om forelskede piker generelt, og forteller hvordan han mener de bør oppføre seg, og fokuserer ikke på hva det er Dunjasja faktisk forteller han. Han endrer altså rammen hun har satt. Når de hører herskapet komme blir han skremt, og forteller at han blir forlegen av tanken på at noen skulle tro at han hadde innledet et romantisk forhold til Dunjasja. Dette bryter med bildet hun har av seg selv. Når han ber henne dra, gjør hun et grep for å bevare ansikt, og later som om hun drar på grunn av røyklukten fra sigaren hans.

## Kapittel 6: Drøfting

### Metode

Ved bruk av «social interactionism» som metode er det definitivt lettere å finne eksempler på hvordan Tsjekhovs kvinnelige karakterer bruker forskjellige språklige taktikker for å oppnå makt. Samtidig har jeg funnet fremgangsmåter Lejeck ikke diskuterer, slik som emosjonell manipulering. Det kan sies at dette gjøres ved bruk av «positioning», å kategorisere seg selv som et offer og lytteren som en ond person som ønsker de vondt, men det er en taktikk gjerne brukt for å heve seg selv. Ved emosjonell manipulering gjør taleren seg liten for å oppnå sympati, noe som utgjør en helt annen fremgangsmåte. Derfor kunne metoden kanskje vært enda mer dekkende. Allikevel er begrepene Lejeck snakker om meget hjelpsomme. Det er også spennende hvordan taktikkene brukt i verker fra begynnelsen av 1900-tallet kan gjenkjennes og identifiseres av oss over 100 år senere, fordi de fortsatt er relevante for vår samtids litteratur og dagligtale. Derfor har nok Lejeck rett når hun snakker om viktigheten av diskursanalyse av eldre verker når det kommer til utviklingen av moderne feminisme. Vi må se hvor vi har vært for å kunne bevege oss videre.

### De tre typene

Alle karakterene som har blitt presentert bruker mange av Lejecks forskjellige lingvistiske grep, men flere av de tar utgangspunkt i den samme taktikken. Det er tre ønsker som går igjen hos alle karakterene vi har analysert. Alle kvinnene ønsker seg enten makt/bevaring av makt, frihet og/eller kjærlighet.

En av de gjentakende taktikkene Tsjekhovs kvinnekarakterer bruker er direkte tale, slik som vi ser i karakterer som Masja Prózorov, Varja, og Masja fra *Måken*. Dette er karakterer som helst ønsker å oppnå frihet. De er ikke redde for å være aggressive og vise følelser som det er ansett upassende for en kvinne i deres samtid å uttrykke. De bruker ofte «assertive-» og «expressive acts» for å si hva de mener. I disse tre karakterenes tilfeller er det ingen som lykkes med å oppnå den friheten de ønsker seg. En av grunnene til dette kan være at frihet innebærer å være selvstendig, og det er det vanskelig å være som kvinne i en verden hvor du ikke har alle de samme rettighetene som menn. Allikevel er de kvinner som muligens finner frihet i å tørre å uttrykke seg så fritt som de gjør, og det å slippe å forholde seg til hva folk rundt seg mener om dem.



En annen taktikk som går igjen er emosjonell manipulering og endring av tone og/eller tema for å kontrollere samtalen. Karakterer som Natasja, Ljubov og Arkadina kan reagere med sinne når noen gjør noe de ikke vil. Deretter unnskylder de oppførselen sin og uttrykker at de er lei seg, slik at samtalepartneren deres blir mindre aggressiv. Til slutt bytter de emne som om ingenting har skjedd, og siden den andre parten ikke tør å si noe mer i frykt for å videre såre de, så får de det som de vil. Dette er karakterer som har som mål å oppnå eller ivareta makt. Dette er nok de i Tsjekhovs skuespill som er mest suksessrike i å oppnå det de ønsker. Natasja får kontroll over Prózorov-huset, Arkadina ivaretar sin popularitet, og selv Ljubov som mister godset blir ikke klandret og er like godt likt av de rundt seg, med et mulig unntak av Lopakhin. Siden det er disse karakterene som lykkes best i å oppnå det de ønsker, så kan man tolke Tsjekhov som at han mener at dette er den beste språklige taktikken for kvinner å bruke. Allikevel er nok det lite trolig, siden disse er figurer med klare feil ved seg, og det er antagelig få kvinner som ønsker å være som de. Natasja er kontrollerende og manipulerende ovenfor Prózorov-søstrene, heltene i stykket. Arkadina er så lite hensynsfull mot sønnen sin at han avslutter sin egen teaterforestilling fordi hun ikke vil slutte å kritisere stykket underveis. Ljubov er godt likt av de rundt seg, men er tydelig unnvikende når det kommer til å håndtere problemene sine og fremstår som ignorant. Det er klart at dette ikke er karakterer ment at man skal se opp til.

Den tredje gjentakende lingvistiske taktikken vi kan finne i Tsjekhovs skuespill er å bruke «positioning» til å gjøre seg selv til en person andre vil lytte til, slik som karakterene Olga og Dunjasja. Det er dog to forskjeller mellom disse karakterene: Dunjasja ønsker kjærlighet, mens Olga ønsker å ivareta sin posisjon i huset. Den andre går ut på at Olga faktisk har rollen hun opptrer i, altså husets overordnede. Dunjasja derimot prøver å få det hun vil ved å oppføre seg som en herskapsfrøken, til tross for at hun er en stuepike. Derfor er resultatene deres også delt. Olga får den respekten hun ønsker fordi alle er enige i at hun er den som bestemmer hva som foregår i huset, eller så er de villige til å høre på henne fordi hun tar på seg rollen som en venn som vil de vel. Dunjasja vinner ingen respekt fra de andre karakterene, siden ingen andre enn hun selv ser henne i den rollen hun ønsker seg.

### **Kategoriseringen**

I begynnelsen av oppgaven hadde jeg en teori om at alle karakterene kun brukte 1–2 gitte taktikker, og at det ville være mulig å kategorisere de ut ifra hvilke figurer som brukte de samme. Samtidig som at denne kategoriseringen lot seg gjennomføre, så er det viktig å

påpeke at flere av de hadde overlappende taktikker. F.eks: selv om både Natasja og Varja bruker en del direkte tale og kan kalle lytteren stygge ting, så bruker Natasja også ekstrem høflighet for «facework» og fremstiller seg selv som en hyggelig person. Varja på den andre siden bryr seg ikke om andres oppfatning av henne og bruker aldri denne taktikken. Det er altså likheter og forskjeller mellom alle karakterene, og flere former for kategorisering vil være mulig. Måten jeg har valgt å gjøre det på er å finne de som bruker mest av den samme fremgangsmåten, som er mest suksessrik i fremgangen sin og som ønsker å oppnå de samme tingene. Det ser også ut til å være en sammenheng mellom hvilke taktikker karakterene foretrekker og hva de ønsker for seg selv. Gruppen som ønsker frihet bruker en del direkte tale, fordi det mest sannsynligvis gir de en form for frihet fra samfunnets lingvistiske normer. Gruppen som ønsker å bevare makt endrer ofte samtaleemne fordi det gir de direkte makt over diskusjonen. Derfor følte jeg at det også var naturlig å sette disse karakterene sammen.

## **Kapittel 7: Konklusjon**

### **Lingvistiske taktikker**

Det er altså mulig å bruke «social interactionism» for å lage en diskursanalyse av Anton Tsjekhovs verker, men det kan også være andre metoder som er enda mer dekkende enn den Lejeck presenterer. Uansett så er det et godt hjelpemiddel med konkrete begreper når det kommer til å gjenkjenne språklige taktikker. Det er fullstendig mulig å kategorisere disse karakterene etter hvilke lingvistiske taktikker de bruker, men alt i alt har alle likheter og forskjeller, som gjør det mulig å sette den samme figuren i flere grupperinger. Noen av de lingvistiske taktikkene som var mest gjennomgående var direkte tale, emosjonell manipulering og «positioning». Hvilke av disse karakterene foretrekker å bruke, ser ut til å være i samsvar med hva de helst ønsker å oppnå. De som ser ut til å lykkes best er karakterene som tar på seg en offerrolle, svak og uskyldig, som unnskylder seg og er overdrevent høflige mot lytteren. De bygger opp lytteren slik at de sympatiserer, og de lar taleren vinne diskusjonen. Allikevel er ikke dette en taktikk Tsjekhov nødvendigvis mener andre kvinner bør ta i bruk, siden figurene som bruker den i stykkene hans er skikkelser med store feil ved seg. Uansett så er nok Tsjekhov mer opptatt kun av å presentere flere forskjellige typer kvinnekarakterer fremfor å fortelle det kvinnelige publikum hvordan de bør te seg.

### **Feministiske karakterer**

Ikke bare er det spennende å se en mannlig forfatter fra 1800-tallet fremstille flerdimensjonale kvinnekarakterer med drømmer og ambisjoner, men det er også interessant at disse drømmene er så menneskelige. De er akkurat de samme som hos mennene han også fremstiller.

Få av Tsjekhovs kvinnelige figurer får det akkurat som de vil, men det samme gjelder mennene. At det ikke er noen lykkelige eventyrslutter kommer heller av den tragiske sjangeren stykkene er skrevet i. Allikevel hjelper talemåtene deres dem å vinne mindre seiere i hverdagen, noen mer suksessrikt enn andre. De som ønsker frihet og er direkte i talen sin vinner friheten til å være seg selv på tross av sosiale normer, de som ønsker makt og bruker manipulasjon klarer å ivareta sitt styre og popularitet. Han fremstiller kvinner som enten er rebeller som jobber mot det patriarkatlingvistiske systemet, eller som klarer å bruke systemet til sin fordel ved å oppføre seg som en så svak og usikker person som samfunnet behandler dem, eller som plasserer seg i en rolle som andre talere velger å respektere. Uansett hvilke taktikker hver av de bruker så er det ikke det som påvirker vår sympati for disse karakterene, enten de lykkes eller ikke. Det er heller hvor vidt de er villige til å såre andre på veien til å oppnå hva de vil. Og selv om alle ikke nødvendigvis får det de ønsker, til tross for lingvistiske taktikker, så beskriver Tsjekhov uansett modige kvinner som går etter det de vil ha, i lik grad med sine mannlige motparter. Og det er derfor teaterstykkene hans er gode eksempler på feministisk skriving.

## Referanseliste:

Tsjekhov, A. (2004). *Fire skuespill*. Oslo: Solum forlag.

Haarberg, J., Selboe, T. & Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur, den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aarseth, T. (2019, 5.mars). *Dagsavisen*. Hentet fra:  
<https://www.dagsavisen.no/nyheter/innenriks/i-disse-yrkene-er-lonnsforskjellene-mellom-kvinner-og-menn-storst-1.1288508>

Linaker, T. (2005). *A witch, a bitch, or a goddess? Female voices transcending gender as heard and recorded by Chekhov, Mansfield, and Nabokov*. *Slovo*, 17(2), 165–178 .

Lakoff, R. (1973). *Language and woman's place*. *Language in society*, 2(1), 45–80.

Lejeck, J. M. (2017). *Linguistics, feminism and Three Sisters*. *Voice and Speech Review*, 11(1), 3–19.

Tait, P. (2000). *Performative acts of gendered emotions and bodies in Chekhov's The Cherry Orchard*. *Modern drama*, 43(1), 87–100.

