

# "-Kjærleiken gjev oss eit andlet"

Ein analyse av  
Hanne Aga: *Bror sorg*

Av Hilde Kat. Eriksen

Hovudfagsoppgåve i nordisk  
Institutt for språk og litteratur  
Universitetet i Tromsø  
Hausten 1991

Oppgava er skriven på Macintosh Microsoft Word,  
skrifttype Times 12 punkt. 70 sider av denne skrifttypen  
tilsvarer ca. 100 vanlige skrivemaskinsider.

"Søster Ellen, lyset er det eg vil dikte, men eg, Karin, ligg ved foten av eit brennande fjell og har fått svidd inn eit stort mørker."

(Hanne Aga, *Bror sorg*, Det Norske Samlaget 1986)

## **Innhold:**

<b>Første kapittel: Verk og forfatter</b> .....	1
1.1. Ein roman med særeigen rytme og poetiske drag - kort presentasjon av verk og prosjekt .....	2
1.2. <i>Bror sorg</i> - gjenforteljing, ytre skildring og førebels tolking	
1.3. Andres vurdering av <i>Bror sorg</i> .....	5
1.4. Den øvrige forfatterskapen til Hanne Aga - mottakinga og mi personlege vurdering .....	6
1.5. Tematikk - Subjekt. Språk. Identitet .....	10
<b>Andre kapittel: Metode: psykoanalyse og narratologi</b> .....	12
2.1. Narratologi .....	12
2.2. Psykoanalyse .....	13
2.3. Kort kommentar .....	19
<b>Tredje kapittel: Verket plassert i samtid og historie</b> .....	20
3.1. Norsk litteratur i 80-åra .....	20
3.2. Ein moderne roman .....	23
<b>Fjerde kapittel: Ein formell analyse av <i>Bror sorg</i>; tid, forteljar, dialog og komposisjon</b> .....	26
4.1. Forløp, tid og tempo .....	26
4.2. Forteljar .....	29
4.3. Dialogar .....	32
4.4. Komposisjon .....	34
4.5. Konklusjon .....	36

<b>Femte kapittel: Tolking. Samanhengen mellom språk og identitetsutvikling slik den kjem til uttrykk i <i>Bror sorg</i> . . . . .</b>	<b>37</b>
5.1 Det daglege og det poetiske språket . . . . .	37
5.2 Gjenstandane i tekstuniverset . . . . .	39
5.3 Farsautoritet og religion . . . . .	44
5.4 <i>Rite de passage</i> og tap av ein røyndom . . . . .	47
5.5 Oppvakninga . . . . .	50
5.6 Tittelen namngir det fortrenge, sorga heiter bror . . . . .	55
5.7 Sublimeringa: begjæret blir til skrift . . . . .	58
<b>Sjette kapittel: Sjanger: Punkt. Poesi. Roman. . . . .</b>	<b>59</b>
6.1. Om sjanger . . . . .	59
6.2. Punktromanen . . . . .	61
<b>Sjuande kapittel: Bror sorg, ein poetisk-realistisk punktroman. Avsluttande oppsummering og konklusjon . . . . .</b>	<b>66</b>
7.1. Oppsummering . . . . .	66
7.2. Konklusjon og avsluttande perspektiv . . . . .	68
<b>LITTERATURLISTE . . . . .</b>	<b>70</b>

## Første kapittel: Verk og forfatter

Ein tett poesiroman.  
om kjærleiken lys og mørk, heilt inntil -  
Han kjem, bror sorg, gjev meg sin munn  
Eg sender det ut  
det naturlege lyset om natta<sup>1</sup>

*Dette er ei forteljing. Eg vil fortelje om Bror sorg. Eg fortel same historia som Hanne Aga fortel, men eg hektar enno ein lekk på forteljarkjeda, og nyttar eit anna språk. Eg, Hilde, fortel historia om forteljaren som fortel historia om eg, Karin, som fortel historia om Karin, og som seier at historia om Karin er historia om bror. Desse historiene fyller kvarandre, og eg, Hilde skal forsøke å skilje dei frå ein annan, for å sjå kva som skjer i dei, og korleis dei er sett saman og vevd i hop til eit stykke tekst. Sjølv sagt forenkler eg meininga i teksten når eg leiter etter løysingar og svar. Eg gjør val, og for å opne ei mogeleg lesing, lukkar eg ei anna. Dei vala eg gjør, er styrt av den eg er.*

*Årsaka til at eg valte å skrive hovudoppgåve om Bror sorg, var at eg ikkje forsto boka. Ein av dei mange grunnane til at eg ville skrive om ei bok eg ikkje forsto, kan finnast i interessen min for den klassiske detektivforteljinga. Interessen for alt det som ikkje blir sagt, det som er skjult, det som må avdekkast og tolkast. I Bror sorg er hovudpersonen både forbrytar og etterforskar. Brotsverket er kjærleiken til broren. Karin straffar seg sjølv med å skjule brotsverket bak ein vegg i sin eigen psyke, og så lenge denne veggen står der, er store delar av hennes liv og hennes identitet skjult for ho sjølv. Etterforskinga er eit forsøk på å kalle fram igjen det som er skjult; minnet om brotsverket. Framstilt på denne måten har romanen ei løysing. Detektivforteljinga betaler lesaren sin med eit svar på gåta. Kva er svaret på gåta i Bror sorg? Svaret er ikkje den endelege løysinga, men vegen fram mot den. Den gradvise avdekkinga av det skjulte: bror sorg. Om eg forlet samanlikninga med detektivforteljinga, så er fortsatt mønstret brukbart som forklaringsmodell. Siste halvdel av Bror sorg skildrar avsløringa, den gradvise tilnærminga til røyndommen, treninga i å sjå seg sjølv som eit heilt menneske.*

*Eg har skrive denne oppgåva med all den motstand som dukkar opp i punktet der to språk møtest (poesien og analysen). Eg har skrive med den kjensla av undring som følger med når språka brått slipp kvarandre til, og noko uventa trer fram i synsbildet. Det som stadig har drive meg vidare, er dragninga mot å finne heilskap og samanheng.*

---

<sup>1</sup> Aga, Hanne: Baksidetekst på *Bror sorg*, Oslo 1985

## 1.1. Ein roman med særeigen rytme og poetiske drag - kort presentasjon av verk og prosjekt

Hanne Aga gav ut fem skjønnlitterære bøker i løpet av 80-talet. I tillegg til dette har ho publisert enkeltstående tekstar og essays i ulike medie. Den fjerde boka, *Bror sorg*, er ei forteljing. Sjangernemninga er *poesiroman*, og teksten ber trekk frå både prosa og poesi. Eg kallar *Bror sorg* ei forteljing, fordi eg meiner å kunne vise eit forløp gjennom tekstane, og ikkje berre ein viss tematisk samanheng mellom dei. Tekstane er korte, men heng saman. Boka har eit persongalleri med ein tydeleg hovudperson; Karin. Opent i boka speglast ein imaginær skriveprosess, der hovudpersonen i boka er identisk med den fiktive forteljaren. Språket gir uttrykk for dei sanseopplevingane hovudpersonen og forteljaren Karin har. Boka skildrar eit kjærleiksforhold mellom bror og søster, åtskiljing, samanbrot, og framveksten av eit nytt språk og ein identitet hos Karin. Innholdet vil eg analysere i nær tilknytting til påvisinga av handling, forløp i tid, forteljarstemme, plassering av forteljar i tid og stad o.l. Historia blir fortalt på ein måte som kombinerer element frå ulike typar tekst. Forteljinga skiftar raskt mellom oppleving, refleksjon, skildrande innslag og enkelte poetiske ytringar. Ho brukar òg fleire typar språk, mest eit som er fortetta og poetisk. Det er vanskeleg å sjå klåre politiske eller intellektuelle drag i *Bror sorg*. I grunnen les eg boka med same mål for auge som når eg les ein tradisjonell realistisk roman, m.a. for å forsøke å kjenne igjen personar og prosessar som tilsynelatande mogelege i røyndomen utanfor fiksjonen.

Ein av grunnane til at eg har valt å analysere *Bror sorg* framfor andre verk i forfattarskapen til Hanne Aga, er at eg finn det interessant å sjå på organiseringa av teksten, dvs. sjanger og komposisjon. Dessutan finn eg den tematiske fokuseringa på språk og identitetsutvikling spennande. Eg vil gjøre ein tematisk analyse av denne poesiromanen, med støtte i narratologi og psykoanalytisk teori. Eg vil forsøke å vise korleis forteljinga er bygd opp, og eg meiner å kunne påvise trekk frå ulike sjangrar, eit metanivå og ein del intertekstuelle referansar i teksten. Eg vil plassere boka i forfattarskapen, og i ein litteraturhistorisk samanheng med særleg vekt på norsk litteratur i 80-åra. I samband med dette vil eg samanlikne med andre verk med tilsvarende sjangerdrag.

## 1.2. *Bror sorg* - gjenforteljing, ytre skildring og førebels tolking

Ei ung jente lever i eit lite samfunn, prega av religiøse normer. I eit hus beveger ho, broren og mora seg mellom kjøkken, gang, loft og kammers. Ute går det ein veg ned til naustet og stranda. Bak huset ligg eit fjell. Ein stad i landskapet fins det eit bedehus og ei samling menneske som møttest der, ein prest og ein predikant. Jenta er Karin. Ho lever i eit nærmast symbiotisk forhold til tvillingbroren sin. Faren til Karin og broren døde same natt som tvillingane blei fødde. Mora tek seg av ungane. Karin og broren et, arbeider og søv saman. Dei elsker og begjærer kvarandre. Mora vil skilje Karin og broren, fordi dei tar til å bli vaksne. Karin viser teikn til å vere med barn, og dette ser mora. Slik oppdagar ho at kjærleiken mellom Karin og broren er meir enn vanleg søskenkjærleik. Karin må til presten for å bekjenne si synd. Omverda krev at dei skal fornekte begjæret, men dei maktar det ikkje. Dei aksepterer ikkje incest-forbudet. Broren blir borte. Karin har ikkje lengre nokon å rette begjæret og kjærleiken mot. Ho er skilt frå broren, men vil ikkje godta det. Ho fortrenger sorga over han, begjæret, språket og sin eigen identitet. Det kjem ikkje klårt fram i teksten kva som skjer med barnet Karin ber på, men ganske tydeleg skildrast ein prosess der ho endrar medvet om seg sjølv. Så skiftar rommet handlinga forgår i. Karin er på ein sal med mange senger. Ved hennes seng sitt eit menneske kalla *han*. Han leiter fram ord til henne, bed ho om å prøve om dei høver. Gjennom ein samtale med denne andre, finn Karin langsamt ut kva som er sorga hennes. Sorgarbeidet blir eit forsøk på å akseptere det å vere skilt frå broren. Gradvis klarer ho å gi språket eit innhold igjen. Karin når fram til ny livsforståing, ny identitet. Ved senga er det ein vegg, og denne veggen forsøker ho å fylle med ei historie. Karin (eg), fortel historia om seg sjølv. Denne historia er også historia om broren. Karin (eg) snakkar av og til med søster Ellen.

I *Bror sorg* er ulike tekstgrupper vevd i kvarandre. Karin fortel historia om seg sjølv, og kommenterer sin eigen skrivesituasjon samtidig. I første delen av boka er det innslag av andre tekstar, strofer frå religiøse songar, skrivne av forfattarar utanfor det fiktive univers. Dei virkar på Karins forteljing på ulikt vis, blandar seg med hennes stemme, dei vil også fortelje. Midt i boka blir disse andre stemmane borte, og Karin fortel resten aleine. Handlinga har eit forløp, frå Karin og bror er eitt, gjennom åtskiljinga og fortrenginga, fram til at Karin aksepterer at dei er skild frå kvarandre, og finn eit språk som ho kan fortelje historia igjennom. Det er ein samanheng mellom hendingane i teksten,

dei skildrar ein endringsprosess i eit menneske. Situasjonane er svært knapt framstilte, og kvart ord er tildels sterkt ladd med tyding. Ein del av desse orda får symbolverdi. Spranget frå den konkrete grunntydinga og dei konvensjonelle medtydingane, og til den overførte tydinga ordet har i fiksjonen, er tildels svært stort.

Romanen søker ei fortid, ikkje som konfrontasjon, men for å fylle ut tomme felt i forteljinga. Dette er ikkje ei historisk-realistisk fortid, men ei stilisert framstilling av ei personleg forhistorie. Den formmessige sida ved måten historia er fortalt på, bryt med innøvde sjangerkonvensjonar. Samtidig forsøker den fragmenterte forteljinga å skape ein illusjon, eit bilde av ein røyndom der individet taper kjensla av meining, og deretter søker å finne ein samanheng igjen. Karin skaper si verd, sitt språk og seg sjølv. Det er mogleg å lese ut både ein samanheng og ei motsetning mellom tekstmeininga og måten denne kjem til uttrykk på. Vanskane med å fortelje, og motstanden mot språket er gjort synleg gjennom å slippe til berre fragment av ei fortid, eit skjelett som ikkje er komplett. Stadig skiftar fokus mellom forteljesituasjonen og fortida, og små utsnitt av historia kjem fram i lyset. Glidninga i fokusering held opp mot slutten av forteljinga. Både synsvinkel og tidsplan nærmar seg eit samanfall, parallelt med ei indre modning hos hovudpersonen.

På det konkrete plan er det individets historie som blir fortalt, ikkje historia til samfunnet. Den individuelle historia blir framstilt som ein skriftleg rekonstruksjon av ei fortid. Fortida vil alltid vere tapt. Gjennom erindringane gir vi ho likevel ei form og eit uttrykk som kan gi oss ei kjensle av orden og samanheng i vårt eige liv (og i vårt bilde av verda). I *Bror sorg* "helbreder" Karin seg sjølv, gjennom å skape ei fortid ho kan ha tillit til. Samtidig er den historia ho gir seg sjølv open, berre små felt i historia er gitt farge. Individet (Karin) kan ikkje berre søke i fortida for å finne grunnlaget for ei mogleg åtferd, fordi den tidlegare åtferda ikkje lengre er akseptabel. Karin må konstruere seg sjølv, gi seg sjølv ein open identitet (som ikkje er endeleg), i ein moderne røyndom som stadig endrar seg.

### 1.3. Andres vurdering av *Bror sorg*

"Ikkje lett å finne koden", skriv Jan Ove Ulstein<sup>1</sup> om *Bror sorg*. Han finn likevel ein "kode" som opnar vegen inn i historia. Ulstein legg vekt på at dette er både poesi og narrasjon, mens Ingar Skrede<sup>2</sup> fokuserer meire eintydig på det narrative og det tematiske aspektet ved *Bror sorg*. Samtidig seier Skrede at språket får "karakter av kropp og identitet." Han meiner at boka munnar ut i besverging, fordi forfattaren søker å fange ein "annan" funksjon av språket. Aagot Vinterbo-Hohr<sup>3</sup> hentar metaforar frå diktverda i si melding av boka: "hun andøver i båret mellom former og sjangre i denne diktromanen."

I tidsskriftet *Café existens* skriv Unni Langås om *Bror sorg*;

Det er historien om kjærligheten mellom bror og søster som utvikler seg til et incestforhold. Boka har en løs episk tråd og består av korte episke tekster sammensatt av berettende prosa, replikker, poetiske bilder, salmesitater. Ved hjelp av dette tekstmangfoldet blir en rekke aspekter ved forholdet mellom søsknene belyst både utenfra, innenfra, som nåtidsopplevelse, som ettertidsrefleksjon. Skyld- og skamkompleksene blir fint satt i relieff gjennom de religiøse sitatene.<sup>4</sup>

Ho les boka først og fremst som ei historie, og finn at dei mange ulike tekstlaga er ulike vinklingar på ein felles tematikk. Kari Hervold har òg skrive ein artikkel om *Bror sorg*: "Det udelelege er delt, og språket dekkjer ei sorg". Ho plasserer boka i ein sentrallyrisk tematikk; liv og kjærleik, død og sorg, språk og erkjenning. Deretter parafraserer og tolkar ho historia, før ho drøftar motsettinga mellom det dogmatiske og det poetiske språket. Teoretisk grunnlag for drøftinga hentar ho i dei psykoanalytiske språkteoriane til Lacan og Kristeva. "*Bror sorg* inneheld ei sykdomshistorie, en kasusbeskrivelse som langt på veg illustrerer Lacans og Kristevas teorier om språk og subjekt, samtidig som teoriene deres kan utdype tolkninga av boka", seier Hervold. Om sjangerdraga i boka seier ho:

Den er en roman på den måten at de vel femti sidene forteller ei ganske åpen, men likevel sammenhengende historie. Og den er poesi fordi språket - framfor alt gjennom bilder og rytmiske brudd - innbyr til

<sup>1</sup>Ulstein, Jan O.: "Ikkje lett å finne koden", *Vårt land* 15/10 1987

<sup>2</sup>Skrede, Ingar: "Tabu er hellig", *Dagbladet* 12/12 1986

<sup>3</sup>Vinterbo-Hohr, Aagot: "Regn og forandring", *Klassekampen* 22/12 1986

<sup>4</sup>Langås, Unni: "Tre moderne poeter - og en tradisjon", *Café existens* nr. 2-3 1987, s. 82

tolkende medlesing på flere plan.<sup>1</sup>

Meldingane av *Bror sorg* fokuserer på at teksten er ei komplisert blanding av prosa og poesi. Dessutan er det tilløp hos enkelte av kritikarane til å seie noko om språket og om tematikken. Skrede snakkar om besverging og ein annan funksjon ved språket, utan å forsøke å sirkle inn kva for ein dimensjon det kan vere snakk om. Langås og Hervold går djupare inn både på det tematiske i boka, og på forteljingsaspektet. Ingen av omtalane bryt avgjørande med dei funna eg har gjort i mi søking ned gjennom laga i *Bror sorg*. Årsaka til at omtalane til Hervold og Langås skil seg noko frå andre kritikkar, kan ligge i mediet. Tidsskriftsartikkelen gir rom for grundigare analyse enn dagskritikken i avisane.

#### 1.4. Den øvrige forfattarskapen til Hanne Aga - mottakinga, og mi personlege vurdering

##### *Skjering med lys*

Dei første dikteriske stega til poeten Hanne Aga, i *Skjering med lys*, plasserer seg i ei gjenkjennbar verd. Boka er tydeleg ei diktsamling, med korte, frittstående tekstar, som ikkje forsøker å fortelje ei samanhengande historie. Tilsynelatande er dikta avgrensa frå kvarandre, men dei er likevel bundne saman av landskapet og lyset i dei poetiske bilda. I tillegg til dette meiner eg å sjå ein tematisk samheng mellom tekstane. Dikta sirkclar rundt noko så allmenngyldig som eg'et og eksistensen, og rører ved tema som kjærleik og glede, smerte og angst. Kjenslene er ikkje berre private og sjølvsentrerte, men òg uttrykk for medkjensle og fellesskap med andre menneske. Det geografiske landskapet som viser seg i desse tekstane, er arktisk. Ein del av tekstane har klare politiske tonar, dei viser til samtida og den verda som omgir boka. I nokre tekstar er personane gitt namn, og enkelte faktisk eksisterande stadar er også namngitte. Annie Riis<sup>2</sup> oppfattar ein del av dikta i samlinga som "vanskelige". Uro, angst, sorg, frigjøring og møtet mellom eit eg og eit du blir tematisert i samlinga. Dette kjem fram gjennom eit spill med kontrastane lys/mørke, liv/død. Riis konkluderer med å utnemne Aga til "poet allerede fra den første samlingen sin", ein poet med bodskap og moden poetisk form.

---

<sup>1</sup>Hervold, Kari: "Det udelelege er delt, og språket dekker ei sorg", *NLÅ* 1989, s. 103

<sup>2</sup>Riis, Annie: "Du er sola mi", *Profil* 2/3 1982

### *Forsvar håpet*

I *Forsvar håpet* skriv Aga om kjærleik, nærvær og fråvær, håp og trass. På samme tid handlar dikta om individets og verdas smerte, om å skape, om å skrive, om poesi. I tekstane ligg ein vilje til kamp og til solidaritet. Namn på ulike personar kjem stadig igjen, Kari, Elly, Miranda, Eivind og Terje. Dei korte tekstane er bygd opp på ulikt vis, eit skilje trer fram mellom forteljande tekstar og tekstar som er meire poetiske. Det er ikkje eit klårt forløp i boka, men likevel finnes ein samanheng mellom ein del av tekstane utover det tematiske. I dei forteljande tekstane er synsvinkelen lagt til ei av kvinnene i boka; Kari. Også i denne boka finn eg politiske anslag, og språket viser til sansar og kropp. Jostein Gripsrud<sup>1</sup> hevdar i sin omtale av *Forsvar håpet* at Hanne Aga i større grad er form-bevisst enn form-sikker, at ho har meire vilje enn modenheit i uttrykket. Det han peiker på, er at ho er undervegs, at ho ikkje er kategorisert inn i hylla eingong for alle i ein trygg og gjenkjennbar form. Som ein tematisk botn i boka meiner han å sjå ein søken etter samanheng mellom fragmenta i den moderne livskjensla. Gripsrud ser Agas billedverd som samansatt av klisjear, etablerte metaforar og gåtefulle passasjar. Simen Skjøsberg<sup>2</sup> kallar omtalen sin "Forsvar for håpet". Han innleier med å seie: "Det er helt klart at vi her har å gjøre med et spennende talent. Hun er dristig i sin søken etter form og uttrykk, hun går ofte egne veier i behandlingen av sine motiver." Også han viser til eit fall for klisjear og velbrukte metaforar, og til ei tematisk spenning mellom splitting og samhörighet. Skjøsberg aner svake spor av ei forteljing i boka.

### *Hard klar rose*

*Hard klar rose* kan lesast som ein samanhengande tekst, noko som ligg implisitt i sjangernemninga: ei open historie. Også denne boka er bygd opp av korte tekstbitar, meir eller mindre poetiske. Kari blir nemnt som ei som skriv. Elly, Miranda og Terje er med også i denne boka. Her er forholdet mellom personane blitt tydelegare. Tydelegare er óg søken etter sjela og kroppens innsikt, den opnande kjærleiken og eit omsluttande språk. Tonen kan enkelte stadar virke intellektuell; tekstane forsøker å fortelje at all kunnskap og erfaring er fysisk, og at innsikta ligg lagra i cellene som eit kollektivt minne. Helge Torvund<sup>3</sup> slår fast at samlinga er eit ambisiøst prosjekt med ein

<sup>1</sup>Gripsrud, Jostein: "Aga underveis", *Samtiden*, ekstranr.1983, s. 5-6

<sup>2</sup>Skjøsberg, Simen: "Forsvar for håpet", *Dagbladet* 2/1 1984

<sup>3</sup>Torvund, Helge: "Kroppens hukommelse", *Dagbladet* 9/12 1985

intellektuell tone, men ramma blir for uklår og dikta fell ikkje på plass. Beret Wicklund<sup>1</sup> legg vekt på dreinga i tematikken bort frå referansane til ein politisk røyndom som finnes i dei første bøkene, og mot "dette åndelige og kroppslige fellesskap som menneskene deler" i *Hard klar rose*. Wicklund assosierer til fosterliv og fødsel, til kollektive forestillings-mønstre og til teoriar om kroppsspråk, inspirert av psykoanalysen. Kristine Næss har skrevet ein analyse av *Hard klar rose*. Om boka seier ho at det sentrale temaet er forholdet mellom fråvær og nærvær. Dette er knytta til prosessen der individet utviklar sitt personlege forhold til språket, og slik gir seg sjølv ein identitet. "Det er en prosess som foregår hos individet og i det kollektive samtidig, som en bevegelse mellom dem, og den forgår i og gjennom språket"<sup>2</sup>.

### *Presis Overalt*

Billedspråket i *Presis Overalt* grensar til å vere surrealistisk. Eit *eg* i tekstane viser vilje til å ta del i handlingane. Dei fleste tekstane er svært korte, og boka er delt inn i fire delar. Fyrste delen presenterer oss for *jente i myra*. Jente i myra har ord i munnen. Munnen er raud, som ein merkeleg inngang. Del to og tre er sett saman av heilt små bilde og handlingar. Mange av dei er berre mogelege gjennom språket, og ikkje i røyndommen. I del fire dukkar vatn, elv, hav og snø opp i bilda. Eg finn enkelte bibel-allusjonar her, ein hane gjel, og språket fornektas. Ut av *Presis Overalt* les Andreas Lombnæs<sup>3</sup> ei tematisk vektlegging på den tvetydige rollen til språket. Språket er både medium og barriere mellom subjekt og objekt, og erstattar ei tapt samhörigheit med kroppen til mora. Også Kristine Næss fokuserer på det tematiske i *Presis Overalt*. "Å nærme seg den språklige identiteten er en prosess. Kanskje kan PREIS OVERALT leses som en slik prosess", skriv ho.

Naturen er nedfelt i oss som bilder. Bildene er faktiske opplevelser, kroppssteder i oss. For å nå frem til det egne språket må vi finne disse bildene, og de kan bare finnes gjennom språket. Slik jeg leser Aga er dette det prosjektet hun arbeider kontinuerlig med, og som hun altså viderefører i PREIS OVERALT.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Wicklund, Beret: "Om kroppens og sjelens innsikt", *Vinduet* 1/86, s. 66-67

<sup>2</sup>Næss, Kristine: *Hanne Aga, Hard klar rose/ ei open historie. En analyse*. Upublisert mellomfagsoppgåve, Allmenn Litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo 1989

<sup>3</sup>Lombnæs, Andreas: "Mellom oss er språket", *Dagbladet* 13/12 1988

<sup>4</sup>Næss, Kristine: "Bare gjennom språket kan språket nåes", *Kritikkjournalen* 88/89, s. 55

### *Det poetiske prosjektet"*

I essayet "Det poetiske prosjektet", trykt i *Vinduet* 2/86, tar Hanne Aga utgangspunkt i *hard, mjuk* av Eldrid Lunden. Her skriv ho om korleis poesien til Eldrid Lunden blir "språkleg verkeleggjering av det sanslege". Hanne Aga ser ei motsetning i språket, mellom "det poetiske prosjektet" og "det kategoriske". I dette ligg det tydelege spor etter tenkemåten som pregar teoriene til Julia Kristeva<sup>1</sup>, om skiljet mellom det semiotiske (poetiske) språket og den symbolske orden (det konvensjonelt meningsfylte språket). "Det kategoriske viser seg ofte som makt", seier Hanne Aga, mens det poetiske er ein feminin (ikkje nødvendigvis meint som kjønn) og sansleg måte å forstå verda på.

### *Samanfattande kommentar*

Innanfor forfattarskapen til Hanne Aga kan ein finne referansar frå eit verk til eit anna. Likskapen er i større grad uttrykk for intertekstuell gjensidigheit enn einvegs påverknad frå første til siste boka. Slik framstår forfattarskapen som ein sams vev, med ein samanheng mellom verka som kan virke opnande på lesaropplevinga. Ein del forteljartekniske særdrag går igjen, m.a. ei iaugnefallande sjangerblanding og eit skiftande forteljarperspektiv. Motiv, bilde og metaforar blir gjentatte, dei har gjerne eit bibelsk-religiøst preg. Ein del av tematikken er felles, tydelegast er ein søken etter samanheng i tilværet. Den gjennomgåande tematiske samanhengen gjeld óg sorga over kjærleikstapet og den pinefulle erkjenninga av at fráværet er ein nødvendig avstand som skal opne for ny nærheit. Dette er ein innsikt individet når gjennom ein prosess som foregår i språket. Eg meiner å sjå spor av eit narrativt aspekt i andre og tredje boka, men den fjerde boka, *Bror sorg*, er den tydelegaste forteljinga av alle fem bøkene. Tematikken i *Bror sorg* er relevant for heile forfattarskapen til no. Enkelte av bilda i denne boka har parallellar i andre av dei tekstane Hanne Aga har skrive. I *Skjering med lys* er oppstoda frå steinkista skildra, det same er bildet av lyset som blir brend ned under Guds andlet. Også i *Forsvar håpet* finnes trekk som svarer til bilde brukt i *Bror sorg*. Essayet om Eldrid Lunden har tydelege referansar til *Bror sorg*, der snakkar Hanne Aga om det udelege, og om språket som dekker ei sorg (jfr. s. 49, *Bror sorg*).

---

<sup>1</sup>Kristeva, Julia: "From one identity to an other", *Desire in language*, ed. by Leon S. Roudiez, Basil Blackwell 1980, Coloumbia univ. Press.

Særleg frå den tredje boka til Hanne Aga er det vanskeleg for kritikarane å seie noko kort, klårt og samlande om den teksten dei melder. Til tross for enkelte angstbiterske utfall mot målformane o.l., ligg det likevel hos dei fleste ein vilje til å vere opne for dei opplevingane tekstane kan gi. Tendensen går frå å snakke om klisjear i dei to første bøkene, til å søke etter å nå ei forståing av det tankemessige eller forteljande innholdet i bok tre og fire. Også i den femte boka, *Presis Overalt*, blir utfordringa for kritikarane å finne ein tematisk samanheng mellom tekstane. Dei litt lengre skriftlege arbeida om bøkene til Hanne Aga, er drøftingar av det tematiske; forholdet individet har til utviklinga av språk og identitet, og samanhengen mellom det individuelle og det kollektive.

### 1.5. Tematikk: Subjekt. Språk. Identitet.

*det å ikkje vere noen før noens blick<sup>1</sup>*

*Lacan maintains that a subject does not come into being until it has acquired a consciousness, that is to say until it has developed a concept of self.<sup>2</sup>*

Gjennom språket blir subjektet til. Gjennom å bli klår over korleis du nyttar språket, skaper du deg ein identitet. Uansett om identitet kan definerast og påvisast eller ikkje, så har dei fleste menneske eit medvet om eit *eg*. Om dette seier Julia Kristeva: "a definite subject is present as soon as there is consciousness of signification."<sup>3</sup> I punktet der det individuelle møter det allmenne, dei andre, finn individet sin identitet. Identiteten ber preg av å vere definert både innanfrå og utanfrå. Særleg tydeleg blir dette når dei to perspektiva kjem i konflikt med kvarandre. Til den sosiale (utanfrå definerte) identiteten blir det lagt forventningar, krav, plikter og sjølv sagt rettar. Dette speglar seg i språket. Dersom strukturane i eller rundt mennesket bryt saman og dei relasjonane det har til omgivnadene løyser seg opp, blir individet anonymt og namnlaust. Identiteten blir til i språket og kjem til uttrykk gjennom språket, og han blir oppløyst i språket.

---

<sup>1</sup>Lunden, Eldrid: *Gjenkjennelsen*, Oslo 1982, s. 65

<sup>2</sup>Jefferson and Robey: *Modern literary theory*, London 1982, s. 123

<sup>3</sup>Kristeva, Julia: *Op.cit.* s. 124

Går identiteten i oppløysing, kan det vere fordi det daglege språket ikkje strekk til, fordi det ikkje har rom for dei erfaringane individet ønsker å gi uttrykk for. Om den delen av identiteten som kjem innanfrå (personleg) og den delen som kjem utanfrå (sosial) hamnar i konflikt med kvarandre, og mennesket blir hindra i å gi uttrykk for kjenslene sine, kan det "miste" identiteten. Individet kan fortrenge desse kjenslene, eller gjøre opprør mot konvensjonane i språket, søke å endre og utvide det gjennom å forskyve innholdet (tydinga) i orda i forhold til uttrykket (teiknet). Slik gir individet plass i den symbolske orden for imaginære (semiotiske, Kristeva) element, eller det lar det imaginære overta heilt. Resultatet kan bli at individet skaper sitt eige språk, psykotisk og ikkje kommunikativt, med særeigne bilde prega av ein indre røyndom utan tilgang for andre menneske. Det psykotiske individet har mista kontakten med røyndommen utanfor, sambandslinene mellom den symbolske og den semiotiske (imaginære) disposisjonen i språket er borte. Individet blir isolert, og kan gå inn i ein sjukdomstilstand som oppleves som tap av eigen identitet og oppgiing av språket.

Forteljinga om Karin skildrar ein identitet som bryt saman, eit subjekt som gjennom ein analytisk prosess utviklar eit nytt sjølvbilde og sjølvmedvet. Samanbrotet er eit resultat av mangelfull innordning under det Jacques Lacan kallar Den Symbolske orden. Det vil seie at individet ikkje har godtatt å vere skild frå det opprinnelege kjærleiksobjektet, og ikkje har akseptert forholdet mellom uttrykk og innhold i språket, eller dei tabu som gjeld i tilhøvet mellom menneske. Ved å erkjenne si eiga spalting, åtskiljinga frå andre individ og innordninga under språket, kan subjektet danne eit integrert og medvete bilde av seg sjølv.

Som ein førebels hypotese vil eg kalle *Bror sorg* ein roman med ei fragmentert modernistisk form, men med ein tematikk og ei handling som søker etter samanheng mellom fragmenta. I det følgande vil eg presentere ein del ulike vinklingar på denne tematikken, med hovudvekta på dei psykoanalytiske teoriane til Jacques Lacan<sup>1</sup> om subjektet si utvikling mot å bli eit eg.

---

<sup>1</sup>Lacan, Jacques; *Det symbolske*, Oslo 1985

## Andre kapittel: Metode: psykoanalyse og narratologi

### 2.1. Narratologi

*Narrative tekster er tekster hvor en fortellerhandling gjengir et hendelsesforløp i form av en fortelling.<sup>1</sup>*

I strukturalistisk tradisjon er narratologi læra om forteljinga. Eit av utgangspunkta for narratologisk teori kan ein søke i russisk formalisme<sup>2</sup>, seinare prager-strukturalismen og pariser-strukturalismen. Dei russiske formalistane søkte etter *litterariteten* i ein tekst (litteraturnost), dvs. det spesifikt litterære ved teksten. Dei ville gjøre litteraturforskinga uavhengig av andre vitenskapar, og slik snu ryggen til det dei kalla "akademisk eklektisisme". For å finne litterariteten, retta dei fokus mot dei formelle *grepa* som blir nytta i ein tekst, og *funksjonen* til desse grepa. Russisk formalisme, og arbeida til Roman Jakobson, har vore viktig i utviklinga av pariser-strukturalismen i 1960-åra. Særleg har Jakobson og formalistane prega Tzvetan Todorov og Gérard Genette. Omgrepet narratologi er skapt av Todorov. I *Grammaire du Décaméron* (1969) søker han etter ein generell struktur eller grammatikk for alle forteljingar, og nyttar dei lingvistiske teoriane til Saussure som utgangspunkt, fordi han ser språkssystemet som grunnlaget for alle andre system. Eit av hovudverka til Genette er *Narrative Discourse*. Genette ser det narrative som ein interaksjon mellom ulike komponentar:

The principle behind Genette's study is that narrative is a product of the interaction of its different component levels, and that the science of narrative consists in an analysis of the relations between them.<sup>3</sup>

Discourse og story er hovudelementa i ein narrativ tekst. Dei tilsvarer forteljing og historie, slik eg har brukt omgrepa, eller som i russisk formalistisk teori; sujet og fabel. Forholdet mellom story og discourse blir synleg i tidsrelasjonane i teksten. Dei narratologiske omgrepa eg nyttar i analysen er i utgangspunktet henta frå Genette. Eg har valt å gjøre bruk av Hans Erik Aarsets norske bearbeiding av teoriane til Genette, for å vise kva for grep som har forma forteljestrukturen i *Bror sorg*, og kva for ein funksjon desse grepa har. I *Bror sorg* gir fortida meaning til notida. Derfor er det interessant å sjå på nettopp tidsforholda i ein analyse av denne boka. Historia om Karin blir kjent for lesaren gjennom brot og hopp mellom tidsplana i forteljinga.

---

<sup>1</sup>Aarset, Hans Erik: Grunnelementer i romananalysen, Trondheim 1983, s. 14

<sup>2</sup>Jefferson, Ann: "Russian Formalism"; Jefferson and Robey (ed): *Modern literary theory, A Comparative Introduction*, Batsford Academic and Educational, London 1982, s. 16-38

<sup>3</sup>Jefferson, Ann: "Structuralism and post-structuralism", Jefferson and Robey (ed): *Op.cit.* s. 94

## 2.2. Psykoanalyse

### *Om psykoanalyse og litteratur*

Psykoanalyse er ein teori om det ubevisste, om det som er skjult og ikke er til stede på annen måte enn som symptomer og lidelser, fantasier og bilder, illusjon og fiksjon.<sup>1</sup>

Omgrepet psykoanalyse blei etablert av Freud i 1896, og det sentrale elementet i terapi-metoden er samtalen. I det subjektet snublar i prosessen der det skal utvikle ein individuell identitet og eit medvete språk, kan psykoanalysen nyttast som ein reiskap for å hjelpe det på føtene igjen. Årsaka til at eg bruker denne typen teori i analysen av *Bror sorg*, er m.a. at eg ser ein nær samanheng mellom litteraturanalyse og psykoanalyse. Både litteratur og psykoanalyse har narrative drag; "the reader like the analyst, is confronted with the *syuzhet*, and this is all he has to reconstruct the *fabula*"<sup>2</sup>. Begge disiplinane analyserer språklege utsegner. For litteraturanalysen er det teksten, skriftlege språkytringar, som er analysanden. Særleg relevante kan dei psykoanalytiske teoriane vere ved analyse av dannelsingsromanar. Den historia dannelsingsromanen fortel er gjerne direkte eller indirekte ei skildring av prosessen der subjektet utviklar ein identitet, og i løpet av denne prosessen går han eller ho gjennom ein fase med komplikasjonar.

Litterær analyse med utgangspunkt i psykoanalytisk teori opnar for ein analyse av dei strukturane som ligg under overflata i den litterære teksten. Hovudmålet med analysen kan vere nettopp å finne dei skjulte, underliggande og umedvetne meiningane og samanhengane i teksten, og tolke desse. Psykoanalyse kan nyttast til å (tilsynelatande) avdekke sider ved personlegdommen til forfattaren gjennom analyse av forfattarens verk, eller bruke forfattarens liv for å forklare verket. Å analysere den litterære figuren som eit levande menneske - for å finne umedvetne strukturar i personlegdommen hans - er óg ei vanleg vinkling på ein slik analyse. Samtidig kan psykoanalysen nyttast som innfallsvinkel ved analysen av dei formelle strukturane i teksten, og ved tolkinga av eventuelle samanhengar mellom form og meining. Metoden gir óg meining i forhold til litteratur som tek opp tema som er sentrale i psykoanalysen, t.d. ødipale konflikhtar o.l. Mitt val av metode ber ikkje i seg psykobiografiske aspekt, men vender seg mot form og innhald i verket, og mot hovudpersonen i det litterære verket. Val av tilnæringsmåte

---

<sup>1</sup>Engelstad, Irene: "Innledning", *Skriften mellom linjene*, Oslo 1985, s. 23

<sup>2</sup>Wright, Elizabeth: "Modern psychoanalytic criticism", Jefferson and Robey (ed): *Op. cit.* s. 118

heng nært saman med den spesielle historia i *Bror sorg*. Innfallsvinkelen skaper eit relativt stort rom for forståing av teksten.

*Lacan*

*Men for at dette begjæret som befinner seg hos mennesket skal kunne tilfredsstilles, krever det å anerkjennes: ved samhörighet i det talte ord eller ved kamp om overhøyhet, gjennom det symbolske eller det imaginære register....Vår vei er den intersubjektive erfaring hvor dette begjæret finner anerkjennelse. Dermed skulle det være klart at det problem som her står til undersøkelse, gjelder forholdene mellom den konkrete tale (parole) og det menneskelige språk som sådan (language) hos subjektet.<sup>1</sup>*

Historia til hovudpersonen i *Bror sorg* lar seg namngje gjennom dei psykoanalytiske omgrepa til Lacan. Ei av årsakene til at eg vel Lacan spesielt, er den vekta han legg på overgangen mellom det førspråklege og det språklege i mennesket. Teoriane hans er ei fortolking av klassisk freudianisme. Der Freud stadig kretsar omkring det ødipale, forsøker Lacan å vise at også det preødipale stadiet er viktig for utviklinga av ein identitet. Han les Freud med basis i strukturalisme og post-strukturalisme, og nyttar lingvistiske omgrep som t.d. signifiant og signifié i teoriane sine. (Språkteiknet er spalta i ei uttrykksside og ei innholdsside, og forholdet mellom desse er vilkårleg. For at språket skal kunne fungere som kommunikasjon, må det finnes ei einigheit om kva for konvensjonar forholdet mellom signifiant og signifié skal regulerast etter). Mennesket sitt forhold til seg sjølv er formidla via det mentale bildet og talen / språket, seier Lacan. Dette bestemmer forholdet til kroppen, seksualiteten og begjæret, og til tida, separasjonen og forgjengelegdommen. Mennesket søker å forstå seg sjølv gjennom åtferda til andre, gjennom triadiske, ødipale forhold. Lacan bruker tre strukturelle omgrep for å skildre den primære integrasjonen, den første eg-danninga hos subjektet; den Reelle orden, den Imaginære orden og den Symbolske orden.

### *Den Reelle Orden*

Den Reelle Orden er den uformidla røyndommen for subjektet, før det har eit språk (det symbolske) og før det har danna seg eit bilde av seg sjølv (det imaginære). Mellom mora

---

<sup>1</sup>Lacan, Jacques: *Det symbolske*, Oslo 1985, s. 52

(eller ein annan person) og barnet eksisterer det eit dyadisk / preødipalt forhold. I dette preødipale forholdet ser ikkje barnet mora som eit objekt for si drift, det reelle objekt er brystet til mora. Barnet krev å få tilfredsstilt dei biologiske behov, men dette skjer ikkje alltid.

### *Den Imaginære Orden*

Det imaginære er knytta til spegelstadiet (6 -18 mnd ). Barnet ser seg sjølv som eit imaginært spegelbilde av eit anna menneske, eit imago. Gjennom dette får barnet ein form, ei avgrensing overfor kaos. Det blir til eit eg, skilt frå verda som eit eige individ, og samtidig framandgjort; "Det er ikke *seg selv* subjektet griper på denne måten, men *bildet* av seg selv, gjenspeilt i den andre"<sup>1</sup>. I den imaginære, preødipale perioden trur barnet at det er ein del av mora. Når det tileignar seg språket, (trer inn i den symbolske orden), må barnet fortrenge begjæret etter ein slik einskap. Ødipale konflikter oppstår dersom individet har hatt vanskar med denne overgangen til åtskiljing og individuering.

Det å bli et sosialt vesen vil si å finne sin plass i et system regulert av underliggende lover, som til syvende og sist kan uttrykkes som å finne sin løsning på Oedipus-komplekset - altså forholdet til sitt eget og det annet kjønn, forholdet til sine forgjengere og sine etterkommere.<sup>2</sup>

### *Den Symbolske Orden;*

Overgangen frå det Imaginære til det Symbolske er overgangen frå dyadiske til triadiske relasjonar. Mennesket trer inn i språket, og godtar skiljet mellom signifiant og signifié. Forholdet mellom uttrykket (signifiant) og meiningsinnholdet (signifié) er vilkårleg og bestemt gjennom konvensjonar. Når vi innviast i språket går vi inn i det sosiale fellesskapet og underkastar oss dei reglane som fins for menneskeleg samkvem. Barnet må akseptere forboda i fellesskapet. Det skjer gjennom ei urfortrenging, eit skilje mellom det medvetne og det umedvetne. Ein tredje part trer inn i dyaden mellom barnet og mora. Som regel er det faren som er tredje part i dette triadiske, ødipale forholdet. Individet må akseptere at symbiosen ikkje er mogeleg, det må akseptere tapet av einskap med mora og verda for å kunne utvikle ein eg-identitet. Barnet opplever identifikasjonen med noko

---

<sup>1</sup>Haugsgjerd, Svein: *Jacques Lacan og Psykoanalysen*, Oslo 1986, s. 16-17

<sup>2</sup>Haugsgjerd, Svein: *Op. cit.*, s. 32

utanfor seg sjølv som ein mangel, ei framandgjøring. Dette er kastrasjonen, ei spalting som alltid vil finnes i mennesket. Begjæret dukkar opp som eit uoppfyllleleg ønske om gjenforeining med ei tapt heilheit. Mennesket begjærer noko det sjølv ikkje har. Objektet er fråverande, som eit opent rom hos subjektet. Dette rommet kan fyllast med andre.

Vegen gjennom desse tre ordnane, vil vere eit forbilde for andre identifikasjonar seinare i livet. Lacan understrekar at det Reelle og det Imaginære ikkje sluttar å eksistere sjølv om individet innordnar seg under den Symbolske orden.

### *Den Symbolske Far; (Loven/den Døde far)*

Det er i farens navn vi må gjenkjenne bæreren av den symbolske funksjon, som helt siden den historiske tids morgen har identifisert sin egen person med lovens skikkelse.<sup>1</sup>

Den Symbolske far er autoriteten mora påkaller overfor barnet. Han trer inn når barnet skal tileigne seg eit språk og gå inn i fellesskapet i samfunnet, godta lovane i det sosiale systemet og finne seg sjølv i forhold til andre individ. I farsfunksjonen ligg ein symbolsk relasjon mellom subjektet og faren/Loven. Dersom det konkrete forholdet mellom subjektet og farspersonen forstyrrast kan ødipuskomplekset løyse seg opp. I det subjektet godtar den Symbolske far, er det underlagt den Symbolske orden. Når det identifiserer seg med denne posisjonen kan det tre inn i sublimeringa og akseptere at sorgarbeidet er nødvendig.

### *Den Andre*

*The unconscious is desire which has been meant but not recognized<sup>2</sup>*

Det Freud kallar "det umedvetne", heiter hos Lacan Den Andre. Den Andre er noko i oss som snakkar utan at vi er klår over det sjølv. Denne Andre er lik med den Symbolske far. I følge Lacan er det umedvetne strukturert som, og blir til samtidig med språket. Dette er

---

<sup>1</sup>Lacan, Jacques: Op. cit., s. 51

<sup>2</sup>Wright, Elizabeth: Op. cit., s. 122

resultatet av at språket strukturerer begjæret. Når vi snakkar, blir det umedvetne / Den Andre synleg gjennom at vi forsnakkar oss, eller glømmmer viktige moment. På denne måten har vi ikkje makt over det vi drømmer, tenker og seier.

### *Spaltinga*

Subjektet er spalta frå starten av; i spegelstadiet, når det trer inn i språket og når det forsøker å gripe seg sjølv som subjekt. I spegelstadiet inntreir eit skilje mellom subjektet og det bildet subjektet har av seg sjølv. Identifikasjonen gjennom å spegle seg i ein annan er paradoksal og illusorisk, og gir subjektet eit framandgjort forhold til seg sjølv. Det finn ein form, ei avgrensing mot kaos, men bildet subjektet får av seg sjølv og av den andre, vil prege kvarandre. Lacan kallar det transitivisme. Transitivisme er ikkje berre ei samanblanding av subjekt og objekt, men eit grunnleggjande dialektisk forhold mellom menneske. "Denne første spaltningen av subjektet kan aldri oppheves, men vil alltid representere en grunnleggende mangeltilstand i individets tilværelse."<sup>1</sup>

### *Symptomet*

*...gjør sykdommen til den begivenhet som får levende vesener til å eksistere som subjekter.<sup>2</sup>*

I nevrosen fortrenger mennesket begjæret. Den nevrotiske godtar ikkje Farsnamnet, og vegrar seg mot å innordne seg under den Symbolske orden. Han aksepterer ikkje å vere skilt frå det opphavelige objektet for kjærleik. Slik blir begjæret knytta til eit forbod, og kjem til syne som eit symptom. Lacan seier at symptomet er ein metafor - fordi noko i talen er blitt borte, og noko anna har tatt denne plassen. Metaforen eller symbolet er semantisk tvetydig, det er signifiant for ein signifié subjektet har fortrenge frå sitt medvet. Symptomet har ein plass i det menneskelege språket, som erstatning for det fortrenge begjæret. Når individet ikkje innordnar seg under, eller løyser opp den symbolske orden, blir identitetsopplevinga borte.

---

<sup>1</sup>Haugsgjerd, Svein: Op. cit., s. 23

<sup>2</sup>Lacan, Jacques: Op. cit., s.53

## *Den forandrande krafta til ordet*

*Behandlingen sikter mot at subjektet skal tre frem: den som taler. Bak symptomenes masker finnes det et jeg som ønsker men som har fortrenget sitt ønske og dermed også gjemt seg for seg selv<sup>1</sup>*

- Psykoanalyse er ein intersubjektiv prosess, seier Lacan. Individet eksisterer ikkje isolert i verda, men går inn i ein sosial og historisk samanheng. Berre gjennom samtalen kan subjektet tre fram for seg sjølv, ikkje gjennom introspeksjon. Det som skjer i behandlinga, skjer i språket. Samtalen skal få subjektet til sjå at det umedvetne eller fortrenge begjæret ikkje kan oppfyllest. Subjektet må også akseptere språket som eit avgrensa hjelpemiddel i forhold til det uavgrensa begjæret. I den analytiske samtalen inntreier overføringa, som er karakteristisk berre for nevrosen. Analysanden antar at analytikaren veit noko om analysanden og det forbodne begjæret. Han eller ho idealiserer analytikaren som den imaginære far, den allvitande. I overføringa ligg eit krav frå analysanden om å få godkjenning og kjærleik frå analytikaren. Målet for overføringa er sublimeringa. I sublimeringa kjem begjæret til uttrykk i skrifta eller verket, og den som skriv nyt det nærværande ordet framfor det manglande objektet. Før sublimeringa tar til, er språket til analysanden framandgjort og tømt for meining. Det meiningsfulle ordet er eit resultat av eit sorgarbeid der analysanden må erkjenne kastrasjonen. Kastrasjonen, den grunnleggjande kjensla av å vere skild frå ei heilheit, er eit grunnvilkår for begjæret. Denne spaltinga må komme til orde i analysen. Samtidig som analysanden må erkjenne kastrasjonen, vil han forsøke å nekte for den og forsøke å kome fri frå kjensla av å vere åtskild. Gjennom sorgarbeidet må analysanden gi opp dei aggressive kjenslene overfor den som er årsak til smerta. I sorgarbeidet må analysanden også innse si ugjenkallelege endelegheit, det at han er forgjengeleg og eingong skal dø. Denne innsikta kan analysanden nå dersom han finn fram til det fortrenge eller umedvetne begjæret. Lacan meiner at Tingen er eit paradoks, ei myte om einheit utan mangel.

I den universelle konflikten mellom kjærlighet (philia) og konflikt (neikos) finnes det en tredje part, en mellommann. Denne mellommannen er døden, og han lar seg representere ved symbolet og repetisjonen. Symbolet er et gravmonument, det viser til noe som er drept. Dette noe kaller Lacan Tingen. (...) Tingen er noe mer fundamentalt, noe som har med det første kjærlighetsobjekt å gjøre.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Haugsgjerd, Svein: Op. cit., s.46

<sup>2</sup>Haugsgjerd, Svein: Op. cit., s.54

### 2.3. Kort kommentar

*Hverken Lacan eller noen annen psykoanalytiker vil påstå at behandlingen kan bringe noen til en varig tilstand av absolutt erkjennelse.<sup>1</sup>*

Denne raske teoretiske skissa er meint å skulle legge grunnlaget for den vidare analysen av *Bror sorg*. Dei motiva som er nytta for å kaste lys over tematikken i boka er sentrale i forhold til dei psykoanalytiske teoriane til Lacan. Hovudpersonen i *Bror sorg* har tydelege vanskar med å underkaste seg den Symbolske orden, og går gjennom ein analytisk prosess som skal bringe henne ut av nevrosen. Det kan vere opnande å samtidig lese Karin si historie som ei mytisk forteljing om fall og forløyising, overgang og innviing.

---

<sup>1</sup>Haugsgjerd, Svein: Op. cit.

## Tredje kapittel: Verket plassert i samtid og historie

### 3.1. Norsk litteratur i 1980-åra

1980-åra tok til med ein analyse av 70-åras litteratur. Media, litteratar og andre lesarar søkte med blikket i massen av nyutgitte bøker: ville det komme til syne ei tydeleg retning i 80-åras litteratur? Ville denne retninga ta form av ein reaksjon mot 70-åra? Utan å legge for stor vekt på tiårs-spillet, vil eg likevel grunngje korfor eg tar utgangspunkt i nettopp 80-talet. Hanne Aga debuterte i 1981, og gav ut fem bøker i løpet av tiåret. Den boka eg legg hovudvekta på i denne analysen, *Bror sorg*, kom ut i 1986. Eg ser derfor "80-talet" som ei praktisk og hendig tidsavgrensing, når eg skal plassere Hanne Aga i norsk litteratur.

I 1970-åra hadde den nyenkle lyrikken ein framtrédande plass i den norske litteraturen, og sterke røyster hevda sosialrealismen som forpliktande skrivemåte innafor prosa. Sjølv sagt var ikkje dette einaste gyldige skrivemåte i perioden. Ved sida av den høgrøsta, politiserte litteraturen fantes det forfattarar som holdt fast ved t.d. modernismen. Dessutan vaks den enkle amatør-diktinga i god jord på syttitalet. Den sosialrealistiske romanen inneholdt samfunnskritikk, positive forbilder og ein bodskap tufta på marxistisk ideologi. Lesaren skulle kunne kjenne seg igjen i den røyndommen teksten skildra, gjenkjenning og identifikasjon var nøkkelomgrep. Litteraturen skulle *spegle røyndommen*, diktinga skulle skildre tinga *slik som dei var*. Åsfrid Svensen presenterer i *Tekstens mønstre* dette synet på realismen;

Felles for all realistisk diktning - dokumentarisk eller ikke - er imidlertid at den søker å tegne et gjenkjennelig og troverdig virkelighetsbilde. Leserne skal få tillit til at personer, miljø og hendelser er sansynlige, at de ligger innenfor grensene for vanlig erfaring, og dermed at fiksjonen i alt vesentlig samsvarer med kjent utenomlitterær virkelighet.<sup>1</sup>

Desse strategiane var ikkje lengre framherskande på 80-talet. Å samle litteraturen skriven i 80-åra til ein einskapleg kategori lar seg ikkje gjøre. Men ulike trekk, som var mindre synleg eller midlertidig fråværande i norsk litteratur i 70-åra, kom igjen til syne i løpet av den neste tiårs-perioden.

---

<sup>1</sup>Svensen, Åsfrid: *Tekstens mønstre*, Oslo 1985, s. 51-52

Forfattarane tok til å søke i ulike retningar, for å skrive seg bort frå dei tendensane til einsretting som ei tid prega dei litterære diskusjonane. Mange tok til å eksperimentere med uttrykket både innanfor dei tradisjonelle sjanger-grensene, og utover desse grensene. Medvet og refleksjon omkring språk og stil, og omkring organiseringa av teksten, er trekk som kan seiast å prege ein del av den litteraturen som kom ut i 80-åra. Eit tydeleg trekk er også dei intertekstuelle referansane, alle sitata frå og allusjonane til andre tekstar. Meta-aspektet blei også ein gjengangar innafor fleire sjanrar. Fleire og fleire tekstar tok til å handle om seg sjølv, sjølve det faktum at dei blei skrivne.

Mange av dei trekka som skil litteraturen på 80-talet frå 70-tals diktinga, gjeld alle sjanrar. Utforsking av form og språk er trekk som sett sitt preg på ein god del av det som blei skriva i denne perioden. Innafor lyrikken viste det seg ein tydeleg tendens i retning av å komponere saman større heilskapar, som diktsyklusar og diktfortellingar. Morten Moi og Kaj Berseth Nilsen seier i ein artikkel om norsk lyrikk i 80-åra:

Sentrallyrikk dominerer over samfunnskritikk, det individuelle over det kollektive, modernistisk metafordiktning over knekkprosa (...). Enkelte har gjenoppdaget rimet og de klassiske strofeførmene med stor bombast, andre vender seg åpenbart til den europeiske modernistiske tradisjonen for å hente inspirasjon.<sup>1</sup>

Bjarne Buset tar i ein artikkel for seg tre norske romanar som alle kom ut i 1984. Romanane er skrivne av forfattarane Karin Moe, Jan Kjærstad og Ole Robert Sunde. Om desse tre seier han at dei går inn i ein modernistisk tradisjon som "kjennetegnes først og fremst ved en mistanke mot språket som uavhengig redskap for tanken..". Fortellingas struktur er utpeikt som fiende, seier Buset. "Fortellingen må ødelegges og den individuelle helt demonteres." Så spør han om det er noko nytt i desse prosjekta:

Bevisstheten om fortellingenes fremmedgjørende funksjon er minst like gammel som modernismen (som gjerne dateres til 1850), og i norsk perspektiv er det så opplagt arven fra Fløgstad og *Basar* som føres videre. Sunde/Kjærstad/Moe står alle med ett bein hos Fløgstad, ett hos Solstad og ett i Europa, og de er klar over det selv. Stilblandingen deres er en bevisst strategi, og de kunne godt kalles postmodernister for så vidt som dette "alt er lov" er typisk for det postmoderne.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Morten Moi / Kai Berseth Nilsen: "Brokker av kaos", *Vinduet* 4/87, s. 10

<sup>2</sup>Bjarne Buset: "Virkelighetens nullpunkt", *Vinduet* 1/85, s. 39

Utan å ta stilling til påstanden om forfattarar som trebeinte skapningar, vil eg feste blikket på det poenget at Buset knyt desse tre forfattarane til modernisme- og postmodernisme-omgrepa. Eg vil ikkje utrope desse tre til dei mest sentrale forfattarane i norsk litteratur i 80-åra, men særleg Karin Moe og Jan Kjærstad har vore godt synlege. Her vil eg la dei representere ein fornya interesse for modernisme, og ei nyfikenheit overfor det postmoderne.

Forfattaren Jon Fosse<sup>1</sup> gjorde også forsøk på å orientere seg i forhold til det som rørte seg utanfor det norske steingjerdet. I essayet "skrivarens nærver" drøftar han skilnaden mellom å fortelje og å skrive, og stør seg til Adorno, Lyotard og Derrida i refleksjonane sine. Han peiker på det paradoksale i romanforma; "det lar seg ikkje lenger fortelje, medan romanforma samtidig forlangar forteljing." Den førmoderne romanen var prega av *telling* og den moderne romanen var prega av *showing*. Om den postmoderne romanen seier han: "Den er ikkje fortalt. Den er skriven." Han drøftar òg realismen - og seier: "romanens stad er der den er både "modernistisk" og "realistisk", er der romanen gjennom kamp med - eller mot? - betydninga insisterer både på uttrykk og betydning."

Mykje av den norske 80-tals litteraturen har vore prega av søking og eksperimentering. Tidlegare har modernismen først og fremst kome til uttrykk i lyrikken, overveiande som eksperiment med forma, samtidig som realismen hatt eit overtak innanfor prosa. I seinare tid har fleire norske forfattarar prøvd seg også som eksperimentelle prosaistar. Forfattarar som Paal-Helge Haugen, Cecilie Løveid, Karin Moe, Jan Kjærstad og Erling Kittelsen bryt opp strukturen i den borgarlege realistiske romanen. Nokre av desse skriv bøker som er tydelege konstruksjonar, gjerne kombinasjonar av det som før har vore rekna som ulike sjangrar. Hanne Aga er ei av dei som bryt med hevdvunne sjangerkonvensjonar i norsk litterær tradisjon. Det karakteristiske ved måten Hanne Aga fortel på, er den tilsynelatande fragmenterte framstillingsmåten, som samtidig synes som eit forsøk på syntese mellom ulike skrivemåtar. Med sine eksperiment med forma og sitt medvet omkring språket, skriv ho seg inn i ein samanheng med andre forfattarar som representerer åttiåras litteratur i Noreg.

---

<sup>1</sup>Jon Fosse: "Skrivarens nærver", *Frå telling via showing til writing*, Essays, Oslo, 1989, s. 141-151

### 3.2. Ein moderne roman

*Det postmoderne svar på modernismen består i en ny erkjennelse av at fortiden ikke bør tilintetgjøres, fordi denne ødeleggelse resulterer i stillhet, derfor må man oppsøke fortiden igjen: ironisk og alt annet enn uskyldig.<sup>1</sup>*

Dette er orda til Umberto Eco om modernisme og postmodernisme. I følge Bradbury og McFarlane<sup>2</sup> finnes det tre ulike gradar av endringar som gjentar seg i historia til kunsten og litteraturen. Mest flyktig er motane, som skiftar med ulike generasjonar. Større endringar pregar stilen i ein lengre periode. Fundamentale skiftingar veltar om på bildet vårt av verda og røyndommen. Det moderne kan vere ei slik fundamental endring, eit paradigmeskifte slik romantikken var det. Andre tolkingar av historia ser i romantikken gjennom-brotet for det moderne. Kva det postmoderne er, kan ettertida fortelje. Den tyske filosofen Jürgen Habermas<sup>3</sup> seier - "Det postmoderne framtrer helt klart som antimoderne"; for den postmoderne notida er fortida nærværande og forklarande, mens det moderne er ein konfrontasjon og eit brot med fortida. Menneske med eit modernitetsmedvet - "oppfatter seg som de første erobrere av nye områder, alltid på jakt etter sjokkerende hendelser og uten orienteringspunkter underveis mot det ukjente."

Det moderne samfunnet har endra seg kraftig i eit høgt tempo, og mennesket er ikkje lengre sikker på at det mestrar denne komplekse og kaotiske verda. Sjølvstarkt pregar dette litteraturen og kunsten. Eit trekk ved det moderne samfunnet (og ved den moderne litteraturen), er at det tar opp i seg stadig fleire ulike uttrykk, og gjør dei til ein del av seg sjølv. Også alle former for opprør og kritikk. I litteraturen dukkar fleire og fleire ulike rørsler og retningar opp, dei avløyser ikkje kvarandre, men eksisterer på same tid i same rom. Ein del av denne moderne litteraturen blir kalla modernistisk;

Modernisme er en vid sekkebetegnelse som dekker mange nokså forskjellige litterære strømninger og tendenser i moderne tid. Felles for dem er oppbruddet fra etablerte tradisjoner i formspråk og virkelighets-

---

<sup>1</sup>Eco, Umberto: *Randbemerkninger til Rosens navn*, Oslo 1988, s. 38-39

<sup>2</sup>Bradbury and McFarlane: "The name and nature of modernism", i Bradbury and McFarlane: *Modernism*, Penguin 1976, s. 19-57

<sup>3</sup>Habermas, Jürgen: "Det moderne - et ufullendt prosjekt", *Samtiden* 2/83 (Tale ved overrekkinga av Adornoprisen 1980), s. 4-14

forståelse. Ikke minst bryter mange modernistiske tekster med realismens konvensjoner for troverdig virkelighetsavspeiling. Der realismen søker å fremme innlevelse og virkelighetsillusjon hos leserne, motvirker modernistene denne typen leseropplevelse.<sup>1</sup>

Fletcher og Bradbury<sup>2</sup> retter fokus mot romanen som kunst, og mot måten han blir til på. Romanen refererer ikkje, men skaper verda. Modernistiske forfattarar hevdar ofte forma framfor livet, mønster og mytar framfor dei moglegheiter og tilfeldige hendingar som finnes i historia. Individualitet og originalitet er viktige trekk ved den modernistiske litteraturen, og strukturane i teksten er viktigare enn ein brukbar intrige. Kunsten skal vere ny, han skal sprengje grenser! Til tross for dette kravet om fornying, har delar av den modernistiske litteraturen etterkvart blitt konvensjon og tradisjon, om enn med eit noko skiftande innhold.

Europeisk og nordamerikansk litteratur rommar mange døme på både eldre og nyare modernistiske forfattarar. Til dømes Samuel Beckett, James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot, Harold Pinter, Virginia Wolf, Tristan Tzara, G. Apollinaire og Alain Robbe-Grillet. Dette er døme på forfattarar som har gjort nye og uventa rørsler innafør, på grensa av eller på tvers av ulike sjangrar, og som i mange høve har blitt forbilde for andre. Modernistiske forfattarar har óg gått på tvers av kunstartane, m.a. var dette eit prosjekt for dadaistane og surrealistane først i dette hundreåret. Dei ropte ut programma sine gjennom manifest, happenings og performance.

I Noreg har ikkje modernismen nokon brei bakgrunn attover i tida. Garborg, Hamsun og Obstfelder kan kanskje kallast pre-modernistar frå 1890-åra. I 1920-1930 åra tok nokre tidlege modernistar til å eksperimentere med ulike retningar innanfor modernismen, m.a. Claes Gill, Rolf Jacobsen og Kristoffer Uppdal. Først på 50-talet fikk modernismen eit slags gjennombrøt her hos oss, representert ved Paal Brekke, Erling Christie, Gunvor Hofmo, Astrid Hjertnes Andersen og O.H.Hauge. På 60-talet blei modernismen etablert som tradisjon (innanfor fleire retningar), med m.a. Stein Mehren, Kjartan Fløgstad, Georg Johannesen og Jan Erik Vold.

I innleiinga til boka *Narcissistic Narrative* skriv Linda Hutcheon om forskjellen mellom den realistiske og den moderne romanen:

---

<sup>1</sup>Svensen, Åsfrid: Op. cit., s. 53

<sup>2</sup>Fletcher and Bradbury: "The introverted novel", i Bradbury and McFarlane: Op. cit., s.394-415

The classic realistic novel's well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggest, by analogy, *either* that human action is somehow whole and meaningful, *or* the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction.<sup>1</sup>

Paal-Helge Haugen meiner at denne opne forma "er eit viktig kjenneteikn på moderne litteratur". I sjølvmeldinga til *Anne* skriv han om *total-opplevinga*; forfattaren må forsøke å gi rom for dei private assosiasjonane til den enskilde lesaren gjennom måten han komponerer verket på (her er han inspirert av den amerikanske komponisten John Cage). Den same fragmenterte skrivemåten har tradisjonar attover i tida, skriv Haugen. Han siterer den svenske *moderne* forfattaren Carl Jonas Love Almquist som i "Dialog om sättet att sluta stycken" (1835) skriv følgende:

*Efter detta skrivsätt äro författaren och hans läsare två samverkande faktorer till det arbete som utföres. Och verket själv, - som på papperet, där det ligger för ögonen, icke kan anses färdigt mer och mer färdigt mer än till det, i bokstäverna befintliga, artistiska anslaget - blir oupphörligt mer och mer färdigt genom läsarne. Och emedan desse under tidernas lopp bliva fler och fler, så kan man säga, at författarens arbete sålunda ständigt allt vidare fortjar att förfärdigas, så länge världen står.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative*, New York 1980, s. 19

<sup>2</sup>Paal-Helge Haugen: *Anne*, sjølvmelding til 2.utgåva 1981, s. 80

## Fjerde kapittel: Ein formell analyse av *Bror sorg*; tid, forteljar, dialog og komposisjon

### 4.1. Forløp, tid og tempo

I *Bror sorg* er det skildra eit tidsforløp, men rekkefølgen på hendingane er stokka om ved at to tidsplan er fletta i kvarandre. På det eine tidsplanet skildrast hendingane i fortida. Det andre tidsplanet er synleggjøringa av den fiktive narrasjonen. Både fortida og notida er fortalt i same tempus; presens. Fortida blir framstilt gjennom situasjonar og scener utan ibuande tolkingar og forklaringar. I ettertid reflekterer forteljaren over hendingane og tolkar dei. Desse tidsplana vekslar gjennom heile forteljinga. Tidsforløpet er ikkje berre brote opp av ulike tidsplan, men óg av eit punktuelt tempo der fasar i utviklinga til hovudpersonen skildrast i heilt korte sekvensar. Det er ikkje ein tidsstraum som vekslar med ein annan, men skildringar av korte augneblinksscenar, avbrotne av nye scenar.

Forteljaren skildrar fortida:

Han som står på talarstolen har god sikt. Dei er få utvalde i dag. Den vesle flokken på den smale vegen. Han skal nok vakte og leie dei -  
- Han ser varmen min, tenkjer Karin. - Den renn gjennom fingrane og ut i sangboka - (s.14)

På notidsplanet reflekterer forteljaren over fortida, og over si eiga skrivning:

...Eg spør deg Karin: Kven kom inn på vegen her og skreiv med store svarte teikn ? Det er eg, Karin som spør. Eg spør vatnet i eit gamalt rosefat. Eg spør ho som bur ved eit fjell og kjenner fødsel og død, men er eld i sin nåde. (s.17)

Forteljinga er altså anakron, rekka av hendingar i historia blir ikkje fortalt i kronologisk orden, men er brutt opp gjennom vekslinga mellom dei ulike tidsplana. I forteljinga er det sekvensar som kan lesast som frampeik mot noko som skal bli fortalt. Tekst nr. to i boka kan illustrere dette. Her vil salmesitatet fungere som frampeik. Leiken i barndommens uskuld skal ende

med krossfesting. Krossfestinga på s.6 peiker fram mot avsløringa av den forbodne kjærleiken s. 18, og mot replikken til broren på s. 24 og 33; "- Eg skal nok dra, men eg kjem att -".

*Jeg så ham som barn med det solrike øye i regnbuens glans på de hjemlige høye. Han kysset mitt kinn, og vi lekte med stjerne, Mens korset stod skjult mellom løv i det fjerne*

Eg som heiter Karin har ein bror.  
Berre eg kan fortelje om bror, for eg har fylgt han også inn i det usynlege.  
Historia om Karin er historia om bror.

*Jeg hørte han bad for den bøddelflokk, Som nagled til korset ham fast (s. 6)*

Det er uklårt kva tid forteljinga av historia tek til, om det er eit større sprang i tid mellom historie og narrasjon, eller om overgangen mellom oppleving og forteljeprosessen er meir umiddelbar. Det er óg vanskeleg å fastslå kor lang tidsperiode forteljinga er meint å skulle skildre.

Dersom historia om fortida til Karin hadde vore holdt i preteritum, og den synleggjorte narrasjonen i presens, ville leseprosessen vore enklare. Bruken av tempus styrer ikkje forståinga av teksten på forventa vis. Ein må sjå på det semantiske, på innholdsplanet, på kva dei enkelte tekstlinene uttrykker, for å kunne skilje mellom historie og narrasjon (som forøvrig òg er ein del av historia og fiksjonen). Overgangane mellom dei to tidsplana markerast altså ikkje ved skifte i tempus. På s.10, 28, 45 er det likevel tempusskifte, med innslag av fortidsform i tekstane. Desse tekstane har eit preg av skildring, og fungerer som små oppsummeringar i forteljinga. Dei tre tekstane kan lesast som bilde på fasane i utviklinga til hovudpersonen; frå uskuld, gjennom skuld og overgiing, fram mot oppstoda frå dei døde. (Dei to siste er óg tydelege analogiar til Bibelen).

I tre dagar var ho borte fra Gud. Eg som skriv, såg korleis ho gjekk att og fram i gangen og vreid hendene sine, la seg på kne og hylte, reiste seg opp att og gjekk vidare. I tre dagar. Så let ho det stå til, og overgav han.

- å heilage dør, dine nidkjære vaktarar - (s.28)

Tidsforløpet er med på å gjøre *Bror sorg* til ei forteljing. Det ei tidsmessig framdrift i romanen, og dei to tidsplana smeltar saman mot slutten. Valet av eit anakront framstilt tidsforløp, bygg opp under skildringa av det mentale samanbrotet og oppløysinga i Karin. Vekslinga mellom ulike tidsplan er ein analogi til den indre spaltinga hos hovudpersonen, og samansmeltinga fell i hop med ei erkjenningsmessig oppheving av denne spaltinga. Samtidig gir teknikken høve til å skildre ei *gradvis* tilnærming og avdekking av fortida, denne avdekkinga vekslar med ei bearbeiding av det som er gjort synleg. Den (nesten) konsekvente bruken av tempus presens gir eit inntrykk av samtidighet og samanheng i handlinga. Dette står i kontrast til den oppsplittande vekslinga mellom tidsplana, og den uklåre tidsavgrensinga i romanen.

## 4.2. Forteljar

Forteljaren er manifest og intern. Narrasjonen er etterstilt, og ho som fortel kjem til syne som ein del av handlingsforløpet, som hovudperson i forteljinga. Ho vekslar mellom å nemne seg sjølv som *eg*, og å kalle seg Karin. Auget som ser høyrer altså til ei av dei som tek del i handlinga, punktet ho ser frå er innanfor historia. For det meste har forteljaren innsyn i Karin, men ho skildrast òg utanfrå. Desse overgangane er glidane, vekslinga er ikkje rytmisk. Skiftinga i fokusering skaper òg glidningar i avstand og nærleik til det som blir fortalt. I hovudsak fortel ho om fortida si i tredjeperson, og framstiller sjølve skriveprosessen (notida) i førsteperson, men det er ikkje noko konsekvent samanfall mellom veksling i fokusering, og skifte i tidsplan. Mot slutten av forteljinga glir *Karin* og *eg* saman, og synsvinkelinstansen *eg* fokuserer på seg sjølv.

Den første teksten er eit døme på ei nokså klår avgrensing mellom forteljinga i første person, og forteljinga i tredje person:

Eg vil fortelje historia om Karin.  
Berre eg kan fortelje historia om henne.

-Karin, ropar bror, -kom og ta i båten med meg-  
Karin går sakte. Ho prøver å finne ut kva som er i veggen med fisk.  
-Når eg går så sakte, må det vere fordi graset er vått og sleipt, eller  
fordi eg ikkje vil trakke på dei svarte sniglane som legg seg overalt-  
Båten er nesten ute da Karin er nede i fjæra.  
-Det er ikkje fisken det er noko i veggen med, tenkjer Karin.

Eg er her ved ein vegg og skriv. Namnet mitt er Karin. (s.5)

Så klart er ikkje avstanden markert alltid. I andre tekstar kallar ho seg sjølv både for *eg* og *Karin*;

-Bror, seier eg,-du veit det vel du. Bror, seier eg, -mitt livs mål å  
halde fylgje med deg-  
-Nei, Karin. Han ser redd ut. -Det er ikkje slik det er-  
-Korleis er det ? spør Karin. (s.11)

I ein del andre tilfelle nemner ho seg som *eg*, *Karin*;

Han held henne fast. Han seier,  
-Det er eg som skal dra-  
Eg, Karin, skrik.

LYDEN

Eg, Karin kan ikkje slutte å skrike.  
Han held henne fast.  
Han seier,  
-Eg skal nok dra, men eg kjem att-

Eg, Karin kan ikkje tenke lenger. (s.24)

I desse tilfella snakkar ho om seg sjølv i første og tredje-person på same tid. Ho opplever sine eigne reaksjonar på nytt i det ho fortel om dei. Til dømes i neste tekst;

Eg, Karin, kan ikkje tenke lenger.  
Eg som skriv heiter Karin. Her på veggen teiknar  
eg ei mor, og eg kan ikkje tenkje lenger. (s.25)

Her tek ho opp igjen den same setninga, og lar ho stå direkte i tilknytting til første-personsforteljinga. Slik snakkar ho òg til seg sjølv i nokre tekstar, t.d. s. 22: "No høyrer eg koret, Karin". Dette tydar òg på ei nærmast konkret gjenoppleving av fortida. Meire søkande er haldninga i teksten side 17:

Eg spør deg Karin: Kven kom inn på veggen her og skreiv med store svarte teikn ? Det er eg, Karin, som spør. Eg spør vatnet i eit gamalt rosefat. Eg spør ho som bur ved eit fjell og kjenner fødsel og død, men er eld i sin nåde. (s.17)

Den forteljaren eg her har skildra, er forteljaren-i-teksten. I teksten fins det og ein forteljar som manipulerer med forteljing og perspektiv, utan å tre fram som synleg i forteljinga (s.35, 20, 26). Eit døme på dette finn eg i denne teksten;

Ei mor er aleine i huset, aleine med si pine og sine songar.  
Eit jentekammers er tomt. Eit loft er tomt. Ein båt ligg inne. (s. 32)

Her er det neppe *eg*, *Karin* som fortel. Fleire stadar i forteljinga er det uklårt kor synsvinkelen er plassert. I teksten på side 14 er eg usikker på om vi får innsyn i predikantens tankar og hensikter, eller om det er Karins refleksjonar omkring dette vi ser.

Han som står på talarstolen har god sikt. Dei er få utvalde i dag. Den vesle flokken på den smale vegen. Han skal nok vakte og leie dei.  
-Han ser varmen min, tenkjer Karin. -Den renn gjennom fingrane og ut i sangboka- (s.14)

Mot slutten av boka blir 1.personsforteljinga dominerande. Karin nemnast stadig sjeldnare, på s.54 seier ho som fortel: "Eg som var Karin...". Her er avstanden mellom 1.person og 3. person borte. I teksten på s.56 nyttar forteljaren likevel 3. person: "-Havet er ingen klisjé, seier ho."

Spaltinga i hovudpersonen blir tydeleg i bruken av forteljarinstansen. Det splitta forholdet ho har til seg sjølv kjem til uttrykk gjennom skiftinga i synsvinkel mellom 1. og 3. person. Bruken av synsvinkelen er ikkje konsekvent samanfallande med skiftinga av tidsplan. Også dette kan tolkast som eit utslag av det uavklarte forholdet hovudpersonen/forteljaren har til sin eigen identitet. Vekslinga mellom intern og ekstern fokusering gjør det mogleg å foreta ei gradvis avdekking av det skjulte, fordi hovudpersonen Karins indre ikkje er umiddelbart tilgjengeleg heile tida. Narrasjonen er etterstilt; det dreier seg om gjenskaping av ei fortid, framkalling og bearbeiding av erindringar hos hovudpersonen/forteljaren. Samanfallet i synsvinkelen mot slutten av *Bror sorg* illustrerer endringane som skjer i hovudpersonen Karin.

### 4.3. Dialogar

Karin vender seg direkte til Ellen fleire gonger i løpet av forteljinga. Ein gong snakkar Ellen til Karin (14). Mor snakkar òg fleire gonger, replikkane er framstilte både direkte og indirekte. Ei replikkveksling mellom mor og Karin skildrast på side 18. På side 21 skildrast ein samtale mellom presten, mor, bror og Karin, utan at det nyttast verken direkte eller indirekte tale, berre ved å skildre korleis kvar enkelt av dei handlar. På sidene 30-31 snakkar *dei* til henne, *dei* er truleg medlem av bedehusforsamlinga. Elles er det mange dialogar og samtalar mellom bror og Karin i første delen av boka. Samtalane mellom mora og Karin og mellom broren og Karin, finn stad i første fasen av forteljinga. Det gjeld òg dei stadane der *dei* vender seg til henne. Ellen og *han* kjem inn i siste fasen der Karin finn sitt eige språk.

Sett bort frå samtalan mellom Karin og broren, er det stort sett andre som vender seg til Karin i første delen av boka. I tekstane der søster Ellen er nemnt, vender *eg* (forteljaren/hovudpersonen) talen direkte til nokon, dette gir teksten retning og hensikt. Desse tekstane viser til den narrative situasjonen, fortelje-handlinga. (Jfr tekstane der *han* snakkar. (s.39, 44, 49, 56)). I samtalan med broren kjem konflikten mellom ulike bilde av røyndommen fram, som i teksten s. 13. Karin kommuniserer ikkje med broren i denne scenen. Ho nyttar eit bibelsk språk, for gjennom det å gi uttrykk for eit begjær etter broren. For han er mangelen på kommunikasjon synleg, og han koblar dette til den religiøse påverknaden Karin mottar.

Alle er på møte, alle som kan gå fra. Ikkje bror. Ingen seier at han må.

- Det er forunderleg, tenkje Karin.

Karin har kveldsmaten. Bror kjem inn i kjøkkenet. Glir inn i tida hennar.

- I dag er orda mine tid og eg legg ho i hendene dine og på det gamle brunslitne bordet set eg eit lys og eit rundt brød -

- Karin, seier bror, - orda dine kan bli borte. Eg er redd for å misse deg -

- Det er noko med havet, tenkje Karin. - det skiftar fra grått til lyst og gjennomskinleg blått når eg ser inn i augo hans -

Ho som skriv seier, - eg vil han, vil alt i han, alle opningar, alle lemmer, alt som sluttar om, alt som stansar, alt som gjennomborar, eg vil, eg vil -

- Karin, ikkje gå dit meir -

(s. 13)

I siste delen av boka går Karin inn i ein samtale med ein annan, kalla *han*. Samtalen mellom *han* og Karin har ein helbredande funksjon, der dialogen blir eit forsøk på å gjøre språket og verda meiningsgivande.

Ho sit og ser på han, er ein ordlaus kropp. Så snart ho prøver å tenkje, blir orda borte. Ho ser på han, time etter time. Håret, augo, foldene i andletet. Kjenner korleis han kjem til henne. Han glir inn i bildet hennar.

Han let henne sjå seg time etter time. Når han rører seg, er det for å prøve eit ord,

- Er det dette ordet, Karin ? spør han.

Karin smakar på ordet, kjenner på fargen før ho kastar det. Nokre ord kastar ho ikkje. Dei blir. (s. 44)

I samtalane med broren nyttar Karin språket til bibelen. Ho kommuniserer ikkje med omverda som eit medvete subjekt, men gjennom eit språk som andre har definert for henne. I hovudsak er ho passiv mottakar, ikkje sendar i kommunikasjonssituasjonen. Først i møtet med *han*, den andre, går Karin inn i ein situasjon der ho prøver ut språket og legg sitt eige medvet til grunn for utvelginga og samanbindinga av teikn og tyding til ein meiningsfylt dialog. Desse observasjonane understrekar preget forteljinga har av prosess, prosessen der individet utviklar ein identitet og eit medvete språk.

#### 4.4. Komposisjon

*Bror sorg* inneheld dei elementa som er basis i dei fleste romanar; *historia*, som er ei rekke hendingar og eit forløp i tid, *nedskrivninga* (narrasjonen) og resultatet; *forteljninga* som er det vi lesarar har direkte tilgang på. I boka er narrasjonen synleggjort som eit tydeleg lag i forteljninga. I tillegg er tre tekstlag skilt frå kvarandre typografisk; historia om Karin, song-fragmenta og dei korte, utheva ytringane.

Komposisjonen i boka er ikkje typisk for den tradisjonelle romanen. Den såkalla tradisjonelle realistiske romanen forsøker ofte å skape ein illusjon om noko heilt og meningsfylt gjennom måten han er skriven på. *Bror sorg* bryt med illusjonen. Overflatenivået er fortetta og fragmentert. Komposisjonsstrukturen i *Bror sorg* er basert på eit samspel mellom ulike tekstlag, bruk av vekslande tidsplan og synsvinkel og ei samanbindande gjentaking av ord og setningar. Forteljninga er holdt saman av motiva religion, eksistens, kjærleik, begjær og sorg, og av det tematiske; språk og identitet. Også det narrative aspektet skaper samanheng, handling og tidsforløp er viktige som struktur i teksten. Dei ulike tekstlaga vekslar i ein rytme som ikkje er regelmessig. Enkelte komposisjonselement endrar seg eller blir borte underveis.

*Bror sorg* er ikkje ein metaroman, men ein roman med enkelte meta-fiksjonstrekk. Historia blir fortalt gjennom ei rekke scener, punktnedslag i ein periode av Karins liv, og desse nedslaga vekslar med tekstar som synleggjør narrasjonen. Forteljninga innrømmer ikkje opent sin status som fiksjon, skriveprosessen er gjort synleg som ein del av handlingane til hovudpersonen i forteljninga. Dette skaper knapt nokon avstand mellom den som fortel og det som blir fortalt. Eg, Karin manipulerer ikkje synleg med forteljninga. Ho vender seg heller ikkje direkte til ein lesar, men fleire stader i teksten finnes ein tilhøyrar. Karin snakkar til søster Ellen, og til *han*. Ho som skriv vil "fortelje historia" om Karin, dvs. seie noko om kven ho er. På same tid seier ho noko om dette AT ho fortel, ho kommenterer sin eigen skriveprosess. I denne synleggjorte narrasjonen beveger hovudpersonen eg, Karin seg, for å finne brokker som kan fortelje historia om ho sjølv. Tekstane ved veggen er ein viktig del av narrasjonen (s. 5, 12, 14, 17, 20, 22, 25, 31, 34, 37, 54 ). Dei handlar om korleis forteljninga blir til, korleis historia blir fortalt. Dei fortel om motstanden Karin har til å fortelje. "Søster Ellen, dette er ein vegg.

Korleis teiknar ein ei sorg?" (s.31). " lyset er det eg vil dikte, men eg, Karin, ligg ved foten av eit brennande fjell og har fått svidd inn eit stort mørker." (s.14).

I *Bror sorg* er ein del ytringar utheva med stor skrift. Mange av desse ytringane er poetisk fortetta og bryt med prosaens uttrykksmåte. Slik skil dei seg ut i forteljinga også innholdsmessig. Dette er ikkje eintydig, også enkelte av dei øvrige tekstane er poetisk fortetta, og nokre av dei utheva ytringane er delar av forteljande utsagn. Å seie noko bestemt om kven sin stemme som kjem til uttrykk i dei utheva ytringane er vanskeleg. Dei kan høyre heime i ulike diskursar, i handlinga, hos forteljaren i teksten eller hos forfattarpersonnen. Utan å gå inn i eit rigid mønster, kan dei vere både skildringar, kommentarar, refleksjonar eller direkte ytringar frå forteljaren.

Boka inneheld uttalte intertekstuelle referansar, det gjeld utdrag av kristne songar frå ei songbok. Språket i desse songane er religiøst og høgstemt. Songfragmenta går i enkelte høve inn som ein integrert del av forteljinga;

...No høyrer eg koret, Karin,

*Fryd, Ja ungdomsfryd Vår frelsar no oss byd. Me  
difor kjem som dogg i glans kring Kristi kross i krans*

Han som vaktar flokken, den vesle flokken, trur dette kan bli til  
omvending og styrking i trua for mange... (s.22)

Andre gongar er avstanden mellom desse sitata og resten av teksten større. At dei brått blir borte frå teksten, kan tyde på ein tettare samanheng i det som blir fortalt. Salmesitata blir borte i det språket til Karin bryt saman. Fram til samanbrotet har dei m.a. vore ein parallell til Karin si historie. Samtidig representerer salmesitata det som må gå i oppløysing for at Karin skal kunne utvikle sin eigen identitet.

## 4.5. Konklusjon

Overgangane mellom dei ulike tekstlaga i *Bror sorg* kan virke brå og umotiverte på overflatenivået, men det er likevel mogleg å lese ut samanhengar som ikkje openberrar seg på det umiddelbart tilgjengelege handlingsplanet. Gjennom måten historia blir fortalt på, formidlast parallelle rørsler i handlinga og i formen. Det er eit nettverk av tilknytingspunkt mellom dei ulike plana i forteljinga. Måten dei ulike tekstelementa er knytta saman og skild frå kvarandre på kan settast i samanheng med den indre spaltinga hos hovudpersonen. Tematisk går det ei forsonande rørsle frå spalting, fortrenging og språklausheit mot erkjenning, innsikt og integrering. Formmessig går rørsla frå ei urytmisk veksling mellom ulike tider, synsvinklar og tekstlag, mot ein større grad av syntese og utjamning mellom tekstlaga. Også det dialektiske forholdet mellom nærvær og fråvær av tekst er ein parallell til vekslinga mellom nærværet og fråværet til det andre mennesket (kjarleiksobjektet) i forteljinga. Stillheita i mellomromma kan gi uttrykk for mangel på språk hos hovudpersonen. På same tid gir desse pausane rom for å la orda og språket virke i lesaren sitt medvet. Ei stadig gjentaking av like ord får ein nærmast manade effekt, som for å fastholde eitt, og skyve noko anna frå seg. Den vekslende synsvinkelen gir meining i forhold til splittinga i hovudpersonen (jfr. ovanfor), etter kvart som ho godtar at ho er eit individ skilt frå andre tar ho til å nemne seg sjølv konsekvent med eg. Skiftinga mellom fortid og notid, og mellom skildring og reflektering utjamnast også parallelt med utviklinga i historia. Likevel fell ikkje form og forteljing saman i ein syntese mot slutten av boka. Forteljaren held fram med å la små brotstykke av historia halde forteljinga oppe.

## Femte kapittel: Tolking

Samanhengen mellom språk og identitetsskaping slik den kjem til uttrykk i *Bror sorg*.

*Måsen er også til i min kropp, skriv Kari.  
Når eg går inn bak vindauget mitt, har eg måsen med meg  
i historia, i språket: Måsen stuper fritt også i min kropp  
og kryssar grensene mine uavlateleg. Dette er forunderleg.  
Korleis skal eg forstå språket? Ka er verkeleg? Noko  
omsluttar meg. Også eg omfamnar. Kan eg kalle dette eit om-  
sluttande språk? <sup>1</sup>*

*Det er ikkje orda som ber poesien, skriv Kari, men kroppen i språket.  
Det kollektive gjenkjennelsesgrunnlaget. <sup>2</sup>*

### 5.1. Det daglege og det poetiske språket

Gjennom historia som forteljast i *Bror sorg*, blir samanhengen mellom språket og identiteten hos hovudpersonen synleg. Samanhengen kjem direkte til uttrykk i måten hovudpersonen / forteljaren i verket nyttar språket på. Måten historia er fortalt på; sjangerblandinga og det poetiske preget til språket skil *Bror sorg* frå dei fleste andre romanar. Språket varierer frå det klårt forteljande, gjennom ulike grader av poetisk openheit, inn til nærmast ugjenomtrengelege bilde. Samanhengen eller avstanden mellom historia som blir fortalt, måten ho blir fortalt på og språket ho blir fortalt i er interessant. Eg ønsker å kunne påvise og tolke dei enkelte elementa, og den eventuelle avstanden eller samanhengen mellom dei.

Språket i *Bror sorg* er sett saman av ulike lag og nivå. Språket i dei kristne songane, skil seg frå språket i historia om Karin. Språket i eg-forteljarens diskurs, skil seg frå språket i dei utheva linene. Desse forskjellane i språket er i lacansk språkbruk forskjellar mellom den symbolske og den imaginære orden, representert i språket. Ein teoretikar som tar utgangspunkt i Lacans teorian, men frå denne basisen skaper ein eigen språkteori, er Julia Kristeva<sup>3</sup>. Der Lacan snakkar om Det imaginære, nyttar Kristeva omgrepet Det

---

<sup>1</sup>Aga, Hanne: *Hard klar rose*, Oslo 1985, s. 51

<sup>2</sup>Aga, Hanne: *Op. cit.*, s. 46

<sup>3</sup>Kristeva, Julia: *Op. cit.*

semiotiske. Også Kristeva legg det kommuniserande språket til den symbolske orden. I den semiotiske disposisjonen ligg fantasi, oppbrot og motstand, og når den semiotiske og den symbolske disposisjonen i språket blir sett opp mot kvarandre, er det rom for at poesien kan bli synleg. I metaforen, eit av særprega ved det poetiske språket, er tydinga forskjøvet i forhold til teiknet. Til forskjell frå i det psykotiske språket er det her rom for å gjenkjenne innholdet i ordet. Eit poetisk univers kan (som regel) tolkast i eit dagleg språk. Det poetiske språket grensar til psykosen, totalitær tenking og facisme, seier Kristeva. Subjektet, seier ho, er lik medvet om meining.

Karin sløyer fisken, skyl i havet og klappar den blanke fiskekroppen.  
Bror tek fisken ut av hendene hennar og sender den leande til måsen.  
Ho snur seg mot han og vil ta hardt i han. Han stoppar henne med ein arm og ein kropp.

#### Å BLI HALDEN FAST

*Jeg råde vil i alle ungdommens dage At de dog i  
tide må tenke seg om*

Karin og bror deler rom og bønn.

På kne for fisk, for nattas lys og morgondagens brød og salt. Karin legg armene rundt bror og kysser han ein heilag kyss. Dei ber kvarandre bort i den innerste senga og sovnar i kvarandre.

#### BRYTE SAMAN I HUDMULIGHET (s. 7)

To av linene i denne teksten frå *Bror sorg* bryt med det skildrande og forteljande preget språket har i resten av teksten. Eg vil kalle desse linene for poetiske utbrot. Språket i dei ber ein stor grad av intensitet i seg, som små poetiske manifestasjonar inne i ei forteljing. Dei poetiske utbrota er markerte typografisk med store bokstavar. Dette illustrerer forskjellen mellom den daglegspråklege og den poetiske disposisjonen i språket. Forskjellen er knytta til skiljet mellom det medvetne og det umedvetne. Det daglege nivået i språket er silt eller sensurert av medvetet. Poetisk språk kan i sin ytterste konsekvens kanskje seiast å vere ein direkte representasjon av det umedvetne. Freud hevdar i "Der Dichter und das Phantasieren" (1908) at det "ikke finnes noen prinsipiell forskjell mellom *diktning*, *fantasier* og *dagdrømmer* på den ene siden, og *søvndrømmer* på den andre"<sup>1</sup>. Draumane fortel ikkje direkte, men nyttar symbol. Den fortetta bildebruken viser at det finnes ein sterk likskap

<sup>1</sup>Hareide, Jorunn: "Psykoanalyse og litteratur" *NLÅ* 1988, s. 148

mellom draum og poesi. I Freuds draumetolking er draumane uttrykk for umedvetne ønske, framstilt gjennom forskyving og fortetting. Det som er fortrent eller umedvete hos Karin, kan trenge seg fram i forteljinga hennes m.a. gjennom symbolbruken. Lacan meiner at det umedvetne er strukturert som språket, og blir til saman med språket. Slik er det umedvetne hos Karin programmert av den kristne trua og det kristne språket. Språket strukturerer begjæret; språket og begjæret hos Karin kjem til uttrykk gjennom det religiøse.

Historia til Karin er gjenkjennbar som forteljning, og er dermed underordna den symbolske orden. Samtidig inneheld forteljinga poetiske element, bilde og metaforar, som er representasjonar av den imaginære (Lacan) eller semiotiske (Kristeva) orden. Det poetiske (semiotiske/ imaginære) språket i *Bror sorg* forsøker å overskride grensene til det logisk-meiningsbærande språket. Språket er poetisk og nærmast ikkje-formidlande, eit språk som har brote kontakten mellom teikn og tyding. Særleg gjeld dette språket til hovudpersonen Karin. Likevel er språket i boka meiningsbærande.

Eg vil fortelje historia om Karin.  
Berre eg kan fortelje historia om henne.

-Karin, ropar bror,-kom og ta i båten med meg-  
Karin går sakte. Ho prøver å finne ut kva som er i veggen med fisk.  
-Når eg går så sakte, må det vere fordi graset er vått og sleipt, eller fordi eg ikkje vil trakke på dei svarte sniglane som legg seg overalt-  
Båten er nesten ute da Karin er nede i fjæra.  
-Det er ikkje fisken det er noko i veggen med, tenkjer Karin.  
Eg er her ved ein vegg og skriv. Namnet mitt er Karin. (s.5)

## 5.2. Gjenstandane i tekstuniverset

Verda i *Bror sorg* er bygd opp av *gjenstandar* som høyrer heime inne i hovudpersonen eller utanfor, i omverda hennes. Forholdet mellom den enkelte gjenstanden og tekst-verda / tekstuniverset, er ikkje eintydig. Gjenstandane refererer både til ein ytre røyndom i romanen, og til den indre røyndommen hos hovudpersonen. Dei refererer til den verda Karin bygg inne i seg etter at kontakten med omverda er brote, og dei refererer til forteljaren i verket si tolking av denne verda. For meg er det vanskeleg å gi ei skildring av

den indre verda hos hovudpersonen, ei slik skildring vil likne mest av alt på ein påstand. Visse trekk blir likevel synlege gjennom tolkingane til egpersonen. Eg ser at gjenstandane inntar ulike posisjonar i forhold til kvarandre, og undrar meg på om dei følger lovar eller mønster i rørsle sine. Eg kan òg gi ei tolking av gjenstandane og tekstuniverset, med støtte i ulike teoriar. Gjenstandane som høyrer heime både i det ytre og det indre kosmos, er nøkkel-ord i verda i verket, t.d. måse, fisk, rosefatet og båten. Nøkkelorda viser til ei materiell og fysisk verd, og til det immaterielle - dei kulturelt bestemte (eller arketypiske) medtydingane kvart ord har. Samtidig får dei òg ein heilt spesiell status i historia - dei erstattar fortregnde kjensler og erindringar i Karin si mentale verd. Som billedlege erstattningar for andre ord, blir dei til metaforar. T.d. blir måsen ein metafor for broren, i det Karin har fortregnt han (jfr. måsen som ledemotiv, s. 43). Fordi den allmenne tydinga til desse orda er fortregnt frå medvitnet til Karin, får metaforane status som symptom på den tilstanden ho er i. Metaforane er henta frå det miljøet og den verda hovudpersonen i romanen kjenner, landskap og liv langs havet. Mesteparten av desse bilda og metaforane er tatt opp att fleire gongar, enten som reine gjentakingar, som parallellar eller som likskap. Scenen der Karin og broren reier eit garn er eit døme på eit bilde som blir gjentatt. Innanfor fiksjonen fungerer altså metaforen som uttrykk for det fortregnde i hovudpersonen.

I verda som omgir fiksjonen dreg metaforen med seg andre tydingar og asosiasjonar hos den enkelte lesaren. Nokre av bilda og metaforane har eit bibelsk preg, slik som oppstoda frå grava. Scenen der predikanten snakkar i bibelske vendingar om eit garn fullt av fisk (s. 9), har ein parallell i den fiktive røyndommen; "Båten på tur inn. Der i fjæra all den skinande fisken." (s. 19). Ein del av metaforane fungerer som ledemotiv i forteljinga, slik som *veggen*. *Veggen* kjem stadig igjen når eg, Karin skal skrive. Den løyser seg opp, og samtidig forsvinn den motstanden mot å erindre og fortelje som *veggen* representerte.

Ledemotiva fungerer som ein slags struktur i teksten, saman med dei narrative strukturane. Som ein slags gjennomgangssymbol gir ledemotiva uttrykk for forholdet mellom Karin og broren. Dei viser eit mønster for handling, dei viser korleis dette mønsteret blir brote, og korleis ord og gjenstand skiljer lag:

"-Alt dette lyset, tenkjer Karin og let hendene gli over vengene hans. No flyg dei nedover for å hente bildet hennar. Det rører seg. Lys og mørker stig mot dei. Oppover ber det utover. Han held henne fast." (s.36)

Funksjonen til metaforen, kan òg samanliknast med bruken av tabu-ord. Karin skaper symbolske namn på broren og dei forbodne kjenslene. "Slik er skuggen og lyset i sjela mi eit einaste bilde, bildet av bror. Måsen stig. Berre eg kjenner måsen. Berre eg kjenner den blanke fiskekroppen." (s.8) Måsen og fisken blir dei symbolske namna ho gir broren når kjærleiken til han blir for konfliktfylt. På dette viset tabuiserer ho begjæret etter og minnet om broren. Kjærleiken til han var av heilag karakter for Karin. Når han er borte unnvik ho å røre ved sorga. Gjennom tabu-orda kjem det fortregnde begjæret og den fortregnde sorga til uttrykk. Tabu<sup>1</sup> er eit polynesisk ord som opprinneleg sto for noko som var heilag. I utvida tyding er tabuet eit uttrykk for eit forbod eller ei unnviking i rituell samanheng. Det pålegg individet å unngå spesielle personar, plassar, objekt eller handlingar, og/eller ord som direkte namngir noko av dette. Eit kvart tabu må tolkast i ein spesiell kulturell kontekst. Det einaste tabuet som ser ut til å vere universelt, er forbodet mot incest. I følge Freud gir tabuet uttrykk for ei blanding av tiltrekking/begjær og tilbakevising/frykt som reflekterer ein primitiv psykisk konflikt.

Den psykoanalytiske tolkinga av metaforane og gjenstandane i tekstuniverset kan finne støtte i dei djubdepsykologiske teoriane om arketypiske forestillingar og arketypiske strukturar. Arketypane er fellesmenneskelege, umedvetne urbilde. Dei dukkar opp som tema, myter eller symbol i draumar, folkeeventyr, mytologi og religion. Den sveitsiske psykiateren og psykologen Carl Gustav Jung meinte at arketypane var ei arv som låg i det kollektivt umedvetne. Det kollektivt umedvetne er eit nivå som ligg under det personleg umedvetne, som ein arveleg eigenskap. C. G. Jung seier sjølv: "Med dette mener jeg ikke at *forestillingene* nedarves, men at *mulighetene for forestillingene* går i arv."<sup>2</sup> Innholdet i ei arketypisk forestilling er ikkje fast bestemt, men heller eit tema, eit prinsipp eller ein disposisjon i det umedvetne. Manifestasjonane er individuelle. For den kanadiske litteraturteoretikaren Northrop Frye<sup>3</sup> er arketypane fundamentale bilde og forestillingar

---

<sup>1</sup>Seymour-Smith, Charlotte: *Macmillian Dictionary of Anthropology*, Macmillian Press LTD, London & Basingstoke 1986. s. 276

<sup>2</sup>Jung, Carl Gustav: *Det ubevisste*, Oslo 1985, s. 79

<sup>3</sup>Frye, Northrop: "The Archetypes of Literature", *Fables of Identity*, NY 1963, Trykt i Vagant 3/90, s. 41-45

som ein kan finne igjen i all diktning. Desse bilda ligg ikkje i det Jungske kollektivt umedvetne, meiner Frye. Frye viser til naturen, og til mennesket som psykisk og biologisk vesen med bestemte kulturhistoriske tradisjonar, som referanse for arketypane. "Viktigare er det, " seier han, " at enhver dikter har sin private mytologi, sin egen spektrallinje eller sitt særegne mønster av symboler - som langt på vei er ubevisst for dikteren selv." Alle viktige gjentakingar i naturen får menneskelege rituale knytta til seg. Dette tolkar Frye på følgande vis;

I menneskeliv synes derimot et ritual å være en viljemessig anstrengelse for å gjenerobre et tapt samsvar med naturens syklus (herav det magiske elementet ved ritualet).<sup>1</sup>

Dei arketyperiske mønstra kan ta form av eit dialektisk prinsipp, der meining skapast ut frå motsetningar, eller eit syklisk prinsipp som følger fasane i menneskelivet. Fryes fase-inndeling går frå våren; morgonen, fødsel, gjenoppvåkning, livsfornyng og skaping, via sommaren; paradiset og det heilage ekteskapet, gjennom hausten som er fall, voldeleg død og offer, og til vinteren; mørket, som er oppløysing, syndflod og kaos.

Handlingane til Karin blir avslørt som syndige, og Karin seier: "-Bror, tilgi meg, no sløyer eg fisken og ber han til fjellet-" (s. 19). At Karin vel fisken som symbolsk offer, kan lesast inn i ei tolking bygd på arketypereteoriar. Slik kan også skildringa av tilbakevendinga frå sjukdommen lesast: "Eg snudde meg til steinkista ved kyrkjeveggen. Det var ei vakker og god kiste. Så fint og stilt det var der inne. Kvifor hadde eg gått ut?" (s. 45). Oppstoda frå grava er eit felleskulturelt bilde for den kristne kulturkrets. Samanhengen med den arketyperiske syklusen er òg tydeleg; frå paradiset via fall og oppløysing når hovudpersonen fram til ny fødsel og oppvåking.

Ein av dei sentrale gjenstandane i *Bror sorg er garnet*. Karin og broren reier eit garn, "Flytene til Karin, botnen til bror" (s.25). Den forbodne kjærleiken blir avslørt, og Karin legg seg i ein haug med ubøtte garn (s.26). Tvillingane dreg på havet for å sette garn, og stadig er det broren som tek botnen, Karin som tek flytene. Så endrar mønsteret seg; Karin blir sjuk og legg seg i haugen med ubøtte garn. Bror blir borte i det han går ut i havet saman med garnet.

---

<sup>1</sup>Frye, Northrop: *Op.cit.*, s. 43

Heilt mot slutten, der Karin har erkjent fråværet til bror, og tar inn over seg sorga, seier ho: "Eg klatrar ombord og grip mi åre/garnan e reidd, eg slepper dei ut" (s. 52). Her er mønstret for handling (symbolsk) gjennoppretta, men no handlar Karin aleine, som eit sjølvstendig individ.

I den scenen der broren blir borte i havet, sit det ein *måse* i garnet. Måsen er og eit slikt ledemotiv; Karin vil skjære måsen laus, men skjær feil, "Det blør i garnet" (s. 33). Broren går ut i vatnet, løyser måsen og blir sjølv borte. Dette kan tolkast som om Karin blir skuld i at broren forsvinn (dør). Etter dette blir måsen ein gjenstand i det private universet til Karin.

Garnet går ut -. Det sit ein måse i garnet. Ho tek kniven og vil skjere han fri. Det blør i garnet, det renn blod i havet -. Ho ropar,  
- Bror, eg skar feil -  
Han tek kniven fra henne. Han legg hendene sine rundt nakken hennar, fingrane inn i håret og leppene mot den ropande munnhuda,  
- Det er eg som skal dra, sier han,- men eg kjem att -. Han glir ned i vatnet - havet stig -. Ho ser hendene hans, ser dei kvite fingrane som løyser måsen. Så er han borte ---.  
Ho snur seg. Der inne lyser det fra kjøkkenvindauga. Ei kvinne kjem ut og tømmer vatn fra eit fat. Ho ser utover havet. Det ropar,  
- Karin, Karin - (s.33)

Måsen er knytta til bildet av bror og båten. For Karin er måsen bindeleddet ho har til broren etter at han er blitt borte. Mot slutten av forteljinga kjem bror "tilbake", og Karin gir slipp på måsen (s.54). Måsen er på veg bort frå ho, han er i rørsle og har ei retning: mot himmelen sin. Måsen er med gjennom heile forteljinga, det er også den som avsluttar boka:

Englelyset mitt siglande gjennom snøen  
I dag det lyse drevet over bylgjene  
Den lettfattelege vogginga i havet  
og måsens kvite buk (s. 57)

Ikkje berre konkrete gjenstandar er nytta som metaforar, men også element som eld og vatn, og sansemessige opplevingar som t.d. varme. Varme og eld-metaforane er uttrykk for kroppslege reaksjonar, og for skuld og skam. I teksten på side 18 er det ei motsetting mellom lys og varme. Dei fleste varme-metaforane er knytta til mørke, og / eller sterke kjensler. Desse sterke

kjenslene står i nær samanheng med avsløringa av begjæret som forbode. Ordet eld er knytta til straffa for dei forbodne gjerningane. Mors skam over barna sine er skildra som ein hete. Og mor glør og flammar i raseri. I teksten på side 9 er flammen nytta som bilde på ein tilstand Karin er i. Elden er ein prosess som er straffande, lidande og utslettande, men òg forandrande og rensande. Som skjærselden, purgatoriet.

### 5.3. Farsautoritet og religion

I *Bror sorg* kjem incesten ikkje til uttrykk gjennom vald og overgrep, men som kjærleik, med utgangspunkt i ei manglande grensesetting. Om Karin har levd ut kjærleiken sin uvitande om forbodet mot incest, kjem ikkje tydeleg fram i forteljinga. Hennes løysing på ødipus-komplekset lar seg i alle tilfelle ikkje innpasse i den Symbolske orden. Derfor blir innordninga hennes i denne orden berre delvis fullført. Ho manglar skiljet mellom det akseptable og det forbodne objekt for begjæret sitt. Urfortrenginga finn ikkje stad, den som skal etablere skiljet mellom det medvetne og det umedvetne begjæret. Mangelen på skilje mellom lovleg og ikkje-lovleg kjærleiksobjekt, kan skyldast at det i overgangen frå det preødipale til det ødipale har oppstått ein brist hos Karin, kanskje på grunn av ein fråverande far. I den preødipale fasen trur ho at ho er ein del av broren, og i det ho trer inn i den Symbolske orden, fortrengjer ho ikkje begjæret etter å vere eitt med han. Karin går inn i ein ødipal konflikt.

(..) Eg, Karin, vil kalle ho mor. Ho hadde fødd i stor pine og med sorg. Han som skulle vere far tok havet dagen før vatnet gjekk og tida starta for bror og ho som heiter Karin. (...) (s.16)

Karin innvies i språket, og skal inn i det sosiale fellesskapet i samfunnet. For å komme ut av den imaginære symbiotiske tilstanden, må ho kunne relatere seg til nokon utanfor symbiosen. I historia om Karin er ikkje den reelle, verkelege faren nærværande. Her er det religionen som har plassen til den autoritære faren. Religionen er representert ved Gud, presten, predikanten og bedehusforsamlinga. Det fører til at det religiøse samfunnet definerer den symbolske orden for Karin.

Alle er på møte, alle som kan gå fra. Ikkje bror. Ingen seier at han må.  
-Det er forunderleg, tenkjer Karin.

Karin har kveldsmaten. Bror kjem inn i kjøkkenet. Glir inn i tida hennar.

-I dag er orda mine tid og eg legg ho i hendene dine og på det gamle brunslitne bordet set eg eit lys og eit rundt brød-

-Karin, seier bror, -orda dine kan bli borte. Eg er redd for å misse deg-

-Det er noko med havet, tenkjer Karin. -Det skiftar fra grått til lyst og gjennomskinleg blått når eg ser inn i augo hans-

Ho som skriv seier,-eg vil han, vil alt i han, alle opningar, alle lemmer, alt som sluttar om, alt som stansar, alt som gjennomborar, eg vil, eg vil-

-Karin, ikkje gå dit meir- (s.13)

I *Bror sorg* blir fjellet bilde på makta og autoriteten i det vesle samfunnet; det religiøse samfunnet. Til fjellet er det Karin vil bere fisken som eit offer, etter at handlingane hennes er blitt avslørte som syndige (s.19). Og i fjellet er det Karin blir borte (s.38). "Eg, Karin, har ei mor som bur ved eit fjell" står det på s.16. Dette plasserer mora i forhold til den autoriteten religionen representerer; ho er ein del av det religiøse samfunnet, og bekjenner seg til det religiøse språket. Karin ligg ved foten av fjellet (s.18), at ho ligg viser at ho er underlagt denne autoriteteten. I tilfellet til Karin vil dette seie at ho er morsidentifisert og ikkje farsidentifisert. Dette gjør posisjonen hennes marginal i forhold til den Symbolske orden, i følge Kristeva. Rollen til religionen i *Bror sorg* kan synes å vere som farsautoritet, og som premiss-leggar for språket. I ei slik tolking blir salmesitata representantar for dei sosialiserte forestillingane i samfunnet, og ei legitimering av farsautoriteten. Språket i dei kristne songane er på same tid lyrisk, og styrt av dogme.

Samtidig har forteljinga om Karin ein struktur som minner om oppbygginga av ulike religiøse mytar. I dei kristne mytane om syndefallet og forløyisinga<sup>1</sup> er fasane i menneskelivet synleggjorte. Mytane tar utgangspunkt i ein paradisisk uskuldstilstand, der mennesket lever i harmoni med Guds vilje. Så følger eit syndefall, mennesket misbruker fridomen sin, det fjerner seg frå Gud ved å vere ulydig mot viljen hans. Dette fallet eller samanbrotet fører til utvisning frå den paradisiske tilstanden. I kristen tradisjon er synd og skuld

---

<sup>1</sup>Bibelen, 1.Mos 3/ Rom 6,23/ Rom 3,9-20/ Joh 3,16/ Rom 4,24

den egentlege naud. Denne nauda må den som trur søke å bli fridd frå. Mennesket kan ikkje gjøre seg sjølv fri, men Gud kan tilgi den syndige. Det gjør Han gjennom å ofre sin eigen sønn, ved å la han dø og stå opp igjen. Slik blir mennesket løyst frå det onde, synda blir ettergitt og følgjene av synda kan vinnast over. Forløpet i *Bror sorg* kan seiast å ha ein kristenmytisk karakter. Frå harmoni med Guds vilje, til ulydnad, utvising, løysing og gjenoppstandelse. Salmesitata i første halvdel av boka illustrerer ein del av denne strukturen. Sitatet på s. 26 kjem som ei bønn og eit skrik. Det fortel om sjeleleg naud, uttrykt som hunger og tørst etter åndeleg føde. Sitatet er ei bønn om å bli løyst frå nauden, frå synda og skulda.

*Mett min sjel som hungrer ille, Slokk min tørst,  
all nådens kilde. Redd meg, for jeg er i nød* (s. 26)

Syndsforlding kan mennesket få gjennom dåp og rensing. I universet til Karin fungerer *rosefatet* som ein symbolsk gjenstand. Først er det eit fat med vaskevatt som mora gir henne (s. 16). Fatet dukkar seinare opp i nauset, der Karin og bror reier garn (s. 26). I fasen der Karin er på veg inn i sjukdommen, viser ho stadig til rosefatet. "Karin tydeleg over eit roset fat / I vatnet ei som heiter mor" (s.17). Vatnet i fatet kan vise til rensing og syndsforlding i religiøs forstand. I så fall blir det tydingsbærande at Karin nektar å vaske seg i dette vatnet (s.30), vatnet til det autoritetsprinsippet ho nektar å bøye seg for. Samtidig kan vatnet spegle andletet til den som bøyer seg over fatet, ei narcissistisk sjølvspegling, eller søken etter eit andlet; ein identitet. Lest på denne måten kan vask og rensing ha ei metaforisk tyding i det mentale universet til Karin. Motstanden mot denne rensinga er i ein slik samanheng uttrykk for det spalta forholdet Karin har til si eiga frigjøring.

Karin går ikkje på møtet lenger. Dei kjem for å snakke med henne.  
Karin seier ho må ta seg av eit barn.  
- Eit barn treng mor si, seier Karin.  
Karin vil ikkje vaske seg. Når mor kjem med rosefatet kviskrar ho,  
- Du veit vel kven som eig dette -  
Kvar morgon skrik måsen,  
- Karin, Karin -  
Ein morgon står Karin opp og går på loftet.  
Karin set seg ned på loftet.  
Karin er på loftet til evig tid. (s.30)

Historia om Karin og bror følger strukturen i beretninga om syndefallet; "Syndens sold er døden" står det i Rom.6, 23. Bror har synda, han er skuldig overfor Gud, og må straffast med døden. I historia ligg ein parallell ikkje berre til beretninga om syndefallet, men òg til krossfestinga av Jesus. Bror får status som ein Jesus-figur, ikkje minst gjennom bruken av intertekstuelle referansar; jfr. salmesitata s.6;

*Jeg så ham som barn med det solrike øye i regnbuens glans på de hjemlige høye. Han kysset mitt kinn, og vi lekte med stjerne, Mens korset stod skjult mellom løv i det fjerne*

Eg som heiter Karin har ein bror.  
Berre eg kan fortelje om bror, for eg har fylgt han også inn i det usynlege.  
Historia om Karin er historia om bror.

*Jeg hørte han bad for den bøddelflokk, Som nagled til Korset ham fast (s.6)*

Karin har òg synda, og følgane av synda er lidinga og åtskiljinga frå andre menneske. Karin blir fridd (forløyst) frå isolasjonen (straffa) ved at bror kjem tilbake til henne i erindringane (står opp frå det døde). Men historia om henne er meire spesielt retta mot å vise individets veg mot sjølvinnsikt og sjølvforståing enn å vise mennesket forsont med ein utanforståande Gud.

#### 5.4. Rite de passage og tap av ein røyndom

-Karin, du held på å bli vaksen. Det er på tide at du får kammerset -  
Kven er det som ber denne heite røysta?  
Karin går med knytte steg oppover trappa. HO er der alt, med armane fulle av tøy - på veg ned til kammerset. Karin nedover att. Det brenn. Det svir. Ho krøker seg saman. Nede i det spinkle jenterommet kastar ho opp i bøtta. Ho reiser seg. Ei glødande kule trillar over golvet. Att og fram. Ho blir svimmel. Må kaste opp på nytt. Brått er HO der, midt på golvet, andletet ein ordlaus flamme. Karin hiv seg på kne mot senga og grip med begge armar om madrassen -  
- Bror, bror, tilgi meg -. Ho snur seg ikkje, kjenner elden over ryggen og skrik,  
- Ja, det er sant, alt er sant og eg vil det -

Søster Ellen, lyset er det eg vil dikte, men eg, Karin, ligg ved foten av eit brennande fjell og har fått svidd inn eit stort mørker. (s.18)

Replikken til mora i teksten s.18 påpeiker at dette er ein overgang frå barn til vaksen. Overgangen fører med seg at Karin blir skilt fysisk frå broren. Tidlegare har dei delt loft,- no må Karin flytte til kammerset. Skifte av rom er ei konkret handling med symbolsk verdi og tilnærma rituell status. Gjennom avsløringa av det forbodne ved kjærleiken mellom tvillingane, og ved å straffe Karin for handlingane hennes, tydeleggjør mora den autoritære posisjonen ho har overfor dottera. Slik blir forholdet mellom forbod og begjær synleggjort for Karin. Dette forholdet kjem til uttrykk som ein konflikt i henne. Ved studiet av ulike folkegrupper har antropologar forsøkt å skildre strukturen i innviings- og overgangsritualane (*rite de passage*<sup>1</sup>). I overgangen der barnet skal innviast i den vaksne verda er det tre ulike fasar, kalla separasjon, overgang og reinkorporering. I separasjonsfasen må individet fjerne seg frå samfunnet, og isolere seg ei viss tid. I overgangsfasen skal gamle symbol frå det tidlegare livet brytast ned. Med støtte av ein person som skal vegleie i denne perioden, blir det gamle tolka ved hjelp av nye symbol. I denne fasen blir individet klår over at mykje av handlingane frå barndommen er tabu i den vaksne verda. Den som skal innviast, er spalta i to, i ein rein og ein urein part. Når han er innvigd, legger han den ureine parten bak seg. I reinkorporeringsfasen blir individet tatt opp i samfunnet igjen. Etter at han eller ho har gjennomgått ei endring, fungerer gjenopptakinga som ein slags symbolsk fødsel. Til ein viss grad kan forteljinga om Karin samanliknast med ein slik *rite de passage*. Ho går igjennom dei same fasane: konflikten i *Bror sorg* kjem til syne idet Karin går over frå å vere barn til å få vaksen status (ho skiftar rom, s.18). I denne fasen blir ho isolert frå omverda. I overgangsfasen gir Karin språket ny meining, med støtte og hjelp frå eit anna menneske, ein analytikar eller farsfigur. Denne fasen ber òg med seg ein aksept av incest-tabuet. Når ho kjem tilbake til samfunnet igjen, har ho oppheva den indre spaltinga mellom teikn og tyding, mellom erindring og fortrending. Reinkorporeringa kan i *Bror sorg* oppfattast som ein ny fødsel for Karin. Det som skil Karin si historie frå det typiske overgangsritualet, er at ho ikkje i eigentleg forstand går gjennom eit *institusjonalisert* rituale, men ein individuell psykose eller nevrose.

---

<sup>1</sup>Seymour-Smith, Charlotte: Op. cit., s. 248, Og; Keesing, Roger: *Cultural Anthropology*, Holt, Rinehart and Winston International Editions, New York 1981, s. 334-335

Antropologar tolkar offergavar som ein prosess der offeret gjennom overføring blir identifisert med givaren, og slik blir reingjort og innvigd til ny status. I *Bror sorg* er fisken brukt som offergave. Han er eit element som både har konkret tyding, religiøs symbolkraft og metaforverdi i tekstuniverset. Fisken er arbeidet dei har, han er det daglege brød, og han dukkar opp i predikantens tale. Derfor bed dei for han, og derfor kan han nyttast som offergave når dei har synda.

Båten på tur inn. Der i fjæra all den skinande fisken. Bror ropar,  
- Karin, kom og hjelp -

- denne sleipe stien, å bror, desse svarte sniglane -

Han ser på meg. Han ser meg. Han ser dei raudbrente strimene i andletet mitt. Han ser den verkande munnen, dei dryppande nevane -

- Bror, tilgi meg, no sløyer er fisken og ber han til fjellet -

- Karin-

Han græt. Det renn fra armar og hender, fra det silande garnet. (s. 19)

På grunn av at Karin ikkje aksepterer at begjæret hennes er forbode, og heller ikkje at ho blir skilt frå bror, blir konflikten i henne uløyselig. Karin reagerer på åtskiljinga med tilbaketrekking og fortrenging. Den utløyste konflikten gjentar eit tidlegare mønster; Karin nektar å godta incest-tabuet fordi det vil skilje henne frå broren, kjærleiksobjektet. Nektinga fører Karin inn i framandgjøringa. Dette er ein repetisjon av framandgjøringa i den første eg-danninga, då Karin blei skilt frå mora. I framandgjøringa blir spaltinga i språket synleg. Dersom subjektet avviser relasjonen mellom signifiant og signifié, vil språket bryte saman, ordet vil miste si meining, og verda framstår som absurd. Det er dette som skjer i Karin sitt tilfelle; forholdet mellom signifiant og signifié løyser seg opp og let etter seg eit stort mørker (s.18). Dette fører henne inn i isolasjonen, der ho er ute av stand til å tolke sine egne bilde. Identiteskjensla, opplevd som ein tilstand av likevekt og kontinuitet, går i oppløysing.

-uveret er her. Draumane piskar mot natruta.  
Fangane vrir seg uroleg i fangeholene. Fisken  
blir skoren fra beinet -

Han held henne fast. Han seier,  
-Det er eg som skal dra -  
Eg, Karin, skrik.

## LYDEN

Eg, Karin kan ikkje slutte å skrike.  
Han held henne fast.  
Han seier,  
-Eg skal nok dra, men eg kjem att-

Eg Karin, kan ikkje tenkje lenger. (s.24)

I det bror blir borte, gir Karin slipp på kontakten med røyndommen. Gjennom å miste kontakten med røyndommen, blir dei gjenkjennbare referansane for språket til Karin borte. Identiteten til Karin har vore nær knytta til broren og det livet ho har levd saman med han. Fråværet til broren fører til at ho taper røyndomskjensla og alle referansepunkt. Dette fordi ho ikkje erkjenner fråværet, men held fast på ei imaginær nærheit til han. For å kunne knytte språket og røyndommen saman igjen, og slik vere i stand til å skape seg ein identitet, må Karin erkjenne det faktiske, fysiske fråværet til broren. Ikkje berre at dei er skilt frå kvarandre i kvar sin kropp, men òg at dei ikkje lengre kan nå kvarandre i tid og rom. Om broren dør eller ikkje, blir mindre vesentleg for denne forteljinga, det vesentlege er at *den* han er for Karin, *det* han representerer i livet hennes, må dø.

## 5.5. Oppvakninga

Nektinga av fråværet til broren har stått som ein barriere, ein vegg i Karin. Ho er delt, i ho finnes ei spalting mellom ordet og tydinga, ord som kjærleik og begjær har mista eit referansepunkt i den "verkelege" (fiktive) verda. Spaltinga har hindra Karin i å gå inn i eit forhold til andre menneske, i å vere eit subjekt. Til-være blir ein ikkje-væren. Veggen som stadig vender tilbake i tekstane i *Bror sorg*, er bildet på spaltinga i Karin. Han blir synleg når han er til hinder. Han er lukkande, og ho som er ved veggen må handle for ikkje å forbli spalta. Den opnande handlinga hennes er å prøve ut språket til orda gir meining for ho. Veggen er tom og blank, Karin skal fylle og kle han. På denne veggen skriv og teiknar ho. Og mot veggen ropar ho. Skrifta på veggen er eit ønske om å lege brotet.

Det er morgon. Fylte hender. Måseskrik mot kroppen.

*Herre, låt ingenting binda de vingar, Vilka  
du en gong har givit åt mig*

Eg sit og skriv. Karin sit i ei seng og festar  
tankane på ein blank vegg.  
Eg er her ved den tome veggen.  
Gud han smiler mildt i gull over talg i staken.

MEN DØDEN ER DET EG BRENN NED KVAR NATT (s.12)

Karin skal finne det fortrenge, ho skal bli eit subjekt. Veggen skil mellom eg og fortida, Karin må gjenskape det som har vore gjennom språket. Ho må våge å sjå over / igjennom den veggen ho har skapt, våge å fjerne han for å sjå kva ho sjølv har skjult bak han, kva ho har holdt åtskilt i si eiga mentale verd.

Eg ser graver, berre graver, men ikkje kors og ingen stein. Kroppar ser eg samankrøkte, stivna i kulde og fastfrosne former. Som små fontener står dei med fanga fylte av gråt, bøygde av all tyngde som finst i vatn. Dei ventar på sola, den store sola som løyser lemmene og får vatnet til å fløyme fritt (s.40)

Allegorien på s. 40 skildrar ei venting på å få overgi seg. Ei skildring av det som er stivna i sin eigen gråt. Kroppar, ord, kjensler. Små kroppar som står som monument over graver, det døde. Dette er Karins lukka verd, og hennes begynnande veg mot å våge å prøve seg i språket igjen, mot å røre ved det fortrenge. Overgangen frå fastfrosse form til issmeltinga og frigjøringa, tilsvarende overgangen frå vinter til vår i Northrop Fryes arketypiske syklus.

#### MOTET TIL Å RØRE VED

Eg sit ved ein vegg og skriv.

Ein vanleg morgon skal komme

Fra botnen av ei sorg  
Tynne blodårer teiknar deg  
Det opne føddande rommet  
Det pustande utgangspunktet - (s.37)

Til forskjell frå teksten på side 25, der det heiter "SOM OM EIN VANLEG DAG SKAL KOMME", og side 32: "SOM OM EIN VANLEG MORGON SKAL KOMME", heiter det her "ein vanleg morgon skal komme". Det fins ei retning og ein rekkefølge og ei trygghet i dette. Den vanlege morgonen fortel om ei innsikt, ho som seier dette er på veg mot å erkjenne sorga over tapet av bror. For å røre ved denne sorga er det nødvendig med mot.

Eg skriv:

Det var ein solfylt dag eg stod på kyrkjegarden aleine, naken og såg meg rundt. Eg snudde meg til steinkista ved kyrkjeveggen. Det var ei vakker og god kiste. Så fint og stilt det var der inne. Kvifor hadde eg gått ut? Ein dag hadde nokon letta på loket, og brått fall det ein solstråle ned i kista. Lyset drog over andletet. Det blei så varmt, så lyst at eg måtte opne augo, og for fyrste gong såg eg solglansen spela på dei grøne grastuvvene. Det blei natt, og sola blei borte, men sola kom attende, gong etter gong. Varmen i andletet rokk ikkje å kjølna før ho var der att, og sakte spreidde varmen seg i kista, og før eg visste kva som hende, hadde handa

mi skuva loket på kista heilt opp. Lenge låg eg som svimeslått av lys og luft.

Natta kom - og dagen kom, morgonfrisk. Då trødde eg ut og såg meg rundt.

(s.45)

Dette er ei komprimert forteljing om prosessen der Karin vaknar og står opp, framstilt gjennom det religiøse bildet av oppstoda. Kista var vakker og god, seier ho. Ein trygg stad å lukke seg inne. Men nokon har sluppet varme og lys inn til henne, og dette har motivert ho til sjølv å trø ut, til livet utanfor. I dette livet er det ingenting som gir seg sjølv, Karin må sloss for å halde på ein identitet;

Kjærleiken til henne  
Ho som du trur er der og  
som så lett blir usynleg -

Kjærleiken til henne  
Ho som du må slåss for

Karin heiter ho  
og var borte i mange år  
Sokken i jord  
Borte i fjell  
og i myrullas tynne spinn (s. 38)

For å skildre oppvakninga frå sjukdommen (samanbrotet, fråværet, psykosen), nyttar forteljaren rørsler - Karin flyg oppover, utover, ho flyt frå botnen opp, m.a.o bilde som skildrar ei løfting, ei stiging. I skildringa av sjukdommen nyttast ord som mørker, botn, bort; botnrommet (s.34), Fra botnen av ei sorg (37), sokken i jord, borte i fjell (38), ho flyt fra botnen opp (39). Desse rørsleane oppover og utover er nettopp *det*. Ein stigande spiral, ei stigande rørsle frå botnen av eit hav. Frå å vere ein del av verdsaltet, til å bli eit individ, frå utsletting til synleggjøring. Skildringa av korleis Karin møter "han" og han kjem innover for å møte ho, illustrerer det same: omverda må inn til Karin, og Karin må ut til verda. Rørsla oppover og utover tar utgangspunkt i ei grense; ein botn.

Karin bur på ein stor sal med mange senger.  
- Alt dette lyset, tenkjer Karin og let hendene gli over vengene hans.  
No flyg dei nedover for å hente bildet hennar. Det rører seg. Lys og mørker stig mot dei. Oppover ber det utover. Han held henne fast.  
Snart er dei framme.  
Ho opnar.

ANDLETET

Eg skriv:

DET ER DER IKKJE FØR DU TRUR DET ER (s.36)

Ho opnar: for den andre, kjærleiken, språket, minnene, bror, si eiga forteljing. Det er snakk om å gi opp motstanden, og våge å fortelje. I motsetning til teksten frå botnrommet (s.34), er det rommet Karin her er i fylt av lys. Noko er opplyst, Karin er i dette lyset. Lyset kan vise til morgon, til oppvåking, og til innsikt. Mørket er det dunkle, skjulte, det umedvetne og fortrengde. Lys og mørker kan lesast som ein allusjon til skapings-forteljinga i bibelen, og som eit bilde på andre skapande prosessar (jfr den arketypiske livssyklusen). I teksten side 36 finnes ei opnande rørsle. Denne rørsle har ei retning, først nedover, så er den retta opp og utover. Rørsla og opninga i teksten er føddande. Karin føder og blir født.

Han bøyer seg over henne.  
-Denne sorga er ingen far og inga mor. Denne sorga har ein bror-  
Karin græt. Vatnet byrjar å stige. Ho flyt fra botnen opp av grøne  
basseng, møter hans nærmande uttrykk. Andletet hans er eit univers.

Han seier,  
-Kjærleiken gjev oss eit andlet. No kjem eg innover og møter deg der  
du er. Eg veit at vi óg kan vere ord-. Han ber henne. Dei går gjennom  
vatn- (s.39)

Saman med den andre forsøker Karin å hente fram og tyde fortida si. Det fortregnde kjem tilbake etterkvart som Karin blir i stand til å tolke sine eigne metaforar og symptom. Slik oppsporer og gjenkjenner ho begjæret, og avslører kva for ein signifiant det har fått. Ho må óg akseptere kva som er objekt for begjæret hennes; brors begjær. Dette arbeidet er det som foregår i Karin i møtet med *han*. Her søker ho stadig etter dei riktige orda, for å kunne fri seg frå dei metaforane som ho har stengt seg sjølv inne i, og for å kunne godta tapet av bror. For å kunne sjå seg sjølv som eit subjekt, må ho akseptere mangelen, at ho kan vere til, utan bror. Og ho må akseptere at begjæret fins i ho, eit lovleg begjær som kan rettast mot andre menneske, men ikkje mot hennar eiga bror. Karin rekonstruerer fortida. Ho må overføre kjenslene sine frå fortid til notid. Bror må komme tilbake til henne. Bror er hennes kjærleik, lyst og begjær. Han må kallast fram igjen gjennom kjærleik. Dette skjer på "salen", der eit menneske sitt ved senga hennes, og kallar på henne. Denne kjærleiken er tolmodig. Han som sit ved senga, hjelper Karin med å skape historia på nytt. Denne *han* som Karin møter kan vere ein analytikar, ein lege, eller noko anna. Viktigast er kjærleiken og tilliten i dette møtet, og tålmodet i forsøka på å fylle hola i språket og frigjøre metaforane.

Ho sit og ser på han, er ein ordlaus kropp. Så snart ho prøver å tenkje, blir orda borte. Ho ser på han, time etter time. Håret, augo, foldene i andletet. Kjenner korleis han kjem til henne. Han glir inn i bildet hennar.

Han let henne sjå seg time etter time. Når han rører seg, er det for å prøve eit ord,

- Er det dette ordet, Karin? spør han.

Karin smakar på ordet, kjenner på fargen før ho kastar det. Nokre ord kastar ho ikkje. Dei blir. (s. 44)

## 5.6. Tittelen namngir det fortregnde, sorga heiter bror

Ved det som i psykoanalytisk språkbruk kallas overføring, tildeler analysanden ein rolle til analytikaren. Dette er same rollen som den problematiske personen i fortida hadde til analysanden. I dette tilfellet er Karin analysanden, og *han* er i analytikar-posisjonen. Møtet med den andre (analytikaren) skjer i språket. Når Karin finn ord for å uttrykke sorga, kan ho gi slipp på dei metaforane og symptoma som har vore nødvendig for henne for å dekke mangelen, holet. Ho erkjenner fråværet og tapet, og tar inn over seg sorga. Fortsatt ber ho med seg broren, men no som ei erindring og ei sorg. I det Karin erkjenner fråværet til broren, godtar ho premissane for kommunikasjon med omverda. Det er neppe tale om ei brå, endeleg og total tilpassing. Heller vil eg kalle det eit felles utgangspunkt. Slik opnar ho veggen, blokkeringa. Den tryggheita Karin kjenner i forholdet til den andre er grunnlaget for hennes eg-kjensle, henne som subjekt, arbeidet for å gi språket og verda meaning. Møtet med *han*, det andre mennesket, blir for Karin det Lacan kallar "tida for å forstå".

- Han har desse foldene av mjuk tillit i halsen.
- Slik er det, seier han.
- Det udelelege er delt, og språket dekker ei sorg.

Dette kan vi vite:

Den opnar oss  
Den rører oss  
og vi er ikkje utan retning -

Eg spør deg Karin, kven heiter eigentleg sorg her ? ( s.49)

Den andre bringer broren tilbake til Karin. Først som ei sorg. Gjennom å godta og å underkaste seg Loven (Den Symbolske orden og den Symbolske far), gjenfinn Karin språket og begjæret. Forholdet mellom språket og begjæret er gjensidig, gjennom ordet kan ho finne fram til begjæret, og begjæret driv talen. Dette skjer fordi ho erkjenner kastrasjonen, det å vere uigjenkalleleg skild frå broren. Samtidig aksepterer ho at døden gjeld henne óg. Heilt mot slutten seier Karin/eg at havet er havet og ikkje noko heilt anna. Dette illusterer ein aksept av og ein inntreden i det symbolske: teikn og tyding møtast i ein posisjon der språket kan kommunisere.

Regn og forandring.  
- Regnet er ikkje eit symbol, seier han.  
- Det regnar og vi veit ka det betyr -  
- Havet er ingen klisjè, seier ho.  
- For vi var der -

Kvar dag andletet  
og munnen som finst.

DEN LYSE LUFTA MELLOM LINJENE (s. 56)

Ved å godta, og å gå inn i dialog med den andre, får også Karin eit andlet: ho blir til. Boka sluttar med eit medvet hos Karin/eg om at dette er hennar ansikt, og om at sorga er integrert i henne. Mennesket er forløyst og gjenforent med det fortrenge. Karin løftar andletet sitt, ho skjuler det ikkje. Å løfte kan vere å vise fram noko, og det kan vere ei "hellig" handling, å vende andletet oppover er ei rørsle mot noko høgare. Det er ei aktiv handling som ikkje knyttast til skuld og skam. Ho viser fram sitt uttrykk, sitt andlet, ho er nokon, og ho står ved den ho er. Det er umisseleg,- i dette kan det ligge at andletet ikkje *kan* bli borte, eller at det er for dyrebart til å forkaste eller miste. Dette andletet har eit namn, det er knytta eit kjennemerke til det: *sol sorg*. Det er ei opplyst sorg, ei smerte som er gjort synleg, noko ho som fortel kjennes ved.

Søster Ellen, eg løfter andletet mitt det umisselege som heiter sol sorg.  
Eg som var Karin ser ikkje veggen lenger, eg ser berre orda, det  
veksande lyset som fyller. Måsen er på veg til himmelen sin, og eg er lys  
og skugge med rørlege hender- (s. 54)

Karin har gjort si eiga historie synleg, og når historia er integrert i henne, løyser veggen seg opp, - han er ikkje lenger nødvendig. Han er barriæren mot verda som ikkje lengre er naudsynt når Karin i møte med den andre har tatt inn over seg og levd igjennom sorga over tapet av bror, og slik har godtatt at ho har passert grensa mellom uskyld og erfaring. Karin er blitt eit integrert menneske som har oppheva spaltinga mellom henne/meg. Eg, Karin tar til å skrive. Sorga får eit namn, ho kjem til Karin i skikkelsen til bror.

Eg sit i stranda og skriv

Han kjem bror sorg, skubar båten ut

Eg klatrar om bord og grip mi åre

garnan e reidd, eg slepper dei ut

Han kjem bror sorg, gjev meg sin munn  
Eg sender det ut  
det naturlege lyset om natta (s. 52)

Karin tar opp att dei handlingane ho ein gong gjorde saman med bror. Ho vegrar seg ikkje, men slipp erindringane til, og forhold seg aktivt til dei. No kan Karin sjølv vere kjelde til lys, dvs. gjøre ting synleg. Bror sorg gir henne sin munn. Dette tolkar eg som eit bilde på at Karin tar opp i seg eit språk. Munnen er kroppssopninga for språket. Han er bildet både på begjæret og på språket. Å gå inn i din munn kan tolkast som det å gi opp sitt eige språk, din munn blir bilde på ditt språk. På same tid er dette eit erotisk bilde, Karin og broren blir til eitt menneske. Karin går inn i munnen til broren, ho lever gjennom broren, snakkar med språket hans. Mot slutten av forteljinga finn Karin eit språk, broren kjem til ho med munnen sin, og Karin kan snakke igjen.

Vegen heimover er lang. Han kjem henne i møte. Kvelden og natta har enno ikkje fått sitt naturlege lys.

Dette å komme heim

Å GÅ INN I DIN MUNN

Bånd og spenner i golvet  
Det renn fra veggane  
Den forunderlege ryggen til å halde rundt

Eg skriv: Alt som var mellom oss, er nå i oss  
Det er ikkje vers Det er ei bylgje  
Eitt menneske (s.15)

Munnen er eit språk og språket er ei rørsle som trenger igjennom mørket og verdsaltet. Dette bildet skaper ei kjensle av at noko er språk-og-kropp på ein gong. Brors språk-og-kropp blir til Karins lydlege, hørbare mørke, det umedvetne som ikkje ligg opent i dagen, men som likevel kjem til uttrykk gjennom språket;

gjennom natthimmelen  
munnen din  
min nynnande mørke måne  
glir Gud stjerner fram (s. 55)

## 5.7. Sublimeringa; begjæret blir til skrift

Når Karin våger å hente fram minnet om bror, og om kjærleiken mellom dei, for å arbeide seg gjennom sorga over dette tapet, kan ho igjen slippe begjæret fram. Ho sublimerer begjæret, ho erstattar kjærleiksmøtet med skriveprosessen. Ønsket om å bli ferdig med eit traume er ein del av dette begjæret. Begjæret driv Karin til å snakke og leve. Karin søker etter eit språk og ein identitet, etter å finne ei form. I det ho tar til å skrive, gir ho også historia si form. Det er hennes eiga fortid som skal konstruerast på nytt. Ho kan endre historia som ho vil, gløyme noko, framheve noko anna, pynte på og idealisere, forvrengje og fordreie. Historia er ikkje eintydig, å gripe fortida er å tolke fortida. På same tid som Karin fortel, får ho innsikt i delar av seg sjølv. Hanna Segal seier det er slik at "...al skaben i virkeligheden er en genskabelse av et engang elsket og engang helt, men nu tabt og ødelagt objekt, en ødelagt indre verden og et ødelagt selv"<sup>1</sup>. Den same Segal seier: "Gjennom å bearbeide sin depresjon kan dikteren løsrive seg fra sitt tabte objekt og samtidig skape seg et nytt". Gjennom skrifta skaper Karin ei historie ut frå erindringane, driven av begjæret etter å fortelje, det sublimerte begjæret. Dette er augneblenken for å konkludere (Lacan).

"Vakne slik morgon etter morgon-  
Slik vil eg elske om eg nokon gong fekk elske igjen.  
Slik er skuggen og lyset i sjela mi eit einaste  
bilde, bildet av bror.  
Måsen stig. Berre eg kjenner måsen.  
Berre eg kjenner den blanke fiskekroppen.

*Ljoset det inn i mørkret skin, Mørkret det vil  
ikkje fata" (s.8)*

---

<sup>1</sup>Hareide, Jorunn: Op. cit., s. 150

## Sjette kapittel: Sjanger: Punkt. Poesi. Roman.

### 6.1. Om sjanger

*Hvem av oss har ikke i ærgjerrige stunder drømt om en vidunderlig poetisk prosa? Den skulle være musikalsk men uten rytme og rim; myk og samtidig spenstig nok til å forme seg etter sjelens lyriske bevegelser, drømmens svingninger og bevissthetens sprang.<sup>1</sup>*

Sjangerbestemming er ikkje noko kvalitetsvurdering, men ein reiskap for å skildre verket, og plassere det i forhold til andre verk. Ei slik plassering kan vere med på å styre forventingane til lesaren, og kanskje gi ei opning i forståinga av boka. *Bror sorg* kan ikkje handfritt plasserast innanfor ein av dei tradisjonelle sjangerkategoriane. For å kunne gi ei nokonlunde brukbar skildring av boka sjangermessig, er det naudsynt å ta i bruk omgrep og særdrag frå fleire sjangrar, samt å samanlikne med andre, liknande verk.

Inndelinga i dei tre hovudsjangrane lyrikk, dramatik og epikk har vore nytta sidan antikken. At sjangrane er ulike, er forholdsvis lett å einast om. Å gi ei presis bestemming av kriteria som særpreger den enkelte sjangeren, og kriteria som skil dei ulike sjangrane frå kvarandre, er vanskelegare. Det er ikkje mogleg å nytte berre formmessige kriterie i sjangerinndelinga. All lyrikk er ikkje skriven i bunden form, og enkelte episke tekstar er skriven på rim og med eit regelmessig metrum. For å komplisere sjangerdrøftinga enno meire, nyttar vi óg omgrepa poesi og prosa, utan at dei blir absolutte synonymar til lyrikk og epikk .

Eit av særprega til lyrikken er det poetiske språket. Ut frå dette postulatet går det fram at eg vil karakterisere poesien som ein eigenskap ved språket, heller enn ein avgrensa sjanger. Ein slik bruk av ordet poesi nyttar Kittang og Aarseth i *Lyriske strukturar*:

---

<sup>1</sup>Baudelaire, Charles: *Prosadikt*, Oslo 1981, s. 14

Poesi skal altså ikke betegne en bestemt genre eller diktart, men vil fungere som eit slags overbegrep. Det skal stå for en viss språklig gehalt som vi kan gjenfinne i all diktning uansett genre.<sup>1</sup>

Poetisk språk er ofte meire fortetta enn prosa- og daglegspråket, og bruker gjerne fleire bilde og metaforar. Slik blir kvart ord meiningsberande i større grad enn i den forteljande eller refererande teksten. Den poetiske bruken av ord spiller på medtydingar, kontrastar og assosiasjonar. Gjennom besjeling, eller ved uvante samanstillingar, kan orda overskride vanlege tolkingar. Ofte har poetiske tekstar ein insisterande rytme, gjerne med gjentakningar av lydar, motiv og metaforar. Poetisk tid er meire ei samtidig framstilling av ulike tidsdimensjonar, uttrykt i notid, enn det er eit tidsforløp. Etter dette forsøket på innsirkling av det poetiske, tar eg med eit sitat frå *Litterært leksikon*:

Spørsmålet om hva som særkjenner poesien, har opptatt estetikken siden Aristoteles, og det fikk i fransk symbolisme fornyet aktualitet. Det hører til de problemer som vanskelig kan tenkes "løst", men heller ikke oppgitt som gjenstand for refleksjon.<sup>2</sup>

"En prosatekst er simpelthen en tekst, som ikke har nogen systematisk ordnet lydside, hvilket poesi-teksten derimod har."<sup>3</sup> Dette seier Morten Nøjgaard i *Litteraturens univers*. Han fortsetter:

I denne fremstilling anvendes om de tekster, vi tradisjonelt kalder roman, novelle, anekdote o.l. fællesbetegnelsen "narrative", fordi der i dem altid på en eller anden måde fortælles en historie.

Det eg her kallar prosa, er altså den skjønnlitterære teksten som fortel ei (fiktiv) historie. Ein vanleg måte å bestemme prosateksten på, er å peike på at han inneheld eit tidsforløp og eit handlingsforløp. Handlinga er som regel sett saman av ei rekke hendingar som er kjeda i hop, og som fortel om ein situasjon som blir endra. I prosateksten er det ein forteljar, meir eller mindre synleg. Romanen er ein prosatekst, men sjangeromgrepet roman er ikkje

---

<sup>1</sup>Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn: *Lyriske strukturer*, Bergen-Oslo-Tromsø 1976, s. 30-31

<sup>2</sup>Aarnes, Asbjørn: *Litterært leksikon*, Oslo 1967, s. 156

<sup>3</sup>Nøjgaard, Morten: *Litteraturens Univers*, Odense 1979, s. 92

eintydig. Dei mange ulike retningane innanfor sjangeren lar seg ikkje utan vidare klassifisere inn i undersjangrar etter eit enkelt kriterium. Ein kan velje å vektleggje formelle eigenskapar, eller bruke innholdsmessige komponentar som hovudkriterie.

## 6.2. Punktromanen

*Bror sorg* er eit forsøk på å skrive seg ut av dei velkjente formene. Men forsøket er ikkje revolusjonerande nytt. Punkt/poesiromanen har likskaps - trekk med ulike forekomstar i det litterære landskapet si historie. Det finnes moderne prosalyriske romanar som nyttar både forteljande og poetiske element, utan at uttrykket er brote opp i fragment. Før den moderne romanen fantes romantikkens prosaroman, versromanen, eposet, heltekvadet og middelalderballaden. Dei har alle både lyriske og forteljande drag. Frå ca. 1800 av har det normative sjangersystemet vore i oppløysing i europeisk litteratur. Både for romantiske og modernistiske diktarar har sjangerblanding, brot på formkonvensjonar og nedbryting av grenser mellom kunstartane nærmast vore sjølvsgagt. Tidleg i tysk romantikk dyrka diktarane idéen om ein dynamisk og ikkje-avslutta kunst. Særleg ytra dette seg i *prosafragmentet* og romanen;

Over en grunnstruktur, som i hovedsak er dannelsesromanens, skapes et univers som kan oppta alt i seg, inkludert fortellerens ironiske distanse til sin egen fortelling. I det romanuniverset kan det være sanger, eventyr, brev, dialogpartier - og en handling som kan være ganske uoverskuelig.<sup>1</sup>

I moderne litteratur er den fragmenterte forteljinga som bruker eigenskapar og element frå både prosa og poesi etterkvart blitt ei eiga gjenkjennbar form. Punktromanane fins i mange ulike variantar, med den fragmenterte forma og det narrative aspektet som felles drag. Om skrivemåten står fram som ein ny sjanger, eller om det meire er snakk om ein eigen form eller teknikk der korte, tildels sjølvstendige prosa/poesi-tekstar saman fortel ei historie, er det vanskeleg å fastslå kategorisk. I diktforteljinga eller punktromanen lar det seg

---

<sup>1</sup>Hertel, Hans (red.): *Verdens litteraturhistorie*, Bind 4: 1720 - 1830, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1987, s. 243

påvise eit forløp i det som blir fortalt, ein forteljar og ei handling, eller i alle fall ein episk streng som bind punkta og tekstane saman, synkronisk eller anakronisk. Punktromanen er fortalt gjennom korte tekststykker som kan framstå som brotstykke eller fragment av ei forteljing. I enkelte verk fungerer kvar tekstbit som ein sjølvstendig, avrunda heilskap. Ofte nyttar desse punktromanane mange av poesien særdrag og verkemiddel, slik som pausar og brot, ein "kortare pust" (diktets rytme), og eit fortetta språk.

For å sjå litt nærare på tre punktromanar, har eg valt ut *Anne* av Paal Helge Haugen og *Sug* av Cecilie Løveid i tillegg til *Bror sorg*. Både *Sug* og *Anne* kom ut før 1980, dei kan vel nærmast reknast for forbilde for ein del seinare forsøk i same retning. Det fins ein del litteratur om begge desse bøkene, artiklar, hovudoppgaver o.a. I tillegg til dette er både *Anne* og *Sug* nytta som døme i ein del nyare verk om litterær analyse og litteraturhistorie.

Paal Helge Haugens roman *Anne* kom ut i 1968. Boka ber sjanger-nemninga *roman*, men bryt med den allmenne norske ideen om kva ein roman er. Historia som blir fortalt har eit forløp, som i andre romanar. Men måten ho blir fortalt på, er annleis. I *Anne* går forteljinga frå uskulld mot oppløysing og utsletting. Jenta Anne blir sjuk og døyr, og gjennom skildringa av dette blir lesaren kjend med delar av det livet Anne har levd, verdsleg og religiøst.

Under bregnene: sval luft mot andletet.  
Molda er svartare enn der ute, og blanke  
tordivlar kryp under visne strå.  
Knea mine pressar runde søkk i blaut mold,  
kjøleg mold.  
Når eg legg øyra ned mot marka, er det mumlande  
røyster der nede.

Her inne er det grønt og vått<sup>1</sup>

Boka er delt inn i to bolkar, og satt saman av ulike typar tekst. Tekstane er korte, og kvar tekst skildrar ein situasjon, knapt og komprimert. Denne sjølvstendigheita til tekstane, og den tilsynelatande avstanden mellom tekstane, kan opplevast som ein mangel på samanheng i romanen. Det er nytta bitar av annan litteratur inn i mellom fiksjonstekstane:

---

<sup>1</sup>Haugen, Paal-Helge: Op. cit., s.15

Here, al Visdom og Kondskab er i Dig de forbigangne ting randsager du, Alt hvad som nu er og skjer, beskuer du, og det telkommende er aabenbaret for dine øine, Herre du vet vaar Dages tal og av deg er bestemt hvad vaar laad i livet skal værre. Du beskuer denn Glæde og sorg den Medgang og Modgang der efter din Villie skal møde os, O. fader, vi kjende ikke hvad os skal hendes; men du kjender det og i din Hond ere vi sikre, ver du med os og din søn bede for os, saa kan intet skade os. Din aand lyse for os, og vedne med vaar Aand at vi erre Dinne saa skal mørket selv blive lyst for os, og intet skal kunde skille os fra Guds Kjerlighed som er Kristo Jeso vaar Herre<sup>1</sup>

Om romanen *Anne* seier Thor Hjørnevik<sup>2</sup> at boka er fragmentarisk bygget opp, med åtskilte scener som følger etter kvarandre utan samanhengande handlingsgang. Åsfrid Svensen omtaler boka som frittstående små situasjonsbilde og prosalyriske punktopplevingar. Punkt utan samanbindande tids eller årsaksrelasjonar, kallar ho skrivemåten i *Anne*. Margrete Giske Moan<sup>3</sup> seier: "...den fragmentariske framstillingsforma er ei følge av komposisjonsteknikken, men samtidig kan den spegle av Anne si fragmentariske sjølvforståing og verdsoppleving..."

Også Cecilie Løveid arbeider fram tekstane sine utan å la seg binde for sterkt av dei konvensjonelle sjanger-reglane. Av hennes tekstar vil eg nemne romanen *Sug*, frå 1979. *Sug* er eit døme på ein tekst som bryt eller utvidar sjanger-grensene. Forteljninga i *Sug* er synleg oppdelt. Historia kjem fram gjennom korte tekstar, draumar, bilde, scener og dikt. Dei kan like gjerne lesast som sjølvstendige tekstar. Boka er delt inn i tre bolkar, og i kvar bolk er tekstane delt inn i grupper med ei felles, overgripande overskrift. Under denne overskrifta er det angitt eit namn, som delvis fungerer som synsvinkel eller forteljarbestemming. I kvar tekstgruppe har dei enkelte tekstane fått eigne overskrifter. Inne i kvar tekst kan det vere nytta ulike skrivemåtar og ulike litterære språk. Historia handlar om Kjersti som har vore aleinemor i fire år, og som såg sin eigen far svært sjelden. "Jeg må forsøke å få greie på hva det har å si...", seier Kjersti tidleg i forteljninga. Boka fortel også om forholdet Kjersti har til Mats, ein gift mann. Slik blir fråværet til kjærleiksobjektet synleggjort, i ulike variantar. Forteljninga endar i ein slags aksept av dette fråværet.

---

<sup>1</sup>Haugen, Paal-Helge: Op. cit., s. 29

<sup>2</sup>Hjørnevik, Thor: *Paal Helge Haugens roman Anne. En studie*. Hovudoppgave, Universitetet i Bergen 1971

<sup>3</sup>Moan, Margrete Giske: "Paal-Helge Haugen; Anne", *NLÅ* 1979, s. 195

## HUN ER SLÅTT OVER ØYNENE

Hun er sparket opp i magen. Hun er revet i bakken etter håret og sparket og pint.

Men han har aldri lagt hånd på henne. Han har bare vekket følelser, det klager hun over hele tiden. Han ser på henne - letende. Men hun gjør ikke forsøk på å smile som før.

## SOM Å SPILLE GAMMEL MUSIKK PÅ MODERNE INSTRUMENTER<sup>1</sup>

Om *Sug* seier Lasse Morten Johansen<sup>2</sup> at den har hyppige sceneskifte, skiftande forteljarposisjonar og tematisk samanbinding. Janneken Øverland<sup>3</sup> seier om den same boka at skrivemåten er oppsplittande, meir eller mindre sjølvstendige tekstar kjem etter kvarandre, dei holdes saman ved å la bilda peike i same retning gjennom eit stykke tekst.

*Bror sorg* har sams drag med *Anne* og *Sug*, både tematisk, og i måten ho er skriven på. Boka framstår som ei blanding av prosa og poesi, både språkleg, i forteljemåten og i måten tekstelementa er kjeda i hop. Språket og rytmen i *Bror sorg* har poetiske eigenskapar, mens den forløpsprega samanbindinga av tekstane er eit typisk prosadrag (jfr. presentasjon og parafrase). Ikkje alle tekstane i *Bror sorg* har eit tidsaspekt. Nokre av tekstane er små poetiske dikt. I enkelte høve står heile teksten fram som metafor/bilde på tilstand og endring, som ein allegori.

Desse tre bøkene er ikkje så samanhengande som tradisjonelle romanar. Alle tre har ein episk tråd, ein identifiserbar handlingsgang, og ikkje berre ein tematisk samanheng mellom tekstane. Dessutan har dei ein forteljar som skiftar posisjon i løpet av forteljinga. Vekslinga mellom dei ulike tekstlaga, og dei ulike måtane å bruke språket på, kan komplisere ei heilskapsoppfatning av forteljinga. Språket har eit poetisk preg i allefall i delar av dei tre bøkene. I *Bror sorg* og *Anne* er det nytta innslag av andre tekstar.

---

<sup>1</sup>Løveid, Cecilie: *Sug*, Oslo 1979, s. 57

<sup>2</sup>Johansen, Lasse Morten: *Cecilie Løveids SUG - identitetskrise, erkjennelse og frigjøring*, Hovudoppgave, Universitetet i Oslo 1983.

<sup>3</sup>Øverland, Janneken: "Frihet til å oppleve de merkeligste eventyr", *Frihet til å skrive*, Oslo 1981, s. 255

Historia som blir fortalt i *Bror sorg* liknar på historia i *Anne*; ei ung jente rykkes ut av det livet ho til då har levd, og historia hennes blir ei sjukdomshistorie. Anne er morlaus slik Karin er farlaus, og begge må forlate heimen. Utfallet blir ikkje likt, Anne dør mens Karin lever vidare. Den tematiske likskapen mellom *Sug* og *Bror sorg* ligg i ein heil eller delvis mangel av kjærleiksobjekt. I begge forteljingane er faren fråværande, i *Sug* er elskaren gift med ei anna kvinne, i *Bror sorg* blir det forbodne kjærleiksobjektet (broren) borte.

I artikkelen *(Punkt)romanens gåte* kallar Ingmar Lemhagen denne skrivemåten eit alternativ til den sentralperspektiviske romanen, og seier;

Många poetar kunde nämnas, men nu tänker jag framför allt på vad som hänt inom kortprosan, där norska författare skapat något som närmer sig en ny genre med ett nytt namn: punktromanen.<sup>1</sup>

Lemhagen nemner ei rekke døme på 80-tals bøker med eit lyrisk og fragmentarisk forteljande preg, m.a. *Mørkets munn* av Geir Gulliksen (1986), *Teori nok for eit kort liv* av Eva Jensen (1987), *Å fø fram ein kalv over vinteren* av Rønnaug Kleiva (1986), *Palimpsest* av Aagot Vinterbo-Hohr og *Fra* av Merete Morken Andersen (1988). Boka til Rønnaug Kleiva har fått påskrifta "Korte, poetiske prosatekstar", og kan kanskje ikkje kallast roman eller forteljing. Geir Gulliksen kallar boka si både for tekstnett og roman, og Eva Jensen har lett ironisk laga sjangernemninga roman-roman til si bok. Den nemninga eg har valgt til overskrift på dette avsnittet, punktromanen, har eg henta frå boka til Merete Morken Andersen.

---

<sup>1</sup>Ingmar Lemhagen: "(Punkt)romanens gåte", *Kritikkjournalen* 1988/89, s. 25

## Sjuande kapittel: *Bror sorg* - ein poetisk-realistisk punktroman. Avsluttande kommentar.

"Mitt sprogs grænser er min verdens grænser" seier Wittgenstein. Eg lar det tjene som introduksjon til den avsluttande oppsummeringa og konkluderinga på analysen av *Bror sorg*. Sitatet gir meining i forhold til tematikken i boka; rollen til språket i identitetsutviklinga. I første kapitlet formulerte eg ei rekke initiativ. Her vil eg oppsummere analysen punktvis, og gjøre ein samlande konklusjon i forhold til min eigen hypotese.

### 7.1. Oppsummering

*Bror sorg* er den fjerde av dei fem skjønnlitterære bøkene Hanne Aga gav ut i løpet av 1980-åra. Forteljinga i *Bror sorg* speglar røyndommen, for å bruke ein av realismens metaforar, men spegelen er knust. I den knuste spegelen er det ikkje mogleg å fange anna enn fragment av eit større bilde. Den individuelle eksperimenteringa i diktinga til Hanne Aga er eit av dei draga ein kan kjenne igjen som typiske for litteraturen i åtti-åra. Hanne Aga har eit sterkt medvet omkring det skjønnlitterære uttrykket, både når det gjeld språk og komposisjon. Ho, til felles med andre forfattarar, tar i bruk metafiktive drag og intertekstuelle referansar i tekstane sine. Gjennom blanding av fleire sjangrar bryt ho med hevdvunne konvensjonar, og også dette finn ein hos ei rekke andre forfattarar i denne perioden.

Tidsforholda bryt opp historia og gjør forteljinga anakronisk. Den nesten konsekvente bruken av presens på begge tidsplana i *Bror sorg*, skaper samanheng i forteljinga. Tempusbruken er ein kontrast til den uklåre tidsavgrensinga og til det oppbrotne tidsforløpet. Vekslinga mellom tidsplan gjør det mogleg å foreta ei gradvis avdekking av det som er skjult i fortida til hovudpersonen. Forholdet mellom tid og forteljing er ein analogi til den indre spaltinga i hovudpersonen, og samansmeltinga av tidsplan mot slutten fell saman med at spaltinga blir oppheva. Delvis er det samanfall mellom veksling av tidsplan og ei veksling i forteljarposisjon og fokusering. Synsvinkelen vekslar mellom 1. og 3. person, og også fokuseringa vekslar mellom innsyn i

og utanfråskildring av hovudpersonen. Synsvinklane fell saman mot slutten av forteljinga, og også her ser eg parallellen til spaltinga som blir oppheva i hovudpersonen.

*Bror sorg* er vevd saman av ulike tekstlag, vekslande synsvinkel/tidsforhold og gjentakning av ord og setningar. Eit av tekstlaga er historia om Karin, eit anna er den synleggjorte narrasjonen. Boka har intertekstuelle referansar; strofer frå salmar. Dessutan korte, utheva ytringar, med eit fortetta, poetisk språk. Den samanhengen mellom indre utvikling hos hovudpersonen og endringar i forteljingas uttrykk som eg fann i synsvinkel- og tidsrelasjonane, finnes óg i komposisjonsstrukturen. Likevel held forteljinga fast ved ein grunnleggjande fragmentert forteljemaåte til siste side.

I *Bror sorg* er det ein del dialog. Karin nyttar eit bibelsk språk i samtalan med broren. Først i samtalen med *han*, analytikaren /farsfiguren, utviklar Karin ei medvete og kommuniserande språk. Subjektet i forteljinga (Karin/eg) er spalta etter kjærleikstapet, og nektar å godta at Karin/eg er *eitt* individ. Ho søker tilflukt i språkløysa og fortrenginga. Frå å vere totalt avspalta, blir sjølvoppfattinga til Karin gradvis endra, og gjennom ein analytisk samtale gir ho slipp på nevrosen. Forholdet mellom destruktive og konstruktive krefter i hovudpersonen endrar seg i analyseprosessen, tomheita blir til ei draging mot å forstå. Den tida ho nyttar for å fortelje historia si, er "tida for å forstå" (Lacan). Ho står ved veggen, språkmuren, det ho veit er lagt i mørke, og openberringa finnes på andre sida, i lyset. Som ei tvangshandling gjentar ho symbolorda og -handlingane sine, inntil talen blir forløyst i møtet med *han*, den andre. Samtidig som språket blir forløyst, løyser også veggen seg opp.

Språket blir forløyst gjennom samtalen, eit symbolsk bytte der Karin mottar ord som blir ståande ("Er det dette ordet."). Slik endrar den symbolske meininga i handlingane og i orda hennes innhold. Karin kan opne for dei hemmelege namna ho gav seg og broren for ikkje å svikte eller forråde han, og for ikkje sjølv å gå tapt. Det Karin søker, er løysingsordet, oppsporinga og openberringa av det fortrengde og skjulte begjæret, og openberringa av objektet for hennes begjær; broren. Karin begjærer brorens begjær, og ho overfører dette begjæret til forteljeprosessen, der ho gir seg sjølv eit liv ved å fortelje. Slik driv begjæret talen og forteljinga.

*Han*, den andre, hjelper Karin med å finne dei rette orda som kan avsløre og gripe begjæret og sorga over kjærleikstapet. Mot slutten av forteljinga er det likevel *han* som konkluderer, ikkje Karin. "Det udelelege er delt, og språket dekker ei sorg", seier han. Han grip inn i Karins forteljing, intervenserer i hennes prosess for å forstå seg sjølv. Dette bryt rekka av umedvetne gjentakingar hos Karin, og blir ei tyding av hennes symbol. Tydinga stemmer godt nok overens med historia, talen til Karin blir forløyst, ho seier "havet er ikkje eit symbol.."

Sjangerbestemming er ein reiskap for å skildre eit verk, og kan fungere som ei mogleg opning til forståing. Ei slik bestemming er med på å styre forventingane til lesaren, og den kan forenkla ei plassering i forhold til anna litteratur. Punkromanen er ein form eller ein teknikk som går på tvers av dei velkjente formane og normane, likevel har denne opne, fragmenterte forteljinga ei forhistorie. Punkromanane har gjerne eit handlings- og tidsforløp og ein forteljarinstans. I tillegg gjør dei fleste slike opne romanar nytte av verkemiddel frå poesien, slik som pausar og brot, og eit fortetta språk. *Sug* av Cecilie Løveid og *Anne* av Paal-Helge Haugen er to døme på slike forteljingar. Desse to har eg samanlikna med *Bror sorg* for å finne felles sjangerdrag. I tillegg til desse, blei det i løpet av 80-talet gitt ut ei rekke bøker som nytta seg av sjangerblanding og ei fragmentert form.

Søkinga etter å finne si eiga historie, avdekkinga av skjulte og mørklagte delar av erindringane, etterforskinga og innsirkinga av det skjulte i forteljinga, er trekk ein kan finne også i andre eg-romanar inspirert av psykoanalysen.

## 7.2. Konklusjon og avsluttande perspektiv: modernisme og romantikk

Poesiromanen *Bror sorg* er moderne - og romantisk. Gjennom ein analytisk samtale blir hovudpersonen Karin brakt tilbake til ein samanheng. Dette står nærmast i motsetning til mykje modernistisk diktning, der røynda løyser seg opp og mennesket kastast ut i tomheita for å bli der. I denne forteljinga finn eg ei tru på meining og samanheng, ei tru på at språkteiknet kan knyttast til ei tyding. Sjølve handlingsgangen speglar ei slik tru. Ein dynamikk er synleg i teksten, eit fråvær møter eit nærvær og dette møtet skaper eit subjekt.

Romanen har sams drag med både romantisk og moderne dikting, i form og i idéinnhold. Forteljinga munnar ikkje ut i ein resignasjon overfor eller aksept av ei absurd verd, men opnar for samanhengar og forståing. Idé-innholdet i *Bror sorg* og i den øvrige diktinga til Hanne Aga har romantiske drag, m.a. ein streben etter friheit og samtidig etter å sjå samanhengar og finne fram til ei heilheitsforståing av verda. Dette svarer til ein del av dei tankane som strøymmer gjennom forfattarskapen til Goethe - "forestillingen om verden som en organisk sammenheng av vekst og utfoldelse, og om mennesket som en del av denne helheten."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Hertel, Hans (red.): Op. cit. s. 189

## LITTERATUR

### Primærlitteratur

#### *Verk*

Aga, Hanne: *Bror sorg*. Poesiroman, Oslo 1986

Aga, Hanne: *Forsvar håpet*, Oslo 1983

Aga, Hanne: *Hard klar rose. Ei open historie*, Oslo 1985

Aga, Hanne: *Presis Overalt*, Oslo 1988

Aga, Hanne: *Skjering med lys*, Oslo 1981

#### *Essay*

Aga, Hanne: "Det poetiske prosjektet. Om Eldrid Lundens *Hard, mjuk*." *Vinduet* 2/86

#### *Andre publiserte tekstar*

Aga, Hanne: "Beint og blindt går eg mot det kvite huset/Viten: Dei mange romma/Håp: ja", og "Tilbake til det levande bildet" *Samtiden* 6/83

Aga, Hanne: "Dei nye dagane", *Nordnorsk Magasin* 3/80

Aga, Hanne: "Dikt", *Basar* 1/81

Aga, Hanne: "Dikta mine er ikkje lyse", *Nordnorsk Magasin*, 6/1982

Aga, Hanne: "Eg trur sanneleg myrulla slår til på nytt", *Syn og segn* 1/84

Aga, Hanne: "Forsvar håpet", *Profil* 1/83

Aga, Hanne: "Min mystikk er ikkje meir okkult enn dei draumar som går frå hendene kvar dag", Jensen/Kjærstad (Red.): *Tekster 1984*, Oslo 1983

### Sekundærlitteratur

#### *Artiklar, intervju*

"Eit møte mellom Hanne Aga og Ivar Orvedal", *Nordnorsk Magasin* 6/84

Ellingsen, Cecilie: "Kompromissløs poet", *Tromsø* 10/3 1989

Hervold, Kari: "Det udelelege er delt, og språket dekker ei sorg", *NLÅ* 1989

Langås, Unni: "Tre moderne poeter - og en tradisjon", *Cafe Existens* nr.2-3 1987.

Næss, Kristine: *Hanne Aga, Hard klar rose/ ei open historie. En analyse*. Upublisert mellomfagsoppgave, Litteraturvitenskap, Oslo 1989

### *Omtalar*

- Gripsrud, Jostein: "Aga underveis", *Samtiden*, ekstranr.1983
- Lombnæs, Andreas: "Mellom oss er språket", *Dagbladet* 13/12 1988
- Næss, Kristine: "Bare gjennom språket kan språket nåes", *Kritikkjournalen* 88/89
- Riis, Annie: "Du er sola mi", *Profil* 2/3 1982
- Skjønberg, Simen: "Forsvar for håpet", *Dagbladet* 2/1 1984
- Skrede, Ingar: "Tabu er hellig", *Dagbladet* 12/12 1986
- Torvund, Helge: "Kroppens hukommelse", *Dagbladet* 9/12 1985
- Ulstein, Jan O.: "Ikkje lett å finne koden", *Vårt Land* 15/10 1987
- Vinterbo-Hohr, Aagot: "Regn og forandring", *Klassekampen* 22/12 1986
- Wicklund, Beret: "Om kroppens og sjelens innsikt", *Vinduet* 1/86

### Anna litteratur

- Aarset, Hans Erik: *Grunnelementer i romananalysen*, 1983
- Aarseth, Asbjørn: *Episke strukturer*, Univ.forl. Bergen - Oslo - Tromsø 1976
- Aarnes, Asbjørn: *Litterært leksikon*, Oslo 1967
- Baudelaire, Charles: *Prosadikt*, Oslo 1981
- Bibelen*, Oslo 1973
- Bradbury, M. og McFarlane, J.: *Modernism 1890-1930*, Penguin Books 1976.
- Buset, Bjarne: "Virkelighetens nullpunkt", *Vinduet* nr.1 1985
- Eco, Umberto: *Ranbemerkinger til Rosens navn*, Oslo 1988
- Einan, Ellen: *Søster natt*, Solum forlag, Oslo 1985
- Engelstad, Irene: "Innledning",  
Engelstad, Irene (red): *Skriften mellom linjene*, Pax 1985
- Fosse, Jon: " Skrivarens nærver", *Frå telling via showing til writing*, Oslo 1989
- Frye, Northrop: "The Archetypes of Literature", *Fables of Identity*, NY 1963,  
Trykt i *Vagant* 3/90
- Gullestad, Siri: "Psykoanalysen som modell for selverkjennelse"  
Engelstad, Irene (red): *Skriften mellom linjene*, Pax 1985
- Habermas, Jürgen: "Det moderne - et ufullendt prosjekt", *Samtiden* nr.2 1983.
- Hareide, Jorunn: "Psykoanalyse og litteratur", *NLÅ* 1988.

- Haugen, Paal-Helge: *Anne*, Oslo 1968
- Haugsgjerd, Svein: *Jacques Lacan og Psykoanalysen*, Oslo 1986
- Hertel, Hans (red): *Verdens litteraturhistorie*, Bind 4: 1720-1830, Gyldendal, Oslo 1987
- Hjørnevik, Thor: *Paal-Helge Haugens roman Anne. En studie.*  
Hovudoppgave, Universitetet i Bergen, 1971.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*, Methuen, NY/L 1980
- Johansen, Lasse Morten: *Cecilie Løveids Sug - Identitetskrise, erkjennelse og frigjøring*. Hovudoppgave, Universitetet i Oslo 1983
- Jung, Carl Gustav: *Det ubevisste*, Oslo 1985
- Keesing, Roger: *Cultural Anthropology*, Holt, Rinehart and Winston International Editions, New York 1981
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn: *Lyriske strukturer*, Oslo 1968
- Kristeva, Julia: "From one identity to an other", *Desire in language*, ed. by Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, 1980, Coloumbia univ.press
- Lacan, Jacques: *Det symbolske*, Oslo 1985
- Lemhagen, Ingmar: "(Punkt)romanens gåte", *Kritikkjournalen* 88/89
- Lunden, Eldrid: *Gjenkjennelsen*, Oslo 1982
- Løveid, Cecilie: *Sug*, Oslo 1979
- Moan, Margrete Giske: "Paal-Helge Haugen: Anne", *NLÅ* 1979
- Moi, Morten & Nilsen, Kaj Berseth: "Brokker av kaos", *Vinduet* nr.4 1987.
- Nøjgaard, Morten: *Litteraturens univers*, Odense 1979
- Seymour-Smith, Charlotte: *Macmillian Dictionary of Anthropology*, Macmillian Press LTD, London & Basingstoke 1986
- Skei, Hans: "Metafiksjon", *Vinduet* nr. 1 1987.
- Sløk, Johannes: *Eksistensialisme*. KBH 1983
- Svensen, Åsfrid: *Tekstens mønstre, innføring i litterær analyse*, Oslo 1985
- Thomsen, Søren Ulrik: *Mit lys brænder, Omrids av en ny poetik.*, Vindrose 1985.
- Wright, Elizabeth: "Modern Psychoanalytic Criticism",  
Jefferson and Robey (red.) : *Modern Literary Theory*, London 1982
- Øverland, Janneken: "Frihet til å oppleve de merkeligste eventyr",  
*Frihet til å skrive*, red. Engelstad og Øverland, Oslo 1981