

«Andas fram mitt ansikte. En bøn?»¹

Litteraturen som meddelelse

Brev til Hans Herbjørnsrud

Kjell Ivar Skjerdingsstad

Det er med blid ligegyldighed jeg ser på det faktum, at jeg lever i en verden der snakker så hurtigt, at den er nødt til at trække vejret med røven. Ordene bider ikke på mig mere. Jeg er en forladt bygning – lad os bare sige et opgivet og glemt observatorium. Gennem mine knuste ruder blæser verden uden at efterlade sig spor.²

Jeg sitter foran en novelle som består av åtte brev til en adressat som ikke er meg. Den virker innsmigrende fordi den leker med min voyeuristiske nysgjerrighet etter å se inn i noe som ikke er ment for mine øyne. Den er diskret ved at brevene bare ligger der og kan leses uten at jeg blir lagt merke til. Men den er også høylydt med påtrengende utfall. Hans Herbjørnsruds novelle «Hallgrim Flatin 1966» fra *Eks og Sett*³ er både gåtefull og påståelig, den ber om å bli forstått samtidig som den roper ut at *sånn* er det, her er svaret.

Allerede den lapidariske tittelen slår fast at her er den endegyldige framstillingen av Hallgrim Flatin i 1966. Men så undergraves denne forventningen om et portrett av at vi stilles overfor Hallgrims *egne* brev. Den som titulerer et selvport-

¹ Enquist 1988: 7

² Peter Høeg 1990: «Spejlbillede af en ung mand i balance», fra *Fortællinger om natten* 1990, Rosinante.

³ Herbjørnsrud 1992. Henvisninger til verk av Herbjørnsrud oppgis kun med utgivelsesår uten forfatternavn.

rett med sitt eget navn, forskyver oppmerksomheten fra den avbildede og mot framstillingen. Leseren eller seeren kommer til å måtte stille seg spørsmålet om hvem som portretterer hvem i det bildet som maskerer og demaskerer ikke bare Hallgrim som skriver sine brev, men også Njål, som de er adressert til, foruten at det også speiler både leseren og forfatteren.

Som leser er jeg utlevert til å fortolke utsnitt ikke bare av Njåls brev slik det henvises til dem i Hallgrims, men også av novellen som helhet. Njål Beinset befinner seg i samme situasjon når han leser Hallgrim Flatins brev. Det gjør også privatpersonen Hans Herbjørnsrud overfor den forfatteren med samme navn som han er så opptatt av å skjelve mellom⁴. Novellen iscenesetter, dramatiserer og tilspisser den grunnsituasjonen som en leser befinner seg i, og vrir og vender slik at grensene mellom de involverte stemmer og ansikter dels oppløses, dels markeres og dels tværes ut som uutgrunnelige soner.

Litteraturen som meddelelse fra et jeg som ikke vet hva det er, med Peter Høeg «en forladt bygning [...] et opgivet og glemt observatorium», jeget som et ukjent sted, formodentlig uavgrenset, muligvis eksisterende i blikkets søken eller i ordenes famlende forsøk på å nå ut. Det er også hva den norske forfatteren Hans Herbjørnsrud undersøker i sine novellistiske meddelelser, og særhetene i hans i norsk sammenheng helt unike stemme, de kommer til å danne optikker inn mot stadig nye fasetter i hva det hele handler om: *Hva er et jeg?*

Eksistensens estetikk

Kjære Hans Herbjørnsrud!

Du nevner Tarjei Vesaas som en av dine store inspirasjonskilder⁵. Du skriver at «[s]om ingen annen i sin generasjon innfanget han grunnstemninger i tiden»⁶. Som ingen annen har du med ditt bilde av «ham som gikk med de tynneste sko-sålene»⁷, sett og gitt uttrykk for den nakne følsomheten i det vesaaske språkets tilforlatelighet.

Vesaas fanget lydhørt opp tiden for å skriftliggjøre det hele i tekster som åpner seg med motsvarende krav til leseren om å trå varsomt inn i de litterære rommene. Tarjei Vesaas var i sin varhet også en sky forfatter. Selvbiografien hans framstår som et spill av skyggebilder, der leseren får fornemmelsen av å måtte smugkikke over skuldrene til forfatteren der han sitter og mumler med sitt manus⁸. Hos deg

⁴ van der Hagen 1996: 44 ff

⁵ van der Hagen 1996: 48

⁶ Herbjørnsrud 2009: 16

⁷ Herbjørnsrud 2009: 15

⁸ Skjerdingsstad 2007: 161 ff

synes det, merkelig nok, nettopp fordi du så tydelig har erklært ditt slektskap med samfylkingen din, å være aldeles omvendt. Der Vesaas er lavmælt, er du, forstå meg rett, ganske støvende. Om novellen «Blinddøra»⁹ er det sagt at den «brøler psykoanalyse»¹⁰. Vesaas har et ganske så knapt vokabular, du nylager ord i ett sett, vrir og vender på faste uttrykk og kombinerer alt mellom himmel og jord i overraskende kast som truer med å sprengte språket. Mot Vesaas' humor, som man må lete etter med lys og lykte, er det umulig å ikke gi seg over av dine raljeringer over folkehøyskolemenn, kulturkoryfeer eller «syfilitiske forståsegpåere»¹¹. Der Vesaas helst forholdt seg taus om egne tekster,¹² kommenterer du gjerne dine egne noveller. Om «Hallgrim Flatin 1966» har du ikke bare sagt at den handler om melankoli, du har også forklart hvordan hovedpersonen ved en annens hjelp kommer seg på fote igjen¹³. Og som om ikke det var nok, leverer novellen selv ganske så opplagte nøkler til forståelsen av seg selv. Relasjonen mellom brevskriveren som forteller sin historie med blick for det vanskelige, og adressatens svar som vi ikke får se eller høre, er det så å si umulig ikke å lese som en variasjon over den klassiske psykoanalytiske grunnsituasjonen hvor terapeuten forholder seg taus og analysanden gjennom overføringer konstruerer sin fortelling.

Men så sier du jo også det vi aner, at her er flere stemmer og mange toner og all grunn til å være mistenksom. «Privatpersonen er kanskje en overflatisk kulturradikaler, men forfatteren har en dypere innsikt både i min person og i virkeligheten rundt meg.»¹⁴ Nå er jo dette sagt av kulturradikaleren – ikke forfatteren i betydning skriveren av novellene dine – og følgelig en uttalelse som også må bli møtt med skeptisk lydhørhet. Hvorvidt vi skal tro på at forfatteren er klokere, eller om ulike typer innsikt setter hverandre stevne, lar du eller dere eller hva du nå er, være å avklare. Det kan jo også være slik at forfatteren tar ordet når intervjuobjektet snakker med van der Hagen. Forfatteren og privatpersonen er kanskje begge to vibrerende til stede side ved side, eller i hverandre slik jeget Kai Sandemo omtaler Esben Nielsen som «mitt futteral og hylster»¹⁵, mens «Esben Nielsen spørger sig nu, om han er en betonbunker eller et skilderhus eller en ligkiste»¹⁶ for Kai Sandemo. Slik en er to, og to slett ikke utvetydig lar seg skille fra hverandre, er du selv med i alt du skriver – helt motsatt av hvordan for eksempel Dag Solstad, eller Vesaas, distanserer seg fra fiksjonene sine. Du har da også sagt

⁹ 1997

¹⁰ Helland 1999: 141

¹¹ Les: Litteraturvitere, 2006: 66

¹² Se for eksempel Solstad 1969.

¹³ van der Hagen 1996: 59

¹⁴ van der Hagen 1996: 60

¹⁵ i novellen «Kai Sandemo», 1997: 116

¹⁶ 1997: 149

at tilbakevendingen til de omgivelsene du vokste opp i, var det som forløste forfatteren. Og som også din sønn har skrevet, opptrer både stedet du bor på, bygda du tilhører, du selv og personene rundt deg, stadig i novellene dine, tidvis også med fullt navn og gjenkjennelige trekk¹⁷. Enda mer enn spørsmålet om hvem som er hva i din skrift, er det med en lett omskriving av Jon Fosse fristende å spørre om «Kva er det som skriv, når du skriv?»¹⁸

Gjennom måten brevskrivningen anvendes på, tydeliggjør «Hallgrim Flatin 1966» litteraturens flerdimensjonale dobbelspill i sin alminnelighet, og din poetikk i særdeleshet. Gjennom brevets form reflekterer, legemliggjør og kommuniserer brevene i novellen – for å si det med en formulering hentet fra Michel Foucault – en eksistensens estetikk¹⁹. Oppmerksomheten rettes da mot selvets kunstarter, jegets former og de bestanddeler som det bygges opp av, mot iscenesettelse og selvobjektivering, maskering og demaskering, men mest grunnleggende og som allerede nevnt, mot jegets grenser mot henholdsvis seg selv, tiden, omgivelsene og andre. Ikke minst bygger Foucaults begrep ned de skrankene som eventuelt måtte være igjen mellom livet og diktningen, forfatteren og bonden, høyt og lavt, brevet og novellen, jeget og ikke-jeget²⁰.

Hva er et jeg?

Kjære Hans Herbjørnsrud!

På generelt grunnlag sier du med André Bjerke at «begynnerlinjen slår an noe karakteristisk» i et forfatterskap. Ikke overraskende viser du i forlengelsen av det til en gjennomgående identitetsproblematikk i det du selv har skrevet²¹. Uventet var det imidlertid at du ikke identifiserer anslaget i *Vitner*²², novellen «Kåre Rom, dir. 46», som din debut, men den påfølgende «Grete, 17». For meg var det ukjent at den også ble publisert i *Gyldendals debutantantologi 1976*. Førstelinja herfra «... hei jeg, er du der inne, kan du høre meg?»²³ danner imidlertid sammen med den siste linja i din så langt siste novelle «Dvergmål»: «— Ja, kom før jeg tar knekken på jeg»²⁴, en mindre påtrengende, men desto mer frapperende ramme

¹⁷ Herbjørnsrud, Dag 2007: 77 ff

¹⁸ Fosses Blanchot-påvirka (skriften som et sted der skriveren forsvinner) dikt er «Kven er det som skriv, er det meg» fra *Hund og engel*, 1992.

¹⁹ Foucault 1995: 187

²⁰ Denne problematikken speiles også i tittelen på et kompendium fra et seminar 27.10.05 i regi av bla Høgskolen i Telemark om Herbjørnsruds forfatterskap, *Iscenesettelse av jeg'et* (2007).

²¹ van der Hagen 1996: 50

²² 1979

²³ 1979: 27

²⁴ 2006: 231

om det du har skrevet så langt. Det er påfallende hvordan slutten her i det minste *trefoldig* gjenlyder i begynnelsen og vice versa:

For det første anroper subjektet seg selv i begge setninger. Som et ekko mot Sarah Kanes drama *Psykose 4.48* fra 2000, bæres «Grete, 17» av desperasjonen etter å komme i kontakt med *noe*, en hånd å holde i, et fast punkt, en viss forståelse hos en annen eller i det minste i en selv²⁵, mens «Dvergmål» kanskje er et desperat anrop mot en ukjent Gud, en forvridd og forskjøvet Jobs bok eller en beretning om å være dømt til å bebo sin egen skapte verden. «Grete, 17» så vel som «Dvergmål» gjennombores av spørsmålet om *hva* et jeg er. I «Skjelettet og anatomiboka», som lik «Dvergmål» er fra *Brønnene*, heter det symptomatisk at «Garden var jeg var garden»²⁶. Her slås identiteten tilsynelatende ganske kategorisk fast, men formuleringen dekker også over den samme usikkerheten som også setningens kiastiske struktur ved nærmere ettersyn åpner opp for. Gården omslutter bokstavelig talt jeget, og grensene for hva jeget er eller kan være tøyes utover de begrensninger som kroppen setter. Du har da også selv sagt at «[h]ver enkelt av mine noveller er én hypotese i en stadig innkretsing av hva mennesket og virkeligheten er»²⁷.

For det andre er begge setningene variasjoner nettopp over en kiastisk struktur. Den lukkende bevegelsen om seg selv går da også igjen i mye av det du skriver. «Grete 17» er en monolog som slurer inne i sitt eget blikk. Her gestaltes et innestengt nærmest psykotisk språk, som altså kunne være i slekt med Sarah Kanes. Selv har du sagt at «[n]ede i depresjonen eksisterer bare denne ene verdenen, det er som en evig tilstand å være der nede. Det er fullstendig låst»²⁸. Selv om depresjonene er hyppige også i det du skriver, er de slik jeg ser det, først sekundære og psykologiske fortolkninger av en tilgrunnliggende og primær avsondring: Det er fullstendig låst. Som et gjennomgående fenomen avtegner denne innestengtheten seg på ulike plan fra den syntaktiske kiasmen til den psykologiske melankolien, for å bruke et begrep som du til liks med litteraturforskerne hyppig anvender.

For det tredje er begge setninger tilsynelatende ugrammatikalske. De gjenlyder begge av en underliggende problematikk der subjektets status er uavklart. Begge

²⁵ Linn Ullmann skriver poengtert om «Kåre Rom. Dir., 46» (1979) at han har «et voldsomt behov for å minne seg selv om seg selv. Han *er*, men bare gjennom sin egen skriftlige oppsummering: Jeg gjør. Jeg sier. Jeg planerer. Jeg beordrer. Kåre Roms dagbok er m.a.o. ikke et sted for fordypelse og refleksjon, men simpelthen et sted hvor skriveren kan bekrefte seg selv og sitt eget Rom i tilværelsen» (Ullmann 1994: 77). Ullmann er inne på noe vesentlig. For meg er imidlertid Kåre Rom en som mer famler etter noe, et eller annet, enn han bekrefter seg selv. Skriften synes vel så mye å vise at han *ikke* er, den fungerer nettopp ikke bekreftende, speilende noe han kan forholde seg til som seg selv.

²⁶ Herbjørnsrud 2006: 95

²⁷ van der Hagen 1996: 51

²⁸ Riley og Øverås 1998: 45

peker både i dette henseende og andre mot noe sprudlende urent og fändenivoldsk grensesprengende i alt du skriver. Du insisterer på å skrive noveller, men undergraver konsekvent det som måtte eksistere av mulige sjangerkonvensjoner. Dine «jeg» er både hjemstavnsfesta og modernistisk svevende i ingenting. Her er både burlesk humor og nålekvasv pin-pointing av tilværelsens ytterste nakenhet, du gjenbruker folkelige vendinger og kombinerer med skarpskodde refleksjoner. Gåtefulle passasjer varierer med påståelige tolkningsnøkler. Men samtidig er det en bevegelse mellom de to setningene. I den første bryter syntaksen sammen, mens den andre speiler en psykisk inkongruens eller spaltning. Den viser en grammatikalsk oppløsning av subjektet i språket – antydningen av et spor som strekker seg fra noe psykologisk-realistisk og henimot det surrealistiske.

Sett i sammenheng virker det som om slutten av «Dvergmål» er et svar på begynnelsen av «Grete, 17». De to setningene rommer en fortelling om et jeg som anroper seg selv i en invertert bønn og truer det om det ikke kommer til syne. Men det er likevel uklart hvor anropet kommer fra. Det kan komme fra et jeg som famler i rommet for å henvende seg til seg selv som hun både er innenfor og utenfor, men som heller ikke vet hvor i verden det er situert – og i henhold til fenomenologisk tenkning dermed også ute av stand til å orientere seg. På tross av denne mangelen på oppholdssted og orienteringsevne finnes jeget muligens likevel, men i så fall forsvunnet inn i stemmen eller ut i språket. Eller som André Breton oppsummerer sitt første surrealistiske manifest, «Leva eller inte leva – det är bara skenlösningar. Existensen finns någon annanstans»²⁹. Kanskje finnes jegets *hva* bare i forsøket på å meddele seg til en eller annen.

Passasjer – brev, øyne

Kjære Hans Herbjørnsrud!

Du forteller om «Hallgrim Flatin 1966» fra *Eks og Sett* at den handler om «melankoli». Her «projiserer» du, sier du videre, melankolien inn i en annen person³⁰. Allerede baksideteksten på førsteutgaven hevder at hovedpersonen «rammes plutselig av *det synlige mørket* som melankolien blir kalt».

For meg handler imidlertid ikke novellen om melankoli, melankolien er snarere ramma som holder det hele på plass – ikke ulikt ramma på det blinda speilet som er et av de sentrale motivene. Innenfor dette synlige mørket er det umiddelbart mest iøynefallende ved selve novellen at den er bygget opp som åtte brev til «Skulestyrar Njål Beinset / Vonhus folkehøgskule / Selbu». For meg å se er det altså brevene som rammes inn.

²⁹ Breton 1973: 39

³⁰ van der Hagen 1996: 58

Det første brevet fra Hallgrim Flatin er datert 15. august, det siste 3. desember 1966. Det gjennomgående plottet han lar komme til syne, er et fall fra et idylliserende og idealiserende bilde av seg selv, gården han driver og folkehøyskolebevegelsen, ned i svartsyn og selvforakt gjennom erindringsbilder og selvgransking sentrert omkring en tom speilkube og et blinda speil, mot et ytterste helvete i innleggelsen på et psykiatrisk sykehus med bilder av elektrosjokk og lobotomi. Hallgrim Flatin skriver brev for å finne *ut* av det han befinner seg i, i brevene forsøker han å se seg selv eller å se *noe* i det hele tatt.

I brevskriften speiles skriveren for seg selv, men også adressatens ansikt trer fram for den som skriver, foruten at også adressaten ser skriveren i det han leser. Din andre brevnovelle, «Kai Sandemo»³¹, begynner med å gjøre brevet henvendelse eksplisitt. «Jeg giver dig nogle linier endnu til at tænke dig om og gætte. Lad mig så længe det varer være en navnløs fortrolig og en ukendt ven under dit blik»³². For adressaten trer et ansikt fram, om enn ukjent. For den utenforstående som leser en *annens* brev, glir trekk fra de to over i hverandre og gjør ham til en kikker. Sett gjennom Michel Foucaults optikk³³ er det en sterk affinitet mellom brevet og brevvekslingens karakter av blikk og øyekontakt og den plass og posisjon som øyet, bildet og det visuelle har i dine noveller.

Det er alltid mange kryssende blikk i en brevveksling. Når jeg elsker å lese brev jeg verken har skrevet eller er adressaten for, er det også fordi det samsvarer med hvordan en leser av skjønnlitteratur er en kikker. Når blikkene krysser og overlapper hverandre i brevet, arrangerer de et møte ansikt til ansikt mellom skriver og adressat, som kikkeren i sin tur betrakter usett.

At skrive er således at 'vise sig', at lade sig se, at vise sit sande ansigt for den anden. Vi må her forstå, at brevet på én gang er et blik, som man lader hvile på modtageren (gennem det brev, han modtager, føler han sig set), og en måde at træde frem for hans blik på gennem det, man siger om sig selv. Brevet arrangerer på en vis måde et møte ansigt til ansigt. I øvrigt understreger Demetrius i *De elocutione*,³⁴ når han skriver om, hvorledes brevstilen bør være, at der kun kan være tale om en 'enkel' stil, fri i sin komposition, nøgtern i sit ordvalg, eftersom den

³¹ Linn Ullman har pekt på hvordan Herbjørnsruds noveller har flere stemmer, de er dialogiske, men rommer også «en tredje stemme. En stemme som taler med to tunger samtidig» (Ullmann 1981: 81). Dette knytter hun også til variasjonene i format. «Flere stemmer krever flere uttryksformer: Notat, brev, stev, dagbok, dialog, bønn» (Ullmann 1981: 78).

³² 1997: 116

³³ Foucault 1995

³⁴ *De elocutione*, IV, 223-235. Foucaults egen note.

enkelte i et brev skal afsløre sin sjæl. Den gensidighed, som brevvekslingen skaber, er ikke kun en gensidighed af råd og hjelp; det er også en gensidighed af blik og granskning.³⁵

Å skrive brev er å stille sitt blikk og sin kropp nakent til skue. Og fordi den som skriver vet eller tror han vet, så gjelder dette ikke bare for det oppriktige og ærlige brevet, men også det forstilte og løgnaktige. Vi leser kanskje ikke brevet som symptom på hvordan skriveren har det, men som en performativ objektivisering av den tilstand hun befinner seg i. Med Foucaults ord avslører brevet sjelen, det er en avkledning. Maurice Merleau-Ponty skriver i sin bok om hvordan kroppen oppfatter og kommer til bevissthet om noe, at den som kler seg naken, binder til seg betrakterens blikk³⁶. Mens den som *blir* avkledd, blir frastjålet kroppen, får den som kaster klærne, makt over seeren. Hallgrim Flatin skriver tilsynelatende avmektig til Njål Beinset, men han binder også hans blikk gjennom en symbolsk demaskering eller avkledning. Leseren på sin side blir en usynlig kikker til hvordan de to viser seg for hverandre.

Foucault viser at det er en sammenheng mellom skriften i sin alminnelighet og brevet i særdeleshet på den ene sida og blikket eller øyet – som jo har en framskutt plass i *alt* du har skrevet – på den andre. Allerede din debutsamling *Vitner* vitner om det, særlig «To ansikter. Tre stemmer» som Linn Ullmann karakteriserer som din (til da) «mest teoretiske novelle»³⁷. Det er en god karakteristikk av novellens egen trang til å se, oppdage og bevege. I en passasje som nok er mer teoretisk, ved at den anviser en måte å se på, enn den er poetisk, om en vil forstå det som en måte å legemliggjøre eller gestalte en måte å se på, gir du her en foregripende nøkkel til å forstå også «Hallgrim Flatin 1966».

– Du trenger vel ikke begå harakiri ved å måtte innrømme at øyet ikke er så pålitelig som et vindusglass. Du ser gjennom det, men også med det. Øyet hjelper deg med å tolke situasjonen mens du observerer den.

– Samtidig er jeg selv en del av situasjonen.

– Ja, derfor er det bildet øyet gir deg av verden ikke nøytralt. Vi lever i verden, men vi opplever bilder av verden. Og vi er selv bilder – for hverandre. Derfor bør vi leve i verden som om vi ikke levde i verden og ikke forsvinne restløst inn i vår opplevelse av verden. Hvert bilde vi lager av virkeligheten er ufullstendig og foreløpig – en hypotese. Bildene gir oss

³⁵ Foucault 1995: 195

³⁶ Merleau-Ponty 2000: 166 ff

³⁷ Ullmann 1994: 81

en subjektiv kunnskap om verden. Men både bildene og kunnskapene er provisoriske. De må stadig revideres og utskiftes. Hvert bilde gir et skarpere syn.

– Kan du gi meg et motbilde til mitt.

– Nei, det har jeg ingen forutsetning for. Men jeg kan gjøre deg usikker på ditt eget bilde.³⁸

«To ansikter. Tre stemmer» er en novelle som viser hvor problematisk det er å gå opp grensene mellom eiendommer, persepsjoner og personer. Novellen handler om de bildene som igjen og igjen kommer tilbake, om hvor de kommer fra og hvem som så hva da de ble til, om hvordan de har påvirket erindringen, språket og livet, men også om hvordan livet forandrer bildene og lader dem med uro og uvisshet. Det handler nok om de skjellsettende opplevelsene som du har kalt for «pregningsøyeblikkene»³⁹, men også om hvor uvisse de er, om deres mulige forsvinninger og fiksjonelle tilsynekomst, om blikk som forsteiner og forløser, om å bli fratatt sitt bilde og gitt et øye, om identiteter som ikke kontrollerer seg selv eller kan håndteres som selvbevisste og avklarte, men snarere er steder eller passasjer der ord og bilder både kommer til syne og blir borte.

Innestengt i det åpne

Kjære Hans Herbjørnsrud!

I «Hallgrim Flatin 1966» lar du to tett sammenvevde pregningsøyeblikk komme til syne. Begge viser uavklarte steder eller ikke-steder. Det andre er av en speilkube, det første av et blinda speil. Maleren Pär Olov Lind blinder speilet på Uppstugo, han dekker speilglassflata med lerret og avbilder der det rommet så og ville sett. Først når speilet blindes, blir det synlig. Maleren Lind

lyfte spegelen av krokane og la han på stovebordet. Her tok han glaset ut av ramma og dekte heile framsida med kvitt målarlerret slik at spegelen fekk bind for augo. Etterpå sette han glaset på plass att og hengde den blinda spegelen tilbake på veggen. Så stod han dag etter dag og måla spegelbiletet av uppstugo på lerretet. Kvar den ting som spegelen hadde sett, kom med på målarstykket [...] Alt på Uppstugo, heilt ned til den minste småting – jamvel skolissene til porselensgutane – reflekterte lerretet like speglende klårt og grannsammt som glasspegelen tidle-

³⁸ 1979: 114 ff

³⁹ van der Hagen 1996: 52

gare hadde gjort. Lerretsspegelen såg stova slik ho stod dei desemberdagane i 1894 då målareren budde på garden. Men kunstnaren som stod framføre den nye spegelen som han måla, vart ikkje reflektert av lerretet. Spegelen kunne heller ikkje sjå seg sjølv, eller den veggen han hekk på [...] Etter at målareren for frå garden, måtte alle ting på uppstugo stå slik som dei stod på lerretsspegelen. [...] Eg måtte fint læra meg dette at spegelen visste korleis stova skulle sjå ut. At han var mønsteret og førebiletet [...] Verst var det at spegelen ikkje tolte synet av menneske. Kom det nokon inn i stova, skapte dei straks ugreie. Spegelen ville ikkje vita av dei. Han viste klårt at det ikkje var nokon i stova. Han nekta å sjå dei [...] Bestemor stod lenge heilt stiv og stille som om ho var steingjengen. Der ho skulle stå inne i spegelen, stod det ingen.⁴⁰

Speilet skal i henhold til en psykoanalytisk forståelsesmodell fungere deiktisk, påpekende, fortelle at der er du, du finnes, du er situert i en verden du både inngår i og en gang for alle er utskilt fra, er annerledes enn og dermed individuert i. Speilet lar den som ser, forestille seg å bli sett av en annen, og åpner dermed for forestillingen om seg selv⁴¹. Fra å være et sted som gjennom å avbilde bekrefter jegets eksistens som en avgrenset helhet med et ytre og et indre, blir «speilet» av Lind gjort til noe som avviser at jeget har en plass i verden. Hans speil viser et jeg som ikke lenger har noe oppholdssted, på samme tid som det imidlertid også sterkt hører til på en gård i ei bygd. I dette lyset blir det andre pregningsøyeblikket i «Hallgrim Flatin 1966» en forsterkning av det første.

Målareren gav meg seks små speglar i jolegåve. Han hjelpte meg med å setja dei opp til ein kube der alle spegelflatene var vende inn slik at dei berre reflekterte kvarandre. Då den siste spegelen var på plass, fekk me eit tomt rom fullt av æve, som han sa. Kuben laga me såleis at ikkje ein ljosskimt kom inn i æveromet, og det var inga sprunge som me kunne sjå gjennom. Men når målareren fortalde og la ut, såg eg for meg korleis dei seks speglane spegla og spegla einannan slik at det ørvesle romet utvida seg grenselaust og vart uendeleg stort som verdsromet. Jorda, sola og heile stjernehimlen fekk plass der inne i kuberen sa målareren. Eg hugsar kor talfør og brennhuga han var då han forklåra dette for meg.⁴²

⁴⁰ 1992: 124 ff

⁴¹ Lacan 1997: 2 ff

⁴² 1992: 126 ff

Kuben som speiler universet utover og jeget innover, blir en rystende gave til femåringen. Maleren forklarer kuberen som en ekspansjon av tida til evighet og rommet til uendelighet, men tier om forutsetningene, som dels er at ekspansjonen utover speiler en tilsvarende bevegelse innover, og dels at selve speilet i denne bevegelsen opphører som speilflate.

Det blinda speilet så vel som den trangere speilkuben danner rom som minner om det svevende glassboblehuset arkitekten Åshild Helle har bygget i novellen «Avtrykk». Huset med glassveggene, som på samme tid trekker naturen inn og fører hjemmet ut. Motsetningen mellom mørket i kuberen og huset med de gjennomsiktige veggene dekker bare over det de to rommene har felles: grenseløsheten eller grensenes udefinerbarhet, rommet som opphører som en basis for å kunne orientere seg.

Lampeskjæret splintret glassveggene – eller kanskje det heller var slik at huset var grenseløst og kunne utvide seg i det uendelige uten å briste som en boble, at det svellet, este, vokste mens lys etter lys pustet og pustet det opp som en gigantisk glassblåserkolbe så bygningen for hver lampe som tentes ble mange ganger større enn den var, og til slutt stod på himmelen lik en supernova som var stanset og holdt fast midt i en oppblussing. Martin la merke til at jo større lyskretsen ble, jo større og mektigere syntes mørket omkring, og jo lengre og mer uklar ble grenselinjen mellom lampeljosken og skumringen. Var alle lampene tent kunne han ikke avgjøre hvor boblehuset sluttet, og hvor lyset tok over, og hvor mørket begynte.⁴³

Både speilkuben og glasshuset speiler i sin tur det Michel Foucault karakteriserer som det heterotopiske rommet: et rom som er flere rom på samme tid, rom som åpner seg mot andre rom. I heterotopien forsvinner og ekspanderer vekselvis det innenfor og det utenfor i hverandre, stedet strekker seg ut mot og invaderes av andre steder og ikke-steder. Det heterotopiske rommet oppfattes derfor ikke primært i forhold til kategorien avgrenset som en motsetning til åpen, men med det Foucault kaller emplacement som igjen må forstås som plassering i et nettverk. «Plass, plasserhet eller plassering er definert som naboforhold mellom punkter eller mengder. I fagspråk har de navn som rekker, grafer, trær, vektorer»⁴⁴. For Foucault er nettopp speilet, sammen med utopien, en av heterotopiens former.

⁴³ 1997: 89

⁴⁴ Foucault 1999: 3

I speilet ser jeg meg der hvor jeg ikke er, i et uvirkelig rom som tilsynelatende (*virtuellement*) åpner seg bak overflaten, og jeg er der, der hvor jeg ikke er, en slags skygge som gir meg min egen synlighet, som tillater meg å se meg selv der hvor jeg er fraværende: speilets utopi. Men dette er like mye en heterotopi, i samme grad som speilet jo faktisk er der, og hvor det har en slags tilbakevirkning på det stedet hvor jeg befinner meg. Det er ut fra speilet jeg kan se meg som fraværende fra det stedet jeg er, fordi jeg ser meg som på en annen side i det. Det er ut fra det jeg slik ser og som synes å bevege seg mot meg fra bunnen av det virtuelle rommet på den andre siden av glassflaten at jeg finner igjen meg selv og kan begynne å lede øynene mine mot meg selv på ny frisk og gjenvinne meg selv der hvor jeg er. Speilet virker som en heterotopi i den forstand at det gjengir den plass jeg har i det øyeblikk jeg ser meg i glassflaten – på en gang helt virkelig og i kontakt med hele rommet omkring den, og samtidig helt uvirkelig fordi det må legge veien om det tilsynelatende, det på den andre siden⁴⁵.

Det blinda speilet, speilkuben og glasshuset korresponderer med det heterotopiske rommet, men trer samtidig ut av det. For Foucault er speilet og heterotopien noe som nettopp snur hverdagen på hodet, som viser at rommet ikke er absolutt, at grensene er åpninger, og at nettverket og de mulige forbindelsene er det som definerer den senmoderne romoppfatningen slik den i dag kommer til uttrykk på så forskjellige arenaer som tv- og dataskjermer, shoppingsentre og flyplasser eller andre transitthaller.

I dine bilder av det blinda speilet så vel som i selve speilkuben snus imidlertid ikke hverdagen på hodet: I stedet forsvinner den sammen med den som ser inn i speilet. I kuben er alt svart, i det blinda speilet stivt og dødt. Da er vi også inne i glasshuset til Åshild Helle, slik det hever seg opp fra grunnen som noe annet enn (en negasjon av) hva det er, helt uten ankerfeste og orienteringsmuligheter. Her er ikke huset lenger et vern mot omgivelsene, men et rom som restløst søker å forsvinne inn i dem. Og det er igjen å være paradoksalt *stengt inne i det åpne*.

Foucault slutter sin artikkel med en hyllest til skipet – «heterotopien framfor noen»⁴⁶ – og dets betydning for europeisk sivilisasjon både som redskap for økonomisk utvikling og som «forråd for fantasien [...] I sivilisasjoner der [det [sic]]

⁴⁵ Foucault 1999: 5ff. Stadler (2000:19) anvender samme avsnitt fra Foucault i sin avhandling, der hun gjennom å kartlegge ulike former for speilinger i blant annet «Hallgrim Flatin 1966» forsøker å nærme seg «der blind spot der Erzählung» (2000: 1).

⁴⁶ Foucault 1999: 13

ikke finnes skip, der tørker drømmene inn» (ibid). I ditt perspektiv synes heterotopien å være en mer kompleks ramme. Dine gestaltninger eller undersøkelser av jeget som eksisterende i, men også som værende en heterotopi, er mindre håpefulle enn Foucaults⁴⁷. Det tilsynelatende åpne er åpent, men i kraft av sin åpenhet lukket. Det svevende glassboblehuset i «Avtrykk» glir umerkelig over i omgivelsene både for de som er innenfor, og for de som ser utenfra. Glasshuset blir da også et merkelig ironisk og tragisk bilde av protagonisten Martin Sønstebøs luftige jeg. Grensen mellom hus og omverden er der, samtidig som den ikke er der. Grensen skaper ikke noe mulighetsfelt, men konstituerer et rom jeget ikke kan bevege seg i.

Den ostentative røsten

Kjære Hans Herbjørnsrud!

På den ene sida skriver du fram rom og identiteter mellom det åpne og det stengende, med grenser som ikke avgrenser, men strekker seg ut som felter inn i det de skulle begrense og dermed muliggjøre. På den andre sida forholder denne særlig plastiske bevegeligheten seg også til det insisterende, ostentative – som på ingen måte er der hele tiden, men som likevel dominerer tonen, stemmen. Du skriver gjennomgående fram identiteter og karakterer som på den ene sida er både flernavna, desentrerte og uten oppholdssted – aller klarest i «Kai Sandemo»⁴⁸ – og samtidig er strengt stedbundne, nærmest jordfesta, slik smeden Valund i «Blinddøra» først dukker opp med bare hodet og rallarhatten over bakken, levende begravet i vertikal stilling fra halsen og ned⁴⁹. Hallgrim Flatin famler og krafser utover, men hører hjemme på en gård, i et speil, i et speilhus i det han med gjentatte kursiveringer kaller *Mitt Vonhus*.

Mitt Vonhus finst ikkje lenger i den røynelege verda. Dersom det nokon gong har funnist der. *Mitt Vonhus* har i 60 år haldi seg løynt i kjellarmyrkret nede på botnen av hugen min. Der nede i sjølve kjenslegrunnen har det levd sitt eige liv som stumme tankar og som dulde bilete og tonar. Eg har aldri visst om at eg gjekk og bar på ein slik bortgøymd og hemmeleg skule før no i august. Då eg steig inn i den gamle festsalen opplevde eg *mitt Vonhus* for fyrste gong [...] Og i det same eg atter stod

⁴⁷ Dette kan i parentes bemerket også ha å gjøre med at for Foucault synes ikke speilet å være noen «virkelig» heterotopi, men en «mellomliggende erfaring», mellom utopien som fiksjon og de reelle heterotopiske steder (1999: 5).

⁴⁸ 1997

⁴⁹ 1997: 44ff

der i festsalen etter dei 60 år, slo no og då i hop over meg. Tidene rann saman og blanda seg med kvarandre og vart til ei heilt ny og makelaus tid som aldri har vori og aldri skal koma. Eg kjende meg fri og løyst frå alle band og lyft opp over dei lovene som gjeld for det vilkårlege og skiftande livet. Med ei ør erobrarkjensle stod eg midt i ei skinande ny tid som berre var til for meg, og som var mi så det dirra i meg. Og der, utanfor fortid og notid og framtid, steig *mitt* Vonhus fram og vart synleg. Det er denne svimrande opplevinga eg har tenkt å skriva om i haustnummeret av *Vonhus*.⁵⁰

Mitt Vonhus er skolen, men også alt det som omgir den av folkelig bevegelse og åpen fordomsfri humanisme. *Mitt* Vonhus henger selvsagt også sammen med den som bestyrer skolen og dermed også det rommet, Njål Beinset (NB. Notabene. Nålespisst. Beint fram!). Du sier at

gjennom disse brevene beskriver [Hallgrim Flatin] hvordan han gradvis går inn i melankolien, og til slutt kommer ut av den takket være den hjelp og psykiske støtte han får av sin brevvenn [...] Hvis du kaller meg kulturradikaler, og det kan du kanskje gjøre, ville du sikkert forvente en god del ironi og spott når jeg skulle skrive om en folkehøgskolemann som både var grundtvigianer og målmann. Men jeg er tilfreds med at jeg ikke merker verken ironi eller hån i denne novellen. Den er jo snarere en hyllest til norsk folkehøgskole og dens idégrunnlag⁵¹.

Her gjentar du en tolkningsnøkkel som novellen også selv (se over) stiller åpenlyst og insisterende til skue. Det er som om du igjen insisterer på å ramme verket ditt inn. *Sånn* er det sier du, og gjentar det novellen ikke bare sier, men gjør: Bombastisk tar den rommet, slår fast med trampende føtter at her er jeg, dette er meg. Se meg, hør meg. Lytt.

Dessuten ikke bare merker jeg ironien også i denne novellen, jeg finner den påtrengende allerede fra det første brevet, som i sin helhet er en ode til foredrag av Beinset og kona hans om «menneskekunnskap», om «Grundtvig og om Wergeland, Aasen og Vinje», om «folkehøgskuletanken»⁵² og annen oppbyggelig folkehøgskolehumanisme⁵³.

⁵⁰ 1992: 92 ff

⁵¹ van der Hagen 1996: 59

⁵² 1992: 88

⁵³ Det er ikke bare jeg som ser ironien, for eksempel antyder Holm noe av det samme (Holm 1994: 95).

Ja, for meg som ikkje fekk noka anna utdanning etter at eg gjekk ut av Vonhus som 18-åring i 1907, har folkehøgskulen visseleg vori ein skule for eit langt og ljost og songfullt liv. Det levande ord loga og brann i skulesalane også i dei dagar, og det slo eld i oss bondegutar. Eg hugsar så vel korleis den munnlege forkynninga, som vart boren oppe av åndfull tankeleik og bårande kjensler, løyste dei bundne kreftene våre og vekte oss til personleg gjennombrøt. Det var på folkehøgskulen eg fekk mitt ljose livssyn og mi botnfaste visse om at tilværet vil oss det beste⁵⁴.

Selv om dette opplagt kan leses som en autentisk hyllest, stiller det også hyllesten til skue qua hyllest. Tilliten til menneskets opplysning, til den grunnleggende og immanente ideen om at en så å si kan iscenesette både jeget og det gode liv, kontrasteres av en tone som gjennom insisterende gjentagelser og blomstrende bilder blir skjærende og undergraver sitt eget budskap. I tittelnovellen fra den tidlige *Vannbæreren* heter det da også, som et betimelig apropos, at «[j]eg hadde etter hvert lært – jeg har alltid hatt så vanskelig for å lære det vesentligste – at verden ikke lar seg planlegge og arrangere som et diktverk. Den som tilrettelegger et himmelrike, får et helvete»⁵⁵. I «Skjelettet og Anatomiboka» fra *Brønnene* (2006) sier jeget noe som ikke kunne vært sagt av Hallgrim Flatin i 1966, men som likevel uttrykker en metabevisthet han kunne ha kommet fram til i et mulig liv etter og utenfor brevene.

Jeg var endelig meg selv nå, kjentes det som, og jeg lo rått av tiden min på Sagaheim der vi lærere brukte ord så digre og innholdstomme at vi kunne gjemme alt det virkelige inne i hvert av dem. Ordet svart fikk plass inne i ordet hvitt, og ordene frihet, likhet og brorskap var leieboere hos ordene trelldom, ulikhet og illvilje. Skolen var et speilhus der vi levde som idealistiske idealister i en idealverden av idealistiske ideal. I denne speilverden trallet vi av sangglad grundtvigianisme fra tidlig morgen til sene kveld. Svadaen vi kvitret og sang, skjønte vi knapt innholdet og meningen i, men siden alle sang samstemt behøvde vi ikke tenke mer på tenkning enn tunga til vektige tungetalere.⁵⁶

Som allerede den innskutte bisetningen i første setning indikerer, er det all grunn til *ikke* å lese dette som en entydig ironisering over folkehøgskolebevegelsen, men

⁵⁴ 1992: 89

⁵⁵ 1992: 89

⁵⁶ 2006: 96

i lys av en forteller som fører både seg selv og leserne bak lyset. Gjennom ironien avdekkes ingen fast posisjon å latterliggjøre fra. I stedet åpenbares likevel tvisynet, blikket for at noe stadig rommer og rammer inn noe annet. Idealismen og fellesskapet rommer også hulheten – det tilsynelatende åpne lukker. I den dogmatiske fordomsløsheten forsvinner også grunnlaget for å se.

En desto mer åpenbar, men upåttalt side ved Hallgrim Flatins skjebne, er hans status som ungar. I seg selv trenger det selvsagt ikke bety at man ikke kan leve «eit langt og ljost og songfullt liv». Det arkimediske punktet for hyllesten til folkehøyskolen og alt den representerer i det første brevet, er *Arnrljot Gellines* bønn fra Bjørnsons verk: «Kast meg på bålet som ved, bare slektene tennes derav!»⁵⁷. I det lyset får imidlertid lovsangen noe skingrende og desperat ved seg, og folkehøyskolebevegelsens bønn blir en implisitt dom over Hallgrim. Det første brevet slutter da også med et «PS» der ungkaren under dekke av Olav Aukrusts naturlyrikk roper ut sin kvinnfolkøse tilstand: «Det hjalar eit viv i Jusulid»⁵⁸.

Grunnfortellingen er historien om at «gården vil gå ut av ætta etter meg»⁵⁹, og at Hallgrim Flatin er den som bryter den «uendelige» slektsyklusen. Det er noe han både ser og ikke ser. I tvangstankene som utgår fra de senere brevene, anklager ungkaren seg selv. Du sier i din kommentar at «Hallgrim Flatin føler seg nærmest befridd når han ser seg selv som morder. Det er bedre å være morder enn å være i det synlige mørket. Ved å ta på seg skylden finner han i det minste en forklaring. Han finner en forklaring på sin situasjon ved å gjøre seg selv til morder»⁶⁰. At han finner lettelse i det forstår jeg godt, i hvilken grad han faktisk er lettet, er jeg mer usikker på. For han kan – i det minste i symbolsk forstand – anklages for å ha drept både sine (døde) forgjengere, som ikke får noen å leve videre i, og sine etterkommere, som aldri blir født.

En fortolkning stikker seg drillende fram, men så påståelig at vi ikke kan høre. Det ostentative i seg selv – skriket som noe mer enn mannens urskrik etter en kvinne – kan vi imidlertid ikke unngå. Hallgrim omtaler da også sin brevvann videre som «vegviser»⁶¹ og sammenligner seg selv med den sjelløse munken Fra Alberigo hos Dante⁶². «Eg vil helst tru at eg i desse vonde vekene er ein pilegrim som vandrar over ismarkene i inferno. Og at du er vegvisaren min som skal føra meg opp i eit ljosare lende. / Kvifor skriv eg og skriv eg til deg?»⁶³ Novellen roper

⁵⁷ 1992: 89

⁵⁸ 1992: 95

⁵⁹ 1992: 90

⁶⁰ van der Hagen 1996: 59 ff

⁶¹ 1992: 119

⁶² 1992: 118

⁶³ 1992: 118 ff

det ut, i denne sammenhengen rett nok ganske dempet, at den vil leses som en visjon, som en vandring nedover mot et nullpunkt og opp igjen ved hjelp av en vegviser. Men vegviseren er også en ambivalent skikkelse, en som både viser fram faenskapen og utsetter sin følgesvenn for den. Det antyder igjen at vegviseren Njål Beinset er en mer tvetydig karakter enn det du vil ut med. En vegviser som klamper storskodd og støyende selv om han strengt tatt ikke høres annet enn i spredte sitatekko.

Det er likevel den psykoanalytiske fortolkningen av melankolien som er mest påtrengende – slik Helland skriver om «Blinddøra», er den så tydelig at den må være et blindspor:

Og hva psykoanalysen angår, synes novellens motstand nesten å ligge i selve det enkle og opplagte ved den [...] teksten synes slik å gi en nesten barnaktig enkel anskueliggjøring av Freuds første topografiske modell for psyken [...] dette er så enkelt, så tilsynelatende opplagt, at leseren ganske raskt forstår at han blir lekt med, holdt for narr [...] Teksten spiller på leserens kunnskaper, legger ut spor som saboteres, avbøyes, ledes inn i nye spor.⁶⁴

Overført fra «Blinddøra» til «Hallgrim Flatin 1966» er Njål Beinset i dette lyset terapeuten og Flatins sjette brev til Beinset en emblematiske illustrasjon av hvordan en analysand vil yte motstand mot terapeutens fortolkninger når de nærmer seg det vesentligste.

Så vil du ha det til at – eg skriv av – «tapet av Silju bremsa den friksjons-lause utvekslinga mellom individet og omverda som vi kallar å leva». Ein treng ikkje vera nokon kunnig språkgranskar for å slå fast at det du her skriv, er ein malebarisk variant av kråkemålet labbenlensk. Like etter skriv du: «Dersom eit subjekt (S) hyser sterk antipati mot eit objekt (O) som S er nær knytt til. Kan det gje S ein sjanse til å få stadfesta at det sjølv er unikt, og antipatien mot O kan såleis styrkja S i kjensla av eigen individualitet og autentisitet.» Så vidt eg ser, må dette vera ei stil-sikker blanding av volapyk og mesopotamisk⁶⁵.

Når den ytre fienden blir borte, vendes projeksjonen av negative følelser i stedet innover mot jeget. Novellen lar analysanden sitere terapeuten og ta avstand fra

⁶⁴ Helland 1999: 144

⁶⁵ 1992: 146

ham, men lar det også skinne igjennom at sinnet skyldes oppskriftsmessig motstand⁶⁶. I møte med en psykoanalytisk lese måte oppfylles forventningene til en vellykket terapi⁶⁷. Som bokstavparentesene indikerer får novellen i dette lyset preg av en matematisk ligning det er leserens oppgave å få til å gå opp. Men så er det også noe annet der, brølet og den psykoanalytiske forståelsen som ikke bare er «barnaktig enkel», men overlatt utlagte blindspor, så og si vrent fram i det som med enda en metafor kan betegnes som en maskering av novellen. Med andre ord inngår det ostentative i en karnevalesk poetikk⁶⁸. Novellen skriker psykoanalyse, men ropet inngår i et mye mer omfattende opptog, der det som sies, er underordna det samla leven som turer fram.

Karnevalet og stillhetens teater

Kjære Hans Herbjørnsrud!

Du skriver at

i de fleste dikt av Wergeland jager bildene hakk i hæl etter hverandre [...] som om han blafret gjennom en bok om en kunstmaler der den trykte teksten knapt fyller en tredjedel av sidene [...] Det ene bildet gav tilsprang og sats til det neste og det neste og det neste [...] Ja, diktet sprang liksom fra bilde til bilde som når en hopper fra vadestein til vadestein over et bedrøvelig våtlende med gjørmete forklaringer.⁶⁹

Det kan synes som om du under dekke av å skrive om Wergeland her lar jeget, den tidligere folkehøgskolelæreren, med visse forskyvninger og forbehold, beskrive din egen stemme, ditt eget blikk. Her formulerer du den spenningen jeg gjennomgående opplever i det du skriver, spenningen mellom et atspredt og dissosiativt jag av språklige bilder som metaforer og similer, og konsentrerte og langsomme

⁶⁶ Om forholdet mellom overføring og motstand, se Freuds egen «Transference. Introductory Lecture», 1916–1917, og Brooks 1984 for hvordan dette er overført til og anvendt i en litteraturteoretisk kontekst. Teorien om overføring og motstand betinger forøvrig at det å leve slett ikke er et friksjonsløst forhold mellom individ og omverden. Om vi virkelig skulle følge Freud, så er livet grunnleggende sett friksjon, for eksempel mellom jegets ulike instanser eller mellom eros og thanatos.

⁶⁷ I dette lyset inviterer novellen til en utforskning av problematiske forhold i barndommen. Se feks Tingvold 1994. Eva Stadler skriver at de psykoanalytiske «Elemente sind so ostentativ auf den Text 'geklebt', dass eine solche Analyse vomöglich nur zu Schlüssen kommen kann, die Ihr der Text vorgibt» (Stadler 2000: 110).

⁶⁸ Stadler bruker den beslektede karakteristikken «theatrale Rhetorik» (2000: 100).

⁶⁹ 2006: 25

bilder, mellom det støyende og det lavmælte, mellom det karnevaleske og et «stillhetens teater»⁷⁰.

Tolkningsnøkklene dine og alt det ostentative inngår i kjeder av kunstgrep som til sammen danner en slags *karnevalesk* strøm av arkaismer og inversjoner, «Eg er til mergen morken»⁷¹; paradokser, «Sumaren opplever eg sterkast i utløa ein sprengkald januardag. Fyrst i alderdomen skulle eg få oppleva den rette ungdomen»⁷²; rekontekstualiseringer «– Eg melder meg sjølv som drapsmann. – Sjølvmeldingar får du gå til likningssjefen med»⁷³; similer, «Eg sit her med høgrehanda vikla inn i eit fatle der berre tommelen og peikefingeren stikk ut av det kvite som eit svanenebb»⁷⁴; synkoperinger; «vregja meg sjølv utinn»; vridde parafraser som «Det er ei skam å snu. Les ei morosam bok. Brent barn skyr spilt mjølk»⁷⁵ eller opphopninger av gjentakelser: «Kanskje eg denne gongen òg er ein blind ein som går blindebuk på ein blindveg»⁷⁶. Olav H. Hauges folkekjære «Det er den draumen» parafraseres og vris fra bønn og håp til klagesang om at «[n]o ynskjer eg berre å [...] krypa, sletta ut meg sjølv og åla og krypa og sleikja dusta til eg finn eit hol som eg kan glida ned i og verta borte for godt»⁷⁷. Og så vidare og så vidare.

Metaforene yngler, syntaksen bretter seg om seg selv i kiastiske omfavnelser og absurde sammenstillinger i oksymoroniske sprang. Selv i «Hallgrim Flatin 1966», en av dine i denne betydningen mindre karnevaleske noveller, fortøner formen, språket, seg som en retorisk pendant til Mikhail Bakhtins begrep om det karnevaleske som maskeringer og tilsløringer, omsnuinger av hierarkiske strukturer, profaneringer, groteske omkalfatringer og travestier der det opphøyede og det lave bytter plass. For Bakhtin er karnevalet en arena der latteren og det kroppslige bryter ut og krever likeverdighet med tanken eller ånden og Alvoret, men også en guddommelig manifestasjon av liv. Latteren overviner frykten og benekter at verden er ferdig skapt én gang for alle. Bakhtin skriver om hvordan det litterære, høyverdige, moralske og humanistiske innenfor den klassisistiske estetikkens horisont ikke lar seg forene med det folkelige og fysisk kroppslige, med latteren, det skitne og obskøne. I Bakhtins optikk framstår den klassisistiske estetikken representert ved andres lesninger av Rabelais – omdreiningspunktet i Bakhtins karnevalsstudie

⁷⁰ Wells 2007

⁷¹ 1992: 97

⁷² 1992: 105

⁷³ 1992: 111

⁷⁴ 1992: 120

⁷⁵ 1992: 117

⁷⁶ 1992: 104

⁷⁷ 1992: 97 ff

– som karnevalets og det groteskes motsetning. «For La Bruyère, som var en sann representant for sin tid, var den groteske formen fullstendig fremmed. Han var vant til å forestille seg eksistensen som noe ferdig, fast og avsluttet. Likeledes var han vant til å trekke skarpe og endelige grenser mellom alle legemer og ting»⁷⁸. Det karnevaleske skyver oppmerksomheten fra stoffet og mot den omdannende og overskridende bevegelsen – mens den klassisistiske estetikken på sin side også gjenlyder i folkehøyskoletanken.

I dine noveller inngår det karnevaleske i en dynamikk som i seg selv er overskridende. Det er som om dine novellistiske meddelelser svinser og svanser rundt i det dramatiske, humoristiske eller atspredte, for så med ett å stanse opp. Dynamikken mellom et høyrøstet karnevalsopptog som atspredt og assosiativt, dissosierende løper fram, og langt mer dempa bilder, en art tablåer eller visuelle konstruksjoner der leseren i langt større grad får tid på seg til å bli en seer. I «Hallgrim Flatin 1966» kan de muligens begrenses til et blinda speil, en speilkube og et sykeværelse. Det er imidlertid påfallende at mens disse bildene i de første novellene dine skiller seg mindre ut med hensyn til stil, så blir måten de stikker seg fram også stilistisk på, mer og mer framtrædende ut gjennom forfatterskapet ditt. Det omkringliggende språket blir mer og mer karnevalesk, mens bildene blir framsatt i en stadig enklere og mer likefram prosa. Frode Hellands karakteristikk av «Blinddøra» som sentrifugal⁷⁹ er i så måte gyldig også for forfatterskapet sett under ett. Men samtidig er det altså noen pauser i dette sentrifugale hvor metaforene ikke lenger skvetter i veg, men teksten heller adjektivløst preger fram et øyeblikksbilde. Og da er det heller de sentripetale og samlende kreftene som virker, da jobber språket møysommelig fram konsentrasjon.

Hallgrim Flatins *visjonsreise* ned gjennom lag av mørke og selvmedlidenhet kulminerer, slik sjangeren krever, i et absolutt og ytterste helvete, i bildet fra innleggelsen på det psykiatriske sykehuset. Det speiler seg også i en annens historie fra psykiatrien et tiår tidligere. «I midten av 1950-åra kom han til Valen sjukehus. Der hadde lækjarane køyrt ein 24 centimeters ispigg tvers gjennom begge augo hans og rørt rundt i hjernegrauten som ei tvare i gryta. Som narkose før dei hamra inn piggen, fekk han to elektroshokk like etter kvarandre»⁸⁰.

Hallgrim selv blir behandlet med bare én runde elektroshokk, og ikke de foreस्कrevne tolv, fordi vegviseren, Njål Beinset, griper inn og stanser faenskapen. I etterkant rekonstruerer Hallgrim i et av brevene det hele slik det måtte ha foregått:

⁷⁸ Bakhtin 2003: 91

⁷⁹ Helland 1999: 147. Steinar Gimnes omtaler tilsvarende forfatterskapet som ekspanderende (Gimnes 2007: 18).

⁸⁰ 1992: 143

Etter at eg er svævd inn, set den blåkvite ein kanyle i den tjukkaste arm-vena og sprøyter inn ei væske som skal seinka slimsekresjonen i luftvegane og motverka pulsauke. Deretter gjev ho den medvitslause kroppen ei tredje sprøyte som får musklane til å slakna slik at den sjokk-krampa som snart skal dengja meg, ikkje skal føra til brest eller brot. Den blåkvite stikk sidan ein gummislange frå ein ventilator ned i svelget mitt. Så tek ho pleddet av meg og bind ei reim laust over brystet og ei anna over skjenebeina. Dei justerer oksygentilførsla, kjenner på lårmusklane om det døyvande midlet curacit har slakka dei, og kontrollerer pulsen og andedraga. I eit lite oscilloskop kan dei føra tilsyn med hjerteslaga. Til slutt smør den blåkvite inn begge tinningane mine med ei salve og fester elektrodane til hovudet.

Så gjev ho klårteiknet og lækjaren slår straumen på.

Støyten er på 150 volt og varar eit halvt sekund. Spasmane rykkjer i alle led og lemer. Hovudet vert kasta attover som av eit knytneveslag under haka. Halspulsårene står fulle og spende. Sener og musklar strammar seg som på ein sprintar i startgropa når skotet smell. Beina spreller, munnen skjer gummitenner og gurglar, augo svell, rullar og vregjer det kvite ut, og nevane knyter seg som til slagsmål. Heile kroppen ristar og skjelv og vrir seg som ein meitemakk på kroken.

Etter at spasmane har herja med kroppen i tjue sekundar, stivnar han så til. Dei neste tretti sekundane jagar kramperykkar gjennom spende musklar.

Tjue minuttar seinare vakna eg på briksen i sjokkromet. Enno ein halvtime fekk eg liggja der før dei trilla meg attende til romet mitt og la meg i senga. Eg drog ikkje kjensel på den systra som hadde stelt meg dei siste dagane⁸¹.

Det karnevaleske i språket er nå borte, rett nok er det noen similer og adjektiv her, men bildene er mindre hyppige, mer konvensjonelle og bidrar heller til å samle enn til å dissosiere. I disse partiene er det verbale overskuddet og den lekne syntaksen dempet og erstattet av en kjølig og naken prosa. Det bildet du her tegner, vekker da også, som du selv sier at du gjerne vil få til, assosiasjoner til Edward Hoppers malerier.

Jeg anstrenger meg jo litt for å skrive en slags hyperrealisme, som kanskje kan sammenlignes med Edward Hoppers malerier. Hopper maler så realistisk at det blir overvirkelig [...] med hensyn til begrepet hyper-

⁸¹ 1992: 140 ff

realisme legger jeg nok i det at jeg ønsker å være så eksakt som mulig, men samtidig vite at denne virkeligheten er ikke «virkelig». Jeg vil gjennomlyse den med noe annet⁸².

[...]

En realisme som er så sterk at det magiske bryter fram.⁸³

Ditt bilde fra det psykiatriske sykehuset er like klinisk som sykehuset selv, og i sin distanserte og avklarte opplysning legges bildet av den reima mannen på briksen fram. Det er rystende realistisk, men som hos Hopper lyser noe annet gjennom i den realistiske overflaten. Under de stramme komposisjonene og i rommene eller feltene mellom figurene viser det seg som for Hoppers del er kalt «The breathless midpoint of an unknown story»⁸⁴. I den visjonsreisen som du sender Hallgrim ned i, er dette nullpunktet også et rom der fortellingen som enhetlig identitetsbyggende konstruksjon⁸⁵ ikke finnes, den er i høyden noe ukjent som det famles mot. Det er noe bildet både viser og forsøksvis erstatter. Det åndeløse midtpunktet i en ukjent fortelling er det stedet hvorfra det ikke kan fortelles, fordi det ikke finnes noe kjent sted å skue bakover eller se framover fra. Perspektivet er derfor også i en viss forstand oppløst – slik det hos Hopper også skjer gjennom subtile forskyvninger i skyggenes realisme. Realismen oppløses og blir bare tilsynelatende i det øyeblikket punktet det ses eller fortelles fra, ikke lenger eksisterer. Slik sett arbeider Hopper i forlengelsen av de tidligste modernistiske problematiseringer av det suverene perspektivet, som i Picassos *Les Femmes d'Alger*⁸⁶. Like som Hopper tar imidlertid også du denne deperspektivering en skritt videre, i og med at også plasseringen i tid blir om ikke borte, så i hvert fall uklar. Hos dere begge er jegene også desituerte i tid, temporalt forvillete.⁸⁷

Omdreiningspunktet i Hoppers ukjente fortellinger er også stillhetens nullpunkt. Et av de så langt siste arbeidene om Hopper har den talende tittelen *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*⁸⁸, og det er liksom et slikt stille teater du ord-

⁸² Riley og Øverås 1998: 47

⁸³ van der Hagen 1996: 46

⁸⁴ Schjeldahl sitert etter Wells 2007: 12

⁸⁵ *Fortelling* må da forstås i tråd med hvordan for eksempel Peter Brooks (Brooks 1984) i sin psykoanalytiske teori om fortellingens dynamikk lager en modell for identitetsdanning som er hermetisk og lukket om seg selv (Skjerdingsstad 1997), eller slik Tygstrup leser Ricoeur (Ricoeur 1981) i sitt essay om kronotopisk identitet (Tygstrup 2000).

⁸⁶ 1907

⁸⁷ Se Stein Tingvolds analyse av *Vi vet så mye* i lys av Bakhtins kronotopbegrep for en studie av interferensen mellom tid og rom (Tingvold 2003). Her viser han blant annet hvordan tiden flytter seg mellom ulike steder.

⁸⁸ Wells 2007

legger i «Hallgrim Flatin 1966». Scenene fortelles i et språk som mer enn det bryter en taushet, framfører den. Desto stillere blir bildet når fortellingens språk som både fører fram til og tar over for bildet, har karnevalets dynamikk, liv og leven. Midt i karnevalsopptøget skrus lyden av, og *ett* bilde blir stående.

Omsatt til et romlig uttrykk er dette kliniske bildet fra sykehuset ramma inn av karnevalet på samme måte som du i «Hallgrim Flatin 1966» i ett av de to andre bildene – pregnanciesøyeblikkene som nevnt over – beskriver det blinda speilet som «ein stor spegel i ei gullforgylt gipsramme [...] ornamentert med roserankar i nyrokko [der d]ekoren øvst oppe synte eit løvehovud med kjeften opna i eit brøl». Det blinda speilbildet tilsvarer bildet fra sykesalen med hensyn til stillheten, til den glassklare presisjonen og ikke minst i måten de innskriver tilskueren eller den immanente leseren på: «Bestemor stod lenge heilt stiv og stille som om ho var steingjengen. Der ho skulle stå inne i spegelen, stod det ingen»⁸⁹.

Kikkeren og hans skjulested

Kjære Hans Herbjørnsrud!

Du skriver at «man kan legge merke til at det er fra utkanten jeg betrakter, nedefra ofte»⁹⁰. I dette ligger en affinitet til, men også en forskyvning bort fra Hopper. Hopper ser det marginale, det som knapt skulle være verdt å legge merke til, noe som understøttes av at betrakteren ofte installeres som en kikker⁹¹. Hos Hopper ser vi også det vi ikke var ment å skulle se. Ikke det at det nødvendigvis er forbudt eller er lukket inne i noe privat, det er bare utenfor det som konvensjonelt blir lagt merke til. Dine bilder er imidlertid oppsiktsvekkende, og våre, tilskuernes blikk, installeres nettopp som vitner. I det bildet du viser oss fra sykehuset, er vi nødvendige. Det er ikke et tilsynelatende trivielt bilde som så åpenbarer en tomhet bortenfor, men et bilde som sier at dette må du se og vite: Dette har hendt: Bildet fra sykesenga – eller av gutten som i «Kåre Rom, dir., 46» løper den samme rektangulære banen om og om igjen⁹². Bildet eller skriften liksom strekker seg ut og holder oss fast i en bevegelse som vil overskride fiksjonen.

Din stemme blir da motsatt av Hoppers blikk. Hos deg er det ikke realismen som er tilsynelatende og lar noe annet skinne igjennom, men omvendt. Gjennom karnevalet kan vi skimte de realistiske bildene helt blotta for fiksjonalitet eller relativisme – slik også bestemora ser det blinda speilet. Idet hun ser at virkeligheten så å si forsvinner i bildet, blir den paradoksalt nok virkelige enn noen-

⁸⁹ 1992: 124 ff

⁹⁰ Riley og Øverås 1998: 49

⁹¹ Wells 2007: 78

⁹² 1979: 20 ff

sinne, virkeligere enn virkelig. Og dynamikken i *den* hyperrealistiske bevegelsen er nok analog med den vi ser hos Hopper, men har også en affinitet til surrealis- mens intensjon. Du sier:

Jeg vil med det jeg skriver gi et skinn av at det vi tenker er midlertidig. At det finnes andre måter å se på. Jeg er opptatt av dobbelheten, tvi- synet, blandingen av realisme og ikke-realisme [...] Flimmet rundt realismen er viktig. Jeg vil være på plass, men jeg vil samtidig ikke være der. Jeg vil leve i verden som om jeg ikke levde i verden⁹³

Det er selvsagt ikke noen nødvendig sammenheng mellom surrealisme og å ville se nytt og annerledes – «Det er slik òg», er refrenget i Vesaas' *Brannen*⁹⁴. Surrealismen gjør det imidlertid demonstrativt. Åpningen på Salvador Dalís og Luis Buñuels film *Den andalusiske hund*⁹⁵, barberbladets snitt gjennom øyeeplet, legger ikke akkurat skjul på at en må gjøre noe med blikket for å kunne se. Scenen gjenlyder så å si uten forvrengning når du skriver at «[ø]yespaltene blir da straks så smale at det ser ut som om de er snittet raskt opp med et barberblad fra krik til krik»⁹⁶. Likeledes er dine ord om at «[d]et som utspilles på platingen, ligner mer og mer en drøm der alt som skjer foregår på en annen scene enn den jeg befinner meg på til daglig»⁹⁷, en speiling av surrealistenes søken i drømmen og det ubevisste som en alternativ indre scene til hverdagens ytre.

I dette lyset kan også det karnevaleske ses som en surrealistisk speiling. Her veltes det kollektivt underbevisste fram i et opptog som dels foregår på de steder der de konvensjonelle strukturene normalt styrer, og dels i en forvrengt, deformert og grotesk form som likevel ikke gjør posisjonene bak kongemasker og bis- kopshatter ugjenkjennelige. Når du likevel gjentatte ganger sier du «vil gjøre syn- lig det som ligger skjult under overflaten»⁹⁸ og at ditt «mål er å problematisere vår alt for enkle virkelighetsforståelse»⁹⁹, så speiles det i novellene dine *både* som en spenning mellom bevegelsene i den karnevaleske strømmen og bildene fra det som er skjult, og *i selve* den karnevaleske overflaten.

I «Frendeløs» fra debuten din, *Vitner*, er det karnevaleske rammeverket mindre outrert, men under den likevel utsprede tekstoverflaten finnes noe annet, *dette*: sønnen Tor, som lar faren ligge under traktoren. Farens blikk:

⁹³ Riley og Øverås 1998: 47

⁹⁴ Vesaas 1961

⁹⁵ 1928/29

⁹⁶ 1992: 82

⁹⁷ 1992: 84

⁹⁸ Riley og Øverås 1998: 49

⁹⁹ van der Hagen 1996: 50

Smertene gjør ham ør. Han ser traktoren stå truende stor over seg. Som et ukjent dyr. Dorsk og likegyldig har den trampet ham ned og snudd seg vekk fra ham. Han rykker til da han ser handa vralter som ei padde gjennom starrgraset og hopper opp på brystet. Og Tors ansikt river seg løs og kommer svevende mot ham som en ballong.¹⁰⁰

En hånd forvandles umerkelig til en padde, et ansikt løses ut og skilles fra res- ten av kroppen det normalt skulle tilhøre. Tegningen er presis, streken skiller ele- mentene klart fra hverandre, men setter dem også inn i sammenhenger der de ikke hører hjemme, i noe som gir sterkere assosiasjoner til René Magritte enn til Edward Hopper:

Framfor seg ser han to dype spor i gjørma etter føttene hennes. Grum- set rødbrunt vann siver langsomt inn i sporene. Da spretter det brått opp en boble i det ene sporet. Den er skinnende klar og blank og spei- ler himmelen og skogen omkring. Bobla er stor som et øyeeple og stir- rer stivt på ham. Den seiler sakte opp i tåspissen av sporet¹⁰¹

De bildene du skriver fram, har også noe surrealistisk ved seg. I denne sammen- hengen handler ikke det så mye om prosessen, slik for eksempel Breton legger vekt på i sitt første manifest, men heller om uttrykkets deplasserte presisjon. Øyeeplet som liksom svever opp (metaforen skjuler bobla helt), det er ikke bare lek, det er også et renskåret uttrykk for et blikk som mangler den kroppen det hører til i, og derfor ikke har noe sted å se fra. Det er vel også sånn at for dette øyet som sve- ver, så vil alt være fullstendig synlig og helt usynlig på samme tid. Du gjør noe av det samme som Magritte gjør i sine bilder. I *Décalomanie (Overføringsmani)* fra 1966 dekker et rødt forheng nesten to tredeler av bildeflaten. Foucault beskriver det slik:

Ved siden av forhengget, som vanlig med ryggen vendt mot tilskueren, skuer en mann med bowlerhatt utover det åpne havet. Det er skåret ut en form i forhengget som er nøyaktig den samme som mannens: det er liksom han selv ikke var annet enn et stykke av forhengget klippet ut med saks [...] I denne brede åpningen ser man stranden¹⁰²

¹⁰⁰ 1979: 41

¹⁰¹ 1979: 48

¹⁰² Foucault 2001: 52

Bildets tittel er, som Knut Ove Eliassen skriver, knapt oversettelig, men kan dels knyttes til Bretons malertekniske begrep *kalkere*, som betyr å spore eller videreføre ved hjelp av sjablonger, dels til å kopiere eller overføre og dels «til en klinisk betegnelse på en form for vanvidd knyttet til en idé om vekslende identitet»¹⁰³, om ikke å vite hvor jeget er.

Når en først har kommet over befinnelsen over Magrittes suverene uttrykk av noe som er og ikke er på samme tid, lar det «oss se det som de gjenkjennelige objektene og de velkjente silhuetene skjuler, hindrer oss i å se og gjør usynlig»¹⁰⁴. Magritte deformerer ikke objektene slik Dalí gjør, men anvender det Foucault beskriver som et *dissosiasjonens* prinsipp¹⁰⁵, som også er overføringens, forskyvningens, atspredelsens og karnevalets felles prinsipp: forflytningen. Det som da blir den både helt opplagte og samtidig usynlige kjernen i Magrittes *Décalomanie*, er forflytningen eller usynliggjøringen av jeget.

Slik sett trer den også fram, den skjulte forbindelsen mellom ditt forfatterskap og overføringsmanien, til Magritte og den surrealismen han representerer. For den som lider av, eller som anvender, overføringsmanien, han kan som Magritte viser i bildet, se det som ikke kan ses, han er fritatt fra perspektivets tvang, han kan være på flere steder til samme tid. I bildet representeres dette blant annet ved silhuetens forskyvninger. Men som Magrittes tittel mer enn antyder, kan denne frigjøringen av blikket også bli til perspektivløshet. Magrittes bilder, det være seg *Le Balcon de Manet*¹⁰⁶ eller *Les Liasons dangereuses*¹⁰⁷, viser den dekalomanes eget blikk. Han som ikke vet hvor han ser fra, han som ser med et øye løst fra kroppen. Og kroppen, den står igjen som en tom silhuett (i *Le Balcon de Manet* et tomt hylster i form av sittende kister, i *Les Liasons dangereuses* et invertert spillbilde) eller en silhuett fylt av det den kunne sett; himmel, hav og strand: Jeget er borte.

Det forsvunne jeget ser ingenstedsfra, og fra disse ikke-stedene bakser dine jeg med hender og føtter, men mest med ord og øyne for å få grep om *noe*. Det er som om de befinner seg i et ikke-landskap av deplasserte figurer fra Magrittes visuelle verden, som filmatisk kommer og går på alle kanter og kun eksisterer som en fiksjon for seg selv i flyktigheten av et blikk eller en meddelelse. «Vesaas i Verden»¹⁰⁸ heter din artikkel om han som gikk med de tynneste skosålene. Du synes å skrive

¹⁰³ Eliassen i Foucault 2001: 52

¹⁰⁴ Foucault 2001: 54

¹⁰⁵ Foucault 2001: 49

¹⁰⁶ Magritte 1950

¹⁰⁷ Magritte 1936

¹⁰⁸ 2009

ute av verden, fra den åpne overgangen som ikke gir noe fotfeste, verken for jeget eller i det.

Igen ser jeg for meg Vesaas skjult på sitt kammer, mumlende over teksten, og tenker at hos deg er den ostentative metaforen kun en maske, det karnevaleske et skalkeskjul. Per Olov Enquist skriver i sin bønn om å bli synlig, med sterk affinitet til den franske eksistensialismen, at «[e]n människa kan leva utan syn, en blind är också en människa. Men blir man inte sedd då är man ingenting»¹⁰⁹. Hos deg synes jeget å bli oppfattet i en diametralt motsatt optikk: Det er når jeget *ikke* blir sett, at det *er* – og idet jeget ses, vil det enten bli en annen eller forsvinne. «Jeg vil leve i verden som om jeg ikke levde i verden», sa du. Meg minner det om voyeuren, han som eksisterer i kraft av det han betrakter, som *er* sitt blikk, han som skjuler seg selv og som idet han blir sett, er ingenting.

Litteratur

- Bakhtin, Mikhail: «Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen» i *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*, Cappelen, Oslo 2003.
- Breton, Andre: «Surrealismens første manifest», i Quarnström, Gunnar (red) 1973: *Moderna manifest 2*, Almqvist & Wiksell, 1973.
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in narrative*, Harvard University Press 1984.
- Enquist, Per Olov: *Nedstörtad ängel. En kärleksroman*, Nordstedts Förlag, Stockholm 1988.
- Foucault, Michel: «At skrive sig selv», i Brügger (red): *Foucaults masker*, Forlaget Modtryk 1995.
- Foucault Michel: «Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet», i *Sosiologisk årbok* 1999.2.
- Foucault, Michel: *Dette er ikke en pipe*, Pax, Oslo 2001.
- Gimnes, Steinar 2007: «Alvorlig leik – leikande alvor. Små nedslag i Hans Herbjørnsruds noveller», i: *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrudseminaret 2005.
- van der Hagen, Alf 1996: «Beredskapsdiktning. Hans Herbjørnsrud», intervju med Hans Herbjørnsrud i *Dialoger*.
- Helland, Frode: «Hans Herbjørnsruds novellesamling Blinddøra. En lesning», i: Skei og Vannebo (red): *Norsk Litterær årbok 1999*.
- Herbjørnsrud, Dag 2007: «Tale på Herbjørnsrud-seminar 27.10.05», i: *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrud-seminaret 2005
- Herbjørnsrud, Hans: *Vitner*, Gyldendal, Oslo 1979.
- Herbjørnsrud, Hans: *Vannbæreren*, Gyldendal, Oslo 1984.
- Herbjørnsrud, Hans: *Han*, Gyldendal, Oslo 1987.
- Herbjørnsrud, Hans: *Eks og Sett*, Gyldendal, Oslo 1992.
- Herbjørnsrud, Hans: *Blinddøra*, Gyldendal, Oslo 1997.

¹⁰⁹ Enquist 1988: 9

- Herbjørnsrud, Hans: *Vi vet så mye*, Gyldendal, Oslo 2001.
- Herbjørnsrud, Hans: *Brønnene*, Gyldendal, Oslo 2006.
- Herbjørnsrud, Hans: «Vesaas i verden», i Skjerdingsstad, Engelstad, Lie (red): *Det er slik* òg. *Blikk på Vesaas*, Novus, Oslo 2009.
- Holm, Asbjørn: *Narkissos, Oðipus. En lesning av Hans Herbjørnsruds jeg-noveller*, Hovedoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Trondheim 1994.
- Lacan, Jacques: «The mirror stage as formative of the function of the I, i *Écrits A Selection*, Routledge, London 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of perception*, Routledge & Kegan, London 2000.
- Meyer, Marius: *En svunnen tid som aldri forsvinner. Melankoli og initiasjon i Hans Herbjørnsruds novelle «Blinddøra»*, hovedoppgave UiO 2002.
- Nordstoga, Sveinung: «'Hallgrim Flatin 1966' – skrift, sjanger og spegel», i *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrud-seminaret 2005, utgitt 2007.
- Ricoeur, Paul: «Narrative time», i Mitchell (red): *On narrative*, Chicago og London, 1981
- Riley og Øverås 1998: «Jeg vil leve i verden som om jeg ikke levde i verden», i *Vinduet* 1/1998.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar: *Skyggebilder. Tarjei Vesaas og det sanselige språket*, Gyldendal, Oslo 2007.
- Solberg, Unni: «En brønn uten bunn» i *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrud-seminaret 2005, utgitt 2007.
- Solberg, Unni: «Innledning», i *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrud-seminaret 2005, utgitt 2007.
- Solstad, Dag 1969: «Myten om Vesaas», i *Vinduet* 1/1969.
- Stadler, Eva (2000): *Die Funktion von Spiegeln und Spiegelungen in ausgewählten Erzähltexten Hans Herbjørnsruds*, Magistergradsavhandling, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Tingvold, Stein: «Ja, tiden fikk rom, og rommet fikk tid». *En analyse av Hans Herbjørnsruds Vi vet så mye*, Hovedoppgave, UiO 2003.
- Tingvold, Stein: «Bondekafka med rallarhatt. En lesning av «Bent Klyvers lyseste besettelse», i *Iscenesettelse av jeg'et realisme og mystikk*, Kompendium fra Herbjørnsrud-seminaret 2005, utgitt 2007.
- Tygstrup, Frederik: «Kronotopisk identitet. A propos Morten Søndergaards *Ubestemmelighetssteder*», *Kritik* 144, 2000.
- Ullmann, Linn: «Den tredje stemmen: Hans Herbjørnsruds tvisyn», i *Bøk*, 1994.
- Uvsløkk, Geir: «Speilbilder. Melankoli og identitet i en novelle av Hans Herbjørnsrud», *Norskkrift*, hft 99, 2000.
- Wells, Walter: *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, Phaidon 2007.