



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Bacheloroppgave i ALLV254
Vår 2021

**Identitetstematikk og fortellemåte i romankunsten:
Analyse og sammenligning av Tarje Vesaas' *Fuglane* (1957) og
Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* (2010)**

Kandidatnummer: 100

Innledning

Romanen er en privilegert inngang til å forstå mennesker, deres indre og forholdene mellom dem. Jeg vil bruke denne inngangen til å undersøke hvordan identitet tematiseres og skapes i to ulike romaner, fra to ulike tidsepoker. Romanene jeg vil undersøke er Tarjei Vesaas' *Fuglane* (1957) og Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* (2010).¹ Hvordan spiller fortellemåte og formspråk inn i fremstillingen av hovedpersonenes arbeid med identitetsposisjonering? Synes noe å være vesentlig forandret i romankunstens behandling av disse spørsmålene fra 1950-tallet til 2010?

Materiale, teori og metode

Jeg vil fokusere på fire ulike tilganger til verkenes fremstilling av identitet. Ved hjelp av relevant parafrase fra romanene får vi en motivisk-tematisk tilgang, og ved å undersøke verkenes komposisjon og narrasjon skal vi også få en fortelleanalytisk tilnærming til tematikken. Fortelleperspektivet er viktig både hos Vesaas og Flatland, og i fremstillingen av dette vil jeg støtte meg på Wayne C. Booths og Gérard Genettes narratologiske verker. Videre undersøker jeg verkene ut fra en deleuziansk tilnærming, for deretter å granske deres psykoseksuelle figurasjoner, og hvordan også disse er med på å gi tilgang til identitetstematikken i romanene. Det analytiske arbeidet vil sette seg av ifra og posisjonere seg i forhold til et utvalgt knippe av litteraturkritiske tekster og forskningsarbeider om de to romanene, der teoriene til Jacques Lacan og Gilles Deleuze vil være særlig viktige.

Oppbygning og avgrensning

Identitet betyr her «individets selvforståelse og posisjoner i relasjon til gruppefenomener som sosial, kulturell eller etnisk identitet», slik *SNL* definerer begrepet.² Det brukes altså her i en individrettet, sosialantropologisk forstand, og dermed skiller det seg bl.a. fra psykologisk identitet.

Jeg vil besvare problemstillingene ved å gjøre oppgaven tre-delt. De to romanene blir først presentert og analysert hver for seg, der de fire tilgangene til identitetstematikk brukes som byggesteiner. Oppgavens omfang utelukker behandling av flere interessante aspekter ved romanene, dette fordi de ikke bidrar, eller kan knyttes til, undersøkelsen av romanenes arbeid

¹ Tittelen på romanen er *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Men med hensyn til tekstflyt vil jeg ta meg friheten til å utelate det siste punktuem.

² *Store Norske Leksikon*. «Identitet», <<https://snl.no/identitet>>.

med identitetsposisjonering. I den tredje og siste delen av oppgaven vil jeg dra linjer mellom romanene (noe som til dels også gjøres underveis) og søke å besvare spørsmålet om hvordan epoken bøkene er skrevet i kan ha noe å si for hvordan identitetstematikken behandles i dem.

Analyse av *Fuglane*

Typisk for Tarjei Vesaas sin etterkrigsprosa er at den formidler personer som drømmer om frihet og et omsluttende nærvær, men som ser på tilværelsen som destruktiv og dødelig.³ I *Fuglane*, med Mattis som hovedperson, er òg dette tilfellet. Dette faktum får vi tilgang til allerede gjennom romanens motiv, og det er derfor det første vi ser på i undersøkelsen av dens identitetstematikk.

Fra trammen på det avsidesliggende huset til søskenparet, har de utsikt til to ospetrær som på folkemunne kalles *Mattis-og-Hege* (10). Av folkemunne har Mattis også fått kallenavnet *Tusten*, fordi han strever med å etablere språk i samhandling med andre mennesker, og fordi han er en dårlig arbeidskar. Hege fungerer som både storesøster og omsorgsperson, og i seg bærer Mattis en altoppslukende frykt for at hun skal forlate ham. Men når det plutselig flyr et rugdetrekk over hustaket deres (22), føler Mattis seg annerledes, og inni seg kjenner han at dét skal alt annet bli også. Ved hjelp av fuglespråk kommuniserer Mattis daglig med rugden (77), men når det etter hvert blir stille fra den, aner Mattis at fare er på ferde, og at fuglen er truet (79). I blind optimisme skal Mattis senere fortelle en jeger om rugdetrekket, og dødsbudskapet blir sant (82).

Rugdens død er nedslående, men håpet om forandring og frihet bygges snart opp igjen. Strandet på en holme møter Mattis sommerturistene Inger og Anna (103) som, når de først har forstått Mattis og justert seg etter ham, skal vise seg å gi ham en uforglemmelig dag. Jentene sin velmenende liksom-forståelse av Mattis og språket hans gir grobunn for selvsikkerhet (110), og når det er tid for å ro hjem sørger Mattis derfor for å bli satt i land på brygga ved handelsmannen. Slik kan alle se at han har vært ute og rodd på jenter (116).

Når Mattis ser at en av ospetoppene har blitt truffet av lynet, tolker han det umiddelbart som et dødsbudskap (128). Er det Mattis eller Hege som har blitt truffet? Like lite som han vil at Hege skal dø fra ham, ønsker han at det er «hans eget» tre som har blitt splintret. Skammen

³ Lars Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella 'Fall' (1952) av Tarjei Vesaas», 83.

over disse tankene vokser i ham, og uten å finne språk til å forklare prøver han å unnskyldes seg overfor storesøsteren. Hege forstår og er rask med å tilgi, og foreslår samtidig at han kan bli ferjemann og skaffe til levebrød av å ro på jenter (141).

Mattis' første og eneste ferjepassasjer er tømmerhoggeren Jørgen, som han både ror til land og lover husrom (156). Jørgen blir værende hos søskenparet, og etter hvert kan han og Hege avsløre at de har blitt kjærester (171). Mattis ser at han er i ferd med å virkelig miste Hege, og stadig forsøker han derfor å utkonkurrere Jørgen i kampen om søsterens gunst (191). Men stadig kommer han også til kort. Han innser at problemet må løses på en annen måte, og at han må risikere livet for at rett skal bli rett (204). Mattis utfører planen sin, vinden blåser opp, og han strever for å holde hodet over vannet. Mens han kjemper for livet roper han ut sitt eget navn, men lyden som oppstår ligner mer på et fugleskrik enn på en mannsstemme (223).

Komposisjon og narrative grep

Videre skal vi se at også Vesaas' narrative grep er utslagsgivende for vår inngang til romanens identitetstematikk. *Fuglane* er delt inn i tre deler hvor det i hver av dem oppstår en hendelse som gjør Mattis håpefull. I hver av delene skjer det også noe som fratrar ham dette håpet. Det er en anonym aural tredjeperson med personal farging som innehar fortelleperspektivet i romanen, og perspektivet veksler mellom det Gérard Genette omtaler som *external* og *internal focalization*.⁴ Den eksterne fokaliseringen kommer til uttrykk ved hjelp av fortelleren, som viser oss søskenparet og landskapet rundt dem som i et fugleperspektiv. Samtidig har fortelleren evnen til å tre inn i Mattis og se utover, slik at vi både ser verden gjennom hans øyne, og får tilgang til hans egen tankeverden. Dette perspektivet tilsvarer Genettes interne fokalisering, og slik manifesterer fortelleperspektivet seg som en viktig inngang til romanens identitetstematikk: Mattis' indre er selvsagt sentralt i hans arbeid med egen identitetsposisjonering, fordi det her både er grobunn for rike bilder og fantasier, så vel som for angst og uro. Dette vil gripes ytterligere an når vi senere skal se på ulike deuleuzianske oppstillinger i romanen, samt dens psykoseksuelle tematikk.

Det skiftes kontinuerlig mellom fortelleren som meningsskapende observatør og fokaliseringen gjennom Mattis, og det er til tider utfordrende å skille mellom dem. Vi forstår

⁴ Genette, *Narrative Discourse. An essay in method*, overs. Lewin (New York: Cornell University Press, 1980), 10-11.

at vi er i den autorale fortellerens rom når det fremvises en allvitende oversikt over fortellingen, men når vi står overfor det Lars Sætre kaller indre monolog og «indre dialog»,⁵ oppstår det et skille mellom ytre og indre narrasjon som fremstår uklart. Mens den indre monologen, det Wayne C. Booth refererer til som *stream-of-consciousness*,⁶ opererer med jeg-pronomenet, foregår den indre dialogen mellom et «jeg» og et «du». Her tilhører begge pronomenene imidlertid det samme subjektet: Mattis. Det som kan se ut som en ytre dialog foregår i realiteten i Mattis sin egen bevissthet. Ved at både den indre monologen og den indre dialogen er til stede i romanen samtidig, ingen av dem under- eller overordnet den andre, blir skillet mellom dem uklart, og tidvis vanskelig å trekke.⁷

Mer utfordrende blir det å skille mellom de ulike perspektivene når vi må gi plass til en ytterligere formidlingsinstans, den Sætre refererer til som *skrivaren*. Der fortelleren skal skape mening, struktur og narrativ logikk, og synes å arbeide i samme retning som Mattis, søker skriveren å bryte opp denne diskursen.⁸ Selv om de begge selvsagt har utspring fra forfatterens penn, opererer de nemlig med forskjellige stemmer. Skriveren avbryter og konfronterer fortellerens diskurs, og søker å *undergrave* fokaliseringsen gjennom Mattis,⁹ særlig ved å påpeke hvor usannsynlig det er at han kommer til å oppnå frihet, sannhet og trygt omsluttende identitet. Skriveren understreker hvordan Mattis' søken etter det ovenstående i aller største grad baserer seg på innbilninger og illusjoner – ofte skapt gjennom Mattis' egengenererte forestillinger eller av de rundt ham – og den markerer ironien i at det er Mattis selv som fremprovoserer romanens selvtillitsnedbrytende episoder. Skriveren, slik Sætre frem-analyserer den, synes dermed i det minste et stykke på vei å samsvare med det Booth omtaler som «the implied author», et figurerende skriftfenomen innad i fiksjonsprosatteksten som, bevisst eller ubevisst, er med på å styre hvordan vi leser den.¹⁰ I *Fuglane* gjøres dette særlig ved bruken av ironi, enten ved at hele sekvenser synes å være et resultat av skriverens aktivitet i romanskripten, eller ved at skriveren undergraver betydningen satt frem av Mattis og den allerede komplekse fortelleren, ved å innlemme tilleggsinformasjon i fortellerens setninger.

⁵ Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella 'Fall' (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90.

⁶ Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 184.

⁷ Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella 'Fall' (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90.

⁸ Sætre, «Skrifta på veggen. Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas», 74.

⁹ Sætre, «"– Innbiling har du gjort". *Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman», 23.

¹⁰ Booth, 92.

Skriveren er i dette tilfellet fornuftens realitetsorienterte, og innenfor romanuniverset: affektivt nedslående stemme. Foruten Hege og Jørgen, som i romanuniverset fremstår som «fornuftige», men som samtidig er skyldige i å frembringe innbilninger i Mattis, er det ingen i romanen som gir Mattis den besværlige sannheten. Skriveren trer dermed frem og avbryter den drømmende diskursen, som for å si til oss lesere at «slik kommer det aldri egentlig til å bli». Dette har selvsagt ingen innvirkning på hovedpersonens *egen* identitetsposisjonering, for i Mattis sitt fiktive liv er det ingen fortellestemme eller skriver som i bakgrunnen fører en mulighetsvilkårs-diskusjon om fiksjonens identitetsskapende kraft. Skriveren, som er en del av romanens meta-poetiske nivå, påvirker imidlertid det bildet *vi* lager oss av Mattis. Det er skriveren som fremhever Mattis' naive optimisme, og at hans handlinger og tankerekker baserer seg på innbilninger og fantasier som ikke har rot i virkeligheten. Vi skal nå undersøke videre hvordan dette, blant andre ting, er med på å påvirke Mattis sin selvforståelse.

Mannen og fuglen

Romanen blir i store deler av forskningstradisjonen lagt frem ved hjelp av en metaforisk og symbolsk lese måte. Hanne Line Solem mener at en slik lese måte synes å hevde at romanens elementer får mening ut fra andre elementer som befinner seg på utsiden av den, og at disse står i et fast forhold til hverandre.¹¹ Denne lese måten fordrer at man først må forstå elementene for å kunne forstå Mattis. I sin undersøkelse av identitetsproduksjon i *Fuglane*, velger Solem å gå bort fra en slik lesning, og forholde seg til romanen på en *konkret* måte. I denne lesningen, inspirert av Gilles Deleuze, er det ikke det fremstilte person-subjektet som er til stede, men en *oppstilling* av elementer som har erstattet det. De fremstilte personsubjektene er i den deleuzianske tilnærmingen altså ikke betegnelser for allerede bestemte størrelser, men elementer som inngår i en hele tiden foranderlig oppstilling.¹² Det er først som del av en slik oppstilling at elementene får sin mening. Denne tilnærmingen skal videre hjelpe oss til å forstå Mattis' identitetsposisjonering.

I første del av boken kan Mattis—hus—søster sies å være en oppstilling, argumenterer Solem.¹³ I denne oppstillingen etableres det forventninger som Mattis ikke klarer å innfri, og dette både frembringer og forsterker den skammen og angsten Mattis bærer på. Det gnager i Mattis at Hege må brødfø og irttesette ham, og det er vondt at han heller ikke utenfor huset

¹¹ Solem, «I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas' roman *Fuglane*.», 36.

¹² *Ibid.*, 37.

¹³ *Ibid.*, 37.

klarer å innfri forventningene som stilles til en voksen mann. Tusten trer dermed ikke bare frem som et kallenavn, men som en indikator på at Mattis skal være nettopp tust. Så lenge dette er navnet han går under på folkemunne, kan han aldri bli noe annet. Mattis sitter da igjen med et nedslående bilde av seg selv som hjelpeløs, fullstendig avhengig av sin søster, og som annerledes: en tust. Denne identiteten skal følge han gjennom hele romanen. Vi skal imidlertid se at den tidvis også brytes opp, i takt med at nye oppstillinger etableres.

Idet rugdetrekket flyr over hustaket, krysser det også oppstillingen Mattis—hus—søster, og danner den nye oppstillingen Mattis—fugl, forklarer Solem.¹⁴ Mattis' uro erstattes nå av et naivt håp om endring, og styrken han får av å innlede et vennskap med fuglen bidrar til å også justere hans bilde av seg selv. Når han oppdager fugleskriften i skogen innser han dessuten at han kan noe ingen andre kan: Han forstår fuglespråket. Mattis styrkes i vitenen om at han endelig duger til noe, og i den innbilte vissheten om at noe kommer til å bli annerledes i den angstfylte tilværelsen hans. Håpet slukner imidlertid når rugden dør.

I møtet med Inger og Anna blir oppstillingen Mattis—vann—jente etablert. Når Mattis forteller at navnet hans er Per, og jentene attpåtil kjøper narren hans, blir han med ett tryggere på seg selv. Jentene er turister og har intet kjennskap til verken Mattis eller kallenavnet hans, og sammen med dem får han dermed kjenne på en frihet han ikke har blant de andre menneskene i bygda – den samme friheten som rugdetrekket bar bud om. Slik han tidligere fikk språk til å snakke med fuglen i skogen, får han nå, med sitt nye navn og ukjente bakgrunn, også språk til å snakke med jenter. Når Mattis så bestemmer at det er *han* som skal ro båten deres, er han heller ikke lenger hjelpeløs og uegnet til arbeid. Vel i land på bryggen, og med et publikum til å iaktta de to jentene som vinker farvel til bare ham, er han ikke lenger tust, men en stolt mann som har fått smakt på hva det vil si å være fri.

Men med oppstillingen Mattis—ospetopp, som dannes når en av tretoppene treffes av lynet, fylles Mattis igjen av maktesløshet. Samtidig vokser skammen over å tenke som han gjør, og å ikke klare styre tankene når de er på vei i feil retning. I et øyeblikk blir Mattis dermed igjen vår angstridde hovedperson, frem til Hege oppfordrer ham til å ta på seg arbeid som ferjemann, og frihetsmotivet atter en gang blåses liv i. Men det er her at den virkelige skjellsettende oppstillingen skal dannes, den hovedpersonen selv ikke er en del av. For som

¹⁴ *Ibid.*, 38.

alle andre elementer er også Hege dynamisk, og også hun kan tre inn i og ut av oppstillinger ettersom mening skapes og endres. Oppstillingen Hege—Jørgen—hus dannes, og Mattis er igjen livredd for at frykten for å skilles fra sin søster skal bli realisert. Mattis' reaksjon på den nye oppstillingen, samt det at han gjør en rival ut av søsterens kjæreste, gir grunn til å undersøke et ytterligere betydningsplan i romanen, det Sætre omtaler som romanens psykoseksuelle tematikk.

Romanens psykoseksuelle tematikk

For å gripe dén an vil jeg i det følgende basere meg på Sætres artikkel «Språk, subjekt, kreativitet», der han sammenfatter Jacques Lacans refleksjoner over mennesker som språklige vesen. Jeg vil særlig fokusere på Lacans teori om subjektets psykoseksuelle utvikling, som her vil tjene som en viktig inngang til å forstå Mattis og hans identitetsposisjonering.

Hos Lacan deles det psykiske livet inn i tre deler: det reelle stadium, det imaginære stadiet og den symbolske orden.¹⁵ Menneskebarnet starter sin utvikling i *det reelle stadium*, der det er så avhengig av sin mor at de to nesten går i ett. Her har barnet ennå ikke fått en egen identitet, og dets væren er basert i og på å få støttet sine behov. Menneskebarnet er her heller ikke betinget av språk, men er imidlertid under påvirkning av det *semiotiske nivået* i språket. Nivået er meningssprengende fordi det i stor grad bare består av lyder, nonsenseffekter og rytmer, samtidig som disse i seg selv *skaper* ny mening¹⁶ og setter seg som spor i menneskebarnets kropp. Når barnet videre erfarer at det ikke lenger «går i ett» med moren, men opplever adskillelse samtidig som det ønsker seg det motsatte, befinner det seg i *det imaginære stadiet*. Denne fasen vil være spesielt sentral i undersøkelsen av *Fuglane* og hovedpersonens identitetsposisjonering.

Behovene til barnet går nå ut over det rent fysiologiske, og subjektet *krever* det nærværet det tidligere var selvsagt at det skulle få. Her innser barnet dessuten at mor ikke bare er en kilde til kjærlighet, men at hun også kan være vond. Det imaginære stadiet innebærer, slik Sætre skriver det, en nærvær/fravær-relasjon mellom mor og barn, som så vil endre seg til «eit forhold mellom det å ha og det å ikkje ha».¹⁷ Barnets far dukker dessuten opp i ligningen, og subjektet innser at det ikke er alene om å være morens kilde til lyst, men at farens fallos er

¹⁵ Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59-60.

¹⁶ Sætre, *Ibid.*, 57-58.

¹⁷ Sætre, *Ibid.*, 59.

inngangen til «eit paradisiske tilvære i mors liv».¹⁸ For å kunne konkurrere med dette må barnet tilegne seg det symbolske (falliske) språket, noe som innebærer at barnet underlegges Farens Lov, skriver Sætre. Barnet beveger seg nå inn i det siste stadiet, *den symbolske orden*.¹⁹ Dette tredje og siste utviklingsstadiet skal vi se nærmere på når vi senere skal ta for oss den psykoseksuelle tematikken i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*.

Tidlig ser vi at Hege bærer attributter som er direkte overførbare til den samtidig «gode» og «vonde» morsrollen. Hun står for husstandens inntekt og maten som serveres, og fremviser en moderlig omsorg for sin bror. Samtidig er hun også den som stiller krav til Mattis, og irettesetter ham når hun ser det nødvendig. Dette frembringer ambivalente følelser i hovedpersonen. Samtidig som han er fullstendig avhengig av sin søster, frustreres han også over at hun misforstår og overser ham, og han ønsker seg forandring. Han vil tilbake til slik det var *før*, slik et barn i det imaginære stadiet ønsker seg tilbake til det reelle stadium, og til tosomheten som følger med.

I tillegg ser vi at de faderlige attributtene Mattis står overfor i møtet med mannlige romanpersoner, oppfattes av ham som overveldende og fortærende. Den mest truende av farsfigurene finner han selvsagt i Jørgen, som ikke bare er en stor, sterk mann, men som attpåtil er både skarp og klok. Det er med Jørgen sin ankomst Mattis innser at det totale nærværet han ønsker av Hege, virkelig står på spill. Han forstår at Jørgen har noe han ikke har, og at det er dette som har vunnet Heges gunst. Denne åpenbaringen blåser liv i Mattis' ødipuskompleks, og understrekes særlig når han prøver å ta livet av sin farsfigur og rival.

Med Hege som «mor» og Jørgen som «far», må Mattis følgelig være den som utfyller rollen som barnet. «Barnet» Mattis befester seg i det imaginære stadiet med sin altoppslukende frykt for å skilles fra sin søster, med rivaliseringen mot farsfigurer, og med forsøkene på å tilegne seg et språk han ikke før har mestret. Hva gjør så dette med identiteten til Mattis?

Sammenfattet er det nærliggende å tenke at han, knust under forventningene til hvordan en mann skal være, fylles av mindreverdighetskomplekser. Han har selv verken styrken, språket eller skarpheten til mennene han møter, og han er heller ikke i besittelse av det som trengs for å forhindre hans livs største frykt: at Hege skal forlate ham. Det hele er nedslående,

¹⁸ Sætre, *Ibid.*, 59.

¹⁹ Sætre, *Ibid.*, 59.

destruerende, og, når han til slutt innser at Hege virkelig er tapt, er det det som skal ta livet av ham.

Mattis er en dynamisk og splittet hovedperson, med en selvforståelse som varierer i takt med romanens struktur. Ved hjelp av fortelleperspektivets vekslning mellom ekstern og intern fokaliseringsforståelse forstår vi at den overveldende angsten og uroen som følger Mattis gjennom romanen, grunner seg i hans bilde på seg selv som håpløs og hjelpeløs. Sistnevnte er også skriveren med på å understreke. Bygdas bilde på Mattis som tust har han dessuten selv innlemmet i egen identitet, og dette har selvsagt en hemmende og selvdestruktiv innvirkning. Glimtene med selvtillit og styrke er verken store eller varige nok til å få bukt med selvforståelsen disse følelsene forårsaker. Hemmende er også Mattis' frykt for å bli forlatt av Hege, en frykt vi kan hevde at henger sammen med hans plass i det imaginære stadiet. Når vi nå skal gå videre til å undersøke den nyere romanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, skal vi se at de fire tilgangene vi nå har brukt for å undersøke *Fuglanes* identitetstematikk, også er like viktige og relevante i nyere tid, som for over seksti år siden.

Analyse av *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*

I 2010, et halvt århundre etter at Vesaas skrev og ga ut *Fuglane*, gir Helga Flatland ut sin debutroman *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Året etterpå vinner hun Tarjei Vesaas' Debutantpris for romanen, og tildelingen begrunnes blant annet med at den «tolkar den norske røyndommen anno 2010»,²⁰ der den indirekte stiller spørsmål ved den norske mentaliteten og den rådende identitetsfølelsen. Når vi nå skal undersøke hvordan hovedpersonen i *denne* romanen arbeider med identitetsposisjonering, skal vi bruke de samme fire tilgangene som i analysen av *Fuglane*. Først ser vi derfor på romanens motiviske tilgang til dens identitetstematikk.

Overordnet handler romanen om oppveksten til en guttegjeng på fire, og beslutningen deres om å forlate hjembygda til fordel for krigen i Afghanistan, hvor tre av dem døde. Inngangen til fortellingen får vi gjennom Tarjei og Trygve, to av guttene som døde som soldater, og utfyllende beskrivelser gis av Jon Olav og Karin, henholdsvis Tarjei sin nabo og mor. Romanen er strukturert slik at hver av disse fire romanpersonene får tre frem som

²⁰ Forfatterforeningen, «Tarjei Vesaas' Debutantpris til Helga Flatland», <https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/tarjei-vesaas-debutantpris-til-helga-flatland/>.

førstepersonsforteller i hver sin del av boken, og fordi romanen innledes av Tarjei er det hans perspektiv som blir liggende som leserens grunnlag for å forstå resten av fortellingen. Leser man de to påfølgende bøkene i trilogien, *Alle vil hjem, ingen vil tilbake* (2012) og *Det finnes ingen helhet* (2013), som er strukturert på samme vis, ser vi at Tarjei sin familie er overrepresentert sammenlignet med de andre berørte. Det er dermed nærliggende å hevde at *han* er romanens hovedperson, og det er derfor Tarjei vi skal fokusere på når vi undersøker romanens identitetstematikk.

Tarjei vokser opp på gård sammen med sine foreldre og sin eldre søster, Julie. Forholdet han har til sine foreldre må kunne sies å være ambivalent. Moren, Karin, har alltid vært fjern for ham og nærmest fremstått som en fremmed, mens relasjonen til far, Hallvard, baserer seg på forventningene, nærmest kravet, om at Tarjei skal overta familiegården. Dette til tross for at Julie er den som sitter på odelsretten. Hallvard presser Tarjei til å delta og engasjere seg i gårdsdriften, og Tarjei bukker under for presset, men ikke uten kvaler. Han er følsom og engstelig, vil ikke bli bonde i hjembygda, men tør ikke fortelle dette til sin far (23).

I Tarjei bor det en motivasjon om å komme seg bort fra gården og bygda, og kanskje aller mest, fra forventningene som stilles til ham. Sjansen byr seg når han innkalles til sesjon og tas inn i førstegangstjenesten (36), hvor han for første gang føler at han både mestrer det han holder på med, og at han hører hjemme (45). Derfor reagerer han også positivt når Kristian foreslår at guttegjengene skal reise sammen til Afghanistan, som soldater (48). Tarjei sier ja, uten å reflektere over hvorfor han bør eller ikke bør reise. For han er det viktigst å slippe å flytte tilbake til hjembygda, og til overtagelse av gården. Og hjem igjen skulle han heller ikke komme – i alle fall ikke i live.

Komposisjon og narrative grep

Når vi nå skal se på hvordan romanens komposisjon og narrasjon spiller inn på fremstillingen av Tarjeis arbeid med identitetsposisjonering, er det to aspekter som særlig må trekkes frem. Det er for det første romanens oppbygning som en multiplottstruktur, og for det andre det faktum at vi har å gjøre med en første-personsfortelling, av typen vi tidligere har sett at Genette omtaler som intern fokaliserings gjennom romanpersonene.

I sin masteroppgave trekker Astrid Johnsrud frem at multiplottstrukturen skiller seg fra andre narratologiske strukturer ved at den ikke tar hensyn til normen for oppbygning av et

narrativ.²¹ Genette ville omtalt den som en *anachrony*.²² En uoverensstemmelse mellom *story*, den helhetlige, abstraherbare historien, og *narrative*, hvordan historien organiseres i hendelser. I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* kommer denne uoverensstemmelsen særlig til uttrykk gjennom de ulike måtene historien og narrativet forholder seg til *tid* på. Den overordnede historien foregår i nåtid, guttene har kommet hjem i kister, tapet bearbeides og livet har for mange begynt å gå videre. Fremstillingen av narrativet er på den andre siden preget av det Genette kaller *analepser*,²³ tilbakeblikk, og *ellipser*, en akselerasjon i narrativet som tar oss med fra ett tidspunkt til et annet, uten at det som skjer i mellomtiden blir behandlet.²⁴

I Flatlands roman er vi prisgitt førstepersonsfortelleren og hans perspektiv for å få tilgang til romanuniverset og handlingen som utspiller seg der. Dette spiller i stor grad inn i fremstillingen av hovedpersonens arbeid med identitetsposisjonering, fordi vi her får fri tilgang til hans tankestrømmer og følelser — det Booth som nevnt omtaler som *stream-of-consciousness*, og som han videre hevder er forfatterens grep for å «go deep psychologically».²⁵ Dette gir med andre ord ikke bare en særskilt inngang til romanen i seg selv, men også til Tarjei sin selvforståelse, slik vi også så at er tilfelle i *Fuglane*. Der det i Vesaas' roman er skriveren som bidrar til å korrigere hvordan vi oppfatter Mattis, er det hos Flatland de tre resterende fortellingene og perspektivene som har denne funksjonen. I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* skal vi imidlertid se at Tarjei sitt syn på seg selv og egen væren blir *bekreftet* av de rundt ham, særlig mor, mens skriveren hos Vesaas tvert imot søker å *undergrave* meningen fremsatt av Mattis. Dette ser vi glimt av når vi videre skal undersøke hvilke deleuzianske oppstillinger vi kan hevde at Tarjei befinner seg i.

Tarjei—pappa—gården

Jeg vil altså hente opp igjen også i *dette* tilfellet relevante, metodisk-teoretiske særtrekk ved Solems konkrete lesning av *Fuglane*, og undersøke hvordan de deleuzianske *oppstillingene* i Flatlands roman kan sies å påvirke Tarjei sin selvforståelse og identitet. Oppstillingen jeg mener er viktigst når vi søker å forstå hans identitetsposisjonering er Tarjei—pappa—gården,

²¹ Johnsrud, «En politisk roman som ikke er politisk. Intertekstuelle referanser og samfunnsdiskurser i Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*», 82.

²² Genette, 35.

²³ *Ibid.*, 40.

²⁴ *Ibid.*, 62.

²⁵ Booth, 184.

som vi presenteres for allerede innledningsvis i romanen. Denne oppstillingen er ikke bare avgjørende for hovedpersonens bilde av seg selv, men den setter også rammer for Tarjei som de andre oppstillingene i romanen, for eksempel Tarjei—bygda eller Tarjei—guttegjengene, er med på å støtte opp under.

For Tarjei er gården og arbeidet som medfølger en kilde til engstelse og mindreverdighet, og bidrar dermed også til å anstrenge forholdet han har til sin far. Far ser på den andre siden på gårdsarbeidet som en forenende faktor, det som gjør at han har noe til felles med sønnen som alltid har vært mest lik på sin mor. For selv om Tarjei er fysisk sterk, har han også alltid vært en veldig følsom gutt. Klumpen i magen hans vokser når slaktebilen kommer kjørende, og han orker ikke se på dyrene når de føres inn i den og kjøres bort (14). Mor Karin beskriver, i hennes del av boken, hvordan Tarjei som barn «flakket med blikket, visste ikke hvor han skulle se [...], med hender eller føtter som tvinnet seg i en konstant uro».²⁶

I oppstillingen foreligger det forventninger til Tarjei som han ikke har lyst til å innfri, og det at han forventes å ta over gården når odelsdatteren Julie verken blir spurt eller inkludert i arbeidet, gjør situasjonen enda mer tvingende. Man må kunne hevde at den har oppstått som følge av farens perspektiv på kjønnsroller. Men der Julie er sterk, modig og tør å si akkurat det hun mener, står Tarjei som den rake motsetning. Ut fra farens tradisjonelle perspektiv er det dermed Tarjei som har attributtene som kan knyttes til det feminine, og Julie som både passer inn i, og vil være i, rollen som far har skapt for Tarjei. Hva gjør så dette med selvforståelsen og identitetsposisjoneringen hans? Tarjei står igjen med følelsen av å være liten. Liten i forhold til oksene, i forhold til traktoren som «kan kjøre av gårde med meg når som helst»,²⁷ og mest av alt i forhold til faren som «pløyer og sår og harver og slår jordet».²⁸ Bildet er nedslående og destruktivt, og vi kan tolke det som at Tarjei befinner seg i en form for identitetskrise. Ifølge mor vokser han opp til å bli «sterk og stille».²⁹

Det er også nærliggende å hevde at bygda i seg selv føles krevende og klaustrofobisk, og at den bidrar til å støtte opp under rammene som er satt for Tarjei. Når Tarjei er 11 år og det er fare for at barneskolen i bygda skal legges ned, uttrykker den unge gutten et ønske om å ta

²⁶ Flatland, 114.

²⁷ *Ibid.*, 12.

²⁸ *Ibid.*, 12.

²⁹ *Ibid.*, 118.

buss hver dag, langt bort, til en annen skole og en helt ny klasse (18). På et nytt sted, med nye venner hadde ingen trengt å vite hvilke forventninger som ligger over ham, og dermed hadde heller ingen fått mulighet til å støtte opp under disse. Her kan vi dra linjer til Mattis og hans angstfylte tilværelse. Når Anna og Inger dukker opp og behandler Mattis uavhengig av kallenavnet han går under, føler han seg fri. Det er nærliggende å tenke at det er denne følelsen også Tarjei higer etter.

Når Tarjei får innkalling til sesjon finner han endelig en vei ut (36), og oppstillingen Tarjei—pappa—gården krysses dermed av linjen *rekruttskolen*. Det som da skjer, er det Deleuze omtaler som en *deterritorialisering* av Tarjei, slik vi også så var tilfellet da Mattis—hus—søster ble krysset av linjen rugdetrekk.³⁰ Deterritorialiseringen bryter opp den fastlagte oppfatningen om hva individet skal være og fører det i nye retninger,³¹ og med dette blir også Tarjei sin selvforståelse og identitetsposisjonering endret. For som rekrutt i førstegangstjenesten får Tarjei for første gang vage fornemmelser av at det er *der* det er meningen han skal være. Han er en av de sterkeste i sin tropp, og synes det er frigjørende å følge ordre og slippe å tenke selv (45-46). Militæret gir ham en mestringsfølelse som igjen gjør ham trygg på seg selv, og kanskje er det først nå han kjenner at han også innfrir det som forventes av en mann. Når han så bestemmer seg for å reise ut i krigen, er den angstfylte tilværelsen hjemme i bygda bak han for godt, og Tarjei er endret. Karin beskriver hvordan han med denne avgjørelsen har blitt «så rolig. [...] fremdeles stille – men med sikker stemme når han først sa noe».³² Tarjei har oppnådd frihet, og identitetskrisen er kanskje endelig oppløst. Men også her, som med Mattis i *Fuglane*, skal friheten ende opp med å bli mer endelig enn Tarjei sannsynligvis hadde tenkt.

Den symbolske ordens drepende karakter

Ved å hente opp igjen også Lacans teori om menneskebarnets utviklingsstadier, skal vi se at Tarjei bærer attributter som plasserer ham både i det imaginære stadiet, samt i *den symbolske orden*. Dette er også i Tarjeis tilfelle med på å påvirke hans selvforståelse.

I den symbolske orden må menneskebarnet undertrykke sine egne lyster (det vil si de behovene og kravene som det stiller i det reelle og imaginære stadium), for å underlegge seg

³⁰ Solem, 38.

³¹ *Ibid.*, 38.

³² *Ibid.*, 126.

språket, også kalt «Farens Lov».³³ Dette innebærer, skriver Sætre, at «subjektet må la seg forme i Dei Andre sitt bilete».³⁴ Dette mener jeg er en avgjørende faktor for Tarjei sin identitetsposisjonering. De Andre representeres av far spesielt og bygda generelt, og menneskebarnet Tarjei sliter med å skulle formes i deres bilde. Prosessen med å underordne seg det eksisterende språksystemet er ambivalent for subjektet, særlig fordi man i den symbolske orden drives av et *begjær* om å anerkjennes av Den Andre som det subjektet man nå har blitt,³⁵ samtidig som man skal formes til å bli noe annet. Det er da ikke vanskelig å forstå at Tarjei sliter med å forholde seg til forventningene som stilles til ham.

Det som i de forutgående utviklingsstadiene var reelt og hadde med konkrete, naturlige behov å gjøre, må nå formidles ved hjelp av språket, skriver Sætre.³⁶ Tarjei har ennå ikke mestret dette språket — det forstår vi fordi han ikke klarer å symbolisere sine egne ønsker — og han stanger dermed inn i det Sætre videre omtaler som «"veggen" som språket og teikna dannar».³⁷ Dette hinderet kjenner vi igjen fra *Fuglane*, og Mattis sitt strev for å gjøre seg forstått. Tarjei strever ubestridelig også, men istedenfor å ty til det reelle stadiets meningssprengende (men også meningsskapende) språk, velger han å forbli stille, og unngår dermed å stange i språkveggen. Den symbolske ordens «framandgjerande og drepende»³⁸ egenart kan vi dermed hevde er med på å gjøre Tarjei til den stille, engstelige gutten han er. Vendepunktet kommer når han, med ro og trygghet, formidler at han har vervet seg til krigen i Afghanistan. For første gang har han uttrykket sitt ønske til Den Store Andre, hans far, og språkveggen er overvunnet, i alle fall for denne gang.

Som nevnt kan vi også hevde at Tarjei fremdeles har en fot innenfor det imaginære stadiet, noe som blir tydelig når vi undersøker hans relasjon til sin søster. Vi vet nå at mor spiller en avgjørende rolle i to av Lacans tre utviklingsstadier, men ved hjelp av Karins fortelling forstår vi at verken det symbiotiske forholdet mellom mor og sønn, eller det påfølgende kravet om nærvær, har hatt en «ideell» eller «normalitetspreget» realisering i forholdet mellom dem. Karin, som fikk fødselsdepresjon da Tarjei kom til verden, har i store deler av hans liv slitt med å skape en tilhørighet til ham, og hun har dermed ikke klart å tilstrekkelig fylle sin rolle

³³ Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 60.

³⁴ *Ibid.*, 60.

³⁵ *Ibid.*, 60.

³⁶ *Ibid.*, 60.

³⁷ *Ibid.*, 61.

³⁸ *Ibid.*, 60.

som den samtidig «gode» og «vonde» mor. Den rollen kan vi imidlertid argumentere for at det er Julie som har tredd inn i. Bakgrunn for å hevde dette får vi særlig når Julie blir gravid, og Tarjei sine refleksjoner samsvarer med menneskebarnets reaksjoner i det imaginære stadiet.

Kjærligheten og nærværet som menneskebarnet krever av sin mor har Tarjei fått fra Julie, og det er også hun som har irettesatt ham når det har vært nødvendig. Julie, som Hege, fyller dermed rollen som både den «gode» og «vonde» mor». Dermed er det naturlig at det oppstår en nærvær/fravær-relasjon også mellom Julie og Tarjei, når hun nå er gravid og gleder seg over dette. Tarjei blir barnet som «oppdagar [...] at det ikkje er moras einaste kjelde til lyst».³⁹ Her er det imidlertid ikke en farsrolle som skal erstatte Tarjei, men et lite barn. Når Solveig kommer til verden reagerer ikke Tarjei med den samme frustrasjonen og kamplysten som Mattis fremviser mot Jørgen, men føler tvert imot på en lettelse. Med Solveig som oppmerksomhetens sentrum er han midlertidig befridd fra den konfliktfylte prosessen det er å bli underlagt Farens Lov.

Hvordan er så disse relasjonene med på å påvirke hvordan Tarjei identitetsposisjonerer seg selv? Det dysfunksjonelle forholdet mellom mor og sønn kunne potensielt hatt stor innvirkning på Tarjeis selvforståelse, men relasjonen deres ser tvert imot ut til å ha liten innvirkning på ham. Man kan argumentere for at Julie sin betydningsfulle rolle i Tarjeis liv og oppvekst har tatt brodden av morens emosjonelle fravær, og at et potensielt morskompleks dermed er unngått. Kanskje kan man også si at det er erstattet av et vanskelig forhold til far, Den Store Andre. I motsetning til Mattis påvirkes altså ikke Tarjeis selvforståelse i nevneverdig grad av verken biologisk mor eller av den som bærer de fremtredende moderlige attributtene. Det er farsfiguren Tarjei føler seg liten under, og som er avgjørende for hvordan han identifiserer seg selv. Der Mattis finner styrke i et utvalg objekter og romanpersoner fra det fiktive universet han eksisterer i, er Tarjei gjennomgående nedslått og engstelig, frem til han endelig får forlate hjembygda – med de konsekvenser det innebærer.

Sammenligning av *Fuglane* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*

Når vi nå skal søke å dra linjer mellom de to romanene, slik vi også allerede til dels har gjort, skal vi bruke de samme fire tilgangene til romanenes identitetstematikk som i det analytiske

³⁹ Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59.

arbeidet. Synes noe å være vesentlig forandret i romankunstens behandling av spørsmålene om identitet fra 1950-tallet til 2010?

I både *Fuglane* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* gir motivet en tidlig og tydelig tilgang til romanenes identitetstematikk og hovedpersonenes arbeid med identitetsposisjonering. Mattis' svingende selvforståelse, og grunnen til det, kommer tydelig frem gjennom motivets konkrete karakter. Det samme gjør uroen og engstelsen som brer seg i Tarjei når han presses under forventningene som stilles til ham av far og bygd. Thomas Hylland Eriksen understreker i *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid* at det ikke bare er hovedpersonens egen selvforståelse som er med på å forme hans identitet, men at en stor rolle også spilles av hvordan han oppfattes og vurderes av *de rundt ham*.⁴⁰ Dette har også vist seg å være viktig i den fortelleanalytiske tilgangen til romanenes identitetstematikk.

I begge romanene fokaliserer fortellerne internt gjennom deres respektive hovedpersoner, og vi kan dermed hevde at Vesaas og Flatland bruker en sammenliknbar fremgangsmåte for å fremheve romanpersonenes arbeid med identitetsposisjonering. Med tilgangen til både Mattis og Tarjei sin stream-of-consciousness, får vi følgelig også eksplisitt tilgang til deres indre monologer (og dialoger), som selvsagt er helt sentrale i deres arbeid med identitet og selvforståelse. Når vi også får se hovedpersonene utenfra blir Hylland Eriksens poeng igjen viktig. Hos Vesaas blir det eksternt fokusert gjennom to motstridende fortelleinstanser, den anonyme autorale tredjepersonfortelleren, som støtter opp under Mattis' drømmende diskurs, og skriveren, som jobber mot dem begge. Hos Flatland er det romanens tre ytterligere førstepersonsfortellinger som gir oss det eksterne perspektivet på Tarjei. Her søker de dog ikke å undergrave Tarjeis fortelling, men bekrefter tvert imot det han allerede har fortalt. De fortelle tekniske grepene som tas av både Vesaas og Flatland er i denne forstand ikke med på å *påvirke* hovedpersonens egen identitetsposisjonering, men har innvirkning på hvordan vi som lesere forstår dem.

Vi har også sett at de deleuzianske oppstillingene som Mattis og Tarjei befinner seg i er avgjørende for deres identitetsposisjonering. Mattis, som vi følger i en kronologisk handlingsrekke, beveger seg fra én oppstilling til neste, med en selvforståelse som veksler med disse. Tarjei befinner seg derimot hovedsakelig i den samme oppstillingen gjennom hele

⁴⁰ Eriksen, *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid*, 7-8.

sin fortelling, fordi analepsene hans perspektiv er bygget opp av stadig fokuseres på det som har hatt størst innvirkning på Tarjeis liv, nemlig oppstillingen Tarjei—pappa—gården. Tarjei er, i motsetning til Mattis, angstfylt og urolig nesten hele sin levetid. I alle fall frem til han endelig, med deterritorialiseringen som kom med den kryssende linjen *militæret*, fant trygghet i seg selv, likt hvordan Mattis fant håp i *rugdetrekket*.

Avslutningsvis skal vi se at også psykoseksuell tematikk synes å være like betydningsfull for behandling av identitetstematikk på 1950-tallet, som i 2010. Mattis sørger over «den tapte totaliteten av nærvære»⁴¹ og må kjempe for å ikke miste sin søster til farsfiguren og det han selv «ikke har». Han er ambivalent i møte med Hege sin «vonde» side, og knust under de faderlige attributter han står overfor i de ulike mannlige romanpersonene. Dette, og de oppstillingene han til ulike tider er en del av, er det mest utslagsgivende når det kommer til Mattis' identitetsposisjonering. I Tarjei sitt tilfelle er det ikke i forbindelse med morsroller at hans nedslående tanker er mest fremtredende. For Tarjei er det i relasjonen til far, den symbolske ordens Store Andre, at mindreverdigheten og engstelsen får grobunn, og slik sett deler han med Mattis følelsen av å ligge under for andres faderlige attributter. Både bildet Tarjei har av seg selv i denne relasjonen, og dessuten også bildet De Andre vil forme ham i, er nedslående og med på å plassere ham i sin nesten livslange identitetskrise.

På bakgrunn av det avgrensede roman-materialet jeg har valgt å arbeide med, kan vi konkludere med at det ikke har skjedd vesentlige forandringer i romankunstens behandling av spørsmål om identitetstematikk fra 1950-tallet til 2010. Hos Vesaas så vel som hos Flatland er identitet sterkt knyttet til personers psykologiske indre, samtidig som menneskene, samfunnet og naturen rundt også har sin egen påvirkningskraft. Identitet, i alle fall slik vi har avgrenset begrepet, er og vil alltid være knyttet til disse faktorene, og muligheten for at også romankunsten femti år frem i tid vil tilnærme seg tematikken på tilsvarende måte som i disse verkene, vil jeg dermed hevde er stor. Om dette skjer ved hjelp av samme narrative, kompositoriske grep og med mulig næring fra de samme teoriene kan jeg imidlertid ikke hevde med avgjørende styrke.

⁴¹ Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59.

Bibliografi

- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid*. Oslo: Aschehoug, 2004.
- Flatland, Helga. *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Oslo: Aschehoug, 2010.
- Forfatterforeningen. “Tarjei Vesaas’ debutantpris til Helga Flatland”. 20.03.2011. <<https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/tarjei-vesaas-debutantpris-til-helga-flatland/>>.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An essay in method*. Oversatt av Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.
- Johnsrud, Astrid. “‘En politisk roman som ikke er politisk’. Intertekstuelle referanser og samfunnsdiskurser i Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*”. (Masteroppgave). Institutt for lingvистiske og nordiske studier. Det humanistiske fakultet: Universitetet i Oslo, 2011. Hentet 10.02.2021 fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26438/johnsrud_masteroppgave.pdf?sequence=1>.
- Nordmark, Kamilla Eikrem. “Det finnes en helhet. Tema og form i Helga Flatlands trilogi, *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. (2010), *Alle vil hjem. Ingen vil tilbake*. (2011) og *Det finnes ingen helhet* (2013)”. (Masteroppgave). Institutt for lingvистiske og nordiske studier. Det humanistiske fakultet: Universitetet i Oslo, 2015. Hentet 14.02.2021 fra: <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/45076?show=full>>.
- Solem, Hanne Line. “I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas’ roman *Fuglane*.” *Edda* 2003, nr. 1 (april 2003): 35-41. Hentet 17.02.2021 fra: <https://www-idunn-no.pva.uib.no/edda/2003/01/i_mote_med_en_fugl_produksjon_av_identitet_i_tarjei_vesaas_roman_fuglane>.
- Store norske leksikon*. «Identitet». 14.07.2020. <<https://snl.no/identitet>>.
- Sætre, Lars. “– Innbilling har du gjort’. *Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman”. Audiogram 22. Bergen: Fjernord, Univisjon, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993. 26 ss. © Lars Sætre 1993.
- . “Skrifta på veggen. Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas”. I *Norsk litterær årbok 1985*. Red. Leif Mæhle og Geir Mork. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 64-81.
- . “Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme”. I *Norsk litterær årbok 1985*. Red. Leif Mæhle og Geir Mork. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 57-63.

———. “Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas”. *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas’ forfatterskap*. Red. Steinar Gimnes. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2002. 83-101.

Vesaas, Tarjei. *Fuglane* (1957). 7. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2018.