

# Lars Amund Vaage sin sorgsong lesen med Lacan

Ei psykoanalytisk lesing av *Den framande byen* (1999),  
*Syngja*(2012), og *Sorg og song* (2016)



Sondre Johan Chesney Kvamme

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2018

*Denne sida er skriven til dei eg vil takka.*

*Tusen takk til han far, for vise ord, trøyst og oppmuntring, når det trengs. Og for inspirasjon. Og for at du alltid er der.*

*Tusen takk til ho mor, som alltid passar på meg, sørgjer for at eg held fram, alltid spør meg korleis det går, og gjev meg tryggleik..*

*Tusen takk til han Rune, for evig flyt av kaffi og gode samtalar, gode og tunge turar opp bratte fjell, øydelagde kne, og eit venskap eg aldri kunne vore forutan.*

*Tusen takk til Håkon som fredagen før sa ja til å gjennomføra ein språkvask av heile greia! Å skriva master er lett; å skriva bra er vanskeleg.*

*Tusen takk til Fagutvalet for den Integrerte Lektorutdanninga, for ein stad å gjera noko heilt anna; for å gje meg moglegheita til å yta for andre; og for alle dei fantastiske og fargerike menneska eg har møtt gjennom det. Eg har møtt så utruleg mange gode og herlege folk gjennom studiet mitt. Det er særleg to milesteinar for meg i lektorstudiet: Når klassen min fekk tilgang til masterlesesalen, og når eg starta i Fagutvalet. Masterlesesalen har skapt eit ekte samhald i klassen, på tvers av nordiskmiljøet, og på tvers av kull! Der eg før følte meg litt på utsida føler eg meg no som ein del av heilskapen. Det gjer godt.*

*Gjennom Fagutvalet har eg møtt endå fleire lektorstudentar, på tvers av kull, fag og fakultet! Så mange gode venskap eg har fått, og så mange sterke og gode erfaringar og har fått. Fagutvalet særleg har gitt meg eit nytt syn på studenttilværet; det er fantastisk! Fagutvalet har gjort meg rik på venskap. #lektorlove*

*Tusen hjarteleg takk til Christine Hamm, rettleiaren min, for at du har vist meg veg. Takk for at du veit betre enn meg sjølv kva eg vil og tenkjer. Om eg blir ein halvparten så god rettleiar som deg, så har eg oppnådd noko stort.*

*Tusen takk til meg sjølv, for at eg heldt ut meg.*

## Innhald

1	Innleiing	8
1.1	Sorgsongen: Det umedvitne språket sin påverknad på forma	9
1.2	Sorgsongen og forma	9
1.3	Presentasjon av tre tekstar	10
1.4	<i>Den framande byen</i>	10
1.5	<i>Syngja</i>	11
1.6	<i>Sorg og song</i>	11
1.7	Jacques Lacan si rolle i oppgåva	11
1.8	Problemstilling og framgangsmåte	12
2	Resepsjon og eksisterande forskning om Vaage sine tre bøker <i>Den framande byen</i> , <i>Syngja</i> og <i>Sorg og song</i>	14
2.1	Resepsjonen	14
2.1.1	Overblikk over resepsjonen til <i>Den framande byen</i>	14
2.1.2	Overblikk over resepsjon til <i>Syngja</i>	15
2.1.3	Overblikk over resepsjonen til <i>Sorg og song</i>	15
2.2	Meir utdjupande om samtidskritikken til dei tre verka	16
2.2.1	<i>Den framande byen</i> : Romanen som forsvann	16
2.2.1.1	Kritikkdebatten	17
2.2.2	<i>Syngja</i> : Ein jubelsong	19
2.2.3	Psykoanalyse, repetisjon, erindring og struktur i omtalane	20
2.2.4	<i>Sorg og song</i>	22
2.3	Eksisterande akademisk forskning på verka og forfattarskapen	24
2.3.1	Hjorthol om sorgsongen	25
2.4	Vaage sin forfattarskap i litteraturhistoria	26
2.5	<i>Den framande byen</i> , <i>Syngja</i> og <i>Sorg og song</i> i litteraturhistoria	26
2.6	Tidlegare masteroppgåver om forfattarskapen til Lars Amund Vaage	26
3	Teorien: grunnleggjande om Lacan sin psykoanalyse	28

3.1	Lacan sine tre faser	29
3.1.1	Det imaginære stadiet	29
3.1.2	Det symbolske stadiet	30
3.1.2.1	Dei eksistensielle strukturane	30
3.2	Det umedvitne	31
3.2.1	Dei signifikante signifiantane	31
3.3	Det reelle	32
3.3.1	Repetisjon og dødsdrifta	33
3.3.2	Erindring og tilbakeblikk	35
4	Ein psykoanalytikar lesen med ein annan: Analyse av <i>Den framande byen</i>	37
4.1	Innleiing	37
4.2	Narrasjonen	37
4.2.1	Historia	38
4.2.2	Diskursen	39
4.2.2.1	Trauma	41
4.2.3	Dei forskjellige typane minne	41
4.2.3.1	Luzern, utkasting og forvirring	42
4.2.3.2	Ventinga	43
4.2.3.3	Barndom, foreldre og hestar	45
4.3	Forteljaren og det forteljartekniske	46
4.3.1	Når Reich blir forlaten	48
4.4	Tingen, Fallos, det incestuøse begjæret	48
4.4.1	Nevrotikaren Reich. Reich lest med Lacan	49
4.4.1.1	Reich lest med Lacan: repetisjonar av erindringar	50
4.4.1.2	Bakhtin og hybridisering, og ei framoverretta gjentaking	50
4.4.2	Repetisjonar og erindringar igjen	51
4.4.3	Fallet tilbake Det imaginære	51
4.5	Reich, vona, reisa, psyken	52
4.5.1	Reich og Elsa sit i eit tre. Ein, to, tre, Reich fell ned	53

4.6	Inga konklusjon, men ei avrunding	54
5	<i>Syngja</i> – ein sorgsong	55
5.1	Innleiing	55
5.1.1	Eg-forteljaren tapet av språket	56
5.2	Narrasjonen	57
5.2.1	Historia	57
5.2.2	Diskursen	59
5.2.2.1	Eit forvirrande tidsaspekt	60
5.2.2.2	Møtet med institusjonen	62
5.3	Strukturen som det umedvitne: repetisjon	62
5.3.1	Gjentatte motiv	63
5.3.1.1	Livet med autismen	63
5.3.1.2	Reisemotivet	64
5.3.1.3	Institusjonen	64
5.3.2	Gjentatte handlingar og eller hendingar	65
5.3.2.1	Heim frå skulen	65
5.3.2.2	Fjellturane til far og dotter	66
5.3.2.3	Overnattingsbesøket	66
5.3.2.4	Repetisjonar, Hjorthol, Kierkegaard, dødsdrifta	67
5.3.2.4.1	Dødsdrifta og gjentatte hendingar	68
5.4	Repetisjon i strukturen	69
5.4.1	Kvar gong når G kom heim frå skulen, men også den gong då.	70
5.4.2	Vaage om det umedvitne språket	70
5.5	Forteljaren sin funksjon	71
5.5.1	Det forvirrande tidsaspektet igjen	72
5.5.1.1	Forteljaren sitt truverd	73
5.6	Lacan og tapet av språket	75
5.6.1	Tapet	76
5.6.2	Nevrosen	77
5.6.3	Tapet som eit traume	78

5.6.4	Å vinna språket tilbake	80
5.6.5	Vona, eller vonlausheita	80
5.7	Avslutninga – vonfull eller vonlaus?	81
5.8	Konklusjon	82
6	<i>Sorg og song</i> – å syngja om sorg	84
6.1	Innleiing	84
6.2	Sorgsongen	85
6.2.1	Å mista stemma: Sorgsong i <i>Den framande byen</i>	86
6.2.2	Å syngja om sorg: Sorgsong i <i>Syngja</i>	87
6.2.3	Litt om ellipsane i romanane	89
6.3	Melankoli over det fortalde - Sorga som ein føresetnad for songen	90
6.3.1	Det umoglege begjæret	91
6.3.2	Lag på lag på lag med psykoanalyse	91
6.3.2.1	Det fyrste laget: Romanpersonane	92
6.3.2.2	Det andre laget: Forteljarane	92
6.3.2.3	Det tredje laget: Den implisitte forfattaren	93
6.3.2.4	Det fjerde laget: Forfattaren Vaage sin psykoanalyse	94
6.3.2.5	Det femte laget: mi eiga lesing	95
6.4	<i>Sorg og song</i> – ein sjølvdiagnose	96
6.4.1	Essayforma – faksjon?	96
6.4.1.1	Den skrivande og handlande forteljaren – eit brot med essayet?	98
6.5	Likskapar mellom dei tre, eller fire, personane	98
6.5.1	Vaage og Reich	98
6.5.2	Vaage og eg-forteljaren i <i>Syngja</i>	100
6.5.3	Ein kontrollerande og forstyrrende farsfigur	101
6.6	Eigendiagnose, og Vaage sin psykoanalyse	102
6.6.1	Musikken og kroppen som Det reelle	102
6.6.1.1	Kristeva og det semiotiske	103
6.6.2	<i>Sorg og song</i> som ein eigendiagnose	104

6.7	Ein analyse av forteljaren i <i>Sorg og song</i>	105
6.7.1	Vaage sine bøker er Vaage sitt liv	106
6.7.1.1	Starten på sorgsongen	106
6.7.1.2	Vidare utvikling av songen	107
6.7.1.3	Å få ord på det stumme, det usagde	108
6.8	Den paradoksale vona, og starten på ein konklusjon	109
6.8.1	<i>Sorg og song</i> – eit steg fram eller tilbake? Eit sidesteg?	110
6.9	Avsluttande avrunding og refleksjon	111
7	Konklusjon	113
8	Samandrag:	116
9	Abstract:	117
10	Oppgåva sin relevans for profesjonen:	118
11	Litteratur	119

## 1 Innleiing

Lars Amund Vaage, fødd i 1952, er ein norsk forfattar med ein jamt veksande forfattarskap. Forfattarskapen hans spenner seg over 20 bøker frå 1979 til 2017. Romanen hans *Rubato* frå 1995 fekk stor merksemd og vann Kriticarprisen same år. Romanen vart og nominert til Norsk råds litteraturpris. Vaage er mest kjend for boka si *Syngja* frå 2012. Ho vann Brageprisen og vart nominert til Kriticarprisen det same året. I løpet av forfattarskapen sin har Vaage utvikla ein særeigen lyrisk og psykologisk skrivestil som på mange måtar har kulminert i *Syngja*. Ho er ei bok om ein forfattar og den autistiske dottera hans, med tydelege sjølvbiografiske trekk. Vaage har sjølv eit autistisk barn, eit barn som ikkje kan snakka eller fungera som «vanlege» menneske. Det er særleg temaet om autisme som har gitt Vaage mykje merksemd, i tillegg til det lyriske språket hans.

Interessa for psykiske vanskar og psykoanalyse har ikkje alltid fått like mykje merksemd hjå alle lesarane hans, men det er høgst til stades i alle romanane. I boka hans *Sorg og song* frå 2016, ei bok om forfattarskapen og utviklinga fram mot *Syngja*, utforskar Vaage sjølv det psykologiske aspektet ved forfattarskapen sin nærare. Tanken bak *Sorg og song* er å utforska kvifor han sleit med å skriva *Syngja*:

Ein tanke arbeidet med *Syngja* gav meg, og som eg ikkje har blitt ferdig med, er at det skjedde ei slags språkleg innkapsling av noko av det som hadde med det autistiske barnet å gjera. Ein del av livet med barnet lét seg ikkje nå med språk, korkje i kvardagslege møte eller i samtalar i hjelpeapparatet, og heller ikkje i skrift. Det ser ut for meg som om røynslene med autismen kom til å tyda inspirasjon til nytt språk, men også, forunderleg nok, tap av språk. Autismen forma forfattarskapen på mange måtar, men noko av denne forminga innebar altså det stumme. Og dette stumme vil eg prøva å fortelja om. [...] Det er i lys av denne innkapslinga av språk me kan forstå kvifor skivinga av *Syngja* likna på ein flaum, eit ras. (Vaage 2016, 10)

Møtet med autismen førte til tap av språk, det gjorde han stum. Møtet med autismen gav han også eit nytt språk, eit stumt språk, eit språk som har vore i stadig utvikling. Som forfattar er språket livsviktig, og språkløysa var, og er, utfordrande for Vaage.

Å vera eit skrivande menneske som ikkje skriv, kan vera som å leva med ein mangel, ein kjenner seg lam, utsløkt, men så hender det noko, gjerne inne i ein sjølv, ein tanke kjem, og livet vender tilbake til den skrantande kroppen. (Vaage 2016, 57)

Han er eit ikkje-skrivande skrivande menneske. Dette ser han på som ein mangel, som ei handlingslamming. Men av og til kjem språket av seg sjølv, det fossar over han, og dette koplpar Vaage opp mot det som ein i psykoanalysen kallar for det umedvitne.



Det meste av vårt eige indre er utilgjengeleg for oss, det ligg i det umedvitne, seier psykoanalytikarane. Og sanninga om mennesket kjem heller fram i forsnakkinga, tilfellet, draumen, seiest det. (Vaage 2016, 16)

Vaage vidarefører her klart Freud sine tankar.

### 1.1 Sorgsongen: Det umedvitne språket sin påverknad på forma

Dette umedvitne språket som Vaage meiner «kjem av seg sjølv» har ein effekt på heile forfatterskapen hans. Dette umedvitne språket påverkar både forma og innhaldet på språket. Forma på bøkene speglar det umedvitne. Sjølv ser Vaage viktigheita av forma til eit skjønnlitterært verk:

Modernistane, blant andre, insisterte på at det var litterær form, meir enn innhaldet, som skulle vera i fokus. Sjølv om eg trur at dei overdreiv, noko som kan koma av polemiske omsyn i tida dei levde, representerte dei ei viktig vending i litteratursyn. Eg trur på at litterær form skal ha stor merksemd. Og eg skriv sjølv bøker som treng slik merksemd. Mykje avheng av måten bøkene mine er skrivne på, det er ikkje berre snakk om «daud» form. Ikkje minst er *Syngja* ei bok der ein bør sjå på skrivemåten, me kan kalla det «songen», for å vita kva boka dreier seg om. Det er ikkje berre snakk om å fortelja ei historie, overføra eit innhald på mest mogeleg effektiv måte. Meir enn ein rapport om levd liv kan boka liknast med det å syngja ein song. (Vaage 2016, 148)

Skrivestilen blir for Vaage ein song, ikkje berre ein måte å fortelja om noko på. Å skriva, og dermed å syngja, blir noko mykje meir omfattande, det blir ein måte å uttrykka sitt indre på. Eg har valt å kalla denne songen, som eg vil studera nærare, for *sorgsong*<sup>1</sup>, dels på bakgrunn av tittelen på boka som eg har sitert frå, *Sorg og song*. Det som forteljarane syng om i bøkene hans er knytt til sorg, og forma på songen blir forma av sorga. Eit spørsmål blir då om Vaage er medviten på effekten som dette umedvitne har på det medvitne.

### 1.2 Sorgsongen og forma

Minne har ei særeigen rolle i Vaage sin forfatterskap:

Ein treng ikkje fortelja alt, men hoppar over, legg fortid i mørker. Ein går kanskje ikkje eingong inn på årsakene til hovudpersonens vanskelege sinn, men skriv seg rundt eit traume som lesaren kan tenkja seg, dikta om sjølv. Eg går inn på barndommen til somme av dei vaksne romanfigurane mine, men ikkje slik at barndomsglimta forklarar for mykje av vaksenlivet. Tvert om kan det vera slik hos meg, i strid med metoden i den psykologiske realismen, at fortidsglimta kan problematisera notida. (Vaage 2016, 106)

Minne og fortid knyter eg tett opp mot sorgsongen. Ein del av sorgsongen vert då å sjå tilbake på det som har vore. Vidare forsøker romanpersonane ofte å forstå kva som skjedde den gong då, eller kvifor dei er som dei er no. Som Vaage sjølv skriv, så skal fortida belysa notida.

---

<sup>1</sup> Omgrepet «sorgsong» vert også nytta av mellom anna Hjorthol i *Vaage – ti lesninger av Lars Amund Vaages forfatterskap* (2012).

Ein annan gjengangar i Vaage sin forfattarskap er gjentakingar. Gjentakingar finst på fleire nivå i bøkene hans, i alt frå minne til handlingar og motiv. Desse gjentakingane er noko som fleire lesarar har lagt merke til. Einar Rise, til dømes, skriv om *Den framande byen* i *Vinduet* i 1999. Der legg han vekt på repetisjonane sin funksjon i boka:

Jeg liker oppbyggingen om noen få bilder, om scener: I bilen, ankomst hotellet, grytidlig morgen på hotellrommet, første kveld på Theatercafeen, møte i den norske psykoanalytiske foreningen. For hvert bilde utvider fortellingen seg, går i sirkler, kverner og kverner, og teksten er akkurat slik, den er kvernen. (Risa 1999)<sup>2</sup>

Gjentakingane heng nøye saman med korleis sorgsongen forsøker å belysa visse sider av personen. For kvart bilete som blir gjentatt utvidar forteljingane og personane seg. Dette er direkte knytt til korleis forteljingane blir fortalde, og difor får forteljarane ei sentral rolle i sorgsongen: Det er dei som syng sorgsongen. På bakgrunn av desse punkta har eg vald å trekkja inn Lacan sin psykoanalyse. Lacan fokuserer særleg på korleis språk oppstår, og korleis eit subjekt utviklar seg. Men før eg reflekterer meir om valet av Lacan, skal eg seia noko om dei romane av Vaage eg har valt.

### **1.3 Presentasjon av tre tekstar**

For å analysera Vaage sitt umedvitne språk i sorgsongen ved hjelp av Lacan har eg valt ut tre bøker som eg les som sentrale for utviklinga og utføringa av sorgsongen. I kronologisk rekkjefylgje tek eg for meg *Den framande byen* (1999), *Syngja* (2012), og *Sorg og song* (2016). Alle dei tre bøkene er baserte på ekte menneske og deira levde erfaringar, men dei er dikta og skrivne om. Tilbakeblikk og gjentakingar er sentrale i alle dei tre bøkene.

### **1.4 *Den framande byen***

*Den framande byen* vart sleppt i 1999. Vaage hadde alt i ung alder lese Wilhelm Reich sin psykoanalytiske skrifter, og ynskte å skriva ein roman om han. Han blanda røynda med fiksjon og skapte ein biografisk roman. Romanen handlar om psykoanalytikaren Wilhelm Reich og opphaldet hans i Noreg på 1930-talet. Boka startar med Reich som reiser frå Luzern til Noreg. Han har nettopp blitt kasta ut av Den internasjonale psykoanalytikarforeininga, ei foreining for dei fremste psykoanalytikarane i verda på den tida. Han får tilbod om å forska ved Universitetet i Oslo, og difor reiser han dit. Romanen hoppar fram og tilbake mellom notid og fortid, heilt frå barndommen til Reich og fram til han blir kasta ut i Luzern. Fleire hendingar blir fortalde gjentatte gongar, og skiljet mellom notid og fortid er ofte uklårt.

---

<sup>2</sup> Risa, E. O. 29.11.1999. *Vinduet*, «Fallet». <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=191>

## 1.5 *Syngja*

*Syngja*, sleppt i 2012, er Vaage sin mest kjende roman. I boka fylgjer ein eg-forteljaren, som er far til ei sterkt autistisk dotter. Han livnærer seg som bussjåfør og forfattar. Som tidlegare nemnt, er *Syngja* i stor grad basert på Vaage sine egne erfaringar med eit autistisk barn. Desse erfaringane er utan tvil grunnlaget for romanen. Men det er viktig å skilja forfattaren frå forteljaren i romanen, og det er noko som forfattaren sjølv også har uttrykt eit ynskje om.

Ikkje eingong i *Syngja*, der eg-forteljaren er ein forfattar på min alder som bur i eit grønt hus på Vestlandet, slik eg gjer, og reiser over fjella for å vitja den funksjonshemma dotter si, slik eg også gjer, kan ein påstå at eg-personen og eg, forfattaren av kjøt og blod, er den same. I romanteorien er dette eit prinsipielt skilje. (Vaage 2016, 24)

Dette skiljet har eg i stor grad valt å fylgja. Analysen av *Syngja* ser utelukka på forteljaren som ein åtskild person frå Vaage. I *Syngja* fylgjer ein forteljaren i hans gjenforteljing av sitt eige liv. Romanen er forma som ei bok skrive av eg-forteljaren, og denne forma er viktig for den vidare analysen min.

## 1.6 *Sorg og song*

*Sorg og song*, sleppt i 2016, er den nyaste av dei tre bøkene eg har vald ut. Boka er skriven som eit essay der forfattaren, eller forteljaren, reflekterer over alle prosessane han gjekk gjennom i arbeidet sitt med å skriva *Syngja*. Sjølv om Vaage fekk barnet sitt for over 30 år sidan, greidde han fyrst å skriva boka om det i 2012. Gjennom boka ser han tilbake på livet sitt, både på det han har gjort og kjent, i likskap med forteljaren i *Syngja*, men han ser også tilbake på bøkene som han har skrive. Det blir ei reise gjennom fortida, med stadige fram- og tilbakeblikk mot *Syngja* og skapingssoga hennar. Korleis greidde han å skriva boka, egentleg? Alle sitata brukt i innleiinga til denne oppgåva er henta frå *Sorg og song*, og dei syner korleis boka er: reflekterande, analyserande og spørjande. *Sorg og song* blir i det siste analysekapittelet mitt eit grunnlag for å analysera *Den framande byen* og *Syngja* sin sorgsong i ljøs av Vaage sine egne tankar.

## 1.7 Jacques Lacan si rolle i oppgåva

Eg har valt å lesa Vaage sin sorgsong ved å henta inspirasjon frå Jacques Lacan sin psykoanalyse. Lacan sine teoriar om Det imaginære, symbolske og reelle kan bidra til å forstå dei forskjellige stadia som Vaage sine romanpersonar går gjennom. Særleg tapet av språk eller handlingsevne knyter eg tett opp mot Lacan sitt imaginære. Hypotesen min er at sorgsongen speglar romanpersonane sine indre stemmer og kjensler, og at Lacan kan hjelpa meg i å forstå utviklinga til romanpersonane. Forteljarane og personane syng om fortida si,

om hendingar, handlingar og tema, om og om igjen, i eit forsøk på å setja ord på det og forstå det. Kvifor er ting som dei er? Som Vaage sjølv observerte, har fortida i bøkene hans som funksjon å problematisera, men også belysa, notida. I oppgåva mi vil eg analysa denne sorgsongen og effekten han har på romanpersonane.

Alle dei tre bøkene er baserte på det å sjå tilbake på noko som har vore eller som har skjedd, og korleis personane handterer desse hendingane. Eg kjem til å visa at alle dei tre personane i bøkene har opplevd ei form for traume, og i likskap med ein pasient som vitjar ein psykolog må dei sjå tilbake på fortida si og prøva å forstå kva som har skjedd med dei.

Traumeomgrepet eg nyttar har eg henta frå Unni Langås si bok *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*<sup>3</sup>. Langås legg vekt på at skjønnlitteratur som omhandlar traume ofte har ein kompleks struktur:

Den litterære tematiseringen av traumer får ofte flere lag og en kompleks struktur, idet aktuelle hendelser utløser minner om gamle voldsepisoder og akutte overgrep eller langvarig mishandling. (Langås 2016, 16)

Eg trur at Vaage sin sorgsongen er eit døme på ein slik kompleks struktur, og at Lacan kan bidra til å forstå denne komplekse strukturen.

## **1.8 Problemstilling og framgangsmåte**

Observasjonane mine av mellom anna sorgsongen har motivert meg til å studera Vaage sine tekstar meir systematisk: *Kva* er sorgsongen til Lars Amund Vaage? *Kva* rolle har erindring og repetisjon i sorgsongen hans? *Korleis* påverkar denne sorgsongen strukturen til bøkene? *Kva* skjer om ein les Vaage sin sorgsong med Lacan sin psykoanalyse? I tillegg til desse spørsmåla om sorgsongen, vil eg også sjå på Vaage sine kommentarar til psykoanalyse i dei skjønnlitterære tekstane, og kor medviten han er om sitt eige umedvitne. Er bruken hans av erindringar og repetisjonar medviten? *Kva* for ei rolle har psykoanalysen for Vaage som forfattar?

I det fylgjande presenterer eg fyrst resepsjonshistoria til dei tre bøkene, og eksisterande akademisk forskning på forfattarskapen. Vidare gjev eg ei kort innføring i dei mest grunnleggjande tankane til Lacan sin psykoanalyse. Denne innføringa skal gje eit forståingsgrunnlag for resten av analysen min, og dei utbroderingane eg gjer. Etter teoriinnføringa analyserer eg dei tre bøkene. Fyrst *Den framande byen*, så *Syngja*, og så *Sorg og song*. I det siste kapittelet analyserer eg fyrst *Den framande byen* og *Syngja* i ljuset av

---

<sup>3</sup> Langås, U. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*.

Vaage sine egne tankar i *Sorg og song*, før eg analyserer *Sorg og song* for seg sjølv og forteljaren i boka.

## 2 Resepsjon og eksisterande forskning om Vaage sine tre bøker *Den framande byen, Syngja og Sorg og song*

Autisme, galskap og musikk er tre tema som ofte blir teke opp i møte med forfattarskapen til Vaage. To av desse, musikken og autismen, møter ein i *Syngja* og *Sorg og song*. *Den framande byen* blei i etterkant av sin publikasjon omtalt som ein gløymd roman i bokomtalen «Romanen som forsvant» (2000) av Jan Kjærstad<sup>4</sup>, som peika på at få kritikkarar tok for seg boka. Dette skapte ein debatt i Aftenposten om norsk litteraturkritikk. Diverre førte denne artikkelen til eit fokus på kritikken i seg sjølv, og veldig lite på verket. I etterkant kom det fleire til dels kritiske omtalar og artiklar om romanen. Ironisk nok var det eit par gode omtalar før «Romanen som forsvant» vart publisert, men desse forsvann i kritikken av kritikken.

I dette kapittelet tek eg for meg resepsjonen av dei tre utvalde bøkene. Fyrst gjev eg eit generelt overblikk før eg går grundig inn i resepsjonen knytt til kvar bok. Vidare vil eg sjå på forfattarskapen si plassering i norsk litteraturhistorie, og så sjå på det som finst av forskning på Lars Amund Vaage, og då særleg knytt til desse tre verka. Dette vil skapa eit grunnlag for delar av prosjektet mitt, som går ut på å kasta eit nytt ljøs over forfattarskapen til Lars Amund Vaage, med eit ankerfeste i psykoanalysen. Elles er det er få som har sett grundig på dette, og eg vonar at eg kan bidra til noko her.

### 2.1 Resepsjonen

Lars Amund Vaage har fått mykje god kritikk for bøkene sine, særleg for *Syngja* og *Sorg og song*. Dei har blitt omtalt i dagspressa, og i fleire litterære og faglege tidsskrift i Noreg. *Den framande byen* blei for det meste omtalt i dagspressa, men vart òg nemnd i litterære tidsskrift. Til saman vart dei tre verka omtalt i alle dei større avisene i Noreg, i fleire distriksaviser, og i nokre tidsskrift, både innanfor og utanfor den litterære krinsen.

#### 2.1.1 Overblikk over resepsjonen til *Den framande byen*

*Den framande byen* vart gjeven i 1999. Gjennom A-tekst sin søkemotor har eg funne 14 omtalar av *Den framande byen*. Dette inkluderer aviser, tidsskrift og intervju<sup>5</sup>. Romanen har vore omtalt i tidsskriftet Vinduet, og i dagsavisene Dag og Tid, Dagbladet, Bergens Tidende, Verdens Gang og Aftenposten. Kritikdebatten som oppstod i etterkant av *Den framande byen*, sett i gang av Jan Kjærstad, gjekk føre seg i Aftenposten. Kritikkarane ser i hovudsak på

---

<sup>4</sup> Kjærstad, J. 14.08.2000. Aftenposten, «Romanen som forsvant».

<sup>5</sup> Dette gjeldt også i resepsjonen til *Syngja* og *Sorg og song*.

romanen som ein historisk-biografisk roman om Wilhelm Reich. Forfattarane og litteratane fokuserer i sine omtalar meir på heilskapen og samanhengen mellom form og innhald.

### 2.1.2 **Overblikk over resepsjon til *Syngja***

*Syngja*, publisert i 2012, er Vaage si mest suksessrike bok, og har naturleg ein meir omfattande resepsjon. Gjennom A-tekst har eg funne 29<sup>6</sup> omtalar av romanen. *Syngja* har, med sitt såre tema autisme, ikkje berre vore innom aviser og litterære tidsskrift, men også innom faglege tidsskrift utanfor litteraturkrinsen. Romanen har vore omtalt i Tidsskriftet for den norske legeföreninga; Fontene, eit tidsskrift for Fellesorganisasjonen; og Utposten, eit tidsskrift for allmenn- og samfunnsmedisin. *Syngja* har i tillegg vore omtalt i Morgenbladet og Dag og Tid. Av dagsaviser har Kvinnheringen, Bergens Tidende, Dagsavisen, Dagbladet, Vårt Land, Aftenposten (og Aftenposten morgen), Klassekampen, Nationen, Adresseavisen 1, Stavanger Aftenblad, Verdens Gang, Fædrelandsvennen, Trønder-avisa, og Hallingdølen omtalt romanen. Resepsjonen knytt til *Syngja* er utelukkande god, og fokuserer i stor grad på det personlege, nære og intime ved romanen. Mykje av resepsjonen er intervju med Vaage. Det finst eit lite skilje mellom dei som les romanen optimistisk og dei som les han pessimistisk. Med det meiner eg at lesarane ofte har eit positivt eller negativt bilete av forteljaren sin lagnad etter lesinga.

### 2.1.3 **Overblikk over resepsjonen til *Sorg og song***

*Sorg og song*, publisert i 2016, har naturleg fått minst omtale av dei tre så langt<sup>7</sup>. Han rommar 13 omtalar, fordelt på to tidsskrift og fem dagsaviser. To av tekstane som handlar om *Sorg og song* finst i Vagant, og to til i Dag og Tid. I dagsavisene fann eg fire omtalar hjå Klassekampen, to i Vårt Land, og ein i Aftenposten, Kvinnhering og Hallingdølen. Når *Sorg og song* blei sleppt hadde røyndomslitteratur-debatten blitt særskild aktiv i Noreg, og det prega ein god del av resepsjonen. Fleire av tekstane tek for seg korleis *Sorg og song*, og for så vidt også *Syngja*, er røyndomslitteratur, men at dei er av den «varme, personlege» typen, i motsetnad til Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgård, som fleire ser på som harde og kalde. Autismetemaet er også her viktig for mange, og ein ser det til dømes i Vagant-omtalane, der begge to handlar om å leva eller jobba med autistiske barn.

---

<sup>6</sup> Nokre omtalar har vore omsett frå bokmål til nynorsk, eller andre vegen, og publisert i andre aviser. Dei tel eg ikkje med.

<sup>7</sup> Fram til februar 2018.

## 2.2 Meir utdjupande om samtidskritikken til dei tre verka

### 2.2.1 Den framande byen: Romanen som forsvann

Det finst nokon særse negative omtalar av *Den framande byen*. Yngvar Ustvedt skriv på nrk.no fylgjande: «Som roman er boken i mine øyne for en stor del mislykket.» (Ustvedt 1999)<sup>8</sup>

Vidare utdjupar Ustvedt:

Forfatteren bruker et språk som er tungt og trettende inntil det nesten ulidelige. Fremstillingen krydres med massevis av utrops- og spørsmålstejn på hver eneste side, og han gjentar seg selv på en måte som bare virker tyngende. (Ustvedt 1999)

Her ser ein også ein annan tendens i resepsjonen: I Ustvedt sine augo er skiljet mellom forfattar og forteljar vekke. Det er ikkje berre han som ser slik på forfatterskapen til Vaage. For fleirtalet av omtalane eksisterer ikkje dette skiljet, på tvers av forfatterskapen. Ustvedt viser her det kanskje leiande synet på *Den framande byen* hjå mange kritikkarar. Fleire kritikkarar peikar også på at romanen er ein fiksjon om faktiske, reelle menneskje og hendingar. Ustvedt var kritisk til det, og Anders Moe meinte i Aftenposten at dette var ein av grunnane til at boka var ein fiasko: Ho er «en roman som blander fakta og fantasi, med en navngitt historisk person i hovedrollen.» (Moe 2000)<sup>9</sup> Øystein Rottem meiner at prosjektet blir kunstig grunna dette (Rottem 1999).<sup>10</sup> Vel å merka, alle meinte ikkje dette. Det var berre få som uttalte noko som helst om boka, og difor blei desse negative synspunkta ei stund leiande, og mest synlege. Vaage fekk stønad frå sentrale aktørar på feltet, mellom anna frå Kjærstad, som tidlegare nemnt; Ingunn Økland (2000)<sup>11</sup>; Pål Gerhard Olsen (1999)<sup>12</sup>; Guri Hjeltnes (1999)<sup>13</sup>; og ikkje minst Einar O. Risa (1999).

Atle Kittang reflekterer i *Vaage – ti lesninger i Lars Amund Vaage sin forfatterskap* over resepsjonen, som Vaage fekk til *Den framande byen*. Han ser på skiljet mellom kritikkarane og Vaage sine «yrkesbrør- og -systre», spesielt med tanke på Ustvedt sin uttale om boka som mislykka:

Det burde vere sjølv sagt, men ser ikkje alltid ut til å vere det: Om ein roman er vellykka som roman, om ein kunstnar har lykkast med prosjektet sitt, kan ein først vurdere når ein har fått tak i kva slags roman kunstnaren faktisk har skriva, og kva

---

<sup>8</sup> Ustvedt, Y. 11.11.1999. <https://www.nrk.no/kultur/den-framande-byen-1.525151>

<sup>9</sup> Moe, A. 18.08.2000. Aftenposten, «KORT SAGT Bokfiasko?» Det kan vera morosamt å notera seg kva Moe meiner er den viktigaste grunnen til at boka er ein fiasko: ho er på nynorsk.

<sup>10</sup> Rottem, Ø. 10.11.1999. Dagbladet, «Reich på vrangen»

<sup>11</sup> Økland, I. 17.08.2000. Aftenposten, «Aviskritikken trenger kritikk»

<sup>12</sup> Olsen, P. G. 11.11.1999. Bergens Tidende, «Romanen som en indre reise», og 16.08.2000. Aftenposten, «Den børsnoterte, avlebeskuende litteraturkritikken»

<sup>13</sup> Hjeltnes, G. 12.11.1999. Verdens Gang, «Fjetrende om Reich»



slags prosjekt som fullbyrdar seg der. Når eg les gjennom kritikkane som *Den framande byen* mottok hausten 1999 og vinteren 2000, slår det meg at det er hos Vaages yrkesbrør (og – systre) ein finn dei beste forsøka på å gjere greie for romanens eigne formelle og tematiske premissar. (Bramnes 2012, 147)

Gjentakande for dei som faktisk støtta og sette pris på boka, var at dei forstod funksjonen til den repeterande forma og strukturen, dei forstod boka som noko meir enn berre gjentakingar; dei forstod *det litterære prosjektet*, meiner Kittang..

Risa, som står for ei av dei meir personlege og empatiske omtalane, skriv i Vinduet:

Jeg liker oppbyggingen om noen få bilder, om scener: I bilen, ankomst hotellet, grytidlig morgen på hotellrommet, første kveld på Theatercafeen, møte i den norske psykoanalytiske foreningen. For hvert bilde utvider fortellingen seg, går i sirkler, kverner og kverner, og teksten er akkurat slik, den er kvernen. (Risa 1999)

Innanfor dette sjiktet ligg også Olsen sin omtale av *Den framande byen* i Bergens Tidende i 1999 og Aftenposten i 2000. Han er ein annan av omtalarane som set pris på den og som forstår det litterære prosjektet. I tillegg ser han mellom anna på forteljarstrukturen og korleis han er med på å få fram ei skildring av umedvitne, mentale prosessar som ein ikkje forstår eller kan kontrollera.

Gjennom en korthugd, feberpustende setningsstruktur, gjennom en fortellerteknikk som fremhever alle tings samtidighet, alle tidsplans likeverd, er Vaage ute etter å vise oss intet mindre enn et sinn sett fra innsiden, skriften hans virker som en mental mikroprosessor. (Olsen 1999)

Olsen ser allereie her på nokre av dei momenta som eg leitar etter i mi lesing av Vaage sin forfatterskap: den intense forteljarstrukturen som gjev meir innsikt i romanpersonane enn noko anna i romanane<sup>14</sup>.

### 2.2.1.1 Kritikkdebatten

Jan Kjærstad sette i gang ein debatt i Aftenposten om norsk litteraturkritikk etter at *Den framande byen* fekk så lite respons: «Jeg spør: Hvordan er det mulig? Hvordan kan en slik bok, en roman som oser av kvalitet på hver side, nærmest bli borte, usynliggjort, i en bokhøst?» (Kjærstad 2000) Debatten starta med Kjærstad sin artikkel «Romanen som forsvant» (2000), der han problematiserer den manglande responsen. Kort tid etterpå kasta Olsen seg på toget med artikkelen sin, «Den børnoterte, navlebeskuende litteraturkritikk» (2000), der han ser på kritikarane og korleis dei ikkje lenger bruker kriterium for å fanga opp kvalitetar med ein tekst. Dette fører til at kritikarane ikkje lenger greier «å skille klinten fra hveten, dusinvare fra nyskapende litteratur,» meiner Olsen (2000) Allereie her er diverre eit

---

<sup>14</sup> Dette har nok farga innfallsvinkelen min i lesinga av resepsjonen

fokus retta vekk frå romanen til Vaage og heller mot litteraturkritikken generelt. Olsen meiner at kritikken har blitt degenerert, at han no ser på det kvardagslege, det middelmåtige. «I uhørt og uholdbar grad har litteraturkritikken forfalt til det navlebeskuende, til det stedet der anmelderen krever å møte seg selv i døren og mores kostelig ved gjensynet.» (Olsen 2000) Dagen etter, den 17.08.2000, fylgjer Ingunn Økland med teksten «Aviskritikken trenger kritikk», der ho responderer til Olsen sin artikkel. Ho meiner forfattarane og fagfolket også har eit ansvar andsynes kritikken. Dei må bidra i debatten, dei må aktualisera litteraturen, og konfrontera kritikken meir enn dei gjer no. «Man kan anmelde 20, ja, kanskje 50, nye norske bøker uten å møte offentlig motbør». (Økland 2000)

Trond Haugen, dåverande leiar for litteraturseksjonen i Norsk Kritikerlag, svarte på kritikken mot kritikken. I «Kritikkløst, forfatter!» (2000) konfronterer Haugen Kjærstad direkte, spesielt påstanden om manglande kriterium.<sup>15</sup> Han plasserer det inn i ein historisk kontekst, og ser på korleis «kriteriene for den gode litteraturen aldri har vært eller kommer til å bli statiske, ahistoriske og uten rom for ulikhet i smak.» (Haugen 2000) Vidare trekkjer han fram at det var dei same kritikarane som gav Vaage Aschehougprisen i 1995 og Litteraturkritikerprisen i 1996 for *Rubato*. Kjærstad svarer den samla debatten igjen den 23. august 2000, i artikkelen «Romanen som forsvant, igjen».<sup>16</sup> Innlegget bringar noko nytt inn i debatten, då Kjærstad tek opp kva han meiner gjer *Den framande byen* bra. Han trekkjer inn stilen og rytmen til verket, og korleis «kvernande» for nokon er vondt, dårleg, tunglese, medan det for han er ei boring, «en boring i mennesket. Alle vesentlige forfattere borer i mennesket, og borets bevegelse er sirkulær.» (Kjærstad 2000) Kjærstad skuldar mellom anna på hovudstraumlitteraturen for at kritikarane flest ikkje set pris på den kvernande strukturen, då dei rett og slett ikkje er vande med han. Han tek også opp temaet «truverd», og korleis mange meiner at blandinga av fiksjon og fakta gjer romanen lite truverdig. For Kjærstad er det erkjenninga som er det sentrale i verket, ikkje blandinga mellom fiksjon og fakta.

Det er verdt å merka seg at sjølv om *Den framande byen* «forsvann» i kritikarverda, så fanst det eit knippe omtalar av verket før «Romanen som forsvant». I kronologisk rekkjefylgje vart det publisert omtalar av Mariann Aalmo Fredin og Rottem i Dagbladet, Olsen i Bergens Tidende, Hjeltnes i Verdens Gang, Risa i Vinduet, og Arne Sunde i Dagbladet. Fredin sin artikkel er eit intervju med Vaage, der dei snakkar om blandinga av fiksjon og fakta, og om

---

<sup>15</sup> Haugen, T. 22.08.2000. Aftenposten Morgon, «Kritikkløst, forfatter!»

<sup>16</sup> Kjærstad, J. 23.08.2000. Aftenposten Morgon, «Romanen som forsvant, igjen».

Vaage sitt syn på Reich, både den ekte Reich og Vaage sin fiktive Reich. (Fredin 1999)<sup>17</sup> Rottem er ikkje nøgd med romanen. «Det er som om selve prosjektet som sådant ikke passer til Vaages særlige forfattertalent.» (Rottem 1999) For han er det særleg fiksjon/fakta-skiljet som øydelegg for romanen. Olsen, som eg har nemnt tidlegare, er støttande i sine omtalar av *Den framande byen*. Guri Hjeltnes verkar positiv i vurderinga si av boka: «Vaage veksler lett og uanstrengt fram og tilbake i Reichs liv. Teksten er tett, korthugd og suggestiv - det er vanskelig å legge romanen fra seg.» (Hjeltnes 1999)<sup>18</sup> Risa er ein annan forfattar som er positiv til romanen og som forstår det litterære prosjektet i større grad. (Risa 1999) Sunde kjem og som ein reflektert omtalar av *Den framande byen*. I omtalen hans føreslår han to lesingar av romanen: Ein kan lesa han som ein roman om den historiske personen Wilhelm Reich, eller ein kan lesa han som «noko som var større enn Reich, han [Vaage] vil seia noko om kunsten, noko som gjeld oss alle.» (Sunde 1999)<sup>19</sup> Kittang og Sunde skriv og legg her vekt på det same, til trass for dei 13 åra som skil tekstane deira:

Slik vert Reich berre eit namn blant tusenvis, og den framande byen berre ein blant mange framande byar. *Den framande byen* kan lesast som ein allegori på det menneskelege fallet. På oppløysing. På forvirring og motløyse. Her trur eg vi kan finne kjernen i boka, og her finn vi det Vaage alltid har vore oppteken av i bøkene sine: det eksistensielle, sorga og songen ikledd ei særeiga form. (Bramnes 2012, 150-155)

Sunde tek med dette fiksjon/fakta-spørsmålet og hevar det opp eit hakk allereie i 1999: Han ser på *kvifor* Vaage har valt å bruka ein omstridt, historisk kjend mann som sin hovudperson, ein «universell outsider», i staden for dei vanlege lokale outsiderane som pregar mykje av forfattarskapen hans.

### 2.2.2 *Syngja*: Ein jubelsong

Ingunn Økland viste stor entusiasme for *Syngja* når ho vart sleppt:

Det er et kjent fenomen at bokåret ofte bringer det endelige gjennombruddet for en kvalitetsforfatter som i årevis har arbeidet ganske i det stille. I fjor var det Merethe Lindstrøm som plutselig fikk sterk respons fra både prisjuryer og publikum. Jeg håper det blir Lars Amund Vaage i år. (Økland 2012)<sup>20</sup>

*Syngja* er den mest suksessrike romanen til Lars Amund Vaage, og responsen knytt til han speglar dette. Fokuspunktet til mange av omtalane av verket er at han appellerer til dei, at

---

<sup>17</sup> Fredin, M. Aa. 02.11.1999. Dagbladet, «Reich var vill og gal».

<sup>18</sup> Etterfulgt av «Terningkast 4»

<sup>19</sup> Sunde, A. 09.12.1999. Dag og tid, «Meditasjonar om Reich».

<sup>20</sup> Økland, I. Publisert 01.09.2012, sist endra 21.11.2012. Aftenposten, «Roman med hjertet i halsen».  
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/1kxoe/Roman-med-hjertet-i-halsen>

romanen er varm, at kritikken mot helseapparatet er viktig, og at dei kjenner seg igjen i det. I *Sorg og song* les ein om Vaage si eiga erfaring med responsen: Menneskje kontaktar han og takkar han for at han er stemma deira. Dei er ikkje alltid enkle å møte. Det er dette personlege, nære, intime som trekkjer folk inn, som gjer romanen så open, så gjevande. Det er den same intimiteten og openheita som nokon vil kalla for intimitetstyranniet, som Olaug Nilssen seinare omtaler i kommentaren sin til *Sorg og song* (Nilssen 2016)<sup>21</sup>. Ein annan tendens eg har merka meg i resepsjonen er poengteringa av det lyriske språket hans, som ein ser i Ellen Sofie Lauritzen sin omtale av romanen i Dagbladet, «Han har et eget lys i språket», som opnar slik<sup>22</sup>:

Vaage går tett innpå, nært — det er såre, tabubelagte temaer han pirker i. Likevel innehar boka en helt egen verdighet, takket være det fintfølede poetiske språket. Dette er ikke bare en vakker og skjør roman, det er stor poesi, og Vaage er ordkunstner. En lyrisk klang omslutter sidene. Her er små glimt av lykke: «Morgonen putra og levde rundt oss.» (Lauritzen 2012)

Dette synet på Vaage sitt språk går igjen ofte, og som er eit kjenneteikn for Vaage sin forfatterskap i det heile.

### 2.2.3 Psykoanalyse, repetisjon, erindring og struktur i omtalane

Finst omtalar som tek for seg repetisjon, erindring, struktur eller psykoanalyse? Ingen av omtalane skriv om psykoanalyse i bøkene til Vaage. Det næraste ein kjem her er all kritikken retta mot helsetenestene eller åtferdsterapien. Men erindring og repetisjon blir nemnt, og fleire bit seg merke i strukturen og funksjonen til vona, som er sentralt for forteljaren i *Syngja*. Gerd E. S. Sandve sin omtale av *Syngja* i Dagsavisen<sup>23</sup> er ein av desse omtalane som går djupare inn i romanen.

«Syngja» skildrar år med trening, med åtferdsterapi som ifølge ekspertar heilt frå Amerika vil kunna gjera G frisk - om foreldra berre oppfører seg korrekt åtferdsterapeutisk. Om dei undertrykker alle kjensler av sorg og sinne, men gjentek og gjentek same handlingane, same orda, om og om igjen, med sjokolade og drops som positive forsterkarar. Då vil ungen bli frisk! Bli bra! Bli normal. (Sandve 2012)

I tillegg omtalar Sandve forteljaren i *Syngja* som nettopp det: ein forteljar. Ein gjennomgåande tendens i resepsjonen til *Syngja* er elles at folk omtalar forteljaren som Vaage sjølv, at verket er ein sjølvbiografi. Rundt tre fjerdedelar av responsen eg har lese har gjort

<sup>21</sup> Nilssen, O. 11.07.2016. Vagant, «Sorg og song». <http://www.vagant.no/sorg-og-song/>

<sup>22</sup> Lauritzen, E. S. 01.10.2012. Dagbladet, «- Han har et helt eget lys i språket» <https://www.dagbladet.no/kultur/han-har-et-helt-eget-lys-i-sprakket/63169511>

<sup>23</sup> Sandve, G. E. S. 07.11.2012. Dagsavisen, «Danse mi vise, gråte min sang». <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/danse-mi-vise-grate-min-sang-1.475684>

nettopp det. Eit av dei tydelegaste døma finst i Gro Jørstad Nilsen sin omtale i BT av *Syngja*: ««Syngja» er den mest selvbiografiske romanen jeg har lest fra Vaages hånd, og er da heller ingen roman i tradisjonell forstand» (Nilsen 2012)<sup>24</sup>. Boka ber utan tvil eit sjølvbiografisk preg: Ho er basert på Vaage sitt eige liv med eit autistisk barn. Likevel vil eg presisera at eg i denne oppgåva legg fokus på det fiktive ved romanen, og korleis strukturen på verket pregar han. Det er naturlegvis forståeleg at samtidskritikken er prega av røyndomslitteraturen, og at dei difor les han slik. Det er høgst forståeleg, men dette fokuset øydelegg diverre for ein kan sjå dei andre kvalitetane ved romanen. Boka ber preg av sjølvbiografiske trekk, men ho er framleis eit kunstverk, skapt av ein forfattar.

Det er interessant å sjå kor stor skilnaden på synet mellom fiksjon og fakta er no samanlikna med då *Den framande byen* kom ut. I 1999 var ein av dei meir prominente kritikane knytt til *Den framande byen* nettopp det at han blanda fiksjon og historie, og mange meinte at Vaage øydela truverdet til romanen ved å gjera dette. Denne kritikken er vekke i 2012, då *Syngja* kom ut.

Ein annan merkverdig omtale er Mari Reinholt Aas sin omtale av *Syngja* i *Vårt Land*, 2012.<sup>25</sup> Aas ser kor viktig den fiktive venen til forteljaren, F, er. Forteljaren treng nokon å snakka med, nokon å stilla dei vanskelege spørsmåla til. Dette nærmar seg ei lettare psykologisk lesing av romanen, og det er interessant. Hjulstad ser også det såre og vonde ved F: «Toppen av sårhet er det når vi oppdager at F, vennen som jeg-personen betror seg til og krangler med, er oppdiktet.» (Hjulstad 2013)<sup>26</sup>

Aas kommenterer den gjentakande stilen, og korleis han kan vera tyngande for nokon.

Det kan virke som jeg-fortelleren må forsikre seg om at han gjengir hendelsene riktig ved stadig å vende tilbake og repetere forløpet. Det kan samtidig innvendes at denne skrivestilen kanskje best presenterer Gs person og liv: Det er jo nettopp gjentakelser og repetisjoner som utgjør hennes verden. Jeg-fortelleren kommenterer selv tvilen og usikkerheten rundt bokprosjektet. (Aas 2012)

Ein siste omtale eg vil trekkja inn er Odd W. Surén og omtalen hans *Noko står på spel* frå 2012.<sup>27</sup> Denne omtalen er kanskje det tydelegaste dømet på at Vaage sin forfattarskap blir best forstått og lese av yrkesbrørne og -systemene hans. Han opnar omtalen sin slik:

---

<sup>24</sup> Nilsen, G. J. 10.09.2012. Bergens Tidende, «Et barn med autisme».

<sup>25</sup> Aas, M. R. 07.09.2012. *Vårt Land*, «Åpenhjertig om autisme».

<sup>26</sup> Hjulstad, G. 11.03.2013. *Trønder-avisa*, «Utmattende».

<sup>27</sup> Surén, O. W. 12.10.2012. *Dag og Tid*, «Noko står på spel».

Olav H. Hauge har omsett innleiinga til den tidlege utgåva av Mnemosyne av Hölderlin slik:

«Teikn er me, utan meining, / utan kvide er me, og tungemålet vårt / har me gløymt millom framande.»

Minnet om diktet kom til meg, endåtil på tysk, medan eg las den nye boka til Lars Amund Vaage, og eg trur årsaka til assosiasjonen ikkje berre ligg i det tilsynelatande openberre, nemleg språkløysa og fråværet av tungemål, men like mykje i tonen i boka og i kjensla av at kvar einaste setning er vesentleg, absolutt, sann og ekte.

Og avsluttar omtalen sin slik:

Mellom uhorveleg mange notat eg tok då eg las boka, er ei rad spørsmål, som: Kva er eigentleg lyden til mennesket? Er det den me stundom finn i songen? Eit anna spørsmål: Er funksjonen til symptomet å lækja den sjuke, slik at det er feil å dempa verknadene? Ja, ein dåre kan spørja. Og når svaret kjem, vil me gjerne ha eit anna svar. Hölderlin-diktet eg byrja med, endar forresten slik: «Lang er / tidi, men det ovrar seg / det sanne.» (Surén 2012)

Surén ser på strukturen til verket, der framtid, notid og fortid går i hop; tidseiningane finst ikkje lenger. Det er berre faren, G, og språkløysa. Her kjem òg eit skilje i resepsjonen av verket: Er det optimistisk eller pessimistisk? Også her er det todelt. Surén representerer dei som les det optimistisk, han trur på det positive. Forteljaren får jo språket sitt att, han greier å skriva om G. Men samstundes så er det sjølve vona som tek frå han språket (noko eg kjem tilbake til i analysen min). Erlend Røyset kritiserer denne optimismen i innlegget sitt om *Syngja* i Klassekampen frå 2012<sup>28</sup>. Han trekkjer inn Vaage sin kritikk av hjelpeapparata, og kor lite forskning det er som dekkjer autisme. Han avsluttar omtalen på fylgjande vis:

Vaage er skeptisk til mirakelkurer. Årene har gjort ham til realist - kanskje til og med pessimist? Og likevel er det åpenbart med en stor ømhet han setter seg i bilen og kjører over fjellet for å besøke dattera på institusjonen hvor hun bor. (Røyset 2012)

#### **2.2.4 *Sorg og song***

Per februar 2018 har eg funne 13 omtalar av, eller intervju med Vaage om, *Sorg og song*; det er nokre fleire intervju, men dei har eg valt å utelukka i dette kapittelet. Dette mest fordi dei i stor grad tek opp det same, autismen og Vaage. Det er tre tendensar ein finn i responsen: nærleiken og intimiteten, refleksjonane omkring skriving og møtet med språkløyse, og helsevesenet.

Eit viktig moment å trekkja inn i samtidskritikken av *Sorg og song* er forma på boka: Undertittelen til ho er «Tankar om forteljing». Under der igjen, framfor «Forlaget Oktober», står det «Essay». Med det har Vaage heilt endra retning frå *Syngja*. Medan *Syngja* er eit fiktivt verk, prega av Vaage sitt personlege liv, er *Sorg og song* Vaage personlege uttrykk. Skiljet

---

<sup>28</sup> Røyset, E. 06.10.2012. Klassekampen, «Etter diagnosen».

mellom forfattar og forteljar blir her uklårt – forfattaren er forteljaren. Det er nok ein av grunnane til at også resepsjonen knytt til *Sorg og song* er så mykje meir personleg og nær. Det er ikkje lenger ein roman, men eit essay om vanskaner knytt til å leva med eit autistisk barn, og utfordringane med å ytra seg om korleis det er å leva med eit slikt barn, og vanskaner knytt til å skriva om det, eller å uttala seg om det i det heile.

Eg føler at eg må byrja med den mest personlege og sterkaste omtalen, eller innlegget, det opne brevet, som Olaug Nilssen skreiv til Vaage i *Vagant* kort tid etter at *Sorg og song* vart sleppt<sup>29</sup>. I det opne brevet hennar til Vaage skriv Nilssen om kor viktig verket hans er, kor viktig det er for alle som lever med autistiske barn. Vaage har blitt talerøret for mange foreldre som finn seg sjølve i liknande situasjonar.

Når eg først har lese, så må eg få lov til å seie tusen takk for boka! Den er verkeleg fantastisk, gjennomlysande, gjennomransakande, intelligent og interessant. Eg har aldri før opplevd at ei bok talar så direkte til meg i min livssituasjon og skrivesituasjon. (Nilssen 2016)

Ho ser på det populære omgrepet «intimitetstyranniet», og om Vaage har blitt ein disippel av denne greina:

*Sorg og song* er først og fremst ei bok om romanen *Syngja*, om skriveprosessen og mottakinga. Blei du ein intimitetstyrann då du gav ut ei bok om liding, ei personleg bok om liding? Svaret er sjølv sagt nei, du verken var eller blei eller er det, sjølv om ålmenta ikkje alltid greidde å møte verken romanen eller deg utan å forsøke å gjere dykk til intimitetstyrannar. (Nilssen 2016)

Denne artikkelen har vore eit grunnlag for mykje av resepsjonen som fylgjer. Ida Lødamel Tvedt skriv om når ho jobba på ein avlastingsheim for barn med autisme, og då ho var stønadskontakt for K., ein gut med autisme (Tvedt 2016).<sup>30</sup> Ho skriv også om det autistiske barnet sin ordause song. Tom Egil Hverven svarer på Nilssen sitt opne brev i *Klassekampen*, 2016.<sup>31</sup> Han refererer mellom anna til den originale kjelda til «intimitetstyranniet», Sennett si bok *The Fall of Public Man*, publisert i 1977, og korleis den norske omsetjinga i frå 1992 har vore med på å prega den norske debatten, mest med fokus på korleis det skadar.

Men skildringen av det private i litteraturen har ikkje nødvendigvis bare ødeleggende sider. Åpenhet om fysisk og psykisk helse – i en reflektert kunstnerisk form – kan gi større forståelse og aksept for dem som lever med annerledes funksjonsevne. (Hverven 2016)

---

<sup>29</sup> Nilssen, O. 2016. *Vagant* 1, 2016.

<sup>30</sup> Tvedt, I. L. 2016. *Vagant* 2, 2016. «Kjærlighet i nevrodversitetens tid». <http://www.vagant.no/kjaerlighet-i-nevrodversitetens-tid-om-autisme/>

<sup>31</sup> Hverven, T. E. 09.04.2016. *Klassekampen*, «Fortielse»

Han avsluttar omtalen sin med ein kritikk av dei stumme: «Det motsatte av intimitetstyranni finnes også, i form av skadelig taushet, fortielse.» (Hverven 2016) I eit nytt innlegg frå 2017, då også i Klassekampen, skriv Hverven igjen om *Sorg og song*, men denne gongen med eit fokus på behandlingsapparatet knytt til menneske med autisme, med tittelen *Å tale*.<sup>32</sup>

I ein artikkel i Hallingdølen frå 2016 skriv Birger Bolstad om alle desse tre aspekta ved boka til Vaage<sup>33</sup>. Han byrjar med korleis boka tek opp det språkause, og at det gjev ei meining til språkløysa. Vidare kjem han innom kritikken av helsevesenet, som så mange av omtalane knytt til Vaage sine seinaste bøker gjer, før han landar på ein refleksjon omkring intimitetstyranniet, som Olaug Nilssen fyrst skreiv om i artikkelen sin i Vagant:

«Det motsette av intimitetstyranni er taushet, togn. Å teia kan gjera livet endå vanskelegare, for det kan skapa fordømmar, ja, kanskje likesæle også.» (Nilssen 2016) Denne tanken fann eg også hjå Hverven. Bolstad set pris på at Vaage tek ordet for dei språkause, at han gjev dei språkause ei stemme: «Me bør hugsa på at ordet, det er eit under! Det lever! Bøkene til Vaage har betydd mykje for oss som har levd med funksjonshemma born i kvardagen.» (Bolstad 2016)

Ein morosam distinksjon som mykje av resepsjonen gjer, er å skilja mellom Vaage og annan røyndomslitteratur. Vaage blir omtalt som klok, venleg, og varm: Han skriv på ein eksponerende måte som ikkje er kvalm eller krass. I eit intervju med Jacob Lothe spør Ronny Spaans om kva Lothe tenkjer om røyndomslitteraturen. Det ligg eit tungt ansvar på deg som forfattar når du brukar levande personar i ei fiktiv forteljing, meiner Lothe.

Vi som lesarar skjønar at Vaage portretterer den autistiske dotter si i romanen. Men han gjer det på ein respektfull måte - prega av empati. Knausgårds prosjekt har ein meir utleverande karakter. (Spaans 2017)<sup>34</sup>

Det er tydeleg eintydig at Vaage sin røyndomslitteratur er av «den gode typen.»

### **2.3 Eksisterande akademisk forskning på verka og forfatterskapen**

Av tidlegare forskning på Lars Amund Vaage sin forfatterskap er det eit verk som skil seg ut og som faktisk tek for seg repetisjon, erindring, psykoanalyse, med meir. Det er *Vaage – ti lesninger av Lars Amund Vaage sin forfatterskap*, som nemnt tidlegare. Eg nyttar dei tre kapitla som eg meiner er viktigast i boka, og som tek for seg nokre av romanane eg ser på: Thon sitt kapittel «Den elegiske utopi», Hjorthol sitt «Å gjenta fortida framlengs», og Kittang

---

<sup>32</sup> Hverven, T. E. 09.09.2017. Klassekampen, «Å tale».

<sup>33</sup> Bolstad, B. 31.05.2016. Hallingdølen, «Sorg og song».

<sup>34</sup> Spaans, R. 06.01.2017. Dag og tid, «Røyndom eller fiksjon».



sine «Framande byar.» Thon tek mellom anna for seg *Den framande byen*, og korleis verka til Vaage er prega av utopi og «sorgsong». Det er særleg Hjorthol som har inspirert meg til å nytta omgrepet «sorgsong» i denne oppgåva. Han summerer opp prosjektet sitt slik:

Tesen i denne artikkelen er da at hele Vaages forfatterskap i stor grad er preget av denne dobbeltheten, en splittelse og en enhet mellom sorgsang og utopi. Undersøkelsens mål er et forsøk på å finne ut hvordan disse elementene fletter seg i hverande. (Bramnes 2012, 101)

Hjorthol tek ikkje for seg nokon av verka eg ser på, men han tek opp nokre interessante og viktige punkt om repetisjon og gjentakning. Han prøver å finna ut om det er fortida sine manglar og problem som er rota til hovudpersonen sin «misere» i notida, spesielt i *Rubato*. (Bramnes 2012, 14) Hjorthol er interessant i denne samanhengen, då han mellom anna trekkjer inn Lacan for å forstå repetisjonane som blir brukte i *Rubato*. Kittang ser hovudsakleg på *Den framande byen* og korleis dette verket, med den framande og utanlandske Reich som hovudperson, gjer Vaage sin forfatterskap til eit universelt verk om «outsider»-kjensla.

### 2.3.1 Hjorthol om sorgsongen

Hjorthol si lesing av Vaage har vore ein stor inspirasjon for denne oppgåva. Mykje av inspirasjonen fann eg i korleis Hjorthol tolkar Vaage sin bruk av repetisjonar:

Men andre ord ser Vaage litteraturens narrative repetisjon som noko prinsipielt anna enn blind gjentakning av tradisjonelle mønster. Gjentakning som skapande handling er motsetnadsfull, paradoksal. Samtidig som den er «positiv» og sosial, ved at den fører vidare det den bygger på, tradisjon og språk, er den også «negativ», knytt til tilbaketrekning, brot, overskriding av det som held oss fast: «avgjerdene om kven ein er.» Slik står forteljinga i eit spenningsforhold mellom byrjing og slutt, «fødsel» og «død». Forteljing føreset gjentakning, men også trass og «sjølvøyding», som føresetnad for å skapa noko nytt. (Bramnes 2012, 113-114)

Det var Hjorthol som fyrst fekk meg til å leita opp fleire av Lacan sine skrifter, særleg dei som omhandla repetisjon. Av dei tre kapitla i *Vaage – ti lesningar av Lars Amund Vaage sin forfatterskap*, er det Hjorthol er kjem til å nytta mest i denne oppgåva. For Hjorthol er forholdet mellom notid og fortid i sentrum, og korleis manglar i fortida blir notida sine utfordringar. Sorgsongen er for Hjorthol ein metode å løysa desse problema frå fortida. Hjorthol ser også dette samspelet mellom notid og fortid som ein skapande prosess: «Litteratur og traumer tematiserer på den ene siden bevisst og ubevisst glemsel, og på den andre siden aktiv erindring og rekonstruksjon.» (Bramnes 2012, 108) Særleg her fann eg mykje inspirasjon til sorgsongen som eg som ei gjenskapande kraft.

## 2.4 Vaage sin forfatterskap i litteraturhistoria

Lars Amund Vaage sin forfatterskap er, etter min kunnskap, lite til stades i norske litteraturhistoriske verk. Eg har funne han ein stad: i Per Thomas Andersen si litteraturhistorie,<sup>35</sup> og det er fint og interessant å sjå at Vaage har fått meir plass i den andre utgåva enn den fyrste, noko som fell naturleg, med tanke på veksten i forfatterskapen mellom 2001 og 2012. I begge utgåvene legg P.T.A. fokus på det musikalske, stilistiske og det psykologiske ved forfatterskapen. I den fyrste utgåva skriv han om forfatterskapen: «Også i flere av Vaages verk spiller dybdepsykologiske trekk en viktig rolle.» (Andersen 2001, 542) Seinare skriv han om *Rubato*, naturlegvis, som er den boka som Vaage på det tidspunkta (2001) var mest suksessrik med. Andersen nyttar også omgrepet «erindring»:

Når Stein så etter hvert reiser av sted til Bergen, er leseren på det rene med at vi skal følge med på en terapeutisk erindringsreise, en biltur tilbake til fortiden for å reparere en grunnleggende skade eller et vondt sår i et sjølv. (554)

I den andre utgåva av litteraturhistoria har han lagt Vaage under delkapittelet «Psykologi på stilsikker nynorsk». Teksten om Vaage i den andre utgåva er på mange måtar ei vidareføring av tankane hans frå den fyrste utgåva, og han skriv om mykje av det same, spesielt om *Rubato*. *Norsk litteraturhistorie* kom ut før *Syngja* vart sleppt, og Andersen har difor *Skuggen* og *dronninga* som Vaage sitt nyaste verk.

## 2.5 Den framande byen, Syngja og Sorg og song i litteraturhistoria<sup>36</sup>

### 2.6 Tidlegare masteroppgåver om forfatterskapen til Lars Amund Vaage

Det er, etter min kunnskap, ikkje gjort ei masteroppgåve om eit einaste av dei tre verka som eg forskar på. Det har heller ikkje vore gjort tidlegare masteroppgåver om psykoanalyse og Vaage sin forfatterskap. Av tidlegare masteroppgåver har eg derimot funne desse fem oppgåvene knytte til Lars Amund Vaage. Det er verdt å merka seg at desse oppgåvene er skrivne før *Syngja*, og det er, i Vaage sin forfatterskap, ei form for milestein. Ho er på mange

---

<sup>35</sup> Andersen, P. T. 2001 [1. utgåve], 2012 [2. utgåve]. *Norsk litteraturhistorie*.

<sup>36</sup> Her har eg ikkje funne noko om *Syngja* og *Sorg og song* litteraturhistorisk arbeid om bøkene. *Den framande byen* blir nemnd i P.T.A. sin *Litteraturhistorie*, i både fyrste og andre utgåve, og det han skriv er: «Vaage skrev i 1999 en biografisk roman om den kontroversielle psykoanalytikeren Wilhelm Reich (*Den framande byen*).» (Andersen 2012, 608) Ein kjapp observasjon, ja nærast eit funn, eg har gjort meg, er at i den andre utgåva til Andersen slutar namnregisteret etter bokstaven T. Dette førte til at eg i fyrste omgang trudde at P.T.A. hadde vald å utelukka Vaage i den andre utgåva si. Etter å ha dobbeltsjekka registeret med innhaldet i boka, kan eg heldigvis avkrefta dette. Men det seier diverre nok.

måtar kulminasjonen av alt han har skrive fram til 2012. I den fylgjande delen gjev eg ei lynkjapp innføring i kvar oppgåve.

Birgitte Oppegaard Pollen ser i oppgåva si *Eg ville stå, eg ville gå*: «Kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman *Kunsten å gå*» (2005) på språket og språket sitt fall, og korleis hovudpersonen i *Kunsten å gå* kan få det tilbake. I oppgåva ser ho mellom anna på erindringar sin funksjon. I *Kvar tone svara til noko i livet* (2003) ser Helga Bentsen på musikken si rolle i *Rubato*, og ho ser særleg på repetisjonar som musikalsk og litterært verkemiddel. Birgit Ekren si masteroppgåve *Romanen som taus musikk... Romanar av Vesaas, Tunstrøm, Fosse og Lars Amund Vaage* (2000) tek for seg som Bentsen: repetisjonar som verkemiddel. Men der Bentsen ser utelukkande på Vaage sin *Rubato*, ser Ekren på både Vaage, Vesaas, Tunstrøm og Fosse. Magne Drangereid si oppgåve *Repetisjon, språk og musikk* (1997) ser på forholdet mellom *Rubato* og gjentakingar, særleg knytt til Kierkegaard sitt verk *Gjentagelsen* (1843). Åse Kristin Tveit ser i *Leserens lyst*: «om mottakelsen av fire norske romaner» på mottakinga til fire norske romanar, der Vaage sin roman *Dra meg opp!* (1985) er ein av dei.

### 3 Teorien: grunnleggjande om Lacan sin psykoanalyse

Før eg tek til med å studera *Den framande byen*, *Syngja* og *Sorg og song* nærare, skal eg no kort introdusera dei viktigaste omgrepa hjå psykoanalytikaren Jacques Lacan (1901-1981). Eg kjem ikkje til å fylgja Lacan slavisk gjennom lesinga mi, men eg treng omgrepa hans for å snakka meir presist om romanpersonane si psykiske utvikling. I *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* frå 1994 omtalte David Macey Lacan som den mest kontroversielle psykoanalytikaren sidan Freud. (Macey 1994)<sup>37</sup>. Lacan baserer seg sjølv på Freud, noko ein til dømes ser i Jacques-Alain Miller si omsetjing av Lacan i *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* i 2004. Det aller fyrste som Lacan ser på i seminaret er Freud sitt omgrep «det Umedvitne». I det fyrste kapittelet, «The unconscious and repetition», reflekterer Lacan over fire av «the major Freudian concepts»: Det umedvitne, Repetisjon, Transferens, og driftene. (Lacan 2004, 19) I denne oppgåva er det umedvitne og repetisjon i fokus, og det kjem tydeleg fram når ein les Lacan at Freud er ei viktig kjelde å ha med seg. Den tyngda som Freud har i Lacan sin psykoanalyse legg også Eivind Tjønneland stor vekt på i omtalen sin i den 3. utgåva av *Edda* i 2003<sup>38</sup>. Der skriv han om Anne Marie Rekdal si doktoravhandling, *Frihetens Dilemma* (2000), som er ei lesing av Ibsen med Lacan. I omtalen skriv han fylgjande: «Det er imidlertid mulig at forståelse av Lacan er avhengig av et kontinuerlig arbeid med Freuds originaltekster.» (Tjønneland 2003, 294) Tjønneland er inne på noko viktig i dette: Lacan var sjølv ein freudianar, men som sjølv hadde vidareutvikla Freud sine teoriar.

Det er utan tvil viktig å trekkja inn Freud når ein les Lacan, noko som gjer teorien endå meir omfattande. Freud sin tekst *Jenseits die Lustprinsipp* frå 1920<sup>39</sup> er eit nyttig tillegg for å forklara og utdjupa repetisjonane, som Lacan kallar *repetition automatism* i seminaret sitt om *The Purloined Letter* frå 1972. Her knyter eg repetisjonane opp mot dødsdrifta. *Repetition automatism* har Lacan henta frå Freud sitt *Wiederholungszwang*. (1972) Språket vårt er basert på manglar. Manglar formar oss, meiner Lacan, og desse manglane ligg i det umedvitne og gjev opphav til alt me gjer, alle handlingane og lystene våre.

Fyrst tek eg for meg det mest grunnleggjande innanfor Lacan sin psykoanalyse: tanken om Dei imaginære, symbolske og reelle stadia, og signifiantomgrepa som høyrer til. Dei forskjellige stadia omtaler Lacan mellom anna i: Seminaret hans om «The Mirror Stage as

---

<sup>37</sup> Teke frå «Introduction».

<sup>38</sup> Tjønneland, E. 2003. *Edda*, 3/03. *Frihetens dilemma*. S. 294.

<sup>39</sup> Omsett av Kari Uecker, 2011. *Hinsides lystprinsippet*.

Formative of the *I* Function» som han haldt i 1949, seinare skriven ned i *Écrits: a selection* frå 1977 og 2002; *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, publisert på engelsk i 1988; *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* frå 1973, publisert på engelsk i 2004, og analysen av Hamlet frå 1977. Utfordringa med Lacan sin psykoanalyse er at Lacan var i konstant utvikling. Teoriane hans om Det reelle var i konstant forandring, og difor må eg stadig trekkja inn nye tekstar for å vidare forstå Lacan. Eg trekkjer inn Lacan sin analyse av Hamlet i *Desire and the Interpretation of Desire in «Hamlet»* for å visa korleis Lacan utvikla deler av teorien sin, særleg knytt til nevrosen og Det imaginære stadiet. Vidare ser eg på repetisjonar og repetisjonstvang, og korleis dette er knytt til Freud sitt lystprinsipp.

### **3.1 Lacan sine tre faser**

#### **3.1.1 Det imaginære stadiet**

I fylgje Lacan går menneske gjennom ei gradvis psykisk utvikling gjennom det umedvitne i Det imaginære, Det symbolske, og Det reelle stadium. Det fyrste trinnet, Det imaginære, blir òg kalla det før-språklege stadiet. Seminaret til Lacan om *The Mirror Stage* i 1949, nedskrive og seinare omsett i *Écrits* (1977;2002), tek for seg dette stadiet. I Det imaginære stadiet har ikkje barnet bygd seg eit språk enno, derav namnet «det før-språklege». Barnet trur at det er eitt med mora – barnet lengtar etter mora, og det ynskjer å vera det som mora lengtar etter. Hjøå Lacan heiter dette at fallosen til barnet er mora, og barnet ynskjer òg å vera mora sin fallos. Fallos er knytt til noko ein vil ha, noko ein begjærer. Lacan kallar dette grunnleggjande begjæringsobjektet for Tingen, eller objekt A. Fallosen er det som fyller ein mangel, det som subjektet trur gjer det heilt. Når eg seier at barnet ynskjer å vera mora sin fallos, så betyr det at barnet vil vera det mora begjærer. Mora er også barnet sin fallos – barnet lengtar etter og begjærer, mora. Mora er Tingen til barnet. Etter fødselen ser ikkje barnet identiteten sin som avgrensa, og trur at det er eitt med mora. Frå det er rundt 6 månadar gammalt trer det inn i det som Lacan kallar for *spegelstadiet*.

The child, at an age when he is for a time, however short, outdone by the chimpanzee in instrumental intelligence, can nevertheless already recognize as such his own image in a mirror. (Lacan 1977;2002, 3)

Når barnet no ser sin eigen kropp, og innser at det er ein separert del frå mora, ser individet på seg sjølv som ein avgrensa heilskap, men også som eit objekt. Dette objektet kallar Lacan for «eg-et» – eg-et er subjektet sitt idealbilete av seg sjølv. Dette blir sentralt i det vaksne livet, då

ein alltid strever etter å skapa dette idealbiletet av oss sjølve i andre sitt syn på oss. (Lacan 1977;2002, *Écrits*)

### 3.1.2 Det symbolske stadiet

Det neste steget er Det symbolske stadiet, der subjektet og språket blir konstituert. For å forstå dette stadiet har eg lese Lacan sin analyse av *Hamlet*, og Bjarte Rekdal si bok om Lacan, *Det umedvitne språket*, 1992. For at språket og subjektet skal bli danna, må barnet gå gjennom den symbolske kastrasjon; det må løysa ødipuskomplekset. Kort fortalt betyr det at barnet sitt incestuøse forhold med mora bli broten. Det er faren som må bryta inn og avslutta dette forholdet. (Lacan 1977). Den symbolske kastrasjonen inneber at barnet gjev slepp på identifikasjonen sin med mora og at det ser på seg sjølv som eit sjølvstendig subjekt – den symbolske fallos, mora, må bli erstatta av ein ny signifiant, Fadernamnet. Fadernamnet er dei kulturelle normene, lovane og påboda som styrer oss menneske. Fadernamnet blir plassert i den Andre, der samfunnet, familien og kulturen sine normer, reglar, påbod og forbod blir integrerte i subjektet. Vidare blir dette begjæret som er retta mot mora fortrent til det umedvitne. Det er denne prosessen og utviklinga av teorien omkring den som kjem til syne i Lacan sin analyse av *Hamlet*. For å kompensera for tapet av Mora dannar subjektet eit nytt begjærsobjekt. Dette kallar Lacan for objekt a, og det er ein substitutt for det eigentlege begjæret. Det fortrengde, som no er i det umedvitne, kan koma til syne i det symbolske gjennom objekt a (Lacan 1977). Mora til Hamlet er Tingen, hans objekt A, «the primordial subject of the demand», (Lacan 1977, 12) men begjæret for henne har blitt fortrent. Lacan tolkar Ophelia som ein substitutt for det primære begjæret til Hamlet, ho er hans objekt a: «Ophelia's place in this constellation is on the level of the letter a». (Lacan 1977, 15)

#### 3.1.2.1 Dei eksistensielle strukturane

Om desse prosessane ikkje blir fullstendig gjennomførte, går eg-et inn i ein eksistensiell struktur: psykosen, nevrosen, perversjonen eller sublimeringa. Bjarte Rekdal skriv i *Det umedvitne språket* at nevrotikaren «fortrenger den symbolske kastrasjonen eller mangelen.» (Rekdal 1992, 152) Vidare skriv han at nevrotikaren går inn i ei ødipale rivalisering, for så å hevda for seg sjølv at objektet er forbode – dette er for å skjula det faktum at objektet, Tingen, er umogeleg. Boka til Rekdal, *Det umedvitne språket*, gjev ei samanfatning av mesteparten av Lacan sin psykoanalyse. Eg har integrert Rekdal si lesing i mi fordi ho omfattar og forklarar mykje av Lacan si utvikling. Hamlet går inn i ei rivalisering med Laertes, forklarar Lacan. Han hevdar at Hamlet er ein nevrotikar (Lacan 1977). Anne Marie Rekdal skriv i *Frihetens Dilemma* at ein nevrotikar prøver å oppfylle alle krav og forventningar som Fadernamnet og

Lova stiller, samstundes som ein prøver å vera objekt for mora si nyting og begjær. (A. M. Rekdal 2000, 30) Denne påstanden hennar fungerer som ei oppsummering av funna til Lacan: Hamlet har hamna midt oppi alle desse utfordringane. Han bør, og vil, drepa onkelen Claudius, som drap far til Hamlet, fordi spøkelset til faren krev det, men han greier det ikkje før på slutten av dramaet. Samstundes sit han seg i opposisjon til Claudius i eit forsøk på å vera fallosen til mora – men han feilar. Dette finn Lacan i Hamlet sitt mislukka forsøk på å tvinga mora vekk frå Claudius: «[...] his appeal fails, and he sends her to Claudius' bed [...]» (Lacan 1977, 13) Her ser ein eit viktig trekk frå Det imaginære stadiet: Hamlet har falle tilbake til det pre-ødipale, Det imaginære. Han ser ikkje seg sjølv som fragmentert frå objekt A. Hamlet må her løysa ødipus-konflikten. (Lacan 1977, 47)

### **3.2 Det umedvitne**

Det umedvitne blir styrt av ei rekkje prosessar og funksjonar som fungerer i det som Lacan kallar det umedvitne. Det umedvitne har han sjølv henta frå Freud. (Lacan 2004, 17) I seminaret sitt om *The Purloined Letter* beskriv Lacan det umedvitne som «the discourse of the Other» (Lacan 1972, 45) I fylgje Bjarte Rekdal, meiner Lacan at minnet vårt er plassert i det umedvitne. Subjektet blir konstituert gjennom ein såkalla «retroaktiv prosess som involverer minnet», og difor er også subjektet umedvite. (Rekdal 1992, 96) Ein sentral skilnad mellom Lacan og Freud er syna deira på det umedvitne. Freud sjølv meinte at det umedvitne primært var «eit sete for dei seksuelle driftene.» (Freud 2011, 103) Lacan tok Freud sin psykoanalyse og laga ei ny lesing ved hjelp av den strukturelle lingvistikken: det umedvitne, meinte Lacan, er «som eit system av signifiantrelasjonar, som ei form for språk.» (Rekdal 1992, 98) «Signifiantane», eller signifikantane på norsk, henta Lacan frå Ferdinand de Saussure og post-strukturalismen. Lacan meiner, med andre ord, at «*the unconscious is structured like a language.*» (Lacan 2004, 20)

#### **3.2.1 Dei signifikante signifiantane**

I fylgje Saussure kan signifiant- og signifié-relasjonane berre verta bestemte gjennom relasjonane deira til andre signifiantar og signifiéar, og desse relasjonane er alle binære opposisjonar. Eit døme på det er signifianten «mann», som er knytt til den binære opposisjonen «kvinne-mann». Språket vårt er bygd opp av eit komplisert system av element som alle er avhengige av kvarandre. Vidare meinte Saussure og den strukturelle lingvistikken at desse signifiantane er uløysleg bundne saman, med signifiéen som det overordna elementet. Eg vel å fylgja Bjarte Rekdal sin bruk av dei franske omgrepa «signifiant-signifié» framfor dei norske «signifikant-signifikat». Eg meiner det er lettare å sjå den reint

typografiske skilnaden på desse to enn «signifikant-signifikat»-paret. (Signifiant = signifikant, og signifié = signifikat) «Signifianten er den lydlege, uttrykksmessige eller materielle sida ved teiknet, og signifiéen er den omgrepsmessige, innhaldsmessige eller ideelle komponenten.» (Rekdal 1992, 97)

Signifiant-systemet er sentralt i Lacan sin psykoanalyse. Lovane til signifiantane rår i det umedvitne. Lacan snudde relasjonen mellom signifiant og signifié på hovudet: signifiantane er no overordna, og relasjonane deira til andre signifiantar er det som *er* det umedvitne. (Rekdal 1992, 99) Dette fører til det som Lacan kalla «signifiantspelet»: ei konstant forskuving eller gliding av signifiantar i det umedvitne. Dette kan ein sjå på som ein metonymisk prosess. Ein signifiant erstattar ein annan signifiant metonymisk. Det går frå ein signifiant til ein annan signifiant som betyr om lag det same, i lange rekkjer. Begjæret flyttar seg også metonymisk, i likskap med språket. Fyrst skjer det ei metaforisk gliding – begjæret blir festa til noko som er medvite, nemleg objekt a. Etter dette glir det metonymisk frå signifiant til signifiant, men alltid knytt til objekt a. Subjektet er ein direkte effekt av dette spelet. Heile dette språkssystemet, med signifiantane og signifiéane, og den metaforisk/metonymiske glidninga, er plassert i det som heiter den Andre. Rekdal skriv:

ein regulerande instans som inneheld foreldra og kulturen sine moralske normer og verdiar, ein instans som overvakar og kontrollerer individet sine førestellingar og åtferd, og som sensurerer og undertrykker uakseptable element. (Rekdal 1992, 101)

Men for å integrera språket i den Andre må ein løysa den ødipale konflikten. Begjæret er ein rest av det binære språket, det som dei binære relasjonane ikkje greier å uttrykkja, eller som dei ikkje greier å setja ord på. Denne resten, begjæret, prøver alltid å koma til uttrykk. Begjæret ligg under den Andre – den Andre uttrykkjer behova og krava til subjektet, aspekt som berre dei binære relasjonane kan gje uttrykk for. Lacan samanfattar det slik: «The object takes the place, I would say, of what the subject is – symbolically – deprived of». (Lacan 1977, 16)

### **3.3 Det reelle**

Det reelle er den tredje ordenen til Lacan, og også den mest mystiske av dei. Det er om mogeleg den minst handfaste ordenen å ta for seg, men Bjarte Rekdal summerer opp hovudtrekka til Det reelle i *Det umedvitne språket*. Eg har valt å trekkja fram skildringa hans, då Lacan jobba med Det reelle gjennom heile livet sitt. Kvart verk er ei vidareføring av det førre, og ei vidareutvikling. Difor har eg valt Rekdal, fordi han summerer opp utviklinga:



I utgangspunktet var Det reelle, som ikkje må forvekslast med realitetane, det som låg utanfor det symbolske og Det imaginære. Det kunne oppfattast som ein basis eller eit råmateriale som dei andre ordnane er konstituerte over, som noko som er nær knytt til den biologiske organismen, og som ikkje kan integrerast i Det imaginære eller det symbolske. [...] Formelt framstår Det reelle etter kvart som «objekt a», dvs. som partialdriftene sine objekt. Desse kan ikkje uttrykkast i det symbolske, dei er utestengde frå signifiantsystemet på same måten som elementa som er avviste frå det symbolske. Likevel styrer dei gjennom sitt fråvære prosessane i den symbolske orden. Det symbolske er m.a.o. strukturert over ein mangel. Det einaste punktet der dei heterogene ordnane kan møtast, er i fallosen. Den kan vere både partialobjekt og signifiant. Dette kjem av at signifiantsystemet er etablert gjennom den symbolske kastrasjonen. (Rekdal 1992, 112)

Det reelle er altså objekt a, det fortrengde, og alle dei umedvitne prosessane som går føre seg i eit subjekt. Det umedvinte er alt. Særleg er momenta om Det reelle sin påverknad på Det symbolske og Det imaginære viktig, noko eg ser på i samband med Langås og traume-omgrepet hennar. Det fortrengde, det som manglar, det som ligg i det umedvitne, kan koma fram i Det symbolske, og dette knyter Lacan opp mot fantasien. (Lacan 1977, 14)

In the normal state of affairs, nothing from the unconscious circuit is carried over to the level of the message, of the signified of the Other, which is the sum and module of the significations acquired by the subject in human discourse. The fantasy is not communicated to the message level: it remains separate and unconscious. When, on the other hand, it does cross over to the level of the message, we find ourselves in an atypical situation. (Lacan 1977, 14)

Rekdal knyter Det reelle sitt utspel i Det symbolske mot andre former for visuelle uttrykk: «spøkelser, fantom, hallusinasjonar, fobiske objekt, objekt, eller «spesielle språklege konstruksjonar styrte av det tapte objektet.» (Rekdal 1992, 112) Ein kan nærma seg det tapte objektet, men aldri gripa det. Frå her trekkjer Rekdal ein samanheng mellom det som viser seg i Det symbolske og det som ein begjærer.

Ein kan ikkje gripe det tapte objektet gjennom det symbolske, men ein kan nærme seg det, og når ein rører ved det, vil det ytre seg i nyting, *jouissance*, knytt til det incestiøse, eller som angst og lidning knytt til døden og kastrasjonen. (Rekdal 1992, 112)

Dette fører meg til repetisjonen og dødsdrifta.

### 3.3.1 Repetisjon og dødsdrifta

I *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* bruker Lacan draumen som eit døme på Det reelle:

Is not the dream essentially, one might say, an act of homage to the missed reality – the reality that can no longer produce itself except by repeating itself endlessly, in some never attained awakening?» (Lacan 2004, 58)

Her kjem eg tilbake til repetisjonen, og korleis han er knytt til dødsdrifta. Her vert Freud sitt verk *Lystprinsippet* trekt inn for å sjå på samanhengen mellom repetisjon og dødsdrifta som eit viktig utgangspunkt for Lacan, og då også erindring, repetisjon og dødsdrifta. Repetisjon er eit gjennomgåande tema for mange av seminarane og tekstane til Lacan. I det ellefte seminaret hans, som er *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tek han spesielt for seg repetisjon og mange av funksjonane han har, og det umedvitne og korleis det umedvitne er strukturert rundt repetisjonane. Analysen hans av *The Purloined Letter*<sup>40</sup> er ei viktig inspirasjonskjelde, om ingenting anna, då den tek for seg «the repetition automatism (*Wiederholungszwang*)», eller repetisjonsautomatisme.

Kva er repetisjon i psykoanalysen? Eit av dei fyrste døma på repetisjon og viktigheita av den finn ein i *Hinsides lystprinsippet*, med Freud sin anekdote om barnebarnet som leikte med ei snelle: «fort» - «da», eller «borte» - «her». Freud såg på barnebarnet sitt som leikte med ei snelle, og når mora gjekk vekk kasta barnebarnet snella bort og drog ho så til seg medan han sa «borte» og «her», om att og om att. Av dette kom Freud fram til at den psykologiske funksjonen til språket var å meistra åtskiljinga frå mor. Barnet plasserer eit språkleg uttrykk der mora ein gong var. Barnet har byta ut objektet med ein signifiant. Dette blir gjort for å halda ut smerta og meistra sorga over tapet av objektet. Her kjem Lacan og hans nyvinning av Saussure inn og seier at signifianten er ei erstatning for det tapte objektet. Det er dette som sit i gang signifiantspelet- og -systemet i oss, det som set i gang språket: på eit grunnleggjande, binært nivå gjentek dette seg, og det er slik språket vårt oppstår. Lacan forklarar det slik:

The activity as a whole symbolizes repetition, but not at all that of some need that might demand the return of the mother, and which would be expressed quite simply in a cry. It is the repetition of the mother's departure as cause of a *Spaltung* in the subject. (Lacan 2004, 62-63)

Dette les eg som gjentakingsvang, starten på åtskiljinga frå den tosidige relasjonen med mora, og innføringa til ein tresidig relasjon mellom mora, faren og barnet, og innføringa av signifianten Fadernamnet i den Andre. Dette er grunnlaget for dei fyrste signifiantane, eller dei binære opposisjonspara. «Borte» og «her» viser strukturen til signifiantane: som binære opposisjonar. Språket blir til gjennom repetisjon. Freud knytte dette til dødsdrifta, som gjentakingar av traume, symbolisert i barn sin leik. Dei er knytte til ei konservativ drift med

---

<sup>40</sup> Lacan, J., & Mehlman, J., 1972. Seminar on "The Purloined Letter" *Yale French Studies*, (48), 39-72, **OG** Lacan, J. (Miller, J.-A., ed.). 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. 1954-1955.*

mål om å ta organismen eller individet tilbake til det han kallar den anorganiske tilstanden før livet, dødsdrifta. Denne drifta oppnar opp til Det symbolske stadiet.

### 3.3.2 Erindring og tilbakeblikk

Sterkt knytt til repetisjonen er minnet, eller hugsen. «*Wiederholen* (repetition) is related to *Erinnerung* (remembering)». (Lacan 2004, 49) Lacan er her sterkt påverka av Søren Kierkegaard si bok *Gjentagelsen* (1843). Hjorthol skriv om tilhøvet mellom Lacan og Kierkegaard i *Vaage – ti lesninger av Lars Amund Vaages forfatterskap*, og lesinga hans er sentral for forståinga mi av korleis repetisjon fungerer i psykoanalysen. Om erindring trekkjer Hjorthol også inn Kierkegaard: «thi hvad erindres, har været, gjentages baglænds», medan «den egentlige Gjentagelse erindres forlænds. [...]» Ein kan minnast hendingar i fortida, men ikkje gjenta identisk, men ein kan «ta igjen» det fortidige gjennom ei framoverretta rørsle som tek vare på den universelle kjerna i det som var. (Bramnes 2012, 114, 131) Alt Hjorthol siterer til har sitt opphav i Kierkegaard, i likskap med mykje av Lacan sine teoriar om repetisjon: «Gjentagelsens Dialektik er let, thi det der gjentages, har været, elles kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentagelsen til det Nye». (Bramnes 2010, 114)

Ein finn ei tilsvarande todeling hjå Lacan. Han skil mellom repetisjon som blir kalla for «automaton», det som viser til signifiantane som gjentar seg i Det symbolske, og ei anna form for repetisjon som er knytt til Det reelle, noko som er plassert bak eller bortanfor «automaton». Denne forma for repetisjon kallar Lacan for *tuché*: «the encounter with the real,» der Det reelle er «the object of his concern.» (Lacan 2004, 53-54) Denne konfrontasjonen med Det reelle skjer «i ei omkalfatrande Hending (*Acte*) som for subjektet inneber eit avgjerande vendepunkt, som (re)definerer det.» (Bramnes 2010, 115). *Tuché* er altså subjektet sitt møte med objektet, med begjæret, med det fortengde. Dette er nært knytt til dødsdrifta og terapien: terapeuten si rolle som han som finn fram til det vonde, som gjer pasienten bevisst på det umedvitne. Han finn det fortengde. Gjennom ei kontinuerleg erindring tilbake til fortida forsøker subjektet å få til ei fullstendig gjentaking, ei fornyande rørsle, som skal redefinera subjektet, og som til slutt bringar han eller ho tilbake til språket. Denne vendinga, *Acte*, ser eg i samband med behandlinga av eit traume. Langås forklarar korleis eit traume oppstår slik:

Traumet er dermed en forsinket reaksjon på en hendelse, og i dette tidsmessige spennet oppstår traumets paradoksale karakter, som består i at en ekstrem

konfrontasjon med virkeligheten også er en total nummenhet overfor den. (Langås 2016, 23)

Også ho skriv om hendingar og konfrontasjonar med røynda. Her les eg Lacan sitt omgrep *Acte* som ein reaksjon til traumet, ein «kur» om du vil. Repetisjonane som jobbar seg fram mot ei omkalfatrande hending sirklar omkring det fortregnde umedvitne traumet som tyngjer subjektet ned.

## 4 Ein psykoanalytiker lesen med ein annan: Analyse av *Den framande byen*

«Kor tømd ein blir, og likevel fylt, av gjentakingar.» (Vaage 1999, 14)

### 4.1 Innleiing

*Den framande byen*, skriven av Lars Amund Vaage i 1999, er ein roman om psykoanalytikaren Wilhelm Reich og opphaldet hans i Noreg. Gjennom boka får lesaren innsikt i livet til den radikale og vidkjende psykoanalytikaren gjennom stadige tilbakeblikk til tidlegare hendingar i livet hans, tilbakeblikk som formar og påverkar utviklinga til subjektet Reich. Reich er ein faktisk person som har levd. Dette var mellom anna eit av momenta som var problematisk for nokre av lesarane av boka når ho kom ut, slik eg peika på i resepsjonskapittelet. I det siste analysekapittelet i denne oppgåva, kapittelet om *Sorg og song*, tek eg for meg dette skiljet mellom den fiktive og den ekte Reich i større grad enn eg kjem til å gjera her. Målet med dette kapittelet er å sjå på strukturen til *Den framande byen* og utviklinga til *romanpersonen* Reich, forteljaren si rolle, og samspelet mellom desse tre elementa. Lacan sin psykoanalyse er ein inspirasjon til i lesinga mi, til døme blir den narrative analysen tolka i ljøs av Lacan, for å analysera Reich. *Repetisjon* og *erindring* er to sentrale faktorar i denne analysen. Eg vil mellom anna argumentera for at sorgsongen kan bli forstått som ein måte å omarbeida eit traume på. For å sjå på strukturen til verket vil eg starta med å sjå på skilnaden mellom historia og diskursen til romanen.

### 4.2 Narrasjonen

*Den framande byen* er ein interessant roman med ei fragmentert forteljarhandling. For å gå grundig til verks med korleis dei utvalde romanane er strukturerte, har eg valt å nytta narrativ teori. I den fylgjande delen tek eg for meg forholdet mellom historia og diskursen til *Den framande byen*, ved hjelp av Jacob Lothe si bok om narrativ teori, *Fiksjon og Film* (2003). Lothe tek sjølv utgangspunkt i Gérard Genette sitt verk *Discours du récit: essai de méthode*. Eg startar med å ta for meg historia til romanen og korleis ho er strukturert i eit strengt kronologisk perspektiv. Vidare tek eg for meg diskursen, slik romanen faktisk er skriven. Det er den gjentakande strukturen i diskursen som får fram dei spesielle sinnsstemningane til Wilhelm Reich.

### 4.2.1 Historia

I *Den framande byen* fylgjer ein livet til Wilhelm Reich, frå barndommen hans i Bukovina<sup>41</sup> og fram til han døyr i USA. Historia til *Den framande byen* fører lesaren gjennom den røffe barndommen til Reich, der ein får oppleva korleis det er å veksa opp med ein streng og tyrannisk far, Leon Reich, og ei mor som ikkje greier å stå opp mot ektemannen sin. Trass i dette nyt Wilhelm stor fridom – familien er rik, han får undervisning, lærer seg å jakta og ri på hest, og lever eit elles fint liv. Familien Reich nyttar huslærarar for å undervisa borna sine, men etter at mora til Wilhelm har ei affære med den førre huslæraren greier ikkje Leon Reich å handtera fleire huslærarar. Faren og mora underviser borna på eiga hand, og mora tek særleg ansvar for dette. Forholdet mellom mora og faren til Wilhelm blir dårlegare og dårlegare etter affærne med huslæraren. Både Wilhelm og Robert, bror til Wilhelm, blir vitne til at foreldra kranglar og faren som slår mora. I denne perioden bur brørne mykje hos andre slektningar, då det ikkje går an å leva i familiehuset. Mora blir etter kvart hysterisk og bruker mesteparten av tida på å vaska kvar krinkel og krok. Til slutt tek ho sitt eige liv. I ei merkeleg og tragisk vending blir faren heilt knust av dette, og døyr ikkje lenge etterpå.

Den fyrste verdskrigen bryt ut. Det Habsburgske keisardømet fell, og Bukovina forsvinn som land. Dette tapet av heimland og nasjon pregar Wilhelm Reich mykje. Etter krigen reiser han til Wien, der han etter kvart blir teke opp som student under Freud. Han får pasientar gjennom Freud, og etablerer seg som eit viktig namn i det psykoanalytiske miljøet. Han behandlar fleire pasientar og flyttar etter kvart til Berlin. Der jobbar han som psykoanalytikar og får fleire pasientar, som til dømes Sigurd Hoel. Det er i Berlin at han også blir medlem av Den internasjonale psykoanalytikarforeininga, ei foreining for dei mest prominente psykoanalytikarane i verda. På 30-talet blir han kasta ut av Foreininga grunna den politiske vinklinga hans: Han er ein marxistisk-materialistisk naturvitskapleg psykoanalytikar. Dette politiske synet skapte friksjon mellom Foreininga og nazistpartiet som tok styringa i Tyskland. Nazistane har allereie brent mange av verka til Reich. Den naturvitskaplege tilnærminga hans til psykoanalysen gjekk heller ikkje hand i hand med det tradisjonelle synet på psykoanalyse inne i miljøet.

Reich blir kasta ut av Foreininga under eit internasjonalt møte i Luzern. Dette møtet og utkastinga frå Foreininga blir to sentrale hendingar i livet til Reich, og plagar han gjennom

---

<sup>41</sup> Bukovina var tidlegare ein region under keisardømet Austerrike-Ungarn, også kalla det Habsburgske keisardømet i *Den framande byen*. Austerrike-Ungarn blei oppløyst i 1918. Det blei innlemma i Romania etter fyrste verdskrig, annektert av Sovjetunionen i 1940, tapt til Romania i 1941, gjenannektert i 1945, og er no ein del av Ukraina.

heile romanen. Like etterpå reiser han nord til Noreg; nokre norske psykoanalytikarar, med Universitetet i Oslo i ryggen, har invitert Reich opp for å forska der. Her byrjar handlinga i Vaage sin roman: «Psykiateren Wilhelm Reich drog mot nord.» (Vaage 1999, 5) Han reiser saman med Elsa Lindenberg, ei elskarinne som han møtte i eit kommunistisk protesttog og som har fylgt han sidan. Lesaren får innsikt i delar av bilturen deira, og nokre av besøka deira på vegen til Oslo. Det er opphaldet i Noreg som diskursen har fokus på.

I Oslo møter Reich fleire personar, som til dømes Sigurd Hoel, og psykoanalytikarane Nic Hoel og Harald Schjeldrup. Det er dei sistnemnde som har invitert Reich til Noreg, og det er gjennom dei at han får lov til å forska nede i kjellaren til det Psykologiske Institutt ved Universitetet i Oslo. Etter kvart prøver Reich å bli med i den nyoppretta norske psykoanalytiske foreininga, men dei godtek ikkje han som medlem, mellom anna på grunn av forholdet hans til Den internasjonale psykoanalytikarforeininga. Elsa forlét Reich og reiser tilbake til mora hennar i Berlin. Reich ber ho om å gå i terapi der for å bli heila. Han meiner ho er sjuk og pansra, og at det er difor ho ikkje greier å vera med han. Til slutt kjem Elsa tilbake til Reich, og ho blir gravid med barnet hans<sup>42</sup>. Det siste ein ser til Reich er når han gjer seg klar til å reisa til USA – han har alt sendt utstyret sitt med den nye sekretæren sin. Forteljaren nyttar eit frampeik og fortel om lagnaden til Reich: han kjem til å døy åleine i ei fengselscelle, og mange av bøkene hans blir brende, nett som i Berlin.

#### 4.2.2 Diskursen

Noko av det som gjer *Den framande byen* så interessant er at diskursen, er heilt annleis strukturert enn historia. Romanen er ein tekstmosaikk av tid, hendingar og minne. Som nemnt i førre del, opnar romanen med setninga «Psykiateren Wilhelm Reich drog mot nord.» Alt som har skjedd før denne bilturen, frå Luzern til Noreg, frå Bukovina til Wien, får ein tilgang til gjennom minne, via Reich og forteljaren sine stadige tilbakeblikk. Kven av desse to som gjev innsikt i fortida til Reich er ikkje alltid sikkert. Som nemnt, meiner Lacan at subjektet blir forma av minna sine, i ein «retroaktiv prosess som involverer minnet» (Rekdal 1992, 96) og dette er tydeleg i *Den framande byen*. Subjektet Reich blir forma av minna sine gjennom romanen. Dette er ein gradvis prosess. Kvart tilbakeblikk er eit lite fragment av ein heilskap, ei flis i mosaikken. Tilbakeblikka er spreidd omkring i teksten, og det er vanskeleg å orientera seg i tidsløpet. Dette meiner eg er eit medvite grep som forteljaren har nytta for å visa korleis

---

<sup>42</sup> Romanen nemnar ikkje dette, men ho reiser tilbake til Berlin igjen etter dette for å ta abort. Reich ville ikkje ha barn med Elsa.

Reich har det, for å visa kor splitta subjektet er, og for å visa kor mykje han slit med å skilja fortid frå notid, sanning frå ikkje-sanning.

Det fyrste minnet til Reich som lesaren får oppleva, vert formidla av forteljaren på den fyrste sida. Gjennom fri indirekte diskurs er det uvisst om det er Reich som tenkjer på dette, eller om det er forteljaren som fortel det: «Berre barndommens rike kunne han sjå, langt der inne i seg sjølv. Det landskapet levde att i han [...]. Berre mor og far kom til han no, i minnet, stille, smilande, forsonte.» (Vaage 1999, 5) På neste side mimrar og tenkjer Reich vidare: «Leppene hans forma namnet på det landet han voks opp i, Bukovina. Han kviskra. Var det dit denne ferda gjekk? Var det den vegen han eigentleg skulle?» (Vaage 1999, 6) Under ei fyrste gjennomlesing av romanen vil nok desse setningane ikkje vera så markante, ja, kanskje dei til og med er logiske: Sjølv sagt skal han sjå tilbake til barndommen og minnst han. Det gjer me alle. Men det handlar om meir enn det. Denne setninga summerer på mange måtar opp litt av målet til romanen og til Reich: nemleg å gå tilbake i fortida, sjå på det som har skjedd, reflektera over det, omarbeida det, og *forstå* det, for å forstå seg sjølv. Dette er ein form for sorgsong.

Nokre av hendingane i *Den framande byen* ber preg av det Jakob Lothe kallar ein repeterande forteljarmåte: Noko som har skjedd éin gong blir fortalt mange gongar. (Lothe 2003, 95) Det tydelegaste dømet på dette er møtet i Luzern og utkastinga frå Den internasjonale psykoanalytikarforeininga. Hendinga blir sett tilbake til heile seks gongar, medan mora sitt sjølv-mord berre blir fortalt om éin gong. Dette ser eg nærare på seinare. Denne repeterande forteljarmåten er noko av det som pregar romanen og som gjev han dette gjentakande preget som mykje av den samtidige resepsjonen reagerte på då boka vart sleppt. «400 sider med det same»,<sup>43</sup> og Yngvar Ustvedt som kalla romanen for eit mislykka litterært prosjekt (Ustvedt 1999). Sjølv om delar av kritikken er forståeleg, så meiner eg at den er basert på manglande kunnskap om dei narrative grepa som har vore brukt. Denne romanen *krev* fleire gjennomlesingar.

Det er to hendingar eller minne som eg har valt ut som særst viktige for Reich: barndomsminna, særleg dei knytt til mora; og utkastinga frå den Internasjonale Foreininga. Møtet og utkastinga i Luzern står igjen som det vondaste minnet, og verkar å vera eit traume for Reich. Ingenting anna tek opp så mykje plass i sinnet hans som dette. Han tenkjer meir på Foreininga enn borna sine, sjølv etter at dei har forlate han. Dei vart tekne vekk av mora deira,

---

<sup>43</sup> Dette er ikkje eit direkte sitat, men ei framstilling av korleis mykje av responsen til romanen var.



Annie, den tidlegare kona til Reich. Delar av minnet om utkastinga ser ut til å vera fortrenge, sperra inne. Allereie på side 14 ser ein kor hardt han vart råka av utkastinga. «Han ombestemte seg. Han sleppte det laus. Han let det koma. Han tenkte på Luzern likevel.» (Vaage 1999, 14) Det er tydeleg at Reich har eit behov for å omarbeida desse hendingane, dette traumet. Romanen sine strukturar kan minna om Reich sitt umedvitne: Han hoppar att og fram mellom notid og fortid, om og om igjen.

#### 4.2.2.1 Trauma

Unni Langås ser på traume i *Traumets betydning i norsk samtids litteratur* (2016). Ho nyttar sjølv psykologi og psykoanalyse for å forklara omgrepet «traume», nemleg når ho peikar på Cathy Caruth sin definisjon:

[It is] a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive, hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. (Caruth 1995, 4)<sup>44</sup>

Viktig for denne definisjonen er skilnaden på den traumatiske hendinga og den traumatiske reaksjonen. Den traumatiske hendinga står til Caruth sin «overwhelming event og events», og den traumatiske reaksjonen er responsen til denne hendinga, som ofte kjem lenge etter hendinga. Langås viser til eit brev som Charles Dickens skreiv om ei togulukke som han var i for å eksemplifisera den traumatiske reaksjonen. «But in writing these scanty words of recollection I feel the shake and am obliged to stop.» (Langås 2016, 23) Noko som eg finn interessant med boka til Langås, er at ho tek for seg mange av fenomenen som eg forskar på i *Den framande byen*. Eit døme er sjølv strukturen til verket:

Den litterære tematiseringen av traumer får ofte flere lag og en kompleks struktur, idet aktuelle hendelser utløser minner om gamle voldsepisoder og akutte overgrep eller langvarig mishandling. (Langås 2016, 11)

Sorgsongen er, som nemnt, ein slik kompleks struktur.

#### 4.2.3 Dei forskjellige typene minne

Traume er knytt til minnet og erindring, og Langås skil i boka si mellom tre typar minne: rutinemessig minne, narrativt minne, og traumatisk minne. Det rutinemessige minnet er tillærte og internaliserte åtferdsmønster. Det narrative minnet er knytt til dei affektive og emosjonelle kjenslene og opplevingane, og blir difor lette å hugsa. Desse minna blir knytte til eit narrativ, og difor hugsar ein dei. Eit traumatisk minne er ei traumatisk hending i fortida

---

<sup>44</sup> Caruth, C. 1995: *Trauma. Explorations in Memory*. s. 4.

som tvingar seg fram i medvitet, anten gjennom intens livaktigheit eller ved at dei unngår «å bli integrerte i den viljestyrte minneprosessen.» (Langås 2016, 25) Dei traumatiske minna skil seg frå dei narrative fordi dei blir opplevde som dramatiserte bilete utan noka form for narrativ samanheng, og fordi dei blir opplevd «utanfor» subjektet.

#### 4.2.3.1 Luzern, utkasting og forvirring

Han opna kapitlet ein gong til. Enno hadde han meir å læra, tenkte han. Han ville sjå, han ville kjenna. Han henta det fram. Han spela det av. Han viste det til seg sjølv endå ein gong, filmbitar inne i seg, hulter til bulter eit ras. (Vaage 1999, 14)

Det fyrste omfattande tilbakeblikket i *Den framande byen* er møtet i Luzern. På side 5 ser han tilbake til barndommen sin så smått, men det er berre eit glimt. «Det var to månadar sidan kongressen i Luzern.» (Vaage 1999, 14) Ved fyrste augekast verkar det ikkje som at Reich er prega særleg av utkastinga:

«Han hadde gjort unna kongressen. Han hadde gjort seg ferdig med den. Å, den internasjonale psykoanalytiske foreininga! Dette heiderskronte kollegium!» (Vaage 1999, 12) Han verkar trygg, sjølvssikker, men ein skal ikkje lenger i romanen enn eit avsnitt før tvilen kjem. «Alt enda likevel godt, tenkte han. Alt vende seg til det beste, tenkte han. Eit reint brot, nesten heroisk. [...] I det lange løpet, tenkte han, skal eg sigra. Og eit smil breidde seg i andletet.» «I det lange løpet» tyder på at han ikkje har sigra *enno*. Han har det ikkje bra enno, men han trur han kjem til å få det bra. I samband med Langås og den traumatiske reaksjonen, så trur eg at han her ikkje har heilt teke inn over seg tapet, eller traumet, enno. Det som fylgjer er ei beskriving av Foreininga og tida hans der, om då han studerte under Freud. Men så kjem det igjen, på side 14: «Han slepte det laus. Han let det koma. Han tenkte på Luzern likevel.» Frå her og utover romanen ser han stadig tilbake til Luzern, til utkastinga. Romanen hoppar mellom Luzern, tida før og etter, og Reich sine forskjellige besøk i forskjellige land. Desse hoppa mellom no og då opnar også opp for interessante overgangar for forteljaren, og er med på å visa kor dynamisk og flytande tidsperspektivet hans er. Han lever like mykje i notida som i fortida, nett som Reich, som i det fylgjande dømet, der Reich tenkjer på døtrene sine, og plutseleg er dei i bilen hans, på veg til Oslo.

Han såg to jenter sitja der, vakkert pynta i dei overnaturleg store, engelske skinnstolane. Dei to var døtrene hans. Han ønskte seg langt bort, til ein svensk landeveg, den tidlege skumringa i oktober. Han køyrde mykje langsamare no. Han hadde sett farten ned og såg seg rundt til begge sider. (Vaage 1999, 42)

Frå side 24 får lesaren eit innsyn i kvifor det var så tungt for Reich å bli kasta ut av Foreininga. Forskjellige medlemmer frå Foreininga kastar seg rundt han, snakkar med han,

snakkar støttande om bøkene hans som ikkje blir utgitt, før han kort tid etter får høyra frå Müller-Braunschweig, sekretæren i den tyske foreininga, at han er kasta ut. Her kjem også den indre konflikten hans fram: «Han venta på svaret. Han som alt hadde fått svar. [...] Han venta på svaret likevel. Han venta på eit nytt svar.» (Vaage 1999, 32) Dette kan ein lesa med Langås sitt traumeomgrep. Den traumatiske reaksjonen har langt i frå kome enno. Reich har berre vore utsett for den traumatiske hendinga. Dette er ein av grunnane til at romanen er så krevjande å lesa. Desse repetisjonane, som til dømes den gjentakande ventinga på eit (nytt) svar, viser kor mykje han arbeider med seg sjølv, tankane og minna sine. Det viser også eit anna fokuspunkt som Reich sjølv har: Han ventar. Han ventar på svar, og han vil ha svar. Han ventar også på andre menneskje gjennom heile romanen, han ventar på at andre skal venta på han.

#### 4.2.3.2 Ventinga

Den trua hadde vore hans store glede. Den tanken hadde berga han gjennom mange netter. Han såg det for seg; dei som venta, han som kom. Han laga bilete inne i seg. Dei var klare som glas. (Vaage 1999, 348)

Dette konkrete sitatet er knytt til den augneblinken når Reich vil inn i den norske psykoanalytikarforeininga. Han vil at dei skal venta på han, ynskja han velkomen med opne armar. Forholdet hans til Elsa er også prega av venting. «Han venta og venta slik han alltid hadde gjort. Han hadde ikkje gitt opp håpet.» (Vaage 1999, 277)

I denne ventinga finn eg noko grunnleggjande og livsviktig for Reich: vona. Den gjentakande ventinga til Reich er ikkje berre at han må venta på andre. Det er ei gjentaking av vona hans om å bli venta på. «Han venta på svaret. Han som alt hadde fått svaret.» (Vaage 1999, 32) Reich godtek ikkje svaret som han har fått frå Foreininga, han aksepterer ikkje utkastinga. Institusjonen «Den internasjonale psykoanalytikarforeininga» kastar han ut, kuttar tilgangen hans til vona. Denne gjentakinga av venting viser nokre av dei umedvitne kreftene som går føre seg inne i Reich. Det er ikkje alltid at han eingong treng å venta på noko. Det er ei sjølvdestruktiv venting også. Han *treng* å venta, noko ein kan sjå på side 277, når Reich ventar på Elsa. «Han venta og venta slik han alltid hadde gjort. Han hadde ikkje gitt opp håpet.» (Vaage 1999, 277) Før sitatet låg dei saman. Reich greier ikkje å gje Elsa ein orgasme, noko han aldri har klart. Dette heldt han oppe om natta, og til slutt greier han ikkje liggja i senga lenger. Han går bort til soveromsvindauget og set seg på ein krakk, i von om at Elsa skal stå opp og gå bort til han.

Han venta på at avstanden mellom dei skulle bli mindre. Han venta på at luftrommet mellom dei skulle bli mindre. [...] Han venta på at Elsa skulle koma til han, slik, endeleg, for sjølv ville han ikkje koma til henne. (Vaage 1999, 270)

Og til slutt, etter ein lang indre tankestraum, kjem Elsa bort til han og ber om tilgjeving. Men det godtek ikkje Reich. Av ein eller annan grunn går han vekk etter at ho ber om orsaking. Ut til kjøkkenet, og ventar igjen. Om ein les dette i samband med Lacan si forståing av «fallos»-omgrepet, kan ein kanskje tolka dette som at Reich ynskjer å vera Elsa sin fallos. Han ynskjer å vera det som ho *begjærer*. Men han får ho ikkje til å få ein orgasme, og då tolkar han det som at han ikkje er det ho begjærer likevel. Denne sjølvdestruksjonen er ein del av dødsdrifta. Dette kjem eg tilbake til. Fyrst må me gjera oss ferdig med å analysera diskursen.

Ein ser ventinga andre stader også. I etterkant av utkastinga frå Foreininga går Reich inn i ein handlingslamma tilstand. Han blir sitjande på eit hotellrom og sjå ut av vindaugget. Han skal møte borna sine før dei reiser, før dei og mora, Annie, forlét han. Men han greier ikkje gå ned. «Han ville at dei skulle koma. Gamle kollegaer skulle dukka opp. Dei skulle banka på døra!» (Vaage 1999, 35) Reich vil at dei andre psykoanalytikarar skal koma til han, ikkje at han skal koma til dei. Han vil at dei skal koma til han og seia at dei støttar han. Nic Hoel kjem til slutt, men det var ikkje det han håpte på. Igjen, vona. Vona om å bli venta på. Og vona om å ikkje bli forlaten.

Tilbake til diskursen. Reich ser tilbake på møtet i Luzern. Det siste møtet mellom Reich og Foreininga. Eller, rettare sagt: Ein møter Reich etter at han har vore i møtet. Her får ein for fyrste gong ei litt djupare innsikt i kjenslene hans. Han er usikker og redd. Men alt han tenkjer på er at han ikkje forlèt møtet fyrst. Dei andre, styret i Foreininga, gjekk før han. Han venta det ut, tenkjer han. Han gjorde det rette, døydde ein martyrdød. Men samstundes er han usikker på kva som faktisk hende. Tvena byggjer seg opp. «Kven forlet kven? Spørsmålet slo ned i han. Han visste det ikkje.» (Vaage 1999, 67) Og igjen, side 81: «Kven forlet kven?» Gjentakningar av fortida, gjentakningar av hendingar, minne, ord og spørsmål. Reich føler ei trong til å gjenta, ein repetisjonstvang, for å forstå det som har skjedd. Seinare, på side 81, er det plutsleg han som forlèt dei.

Han tok veska si, skauv stolen ut frå bordet, svært langt, reiste seg og gjekk. [...] Reich gav blaffen. Han gjekk rett ifrå dei. Dei hadde ikkje taket på han meir. Derfor var det han som forlèt dei.

For kvar gong han gjentek minnet knytt til utkastinga finn han fram nye fragment, nye delar av historia, nye versjonar. Men er dette det som faktisk hende? Mykje seinare i romanen får ein høyra ei annan side av saka, om minna til Reich:

Reich hugsa ikkje lenger korleis dette hang saman. Han hadde gløymt korleis det meste gjekk til. No fanst det berre i det drøymde, i det stille, i hans eigne stumme variasjonar, inne i han. Han hadde pynta på alt. Han gjorde det mildare. Han måtte det. Eller kanskje han gjorde det verre. (Vaage 1999, 314)

Vel å merka, dette sitatet er knytt til minna om huslæraren hans heime i Jujinetz, men det er like aktuelt. Han sår tvil i seg sjølv om sine eigne minne. I *Syngja* ser eg også på korleis egforteljaren omformar sine eigne minne, skriv dei om. Men han verkar meir sikker, bestemt, på at det er rett. Reich, derimot, verkar gjennomgåande usikker på seg sjølv. Dette ser eg meir utdjupande på i kapittelet om *Sorg og song*.

Etter det ser han nok ein gong tilbake på Luzern.

Dei hadde forlate han. Han vakna om morgonen, og like sikkert som dagen kom, tenkte han på kongressen i Luzern. Dagen lysna og tankane melde seg. Nei, det var ikkje tankar meir. Det var noko anna. Det var noko som hende med han. Det var eitkvart som budde i han. (Vaage 1999, 339-340)

Når ein har kome så langt i romanen, så langt i utviklinga til Reich, har han byrja å sjå på dette minnet, denne tanken om Luzern, som tanken til ein annan mann. «Det var ein annan mann inne i Reich.» (Vaage 1999, 340) Det verkar nesten som at Reich er så fjern frå minna sine, han slit slik med å relatera seg til sine eigne minne, at han prøver å forkasta dei, fjerna dei, i likskap med det me såg i førre avsnitt, der han «runda av» minna og gjorde dei milde, mjuke. Han gjer seg sjølv framand.

#### **4.2.3.3 Barndom, foreldre og hestar**

Slik alt anna var blitt støv, eit slags pulver, Bukovina, Tjernovtsy, Jujinetz, hans barndoms landsby, der han aldri skulle koma meir, for det landet fanst ikkje lenger, det var stroke ut av verdskrigen. Mor og far var borte, og huset deira med dei åtte romma, huset med det store, dampane varme kjøkkenet og gøymestaden hans under trappa opp til andre høgda. Stallen der hestane prusta og trampa; han kunne høyra dei heilt inn. Hagen med den vesle dammen der endene skvatra, dei djupt raude blomane, det grønne riset som rakk han over hovudet; eksisterte det meir? (Vaage 1999, 47)

For Wilhelm Reich var barndommen det som definerte han som menneske, på godt og vondt, i likskap med oss alle. Han er svært stolt av oppveksten sin på landet; eit av dei klåraste skilja mellom han og resten av det psykoanalytiske miljøet hans er mellom anna nærleiken hans til naturen, til det rå, til det reine, impulsive, eksplosive ville. Men folk ser han gjerne som berre det: vill, ustyrlig, uregjerleg. Og det fører til ein tanke i boka som seier mykje. «Dei visste ikkje at han hadde fått sitja hos mor, lenge, heilt utan plikter, ved hennar føter, den gongen, for lenge sidan, i den lukkelege tida, før alt det fryktelege hende.» (Vaage 1999, 55) Som i ein terapitime så nærmar me oss noko, me nærmar oss ei kjærne. Det er relasjonen til foreldra

hans som har prega Reich, i alle fall ut ifrå det me er blitt fortalt av forteljaren. Kjensla av å måtte venta på andre, og at dei ikkje ventar på Reich, kulminerer i kjensla av å verta forlaten, som speglar mora som forlèt Reich. Eg kjem til å gå ut ifrå at det er desse relasjonane som har ført til at Reich i vaksen alder ikkje taklar å bli forlaten; han vil heller forlata eller forkasta andre enn å bli forlaten sjølv. Etter ei drøfting av forteljaren og det forteljartekniske, tek eg for meg korleis vinklinga av fortida til Reich gjennom ein aktiv forteljar, og gjennom repetisjon av den, viser oss korleis Reich har det no.

### 4.3 Forteljaren og det forteljartekniske

«I og med at narrativ teori fokuserer på teksten, impliserer den at litterær mening (og litterært meningsmangfald) blir etablert gjennom tekstens språk, struktur og forteljarteknikk.» (Lothe 2003, 29) I *Den framande byen* er det nettopp forteljarteknikken og strukturen på teksten som skaper den litterære meninga i verket. Det tematiske knytt til fortid og notid får lesaren berre tilgang til gjennom forteljaren sine små drypp i fortida. Små drypp fordelt på 400 sider. Jakob Lothe ser sjølv på ein tredjepersonsforteljar «meir som eit narrativt instrument enn som ein person.» (Lothe 2003, 29) Eg kjem til å integrera hans *Fiksjon og Film* mykje her. Eg vil også trekkja inn Bakhtin og omgrepet hans «hybridisering», for å sjå på korleis forteljaren slit med å skilja seg frå Wilhelm Reich; forteljaren blir på ein måte smitta av Reich, og ender opp med å formidla tankane til Reich.

Forteljaren i *Den framande byen* er ein tredjepersonsforteljar med avgrensa innsikt til personane i romanen. Han har fullstendig innsikt i Wilhelm Reich sine tankar og kjensler, men ingen andre. Gjennom hyppig bruk av fri indirekte diskurs blir det ofte vanskeleg å sjå om det er ytringane til forteljaren eller Reich. Wilhelm Reich er fokuspunktet til forteljaren: Reich er forteljaren sin synsvinkelinstans. (Gaasland 2009, 28)<sup>45</sup> Jakob Lothe forklarar at ein ikkje kan forstå teksten utan eit orienteringspunkt, utan ein synsvinkel som kan forklara korleis ein skal forstå teksten.

Når vi relaterer forteljarens holdningsdistanse til innsiktsnivået og vurderingane hans, impliserer vi at han ser hendingane han fortel om, på ein spesiell måte, og at måten han ser og vurderer hendingane og personane på, har konsekvensar for framstillinga av dei. (Lothe 2003, 61)

Forteljaren opplever verda *gjennom* Reich, og difor blir han farga av det Reich kjenner og føler. På side 157 skjer det ei narrativ underordning av forteljarstemma: Reich blir forteljaren. «Han la andletet i slike falder. Så langt var det altså kome med han. Men han lurte ikkje meg.

---

<sup>45</sup> Gaasland, R. 2009. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring I litterær analyse.*

Eg hadde sett mennesket nake.» (Vaage 1999, 157) Dette bidrar til å skapa ei kjensle av at forfattaren blir påverka av Reich, kanskje meir enn han eigentleg vil eller hadde tenkt.

Ei slik overføring av kjensler og meiningar finn Jakob Lothe i *The Dead* av James Joyce, og det er grunna forteljarteknikken. Lothe trekkjer inn Allen Tate og lesinga hans av *The Dead*, der han kallar forteljaren for «ein omvandrande forteljar». (Lothe 2003, 177) Denne forteljaren lar ikkje romanpersonen fortelja si eiga historie, slik at lesarane skal få ei forståing for personen gjennom hans eller hennar augo.

Det Tate kallar ein «omvandrande forteljar», svarer i vår terminologi til ein tredjepersonsforteljar med stor narrativ fleksibilitet og varierende perspektiv. Den viktigaste forteljarorienteringa er mot Gabriel, men nettopp derfor er Tates poeng om behovet for «psykisk distanse» frå denne personen sentralt. (Lothe 2003, 178)

Denne distansen oppnår ein gjennom å bruka ein tredjepersonsforteljar. I kombinasjon med sympati for romanpersonen kan forteljaren sakte, men sikkert karakterisera personen gjennom diskursen, slik at me, lesarane, til slutt kan føla det som romanpersonen ser og kjenner på. Det same skjer i *Den framande byen*: Me ser alt frå Reich sitt perspektiv, men samstundes så er me «utanfor», me ser det frå ein person utanfor historia. Når forteljaren gradvis viser oss fleire sider av livet til Reich får me større forståing for kvifor han gjer som han gjer, kvifor han er så redd for å mista nokon, kvifor han ikkje vil mista kollegiet sitt, kvifor han ikkje vil bli forlaten.

«Novella repeterer og akkumulerer naturalistiske detaljar og legg såleis grunnlaget for ein kompleks symbolisme i siste delen, særleg kring snøsymbolet.» (Lothe 2003, 177) Dette meiner Lothe at Joyce og forteljaren i *The Dead* gjer, og det same gjer forteljaren i *Den framande byen*. Spesielt snømetaforen får mykje merksemd i *The Dead*, og den blir repetert fleire gongar. I *Den framande byen* er det ikkje ein metafor som blir gjenteken, men heller eit tema: fortida. Og for Reich blir fortida gjenteken gong på gong, og ulikt for kvar gong.

Repetisjonen av fortida er ustabil, og dette gjer at ein opplever Reich som fragmentert og ustabil sjølv. Her skil Lothe mellom ein platonisk og ein nietzscheansk repetisjon. Den platonske repetisjonen «postulerer ein grunnleggjande identitet i verda», og den nietzscheanske «lokaliserer [...] ein fundamental forskjell.» (Lothe 2003, 102-103) Eg meiner at den nietzscheanske repetisjonen er sterkt til stades i *Den framande byen*. Kvart tilbakeblikk som Reich får er forskjellig frå det førre, sjølv om dei handlar om den same tingen, og enkeltepisodar som blir gjentekne blir ikkje gjentekne likt. Luzern-utkastinga er det beste dømet på dette. I det eine minnet er det han som forlèt møtet fyrst, i det neste er det dei andre

som går fyrst. Dei gjentekne gongane han blir forlaten viser til at han ikkje vil bli forlaten, og forteljaren viser dette gjennom tilbakeblikk, knytt til situasjonar der Reich sjølv føler seg forlaten.

#### **4.3.1 Når Reich blir forlaten**

Det beste dømet på forlatinga er episoden når Reich ventar på Elsa på krakken ved vindauget, og så i kjøkkenet. I denne episoden, som startar på side 250, sit Reich på ein krakk framfor vindauget i den nye leilegheita i Lensmann Hjorts allé. Han sit og ventar. Allereie her er ein repetisjon: ventinga. Han veit ikkje alltid kvifor heller: «Kvifor hadde han venta slik på henne? Han hadde slett ikkje bestemt seg for det. Han hadde aldri tenkt seg fram til det.» (Vaage 1999, 251) I løpet av denne episoden dreg Reich fleire koplingar mellom mora og Elsa. Forteljaren trekkjer medvite inn minna om mora i løpet av, og etter, krakk-episoden. Det skal forklara korleis Reich har det, tilbakeblikket skal hjelpa lesaren å forstå, sorgsongen skal hjelpa han. ««Tilgi meg,» kviskra ho. «Tilgi meg, vesle Willi-guten min.»» (271) Og sjølv om Reich seier «greitt», så meiner han det verkeleg ikkje. Han trekkjer parallellar med foreldra sine, og konkluderer med at han ikkje tilgav dei, og kan difor ikkje tilgje Elsa. «Tilgjeving var å gløyma, stryka ut. Tilgjeving var å bortforklara, feia under teppet, og det kunne ikkje Reich. Han måtte leva med alle sidene av livet.» (276) Før denne episoden fortel forteljaren om når Reich besøker mora på hotellet ho heldt til på, etter brotet med faren.

#### **4.4 Tingen, Fallos, det incestuøse begjæret**

Reich kom til mor fordi ho skulle læra han å lesa. Skriving stod også på programmet, handarbeid, teikning, forming, skapa noko, kviskra mor med dei milde leppene, den våte, varme pusten, heilt inntil han, i øyra, i mellomgolvet, tykte han, der kitla det, der kneip det, der sat han fast, tykte han, krøkt i hop som Narcissus over kjelda, berre på grunn av mors sjeldne kjærteikn. (Vaage 1999, 209)

Frå side 262 utforskar forteljaren ytterlegare fortida til Reich, og særleg forholdet hans til mora. Det er her lesaren får veta at mora har hatt ei affære med huslæraren. Ho har forlate familieheimen og bur no på eit hotell. Dette tilbakeblikket går parallelt med krakk-episoden, som nemnt tidlegare, når Reich ventar på Elsa om og om igjen. Det er vanskeleg å tyda om det er Reich som tenkjer tilbake på mora si, eller om det er forteljaren som prøver å visa oss lesarar kvifor Reich reagerer som han gjer, eller om det er noko anna. Kanskje forteljaren gjer det av medynk til Reich?

Han vakna slik, som då han opna døra inn til rommet der ho var, mor, med sukk, med klage, skrik, og han blei sogen inn, dytta inn, Wilhelm, blei dregen inn, av skovler, hjul, og han var vatn, han var sjø som fossa, fall, og var hos henne, vakna, såg henne



vera der, ho som var komen dit, ho som hadde reist heilt inn hit, åleine, under løgner, under påskot, og tatt inn på hotell, berre for å treffa han. (Vaage 1999, 264-265)

Det er intenst å sjå kontrastane mellom Reich som barn og vaksen. Som barn, når han skulle vitja mor si, var ho alt han ville ha.

Til sist stod det klårt for han. Han ville inn til mor. Han ville velta seg over henne. Han ville falle hos henne. Han ville gløyme sin tørste der. Han ville byta ut sin tørre munn med hennar famn. Han ville skifta ut sitt bankande hjarte, ein hivande pust, med noko som blei borte. Han ville vera si eiga mors styrlaise glede. Han ville vera i huslærarens stad. (Vaage 1999, 267)

Her ser ein at Reich i ung alder begjærte mora, og dette sterke begjæret, og risikoen for å mista det, knyter eg opp mot frykta for å bli forlatt.

#### **4.4.1 Nevrotikaren Reich. Reich lest med Lacan**

Dette forholdet som Reich har til mora les eg med Lacan. Eg les dette som eit døme på det Lacan kallar for kastrasjonsnekt (Lacan 1977). Barnet, Reich, nektar å la nokon andre enn seg sjølv ha mora, i dette tilfellet huslæraren. Han godtek då ikkje tapet av mora, og forkastar dermed den symbolske kastrasjonen. Det interessante her er korleis Reich i vaksen alder (medvite) tenkjer det stikk motsette av det han gjorde som barn. Fylgjande sitat skjer like før krakk-episoden. Han har nyleg vakna.

Det var mor han ville sleppa å sjå meir. Det var ho som kom til han. Det var ho som var det vonde. Mor var død. Det var mor som viste seg for han endå ein gong. Ho trong ikkje plaga han meir. Ho kunne godt lata det vera. Det var henne. Sjølv om ho ikkje var i desse bileta. Ikkje alle. Ikkje dei viktigaste. Ikkje dei første han såg. For det var berre gater. Det var vegen han hadde gått. Det var alt han forlet. Det han reiste frå Dette at han ikkje takka. Ikkje tok farvel, men... (Vaage 1999, 262)

Eg trur at Reich er ein form for nevrotikar. Det er mange likskapar mellom han og Hamlet, slik Hamlet ser ut i Lacan sin analyse av han. (Lacan 1977) Mellom anna så vil begge to ha mødrene sine; mødrene er fallosen deira. Dei vil også vera mødrene sin fallos, deira kjelde til *Jouissance*. Men ein ser også ein likskap i måten dei forkastar mødrene på! Eg har allereie nemnt når Hamlet sender mora tilbake til Claudius etter at han innser at ho ikkje vil ha han. «[...] his appeal fails, and he sends her to Claudius' bed [...].» (Lacan 1977, 13) Reich opplever i vaksen alder det same med mor si. «Det var mor han ville sleppa å sjå meir. Det var ho som kom til han. Det var ho som var det vonde. Mor var død.» (Vaage 1999, 262) Hamlet fortrenge sitt begjær for mora, og Ophelia endar opp som hans objekt a. Det same ser ein om mogeleg med Reich: Elsa blir hans nye begjær, men ho får ei endå sterkare «rolle» som mor enn Ophelia fekk. Hamlet er direkte fæl mot Ophelia og avviser ho, heilt fram til ho døyr og han endeleg innser at han lengtar etter ho. Når begjæret blir umogeleg blir det realisert, då blir

det eit faktisk (medvite) begjær. Reich, derimot, vil ha Elsa, han vil ha hennar omsorg, hennar fullstendige dedikasjon, samstundes som han ynskjer å vera hennar fallos. Og dette ynsket om å vera fallos blir i Reich sitt tilfelle nærast bokstaveleg. Han ynskjer å gje Elsa ein orgasme. Men det har han *aldri* greidd. Den kvinnelege orgasmen er for mange eit mysterium, men for Reich er han meir enn det.

#### **4.4.1.1 Reich lest med Lacan: repetisjonar av erindringar**

Repetisjonen kjem til kraft i samspel med tilbakeblikk og erindringar. Repetisjonar av hendingar og minne blir utførte heilt umedvite som ein mekanisme for å handtera eit traume. Lacan viser mellom anna til Kierkegaard som skriv om fullstendig gjentakning av minne som noko framoverretta, noko nytt, noko heilande. «Repetition demands the new.» (Lacan 2004, 61) Repetisjonane viser til signifiantane som gjentek seg i Det symbolske, i det Lacan kallar «Automaton»: Ei form for repetisjon knytt til det usymboliserlege «reelle», Det reelle stadiet. Om ein klarer å fullføra desse repetisjonane og gjera dei nye, kjem ein til det som Lacan kalla tuché, ein konfrontasjon med Det reelle i ei omkalfatrande hending (Acte) som for subjektet inneber eit avgjerande vendepunkt. (Lacan 2004, 53) Det er eit vendepunkt som redefinerer subjektet. Det er noko av det som er så spesielt med Reich i Vaage sin roman: Det verkar som at han ikkje heilt greier å fullføra desse repetisjonane. Han seier at han ser tilbake på hendingar som har skjedd for å få med seg så mange detaljar som mogeleg. Dette er kvifor han repeterer så mykje, kvifor det i store delar av romanen verkar som at han berre gjentek seg sjølv: På sett og vis gjer han nettopp det! Men for å omarbeida noko, for å føra noko vidare, skapa noko nytt. Ei kjensle som eg tidleg fekk når eg las romanen, og som eg framleis sit igjen med, er at det verkar som ein terapisesjon: pasienten, Wilhelm Reich, ligg i ein sofa framfor forteljaren og forteljaren strukturerer samtalen slik at Reich stadig fell tilbake til desse viktige augneblinka, desse avgjerande augneblinka som pregar han. Ein sit nesten igjen med ei kjensle av at forteljaren blir smitta av Reich, og at me, lesarane, blir tvinga inn i rolla som terapeut eller psykiater.

#### **4.4.1.2 Bakhtin og hybridisering, og ei framoverretta gjentakning**

Her har eg valt å trekkja inn Bakhtin og hybridiseringsomgrepet hans (Bakhtin 2003, 190). Forteljaren skaper sympati for Reich gjennom å skapa ein viss distanse til han. Eg trur at denne distansen delvis kjem som eit resultat av den frie indirekte diskursen. Sjølv om den på ein måte viskar ut skiljet mellom forteljar og subjekt, der ein ikkje lenger veit kven av dei som ytrar seg, så er det også med på å framandgjera Reich, både for lesarane og for Reich sjølv. Me, lesarane, veit ikkje om han er ansvarleg for alle ytringane. Me får mesteparten av

informasjonen om Reich gjennom forteljaren, og den frie indirekte diskursen som forteljaren nyttar gjer at han eller ho enklare kan formidla kjenslene til Reich utan å inkludera Reich. Slik blir lesaren tvinga til å høyra Reich si historie. Kombinert med dei uendelege tilbakeblikka til tidlegare hendingar, kan ein ikkje unngå å føla at ein blir tvunge inn i ein «terapeut»-posisjon av forteljaren. Dette er bakgrunnen for at eg meiner at forteljaren er «smitta» av Reich.

#### **4.4.2 Repetisjonar og erindringar igjen**

Repetisjon og gjentakning er ein måte for eit subjekt å få kunnskap om «dette løynde landet», ein måte for subjektet å finna fram det fortregnde i det umedvitne. Det er ein måte å omarbeida noko som har skjedd, for sakte, men sikkert ta det inn over seg og forstå kva det er for noko. Dette meiner eg er ein av funksjonane til Lars Amund Vaage sin sorgsong. Det er ein måte å omarbeida eit tap på, for så til slutt kunne gjera ei «fullstending» gjentakning av tapet eller den traumatiske hendinga, slik at ein endeleg kan ta det inn over seg og godta det. Reich meiner at minnet i seg sjølv ikkje er nok – det må gjerast noko meir med det enn å berre minnast. «Sjølve minnet om den traumatiske situasjonen hjelper oss lite om me ikkje greier å finna att den emosjonelle krafta i erfaringa.» (Vaage 1999, 226) Gjennom å stadig sjå tilbake på det som skjedde før, gjennom å gong på gong gjenta minna i seg sjølv, kjem Reich nærare ei form for omarbeiding av hendingane, omarbeiding og behandling av traumet. Freud og Lacan bruker omgrepet «repetisjonstvang», men eg trur at det for Reich handlar meir om repetisjon**strong**, ei trong til å repetera det som har skjedd, for å vidare forstå det. Lacan omtalte mellom anna repetisjonstvang slik:

The activity as a whole symbolizes repetition, but not at all that of some need that might demand the return of the mother, and which would be expressed quite simply in a cry. It is the repetition of the mother's departure as cause of a *Spaltung* in the subject.» (Lacan 2004, 62-63)

Gjentakingstvangen er ein av dei underliggjande funksjonane som set i gang signifiantane, og som til slutt plasserer Fadernamnet i den Andre. Reich treng å gjenta fortida si for å finna fram til dei eigentlege kjenslene sine. Og ein av desse tinga som han gjentek er åtskiljinga frå mora, som når ho har ei affære med huslæraren, når ho forlèt heimen for å bu på hotellet, og når ho tek sjølv mord.

#### **4.4.3 Fallet tilbake Det imaginære**

Ein av tankane mine knytt til Reich er at han ikkje forstår fortida si, han forstår ikkje handlingane sine, og han greier ikkje å kopla dei opp mot notida. Repetisjonstvangen må lesast med Freud, og særleg dømet hans om barnebarnet som uttrykkjer frå- og nærværet til

mora gjennom leiken med ei snelle, der barnet dreg snella att og fram og seier «her» og «borte». Når mora forlét barnet oppstår den binære opposisjonen NÆR/BORTE, og signifiantsystemet blir sett i gang. Dette er grunnlaget for dei fyrste signifiantane, eller dei binære opposisjonspara. Språket blir til gjennom repetisjon av desse binære opposisjonane. Med bakgrunn i Lacan trur eg ikkje at Reich har oppretta dette signifiantsystemet – han er enno i Det imaginære stadiet, språket har ikkje utvikla seg. Dette er bakgrunnen min for teorien om gjentakings*strong*: Wilhelm Reich er ein psykoanalytiker, og han veit og forstår viktigheita rundt gjentakinga! Han veit at repetisjonane *må* til for at subjektet kan gå frå Det imaginære til Det symbolske. Som psykoanalytiker tvingar han seg sjølv til å gjenta fortida for å forstå betre kva som har skjedd, og for å kurera eller analysa seg sjølv. Men til inga nytte.

Kvifor og korleis har han falle tilbake til Det imaginære? Det er det som strukturen og forteljaren til *Den framande byen* er med på å utforska – gjennom repetisjonar og gjentakingar av minne grev me oss lenger inn i Reich. Det er særleg desse to episodane som eg nemnde tidlegare som eg trur er avgjerande for Reich sin psykiske tilstand.

I den same stunda som dei avsvor han, *die Vereinigung*, tenkte han, klipte han bort, stengde av livsnervene hans, levebrødet, lukka, blei han merkeleg nok som ein av dei og tok inn på hotell. Det var ein eld som hadde sløkna. Ein jubel tagde. Kva skulle han då ute i naturen?» (Vaage 1999, 35)

Utkastinga frå Foreininga knekkjer mannen. Han som før fekk energi av å telte utandørs har mista seg sjølv. Han har mista kollegiet sitt, han har mista det einaste i livet som har gjeve han ein slags farsfigur; psykoanalysen og Foreininga gav han Freud. Men kanskje verst av alt er at han blir forlaten, eller avvist. I tillegg til denne utkastinga har ein mora til Reich, mora som forlét han og faren for ein huslærer, og som seinare flyttar ut på grunn av det. Wilhelm ville ha mora for seg sjølv, men Fadernamnet, faren og huslæraren, kjem inn som rivalar og hindrar Reich i å få mora for seg sjølv. I staden for å godta tapet og ta inn over seg Faderen si lov, forkastar han den; den symbolske kastrasjon blir forkasta, og Reich fell vekk frå Det symbolske.

#### **4.5 Reich, vona, reisa, psyken**

I virkelighetens verden blir hendelser fortalt eller fortiet, men også forandret, forskjøvet, fortolket. (Langås 2016, 10)

For å forklara og analysera Reich kjem eg til å gå i dialog med Langås sitt traume-omgrep, dessutan Lacan sin psykoanalyse, for å forklara, utdjupa og utforska psyken hans. Sentralt for Langås og tanken om traume er at eit traume er todelt, eit traume er:

en dobbel erindrings- og kommunikasjonssituasjon, idet noen vil huske, noen vil glemme, noen vil tale, noen vil tie. Denne tvetydigheten er karakteristisk for traumatiske hendelser og deres etterspill, og den har mange dimensjoner. (Langås 2016, 10)

Litteratur om tap, sorg og traume har ofte eit dobbelttydig innhald. Handlinga kan vera oppdikta, eller den har ein form for historisk referanse. *Den framande byen* er ein roman om ein historisk person, Wilhelm Reich, men handlinga er, i stor grad, oppdikta. Langås seier vidare at litteratur som viser til tap, ulukker, lidingar, og liknande, ikkje berre trekkjer til seg og tvingar fram erindringar; dei dekkjer over og fortrengrer desse trauma også.

«Noen aspekter ved traumet blir borte, mens andre blir bevart, og den litterære uttrykksmåten lar leseren forstå at her kan det foregå begge deler.» (Langås 2016, 10) Utfordringa til Reich ligg i at han er i begge desse to sidene av eit traume: han vil både gløyma og hugsa, fortrengrja og bevara.

#### **4.5.1 Reich og Elsa sit i eit tre. Ein, to, tre, Reich fell ned**

Kva då med Elsa? Kvifor greier ho ikkje å tilfredsstilla Reich, gjennom å bli tilfredsstilt sjølv? Ho vil ha eit barn. Det kjem fram etter at ho melder seg til å vera forsøksperson for Reich. Han nyttar ein oscillograf for å måla nyting hjå folk, og har gjort det fleire gongar med mellom anna Elsa, Nic Hoel, og andre psykoanalytikarar og engasjerte i Oslo. Og til slutt får han prov på at ein kan måla nyting med ein oscillograf.

«Det der er det, kjære Elschen.»

Reich viste henne ei ujamn, skrå stripe på eit lite grått fotografi.

«Er det meg?» Elsa var full av lått.

«Javisst! Om det er!» svara han.

«Å, Herre Gud! Du er ein trollmann, Willi.»

Elsa la armane rundt han, trykte seg inntil han med heile seg.

«Og veit du kvifor eg kjende det slik der inne, nett no?»

«Det var vel bomullsdotten, då,» sa Reich og såg henne rett inn i dei klåre brune augo.

«Eg drøymde om at eg heldt eit barn ved brystet,» svara ho.» (Vaage 1999, 290)

Seinare i romanen vert Elsa gravid. Dei flyttar til eit finare hus, der Reich har eit eige kontor der han kan jobba med analyse av klientar. Ein av dei er Sigurd Hoel. Elsa jobbar som sekretæren til Reich i tillegg, og han har fått det han vil: Elsa, som elskar og kollega, og ein arbeidsstad. (381) Men framleis heldt han fram med å øydeleggja for seg sjølv. Midt i boka, frå side 217, fortel forteljaren om Reich sine siste dagar i Noreg. Han er forlaten, men får lov

til å bu i ei leilegheit til nokre kjende på Sinsen medan dei reiser på fjellet, heilt gratis. «Det var seint på sommaren 1939. Han venta berre på brevet, løyvet, visumet, startsignalet. Han skulle til Amerika.» (219) Og Elsa blir ikkje med. Det er noko sjølvdestruktivt med heile tilværet hans. Han nærast lengtar tilbake til eit tidlegare stadium, tilbake til noko som var før.

Han kjende seg lett. Han hadde brått inga vekt. Det var fordi han ikkje hadde hatt noko med seg. Han kom til Oslo med ingenting. Han forlet Bukovina med ingenting. No var han tilbake dit; ved ingenting. (219)

Dette kan samanliknast med dødsdrifta: det er ei drift som konstant driv tilbake mot ein anorganisk tilstand, gjennom gjentakingar, repetisjonar. Forsøker alltid å gå tilbake til noko som var. (Freud 2011) Ved eit traume kan denne drifta hjelpe ein til å koma tilbake til det som var før traume, ein kan sleppa laus det fortrengde. Men Reich greier ikkje det – han sit fast i ei evig lekkje av metonymiar, og i staden for å forløyse det avstengde går han berre vidare inn i den same sirkelen eller syklusen.

#### **4.6 Ingen konklusjon, men ei avrundning**

Wilhelm Reich som romanperson i *Den framande byen* er vanskeleg å lesa. Han er vanskelegare å tolka, og nesten umogeleg å analysere. Han greidde ikkje sjølv å analysere seg, og det gjekk gjetord om at han aldri hadde fullført ein analyse. Det er forståeleg. Han er blind for seg sjølv. Av dei tre verka eg ser på i denne oppgåva, så er *Den framande byen* det mest mystiske av dei. Eg fryktar at det nok er mange moment i boka som eg har oversett eller ikkje lagt merke til som kunne ha bidratt til å sitja meir ljøs over analysen min. Men omfanget på boka viste seg til slutt å vera stort, sett i ljøs av formatet på oppgåva. Men eg trur likevel at dette har gjeve eit solid grunnlag for ei lesing av *Den framande byen*. Det stoggar ikkje her heller. I det siste analysekapittelet mitt ser eg igjen på *Den framande byen*, og samanliknar Reich med mellom anna forteljaren i *Sorg og song*, Lars Amund Vaage.

## 5 *Syngja* – ein sorgsong

### 5.1 Innleiing

Den neste boka eg skal analysere er *Syngja*. Ho har ein særeigen posisjon i Vaage sin forfattarskap:

Eg har skrive mange bøker. Orda har kome til meg. Setningar har dukka opp i hovudet mitt, avløyst kvarandre, vandra, sprunge, på rekkje og rad, gjennom meg, ut gjennom fingrane mine, gjennom elementa, ut i den store verda og heilt fram til lesaren. Ord har vaka i meg, bede meg om å stå opp og gå i deira teneste. Ord har stabla seg opp i meg, som skyene på himmelen, og alt eg trong å gjera var å lata hendene fara over tastaturet. Ord har halde fram med å koma, etterpå, når stilla eigentleg skulle ha vitja meg. Ord har kome langt inn i natta og draumen, blitt fødde i meg, igjen og igjen, ofte dei same orda, ville ikkje tagna, ville ikkje overlata meg til freden. Ord har kome om det vanlege, om ingen ting, om det minste kryp og dei vesale, små tinga, orda skulle skildra detaljane, småtinga, det som ingen andre såg, slik at verda skulle bli ny, i meg, slik at det vesle og det skitne skulle bli høgt og reint, og det høge skulle koma ned til oss. Men orda om G kom ikkje til meg. Eg visste ikkje om dei var til. (Vaage 2012, 11)

Den nyaste romanen til Vaage, *Syngja*, vart sleppt i 2012<sup>46</sup>. Han hausta enormt god kritikk. Boka vann Brageprisen i 2012, og vart også nominert til Kritiskarprisen det same året. Som eg såg på i resepsjonkapittelet, er *Syngja* kanskje Vaage si mest suksessrike bok. Ein av dei viktigaste faktorane til suksessen er tema som boka tek opp: autisme, å leva med autisme, og det å vera ein forelder til eit autistisk barn. *Syngja* handlar om ein far, som også er forteljaren, som ser tilbake på livet sitt med den autistiske dottera si, G. G kan korkje skriva, lesa eller snakka. Ho har sterk autisme, og greier difor ikkje å fungera i det daglegdagse livet. Dette krevj enorme mengder omsorg frå foreldra, og det legg eit jarngrep omkring dei daglege rutinane deira. Forteljaren har hatt lyst til å skriva om autismen og diagnosen lenge, men fyrst i ein alder av 60 greier han å starta på prosjektet. Berre å vera i nærleiken av andre menneskje er vanskeleg for foreldra, då G kan grina ustoppelig, eller springa rundt om og gjera nett som ho sjølv vil, eller må, utan at foreldra kan stogga det. *Syngja* er forma som ei bok som forteljaren skriv, ei bok om han og G. Han ser tilbake på livet sitt, frå han møter mora til G og fram til noko som ein kan kalla for «no», sjølv om notida i boka er relativt uviss.<sup>47</sup> Dette skaper ein dualitet mellom det fiktive og Det reelle: Vaage har sjølv skrive *Syngja* for å kunne skriva om seg sjølv og dottera si. Dette har naturlegvis prega resepsjonen av boka, og gjort ho til ei endå nærare og intim oppleving.

---

<sup>46</sup> Det er den nyaste romanen til Vaage, men ikkje den nyaste boka. Sidan *Syngja* har han sleppt diktsamlinga *Den raude staden* (2014), *Sorg og song* (2016), og novellesamlinga *Den vesle pianisten* (2017).

<sup>47</sup> Eg vil særleg sjå på dette i delkapittelet 5,5.

Sjølv om boka i stor grad handlar om G, så er hovudfokuset retta mot faren og korleis han utviklar seg. Etter at helsevernet blir kopla inn i livet til den vesle familien, vert dei introduserte til åtferdspsykologien som hevdar at han kan kurera G, han kan gje dei eit nytt barn. Det er denne vona om at G blir frisk, at G til slutt skal læra seg å snakka, skriva og lesa, som skaper ein grunnleggjande mangel hjå faren. Han manglar eit «frisk» barn. Det er denne mangelen som eg meiner gjer at han mistar språket sitt, og som har gjort at han ikkje greier å skriva om G og erfaringane hans direkte, før heilt til slutt, når han endeleg gjev opp vona, delvis. Eg har valt å plassera han innanfor kategorien «nevrotikar», jamfør Bjarte Rekdal si tolking av Lacan og dei eksistensielle strukturane hans, og Lacan sin analyse av Hamlet (Lacan 1977). Det som kjenneteiknar nevrotikaren er mellom anna ei handlingslamming og eit tap av språket. (Rekdal 1992, 159) For forteljaren er hovudoppgåva i romanen eigentleg å finna ut kven han er: «Eg køyrer tilbake til det eg var. Eg kan ikkje lata det kvila. Det er derfor eg vil til G. Eg vil sjå på henne for å vita kven eg var.» (Vaage 2012, 228)

### 5.1.1 Eg-forteljaren tapet av språket

I likskap med *Den framande byen* møter ein også i *Syngja* ein hovudperson som ser tilbake til fortida for å forstå kven han er. Eit interessant skilje mellom desse to romanane er forteljarane: i *Den framande byen* er det ein ekstern tredjepersonsforteljar, medan det i *Syngja* er hovudpersonen sjølv som er forteljaren. Forteljaren i *Syngja* prøver bevisst å finna ut kven han var, eller er. «Eg vil sjå på henne for å vita kven eg var.» (Vaage 2012, 228) Han har brukt over 30 år på å få til å skriva om livet sitt med G. Han er ein forfattar som ikkje har funne dei rette orda. Han har ikkje greidd å skriva om ho, berre om andre ting, gjerne ting som er knytt til G på ein indirekte måte. I kapittelet mitt om *Sorg og song* ser eg på korleis Vaage sjølv har gjort slik: Han har skriva mange bøker, og dei fleste har vore innoft tema som liknar eller minner om autismen. Forteljaren i *Syngja* har reflektert mykje over språket, språket sin funksjon, språket sitt tilvære, men han har ikkje reflektert like mykje over fortida si med G, kan det verka som. Eller så har han ikkje eit språk som kan formidla desse erfaringane sine. Dei kapitla og avsnitta i romanen der forteljaren har eit meta-perspektiv på det å skriva har ofte korte og konsise setningar, og alt verkar gjennomtenkt. Det verkar roleg. Kapittel 12 byrjar til dømes slik: «Kan eg skriva om lukke? Det veit eg ikkje. Kan eg skriva om sorg? Det veit eg heller ikkje.» (Vaage 2012, 94) Andre stader i boka, der han ser tilbake på fortida, blir han med eitt meir flytande, ustabil, og teksten får eit medvitsstraum-preg. Dette skjer spesielt når han tenkjer tilbake på åtferdspsykologien og korleis det påverka livet til G, og når han



tenkjer tilbake på venen hans F, som seinare viser seg å vera fiktiv. Ein ser det til dømes på side 90-91. Der finn ein lange setningar som kan spennast over heile avsnitt, utan stopp.

Med dette i bakhovudet kjem eg til å sjå på korleis repetisjonar og gjentakingar, erindringar og tilbakeblikk formar og strukturerer romanen. Etterpå vil Lacan vera viktig for å visa korleis forfattaren har utvikla seg, og kvifor han har mista språket sitt. Det er heilskapen av forteljaren, repetisjonane og tilbakeblikka som gjev eit grunnlag for ei psykoanalytisk tolking. I likskap med *Den framande byen* kjem eg til å ta for meg narrasjonen fyrst for å få fram korleis historia og diskursen påverkar kvarandre, før eg ser på kva slags konsekvensar dette har for forteljaren. Ved hjelp av Lacan sin psykoanalyse vil eg analysere forteljaren.

## 5.2 Narrasjonen

### 5.2.1 Historia

Reint kronologisk fylgjer lesaren forteljaren frå 20-åra hans og fram til midten av 60-åra. Som 20-åring køyrer han buss i Hardanger, og er rimeleg nøgd med det. Han finn det poetiske og fine i det å køyra buss, i det å ha ansvar for andre folk si tid. Bussjåføreryrket er for han ei mellombels løysing, eit verktøy for å brødfø seg medan han jobbar seg fram mot draumen sin: Han vil bli forfattar. Men han finn ikkje orda. Han prøver å leggja ned arka framfor seg, på bord og golv, for å «sjå føre seg» korleis sidene skal sjå ut. Det fungerer dårleg. Ein dag kjem ei vakker kvinne om bord på bussen, og forteljaren blir bergteken av henne. Dette er T, som seinare blir mora til G. Han finn seinare ut at ho jobbar på den lokale kiosken.

Han ser ikkje meir til ho før ho tilfeldigvis møter på han i Café Opera i Bergen. Der blir dei kjende, og frå det går det slag i slag.

Det var tanta hennar som dreiv staden [snackbaren], og ho kunne reisa inn og jobba når ho ville, eller måtte, og så kunne ho bu i kjellarleilegheita deira på Bleie. Og der kunne eg koma og besøkje henne. (Vaage 2012, 69)

Han takkar ja til invitasjonen, og nokre dagar seinare besøkje han ho. Han overnattar, og neste dag stikk han av før ho vaknar. For å koma seg til ho har han tjuvlånt ein buss frå busselskapet HSD, utan løyve. Det fører til at han mistar jobben sin. Han går tilbake til T seinare, og slik byrjar forholdet deira. Etter ei stund får han veta at T er gravid. Han fortel at G kunne ha døydd under fødselen, då fødselen tok over 20 timar å gjennomføra. T kunne ha døydd også.

Romanen fylgjer den nye familien; faren, T og G, gjennom livet deira. Det byrjar fint, G verkar vera ei roleg og vanleg jente. Men det er ein tvil hjå T og faren om at ho kanskje ikkje

er heilt normal. Ho manglar språk. Ho kommuniserer ikkje, og står i høve til folk på ein uvanleg måte – ho ser rett gjennom dei. Etter å ha flytta til Bergen, til eit rekkjehus som er altfor dyrt for dei, tek T med seg G til helsesyster. Etter eit kjapt og brutalt besøk hjå ho går det hand i hand, og plutselig har dei fått time hjå psykolog; dei er no inne i «det såkalla hjelpeapparatet.» (Vaage 2012, 119) Her får dei høyra at G absolutt ikkje er «vanleg», ho har alvorleg autisme, og at dei har gjort feil i å koma så seint. Her byrjar tida deira i institusjonen, ei tid som dei enno ikkje er ute av.

Forholdet deira til omverda blir påverka av autismen. Faren fortel om kor vanskeleg det er å ha med vanlege folk å gjera. Han fortel til dømes om når den vesle familien reiser heim til heimbyen hans for å feira jonsok. Dei endar opp med å reisa heim igjen same dag. Faren fortel om eit overnattingsbesøk der han og G reiser heim att midt på natta fordi det er for vondt å vera med dei vanlege borna. Desse episodane ser eg nærare inn på seinare. Det er ein vanskeleg periode for familien.

Åra går, og det blir større mellomrom mellom kvar hending. Åtferdspsykologien er det som pregar denne tida mest, og det som pregar minna til faren mest. Etter kvart sender dei G til ein institusjon om dagen. Det tærer på å passa på ho heile tida. T studerer psykologi, og forteljaren ynskjer å bli magister i litteraturvitskap, men aller helst ein forfattar. Han har byrja å skriva no. Han har på mange måtar mista språket sitt i det daglegdagse, men det litterære språket utviklar seg visstnok parallelt med dette tapet.

Episodane vert mindre handfaste og mindre etablerte etter kvart som åra går. Ein dag er faren og G på eit føredrag for åtferdspsykologar, der ein amerikansk psykolog viser korleis ein skal handtera G. «Sei a, sa han. G sa a, og fekk eit sukkertøy. Salen klappa. Det var alt. Dette skulle kurera henne.» (Vaage 2012, 140) Sjølv om faren er kritisk til åtferdspsykologien, så stolar han på psykologane. Han tek G med seg på tur to gongar i veka. Der tek han på dei same gjenstandane kvar gong og fortel ho kva dei heiter. Stein, tre, vatn.

Etter kvart flyttar G til ein institusjon, og faren bur på den andre sida av landet. Han og T har skilt lag, dei var begge utru med kvarandre. Det einaste som heldt dei saman var G. Her møter han ein gamal ven, F, som han kjende før. F vil skriva ei bok om færingar, og spør forteljaren om hjelp til å skriva boka. Det byrjar dårleg mellom dei to. Forteljaren likar ikkje F, men innser etter kvart at F er den einaste han har, utanom T, som han kan snakka om G.

Forteljaren fortel F at han har lyst å skriva ei bok om G, om det å ha G i livet, men F er skeptisk. Etter kvart, når F innser at forteljaren allereie har starta å skriva boka, velsignar han

prosjektet og prøver å hjelpa. Han vil mellom anna hjelpa ved å bli med forteljaren og besøkja G. Dei blir einige om å besøkja G. På veg til G fortel forteljaren at F ikkje er ekte: Han er fiktiv. Han har laga seg ein imaginær, mannleg ven som han kan snakka med. Dei besøkjer G saman.

Boka sluttar med at forteljaren besøkjer G igjen. Denne gongen er ho i godt lune, ho har aldri vore betre. Ho seier setningar med to ord. Og ho syng, til faren. «Ho syng, kviskrande, mest til seg sjølv, men ho syng. Ho er 34 år.» (Vaage 2012, 232) Boka spenner seg over meir enn 34 år. Faren har forandra seg mykje, frå ein vonefull ung mann til ein eldre mann med ikkje fullt så mykje von. G har ikkje forandra seg så mykje: ho er eit evig barn. Men språket har kome, litt.

### 5.2.2 Diskursen

For eg-forteljaren er det viktig å fortelja om fortida, å gjenfortelja det som har hendt.

Me ber det i oss, det som har hendt, og må gjengi det, det er det viktigaste, mykje viktigare enn at me også må dikta noko opp. (Vaage 2012, 201)

I likskap med *Den framande byen* er tidslinja i *Syngja* broten opp. Forteljaren fortel om fortida, og veldig lite av romanen er i «notida». Kva som er no og kva som er då, er uklårt, grunna forteljaren, som etter kvart viser seg å ikkje vera heilt påliteleg. Det blir klårt etter at han fortel at F, den einaste venen han har, er fiktiv. Det er ikkje berre trist, men det røskar også opp i oppfatninga av no- og fortid. «Eg skriv om det her, i presens, som om eg opphevar tid og stad, og også grensa mellom det verkelege og fiksjonen, for slik er det, dette livet med orda.» (Vaage 2012, 201) Fram til dette kan det ha verka som at handlingslinja mellom forteljaren og F er notida, presens, den tida når forteljaren fortel noko. Men etter dette vert ein introdusert til eit nytt perspektiv: Dette er også fortid. Forteljaren er i utlandet og skriv, og der har han vore ei stund. Her er eit ankerfeste: Forteljaren fortel om livet som har hendt. Alt, til og med den siste setninga i boka, er fortid. Alt er minne, tilbakeblikk, erindringar.

*Syngja* opnar med ein refleksjon. «Den eg skriv dette til kan ikkje lesa. Ho kan ikkje skriva, og ikkje snakka heller, endå om dei fremste fagfolka i landet har prøvd å læra henne dette i mange år.» (Vaage 2012, 5) Mange av kapitla i *Syngja* byrjar slik: forteljaren reflekterer over det å skriva, eller boka i seg sjølv, og heile prosessen det har vore å skriva ho, før han går tilbake til eit nytt minne, eller fortset på eit anna. Dette kjem eg tilbake til. Etter halvanna side med skriving om skriving, kjem det fyrste minnet i *Syngja*: F ringjer til forteljaren og vil besøka han. Denne handlingslinja går gjennom heile boka, ut kapittel 24 av totalt 27.

Romanpersonen F har ein sentral funksjon i *Syngja*: han blir eit overføringsmedium for forteljaren, ein person han kan snakka til, ein person han kan uttrykkja seg til.

Vidare fortel forteljaren om ungdomstida hans, før han fekk G, og etter det igjen er han tilbake i rekkjehuset til han og T. Ho studerer psykologi, han køyrer buss og studerer litteraturvitskap. Her fortel han om livet med det autistiske barnet. Enkle ting som å møta ho etter ein dag på institusjonen vert krevjande: «Då slo ho opp inngangsdøra, så ho small i veggen, og heile vindfanget rista, og ho sprang inn, hærtok romma, såg seg rundt, frå rom til rom, som om ho aldri hadde vore der før». (Vaage 2012, 24) Ho lever sitt eige liv, og dei kan ikkje stogga ho, dei må la ho gjera som ho vil, dei kan ikkje vera strenge, seier åtferdsterapien. Det er særleg desse episodane som fører til den sosiale angsten til faren. Han fryktar å møta vanlege folk med vanlege familiar. Det er også her ein får innsikt i samlivet til T og faren: Det går ikkje så bra. Det einaste som heldt dei saman er G, noko ein verkeleg får oppleve mot slutten av boka, når dei endeleg gjer det slutt. Ei stor utfordring for faren er at T studerer psykologi. Ho utdannar seg til å bli ein del av institusjonen, ein del av den undertrykkjande maktinstansen som styrer korleis han skal oppføra seg og snakka, spesielt med og rundt G. «Eg kan hugsa at eg ropte til henne, skreik så det svei i strupen, at eg ikkje trudde ho hadde lært noko på psykologistudiet.» (Vaage 2012, 19) Dette synet på psykologien, og åtferdspsykologien som blir introdusert seinare, vert veldig viktig for faren. Det er føringane frå psykologien som gjer det vanskelegare for han å uttrykkja seg.

### **5.2.2.1 Eit forvirrande tidsaspekt**

På side 32 byrjar forteljaren å skapa forvirring. Han fortel om når han set seg i bilen for å køyra over fjellet for å besøkja G. Det står i presens. Tidlegare forteljingar, som når han fortel om det å bu med T og G i rekkjehuset, er i preteritum. «Eg set meg i bilen og køyrer over fjellet. Eg når ned til bilen, set meg inn, startar opp og køyrer til G.» (Vaage 2012, 32) Ein veit det ikkje i fyrste lesing, at dette ikkje er notida. Det får ein veta fyrst etter 200 sider. Kvifor gjer han det? Seinare i dette kapittelet ser eg meir konkret på dette. Han har ringt til institusjonen som G no bur på, og er no på veg for å besøkja henne. Når ho tek i mot han er ho glad, og vil køyra bil. Seinare i boka kjem ser han igjen tilbake til denne episoden, og då køyrer dei bil saman. G vil at faren skal syngja. Han kan ikkje så mange songar, og syng alle, men det er ikkje nok. Ho vil ha fleire. Han byrjar å bli redd. Strekkjer han til?

I mellom desse hendingane i notida, som kanskje ikkje er notida, fortel han om når han møtte T, og når dei låg saman for fyrste gong. Lesaren får eit gjensyn med F, som fortel forteljaren at han vil skriva ei bok om færingar. Eit mønster byrjar å dukka opp: Kvar gong ein vert

introdusert til F, byrjar setningane å forandra seg. Dei blir lengre, meir reflekterande, spørjande. Dette skjer ved to høve: når forteljaren skriv om G, og når han skriv om eller til F. Når han skriv om G og F blir setningane lenger, meir krokete, kvernande, dei nærmar seg stilen til mange av avsnitta i *Den framande byen*: gjentakande, manande, intense. Episodane med F kjem typisk etter ei hending med G, slik som episoden eg beskreib før dette, når faren besøker G. Han bankar på, ho ser det er han, blir glad, og ber han om å køyra bil.

Kjøre bil, seier ho. Kjøre bil, gjentar ho, og vil ikkje venta. Kjøre bil, ropar ho med den resten av språk ho har. Kjøre bil, seier ho om og om igjen, og ser plutseleg redd ut, for no fryktar ho visst at språket ikkje skal verka. (Vaage 2012, 37)

Det er ikkje berre G som synest vera redd her. Faren verkar også redd, uroleg, redd for at tvilen blir sterkare. F blir alltid nemnd etter slike episodar, kanskje mest for at forteljaren skal kunna fortelja om det til nokon. Innanfor psykoanalysen kan ein knyta dette opp med transferens: Forteljaren har skapt F for å kunne fortelja om kjenslene sine og projisera dei ein stad (Claudi 2013, 129)<sup>48</sup>, så han kan få det ut, snakka om dette uvanlege som han elles aldri kan snakka om. Han snakkar aldri om dette uvanlege elles, og det speglar seg igjen i setningane, som no er meir ustabile, munnlege.

Vidare får lesaren meir innsikt i oppstarten av forholdet mellom forteljaren og T. Han fortel om då G blei fødd. For å besøka T den fyrste gongen hadde han tjuvlånt ein buss, noko som seinare fører til at han mistar jobben sin. Dette, i lag med all bakgrunnshistoria som blir gitt om han og T, gjev ei kjensle av at han prøver å finna ut om handlingane hans i forkant av G sin fødsel har påverka G. Kvifor blei G slik, og ikkje minst, kvifor blei han slik? Og ein får seinare veta at G kunne døydd under fødselen: det tok tjue timar å få ho ut. «Ho kunne døy eller få ein hjerneskode. Kva kunne eg gjera?» (Vaage 2012, 86) Er dette knytt saman med autismen hennar? Lesarane får aldri eit svar på dette, og fødselen blir aldri nemnd igjen.

Og igjen, etter ei slik oppleving med G, er han tilbake til F. Denne gongen er det forteljaren sjølv som ringer til F og spør om han kan koma innom, og han har blanda kjensler om det. «Det var stikk i strid med slik eg hadde kjent det overfor han ei tid.» (Vaage 2012, 87) I tråd med at forteljaren ser tilbake på det som har skjedd for å forstå seg sjølv, spør han F om det same, han bruker F som eit prisme for sine eigne tankar og spørsmål i ei von om å finna fram til eit skikkeleg svar.

Korleis var det med oss? Spør eg F, korleis hadde me det, den gongen G var lita? Kva meiner du, stammar han, fortvila, forvirra, endå meir skuffa over meg, endå meir

---

<sup>48</sup> Claudy, M. B. 2013. *Litteraturteori*.

forlegen, trakka på. | Korleis var det med oss i den første tida? G var fødd, T og eg var saman, ingenting var gale, du hugsar det? Gjer du ikkje? Var det lukke? (Vaage 2012, 92-93)

### 5.2.2.2 Møtet med institusjonen

Så kom dei vonde tidene, me trong ikkje venta lenger. (Vaage 2012, 103)

Etter denne episoden med F byggjer det seg opp mot eit tungt tilbakeblikk for faren: Når dei får veta at G ikkje er ein vanleg jentunge. Me fylgjer faren, T og nyfødde G heim til toromsleilegheita deira på Fantoft. Faren føler seg utanfor, oppbrukt. Han kjem heim frå jobb, og T er oppskaka, ho greier ikkje å få G til å slutta å grina. Dei byrjar å tvila på at ho er normal. Denne tvilen byggjer seg meir og meir opp, fram til dei besøker foreldra til faren på jonsok. Då stoggar ikkje G å grina uansett kva dei gjer, og dei må berre køyra heim att. Faren og T taklar ikkje alle dei normale folka rundt dei, ikkje minst dei normale borna. Gråten til G er ei ustoppelig kraft som tvingar dei vekk frå alle andre. Og så er dei der, når tvilen blir bekrefta. «G blei henvist til PP-tenesta og så gjekk det slag i slag. Då gjekk det vidare heilt fram til i dag [notida].» (Vaage 2012, 118) Sjølv om dette på sett og vis fjernar tvilen deira, så er dette besøket til PPT-tenesta avgjerande for dei: Dei blir lova eit nytt barn. «Me gjekk inn på møtet på PPT-kontoret. Me kom med det barnet me alt hadde mista. Me kom fordi me skulle få eit nytt barn. Psykologen skulle gi oss det.» (Vaage 2012, 118) Det er desse orda som pregar forteljaren, som skapar så stor ubalanse i livet hans, som skapar ein mangel i han som skakar opp heile han. Etter dette fylgjer ein familien i møtet deira med institusjonane. Det er prega av ein ambivalens frå faren si side: han likar ikkje åtferdspsykologien, men stoler på psykologane.

### 5.3 Strukturen som det umedvitne: repetisjon

I *Syngja* fortel forteljaren om når G kom til verda, om det tidlege livet med G, møta med F, og turen over fjellet til G. Handlingane i seg sjølve er ofte enkelthandlingar, som jonsok-feiringa og overnattingsbesøket, to hendingar som eg kjem til å gå nærare inn på seinare. Men det er også handlingar i romanen som blir fortalde fleire gongar, handlingar som verkar meir som tomme gjentakningar enn fullstendige handlingar. Denne delen av kapittelet handlar om repetisjon, men det er viktig å merka seg at repetisjonen ofte er knytt til minne, til erindringar.

På eit øvre plan er det fleire motiv som går om igjen. Det er ord som gjentar seg, og ein gjentakande struktur i måten teksten blir fortald. Desse repetisjonane viser kva som går føre seg i hovudet til forteljaren, det viser kva han tenkjer, kva han gjer, kva han greier å gjera og kva han ikkje greier å gjera. Motiva og handlingane er alle ting som har skjedd. Eg meiner at

han, basert på lesinga mi av Lacan, er ein nevrotikar som er handlingslamma og språklaus, og desse repetisjonane speglar dette. (Lacan 1977; Rekdal 1992)

### 5.3.1 Gjentekne motiv

I denne overordna kategorien ligg hovudfokuset i å sjå på motiv som gjentar seg. Allereie på den fyrste sida i *Syngja* vert lesarane introduserte til eit motiv som går igjen ofte, nemleg metarefleksjonane til forteljaren. Han reflekterer over det t å skriva om G, og det å skriva generelt. Han er ein forfattar, og for han er språk viktig.

Eg har skrive mange bøker. Orda har kome til meg. Setningar har dukka opp i hovudet mitt, avløyst kvarandre, vandra, sprunge, på rekkje og rad, gjennom meg, ut gjennom fingrane mine, gjennom elementa, ut i den store verda og heilt fram til lesaren. (Vaage 2012, 11)

Desse meta-tekstane er plasserte fleire stader i boka, men dei fylgjer ein viss tendens: Fleire av kapitla i boka startar med eit slikt metaperspektiv på skrivning. Dei kapitla er 1, 8, 12, 16, 19, og 24. Dei byrjar alle eksplisitt med tankar om skrift og språk. Andre kapittel kan også innehalde refleksjonar om det å skriva, særleg kapitla som omhandlar F. F blir ein katalysator for skrifta, ein person, eller ting, som eg-forteljaren kan snakka med om skrivning. Seinare ser eg på strukturelle repetisjonar, og der ser eg særleg på dette høvet mellom F, G og tekst.

#### 5.3.1.1 Livet med autismen

Eit anna motiv som går igjen, er korleis det er å bu med ein autistisk person. Faren fortel om korleis livet er med eit autistisk barn, og korleis det tyngjer ned foreldra og menneskja omkring. Det er desse motiva og skildringane som har bite seg fast hjå mange av lesarane til *Syngja*: dei realistiske og vonde, men samstundes varme og nære, skildringane. Det er grunna dette temaet at fleire fagmiljø utanfor litteraturen har teke til seg boka, og det er difor ho har fått så enormt med merksemd i Noreg, og i media. Dette motivet får også si kraft frå forfattaren av *Syngja*, Lars Amund Vaage, som sjølv har eit autistisk barn. I *Sorg og song* opnar han seg opp for lesarane og fortel om heile skriveprosessen knytt til *Syngja*, men for no skal eg halda meg til forteljaren. Det er dette motivet, livet med G og autismen, som er drivkrafta for heile romanen. Hadde ikkje ho vore til, så hadde ikkje boka vore til. Ein kan spekulera i om eg-forteljaren i *Syngja* i det heile hadde vore forfattar om han ikkje hadde hatt G.

### 5.3.1.2 Reisemotivet

Det å reisa er eit sentralt motiv i mykje av Vaage sin forfattarskap, og det er det også i *Syngja*. Forteljaren jobbar som bussjåfør på sida. Det er noko som han alltid har gjort, sjølv som ein etablert forfattar.

Berre bussen hadde ikkje noko mål, anna enn endehaldeplassen, der ein kunne halda pause nokre minutt, og så køyrde bussen same vegen om igjen. Bussen gjekk i sirkel eller att og fram. Bussen var unntaket, livet som stod på vent, reisa utan ende. (Vaage 2012, 217)

Bussen, eller reisa, er ein veg mellom alt, ein midtveg, ein nøytral stad. Her ser ein likskapar med *Den framande byen*, der bilturen frå Tyskland til Oslo blir eit sentralt punkt i romanen. Lothe kommenterer reisemotivet i *Fiksjon og film*. Reisemotivet er den kanskje mest effektive måten å få romdimensjonane tydeleg fram på, meiner han. Reisa, og vegen ein reiser på, blir nøytral grunn, ein stad for refleksjon og tanke. Det blir også ein mellomdel mellom det kjende og ukjende. (Lothe 2003, 78). Det er gjennom bussen at forteljaren for fyrste gong ser T, og det er det som gjorde at ho helste på han når ho såg han i Bergen. Bussen tok han til T på Bleie. Forteljaren sitt syn på det å køyra buss forandrar seg i løpet av romanen. Det går frå å vera eit naudsynt vonde for å tena pengar til saltet i grauten; til noko han verkeleg ikkje har noko i mot, noko som roar ned; til noko slitsamt og uuthaldeleg, som ein ser mot slutten av forholdet hans til T. Men reisa er også sentral andre stader. Me ser ho til dømes i turen frå overnattingsbesøket og heim, eller når dei reiser heim frå jonsok-feiringa. I bilen kan familien vera seg sjølve, dei er ikkje underlagde nokon. Han binder saman det kjende, heimen deira, og det ukjende, omverda.

### 5.3.1.3 Institusjonen

Vel halvvegs inn i romanen vert lesaren introdusert til det som kanskje kan bli tolka som faren sin erkerival: institusjonen, helsetenesta, eller åtferdspsykologien. Og frå her dukkar denne rivalen opp ofte. Institusjonen fylgjer G, fyrst om dagen i form av dagtilboda deira, og til slutt heile tida. Ein møter institusjonen i språket som faren og T må bruka, i måten dei må oppføra seg rundt G. Dei kan korkje ropa, kjefta, eller bevega seg fort. Alt må vera roleg. Ein ser det i måten faren prøver å få G til å snakka på, turane som dei går to-tre gongar i veka opp det same fjellet, der dei snakkar om dei same tinga, og faren seier dei same namna på dei same objekta. Ein møter institusjonen i T, som også er ein psykolog, som meiner ho forstår G betre. Institusjonen får ein lovgjevande funksjon, han er undertrykkjande normsetjar som legg faste mønster og rutinar for faren og familien hans. Dette liknar mykje på Lacan sin Faderlov, faren som set normer og styringar for barnet. (Lacan 1977) Hjorthol summerer godt opp eit



kjenneteikn ved mange av Vaage sine romanpersonar: «Personane til Vaage handlar og tenkjer som samfunnsobjekt, i spenningsfeltet mellom fridom og tvang.» (Bramnes 2012, 108) I *Syngja* er det institusjonen som står for tvangen.

Alle desse motiva som er nemnd ovanfor er med på å påverka og forma forteljaren. Det formar forholdet hans til andre menneske; språket hans; handlingane hans. Som ein får veta seinare i romanen, så skaper han F fordi han ikkje har andre venar. Han manglar sjølv dette, eit grunnleggjande behov hjå menneska: sosialt samvær med andre. Han har berre T og G, og forholdet mellom han og T er basert på G åleine. Han er til og med fjern frå seg sjølv. Så fjern at han må skriva ei bok for å utforska sine eigne kjensler.

### **5.3.2 Gjentatte handlingar og eller hendingar**

Det er ikkje eit vell av handling i *Syngja*. Mykje går føre seg inne i forteljaren, det er ei indre handling. Tankar han gjer seg, refleksjonar han skaper. Men det er også handling i romanen, og nokre handlingar gjentar seg. Medan episodar som jonsok-feiringa berre skjer ein gong, og berre blir nemnd ein gong, finst det andre hendingar som skjer på ein dagleg basis.

Rutineprega, kvernande handlingar som går om og om igjen. Det er særleg desse rutineprega handlingane eg vil sjå på, dei som blir sett i gang og tvinga på forteljaren av institusjonen. Det er tre handlingar som eg ser på: Når G kjem heim att frå institusjonen og faren må ta imot ho; når faren og G er på fjellturar; og den gongen faren og G reiser heim att frå eit mislykka overnattingsbesøk. Det sistenemnde blir berre fortald om ein gong, men det som skjer er så sterkt, og skjer så mange gongar i løpet av det eine minnet, at eg tek det med likevel. Etter å ha sett på dei tre døma, trekkjer eg inn Hjorthol, Lacan og Kierkegaard for å utforska kvifor desse repetisjonane er så viktige, eller avgjerande.

#### **5.3.2.1 Heim frå skulen**

Kvar ettermiddag kom ho heim frå institusjonen i bil. Han stoppa nede veg garasjeanlegget, og då måtte me vera der. G sat i baksetet og smilte. Ho hadde på seg den raude jakka ho kledde så godt. Med det same eg løyste henne frå bilsetet, måtte eg gripa sekken hennar og følgja henne. Elles var ho borte. Det var som om ho hadde planlagt alt i bilen, kva ho skulle gjera når ho kom ut. Slik var det kvar gong. Ho nølte ikkje eit sekund. (Vaage 2012, 23)

Slik skildrar faren det når G kom heim frå institusjonen. Kvar dag. Ein tom repetisjon, noko som berre går og går. Og dette skjer med han kvar dag, fram til G flyttar inn på institusjonen for å bu. «Eg var fylt av ei djup uro.» (Vaage 2012, 23) Språkløysa og handlingslamminga ligg i dette, det ligg her, i denne stille, døyvande tomheita som heiter kvardag. Det er ei gjentaking som ikkje kan fullførast, det er ei tom erindring. Endå verre er det når lesaren

forstår at faren må gje opp alt han heldt på med der og då når G kjem heim. Om han nettopp har funne nokre gode ord eller tankar til ei bok må han med eitt gje slepp på dei og møta G utanfor huset når ho kjem heim.

### **5.3.2.2 Fjellturane til far og dotter**

Fjellturane til G og faren er ein annan tom repetisjon. Åtferdspsykologien seier at foreldra må gjera det same kvar dag, fylgja dei same rutinane. Difor tek faren med seg G opp i fjellet eit par gongar i veka.

Etter maten, som også gjekk føre seg etter ein fastlagd plan, med krav til deltaking frå Gs side, tok eg barnet, kledde det, ikkje utan krav, til henne, og også til meg, der eg stod, roleg, avslappa, for eg måtte ikkje skunda meg, måtte ikkje visa utolmod, eller frustrasjon. (Vaage 2012, 159)

Dei går alltid den same ruta, og han tek alltid på dei same objekta og seier namna deira. Men samstundes vik han frå norma, frå det han skal gjera. Han er ikkje like streng med ho som dei i institusjonen er. «Eg ba henne ikkje om å gjenta det eg sa. Eg ville ikkje pressa henne, slik dei gjorde på institusjonen.» (Vaage 2012, 160) Her ser eg ei antyding til motsetnad mot institusjonen. Nokre dagar seier G alle orda, andre dagar ingen. Men det er tomme ord, ord utan tyding.

Desse to hendingane som er nemnde her er fortalde på ein iterativ forteljarmåte: Noko som har hendt fleire gongar blir fortalt éin gong (Lothe 2003, 95). Episodane blir fortalde éin gong, som når faren fortel om den gongen då G kom heim. Det som gjer det krevjande og tungt er at han fortel lesarane at dette skjer kvar einaste gong. Det er ikkje repetisjonen av handlinga i seg sjølv som pregar lesaren, men tanken på at det skjer om og om igjen.

### **5.3.2.3 Overnattingsbesøket**

Den siste episoden eg tek for meg er ein tung episode. Faren og G har vore hjå ein annan familie for å overnatta der, men G var vaken og ville ikkje sova. Faren takla det ikkje, han ville ikkje «møta borna til venene mine, i stova, på kjøkkenet, i leik som aldri stoppa, leik ein ikkje trong delta i, arbeida med, leik som berre hende, fritt, skapande, lukkeleg.» (Vaage 2012, 173) Alt det han ynskjer seg; det vil han ikkje sjå. Dette er i seg sjølv ein repetisjon av stigmaa han føler, og presset frå institusjonen, livet med autismen. Han tek med seg G, midt på natta, og køyrer heim att. Men ho nektar å sitja i ro i setet.

Eg stoppa bilen og sette henne roleg på plass igjen. Ikkje før eg var begynt å køyra, så tok ho beltet av att, gjekk ut av setet, stod på kne, lo til noko der bak, kanskje ingenting, fantasiar, eller til biletet av seg sjølv i spegelen. (Vaage 2012, 175)

Og slik går det, om og om igjen, som ein tanketom, innhaldsfattig repetisjon. Han prøver alltid å gjera som institusjonen seier: vera roleg, nøytral, men det blir tyngre og tyngre. «Eg stoppa bilen annakvar meter. [...] Då eg stoppa utanfor rekkehuset, hørde me den rå og brutale fuglesongen. Det var nesten dag.» (Vaage 2012, 175) Denne hendinga blir fortalt på ein singulativ måte, altså ein ting som skjer éin gong blir fortald éin gong. (Lothe 2003, 95) Sjølv om forteljaren beskriv dette som ein ny episode, noko ho aldri har gjort før, så er det framleis ein del av kvardagen, ein tom kvardag. Og det tyngste for han er tvilen som oppstår. «Eg visste ikkje om eg var ein slik som kunne ta seg av henne.» (Vaage 2012, 177) Sjølv om forteljarmåten er singulativ, verkar han iterativ. Det er noko som gjerne kunne skjedd fleire gongar.

#### 5.3.2.4 Repetisjonar, Hjorthol, Kierkegaard, dødsdrifta

Så langt har eg sett på repetisjonar hjå eg-forteljaren som er tomme, repetisjonar av det som har vore. Dei bringar ikkje med seg noko nytt. Men målet med å sjå tilbake er å få til ei fullstendig, ny gjentakning. «Repetition demands the new.» (Lacan 2004, 61). Denne gjentakninga er sjølv målet med boka som forteljaren i *Syngja* skriv: Han vil finna eller skapa noko nytt. Hjorthol (Bramnes 2012) trekkjer inn eit essay av Vaage, *Å fortelja er alltid å handla*, der Vaage skriv fylgjande om det å skriva:

[...] er det noko som det er lett å tru på, må det vera at mennesket ber i seg ei sjølvøydande kraft. Ein vil leva. Men så vil ein også gjerne gøyma seg, bli borte. Å fortelja er å bli borte. Å fortelja er å bli ein annan. Å fortelja er å trassa avgjerdene om kven ein er. Å fortelja er å gå under for så kanskje å bli fødd på ny<sup>49</sup>.

Dette sitatet minner mykje om dødsdrifta til Freud. Forteljaren fortel og skriv for å leva, han fortel for å finna seg sjølv, men for å finna seg sjølv må han også bli ein annan, han må gå under. Faren har fortrengt og nekta for at G ikkje er eit vanleg barn. Han nektar å tru at ho aldri vil bli «frisk». Trekkjer ein inn Lacan og Freud, kan ein tenkja seg at aksepten av autismen til G blir det same som å godta kastrasjonen i ødipuskonflikten. Autismen til G, og føringane frå institusjonen, er det same som Faren sin lov. Faren til G har forkasta kastrasjonen. Difor kjem desse fortrenge ynska til syne i form av erindringar som liknar meir på gjentakningar. I *Hinsides Lystprinsippet* ser Freud på korleis eit minne heller syner bli gjentatt enn erindra. «Han blir [...] tvunget til å *gjenta* det fortrenge som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden». (Freud 2011, 23) Faren i *Syngja* seier sjølv at han forandrar på hendingane som har skjedd, han legg til fiksjon i diktinga si, og skaper dermed ei opplevd fortid. Dette fenomenet er endå meir tydeleg i *Den framande byen*,

<sup>49</sup> Vaage, L. A. 2001. «Å fortelja er alltid å handla» i *Samtiden*, Vol 4., side 62-73. Sitat frå side 69.

der Reich bruker heile romanen på å forma eitt enkelt minne, nemleg utkastinga frå den psykoanalytiske *Vereinigung*. Og for Wilhelm Reich verkar det meir som noko som skjer utan hensikt, han vil det verkeleg ikkje. Hjø han er det umedvitne meir aktivt, det kjempar for å sleppa laus, for å koma fram. I *Syngja* er det også det umedvitne som vil fram, men faren er sjølv aktiv i denne prosessen, i form av boka som han skriv.

#### 5.3.2.4.1 Dødsdrifta og gjentatte hendingar

Som nemnt minner dette meg om dødsdrifta. Dei tomme repetisjonane forsøkkjer å bekrefte for faren at G faktisk ikkje er «normal», og at autismen er eit faktum. I *Hinsides Lystprinsippet* skriv Freud om noko liknande:

Men så ble det stadig tydeligere at heller ikke langs denne veien kunne vi nå vårt mål, hel og full bevisstgjøring av det ubevisste. Den syke kan ikke huske alt det fortrenkte, kanskje nettopp ikke det vesentlige, og blir da ikke overbevist om at konstruksjonen som meddeles virkelig stemmer. Han blir, tvert imot, tvunget til å *gjenta* det fortrenkte som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden, slik legen heller hadde sett. Denne uønskede reproduksjonen dukker ufortrødent opp, og rommer alltid en del av det infantile seksuallivet, altså av Ødispukomplekset og dets utløpere. (Freud 2011, 23)

I denne konteksten er ødipuskomplekset knytt til aksepten av tapet av ei «normal dotter». Slik diskursen og historia påverkar kvarandre, så verkar det meir som at faren opplever desse fortrenkte hendingane om og om igjen. Difor blir det eit ustabil skilje mellom kva som er notid og fortid, noko eg kjem til å sjå på endå grundigare om litt.

Ein interessant skilnad mellom *Den framande byen* og *Syngja* er det som Jacob Lothe kallar frekvensen på hendingane (Lothe 2003). Eg har allereie nemnt den iterative og den singulative forteljarmåten som har prega desse tre hendingane, men kva med den repeterande forteljarmåten? I *Den framande byen* er det denne som dominerer, eller i alle fall den som gjer romanen så spesiell. Det er særleg forsamlinga i Luzern som går om og om igjen. I *Syngja* blir ingen enkelthendingar fortalde fleire gongar. Roman fylgjer hendingsrekkjer som til dømes når forteljaren møter T, men det er alltid ein framgang i det som skjer. Ikkje eingong fødselen til G, eller når dei får høyra om diagnosen hennar, blir fortalt gjentekne gongar. Dei mest traumatiske opplevingane for faren blir fortalt hurtig, som besøket på helsestasjonen og PPT-kontoret. Sjølv om han fortel litt meir om det, så kan ein oppsummera besøket hans med desse to setningane: «G blei henvist til PP-tenesta og så gjekk det slag i slag. Då gjekk det vidare heilt fram til i dag [notida].» (Vaage 2012, 118)

#### 5.4 Repetisjon i strukturen

Strukturen i *Syngja* er ein spesiell type repetisjon som gjev tydelege hint og innblikk i forteljaren si psykiske utvikling. Dette ser ein særleg i skilnaden mellom metaskrifta og forteljingane om fortida eller minne. Allereie i dei gjentekne motiva ser ein dette tydeleg: Nokre kapittel byrjar med skrift om skrivning og språk, andre byrjar med eit minne. Heile boka byrjar med ein slik metadel, den som eg siterte i starten av kapittelet: «Eg har skrive mange bøker.» (Vaage 2012, 5) I desse delane, kapitla, avsnitta, er skrifta sjølv sikker, reflektert, utforskande, roleg, og lyrisk. Det er særleg desse kapitla eg trur har gjort at folk omtaler Vaage som ein lyrisk forfattar. Språket er typisk kortfatta, presist, vakkert. Det verkar gjennomtenkt, som om forteljaren, og forfattaren, har tenkt på dette med språk lenge, ja, kanskje gjennom heile livet. Dette står i ein stor kontrast til dei kapitla og avsnitta som handlar om G og F, når forteljaren ser tilbake på det som har skjedd. Avsnitta er typisk fylte med spørsmål, eller lange setningar utan punktum, prega av ein fri indirekte diskurs. Her kjem det umedvitne meir fram, og trekkjer inn alle dei impulsane som faren har prøvd å halda nede gjennom åra. Dei gongane han skriv om F blir han usikker i språket sitt: Han har tross alt skapt F med den hensikta å kunna utforska seg sjølv. *Syngja* er ei bok om ein far utan språk som prøver å finna igjen språket sitt. Alle dei gongane faren blir usikker på kven han sjølv er, vaklar språket.

Tapet av språket finst i tilbakeblikka til faren. Ser ein på erindringar og tilbakeblikk, er det mange enkeltepisodar og få episodar som gjentar seg, eller som blir nemnde fleire gongar. Dei mest omfattande minna til faren blir skildra hurtig, nærast avfeiande, med eit språk som er alt anna enn sikkert. Eit kraftig døme på dette er når faren og G er på overnattingsbesøk hjå ein annan småbarnsfamilie. «... men eg stod opp, utan å ha sove, tok G, barnet, bagen, skorne, lista meg ut med alt saman, sette G i barnesetet, bak i bilen, og køyrde derifrå.» (Vaage 2012, 173) Korte delsetningar, alt verkar oppdelt, uroleg. I dette stadiet av boka har foreldra blitt introduserte til PPT-tenesta og psykologane. Det er dette hjelpeapparatet som tek ifrå dei språket, og som gjer dei språklause. Det same skjer når dei feirar jonsok med familien. (Vaage 2012, 113) Her opplever faren og T den ustoppelige gråten som pressar dei vekk frå alle andre, som tvingar dei til å vera for seg sjølve i si vesle boble, som skubbar dei vekk frå samfunnet. Men på jonsok-feiringa har dei truleg ikkje møtt PPT-tenesta enno.

### 5.4.1 Kvar gong når G kom heim frå skulen, men også den gong då.

Eit tydeleg døme på tapet av språk ser ein i kapittel 3, når G kjem heim frå ein dag på institusjonen. Fleire av setningane i dette kapittelet er lange og knotete, og reflekterer kor ustabil dette er for faren.

Eg nådde G att like ved vår inngangsdør. Eg skulle til å seia noko, løfta handa, eg heldt pusten, ville fortelja henne kva ho skulle gjera, men kom på at ord ikkje var til. Eg ville lysa velsigning over henne, friskmelda henne, le av henne, den vesle rakkaren. Då slo ho opp inngangsdøra, så ho small i veggen, og heile vindfanget rista, og ho sprang inn, hærtok romma, såg seg rundt, frå rom til rom, som om ho aldri hadde vore der før, såg seg rundt ein gong til, frå rom til rom, såg og såg ikkje, slengde opp innerdørene, ville vita om alle rom var like, ville sjå det ein gong til, kom aldri fram til konklusjonen, sette seg ikkje, sa seg ikkje, stoppa ingen stad, ikkje ute, ikkje inne. (Vaage 2012, 24-25)

Dette utsnittet viser mange av vanskanene til faren, og det viser kor mykje han slit med å ordleggja seg om det. Det verkar som om han prøver alt han kan å beskriva det han opplever. I tillegg vil han forstå kva G tenkjer, kvifor ho gjer det. Han vil vera ein far som forstår. «Eg ville lysa velsigning over henne, friskmelda henne» (Vaage 2012, 24-25), han vil normalisera det ho gjer, men greier det ikkje. Han har ikkje eit språk der dette kan bli normalt, og det stoggar opp for han. Det er fortrenge, og han finn det ikkje fram, men det prøver å koma ut når faren ser G.

### 5.4.2 Vaage om det umedvitne språket

Delane om språk og skrift er interessante, og viser mange av problema som forteljaren har. Er språket i han? Finst det ein stad som han ikkje når medvite? Starten på det åttande kapittelet reflekterer over dette, tanken om eit umedvite språk:

Eg likar å tasta inn. Fingrane har lært seg alfabetet. Dei ruslar over tastaturet, blinde, lystige. Kor går dei og kor kjem dei frå? Språket er eit kvitt piano som står ved ein svart vegg. Fingertuppane må koma for å få det til å dansa. Er språket noko utanfor meg? Kor er min kontroll? Kven bestemmer kva eg skal syngja? Det hender eg ikkje kjem på fleire songar, men så går det opp for meg at eg har gløymt den eg kunne best. (Vaage 2012, 62)

Forteljaren trur det er eit språk i det umedvitne, at det er ord og tankar som han ikkje finn fram til. Han kan meir enn nok om språk og ord, men han har ikkje ord for seg sjølv, og det er det han slit med å finna. Dei fortrenge tankane hans om G, og seg sjølv, prøver å koma fram i han. Finn han orda for dei, og forståinga, vil han kunne innsjå at G er som ho er. Slik vert strukturen i romanen til, i språket til forteljaren: Han har ikkje vore borti dette nye, umedvitne språket mykje, og difor greier han ikkje å handtera det. Han går nærast i trua om at språket kjem av seg sjølv, om han berre ser langt nok inn i seg sjølv, om han berre skriv og skriv. Og

det gjer det også. Her finst ein ny likskap med han og Reich. Sjølv om Reich ikkje ville hugsa fortida si, visste han at han måtte gå gjennom ho, gjennom kvar krik og krok, for å forstå seg sjølv. Han går kategorisk gjennom alle minna sine for å sjå kva han har gløymt, men feilen hans ligg i at han aldri forsøker å fornya desse minna, han går ikkje for ei fullstendig gjentaking av dei. Han erindrar berre. Han er ein psykoanalytiker, han forstår funksjonen til minna, og han veit kva han må gjera med pasientar som slit med liknande symptom, men han greier ikkje fullføra det sjølv. Forteljaren i *Syngja*, derimot, forstår at han må gå tilbake til minna sine, til fortida si, uansett kor vondt det er, for å forstå kven han var. Han vil ikkje berre finna ut kva som gjekk gale, han vil forstå kvifor, og han vil bruka dette til å koma seg vidare. Difor trur eg han greier å skriva boka si til slutt. Han har innsett at denne sterke vona om ei frisk dotter har tyngt han ned. Men samstundes, korleis greier han då å skriva boka si? Ein kvar forfattar skriv ut av ei von, seier han.

## 5.5 Forteljaren sin funksjon

I fylgje Hjorthol forsøker ein traumatisert person å gjenfortelja fortida si, å rekonstruera traumet. «Litteratur og traumer tematiserer på den ene siden bevisst og ubevisst glemsel, og på den andre siden aktiv erindring og rekonstruksjon. (Bramnes 2012, 108)» Dette ser ein også i *Syngja* og korleis forteljaren skriv om seg sjølv:

Det eg som eg [sic] fortel om, er ikkje eg. Dei minna eg følgjer bakover, er ikkje berre mine. Det livet eg fortel om, er ikkje mitt liv. Det er best slik. Eg har ikkje noko imot å fortelja om livet mitt. [...] Men det som hender i skrift, har ikkje hendt meg. Orda vaknar i meg og saman reiser me tilbake, langs Sør fjorden, inn mot Odda. Det er ikkje eg som køyrer bussen. Det er rett nok ein ung mann slik eg også var. Men det er ein annan som vaknar i meg. [...] Det diktar seg ein annan veg enn den eg gjekk ein gong. Det kan ikkje vera annleis. Det vaknar eit ord og vil dikta. Det kjem ein song. (Vaage 2012, 64)

*Den framande byen* og *Syngja* har mange likskapar, spesielt i korleis dei er bygde opp. Bøkene fylgjer ein person i noko som kan minna om ei notid, medan dei kontinuerleg ser tilbake på ting som har skjedd før, i form av tilbakeblikk eller erindringar. Desse tilbakeblikka er viktige for forståinga av personane. Det som skil desse to romanane frå kvarandre er kven som utfører tilbakeblikka. I *Den framande byen* er det ein tredjepersonsforteljar som fortel lesaren om fortida til Reich, og det er uvisst om han sjølv også ser desse minna samstundes som lesaren. Fleire gongar i løpet av romanen seier han sjølv at han ikkje vil hugsa fortida si, at han berre vil gje slepp på ho. I *Syngja*, derimot, fylgjer ein hovudpersonen, som også er forteljaren. Han jobbar aktivt med å sjå tilbake på fortida, for å betre forstå seg sjølv og livet han har levd. Der Reich gøymer seg for fortida og forsøker å forkasta ho, omfamnar

forteljaren i *Syngja* ho, uansett kor vondt han får av det. «Det finst tider ein godt kan gløyma. Så sit me likevel her og hugsar dei.» (Vaage 2012, 103) I denne delen ser eg på korleis forteljaren i *Syngja* aktivt jobbar med minna sine, og korleis tankane hans formar romanen. Det er ikkje berre tankane, minna og kjenslene hans som formar romanen: Han endrar fortida si aktivt sjølv, i alle fall den fortalde fortida. Dette skaper ein viss tvil omkring forteljaren. Er alt han fortel sant? Kvifor forandrar han på historia si? Har desse forandringane ein effekt? Og eit veldig viktig spørsmål her vil også vera: kvifor skapte forteljaren F, og kva for ein funksjon har F? Etter at eg har sett på forteljaren tek eg for meg ei psykoanalytisk tolking av romanpersonen, der målet er å finna ut kvifor forteljaren handlar som han gjer, og korleis han får språket tilbake. Lacan er viktig når eg ser på dette tapet og tilbakekomsten av språket.

Forteljaren i *Syngja* tek seg ein viss fridom i korleis han fortel om fortida si. Sitatet om forteljaren som omformar seg sjølv i fortida viser kvifor: «Det som eg fortel, er ikkje eg.» (Vaage 2012, 64) I starten av romanen får han lesaren til å tru at notida er hendingane som går føre seg når F er der. «Nyleg ringde ein ven, F, og eg sprang opp.» (Vaage 2012, 6) Dette verkar som nyleg fortid. Nokre sider seinare, på side 13, er det plutselig presens. «Nokre dagar har gått, F har reist. G er ikkje her, ho bur i ein annan del av landet.» Og lenger ned på sida: «Eg veit ikkje lenger om eg kjem til å skriva denne boka.» Dette er utfordrande å tenkja på. Han skriv ei bok, i boka *Syngja*, og ein veit frå fyrste side at han har jo skrive noko, dette er ei bok. Det blir ein ambivalens her, mellom den fysiske boka som Vaage har skrive, og den boka som forteljaren har skrive. Dette er jo, trass alt, boka han skreiv, er det ikkje? Og ein sit igjen med ei kjensle, heilt frå fyrste side, at «jammen denne boka er jo skriven, du greidde det.» Spørsmålet då blir: Kva er notida?

### **5.5.1 Det forvirrande tidsaspektet igjen**

Forteljaren heldt oppe maska lenge, men etter kvart gjev han små hint om at tidsperspektivet kanskje ikkje er som fyrst tenkt. På side 63 viser det seg at eg-forteljaren ikkje er den same i fortida som notids-forteljaren<sup>50</sup>. Han har forandra på ting som har skjedd, endra det. Eit grep han har teke for å få fram budskapet sin betre. Seinare fortel han at F, hans einaste ven, er fiktiv. Han er ikkje ekte. Han har skapt han for å ha nokon å snakka med. Igjen, eit verkemiddel han har teke i bruk for å kunne få fram historia si på ein forståeleg måte. Han trong nokon å retta seg til, nokon å stilla spørsmål til, og då skapte han F. Dette kjem fram fyrst på side 200.

---

<sup>50</sup> I kapittel 6 ser eg meir på dette og høvet mellom den skrivande og handlande forteljaren.



Eg må tilstå noko når det gjeld F. Han eksisterer ikkje. Det finst ingen parallell til han i den verkelege verda, eg har dikta han opp. [...] Han er her fordi eg, i det verkelege livet, ikkje har eit slikt forhold. Eg har ingen mannleg ven som eg er så fortruleg med. [...] Eg innførte ein slik ven, i boka, for å visa det eg mangla i det verkelege livet. (Vaage 2012, 200)

Igjen, eit litterært verkemiddel som han har brukt for å projisera sine eigne kjensler og tankar. Men notida er framleis stabil. På neste side fortel han, forfattaren av den fiktive boka i *Syngja*, at han ikkje er på andre sida av landet frå G. Han er i utlandet. Og han skriv, eksplisitt, at han tuklar med tidsomgrepa.

F ringjer, og eg tenkjer meg at han ringjer til meg heime, i Noreg, medan eg sit her i utlandet og fortel om det. Eg fortel om det som hender her, i storbyen, langt borte frå handlingane eg vil referera til. Eg skriv om det her, i presens, som om eg opphevar tid og stad, og også grensa mellom det verkelege og fiksjonen, for slik er det, dette livet med orda. (Vaage 2012, 201)

Frå her blir det meir usikkert kva som er kva. Dei siste sidene i boka, når faren besøker G og ho syng for han, er skrivne i presens, men det er i fortida. Kan ein stola på det som forteljaren skriv? Er han påliteleg?

#### **5.5.1.1 Forteljaren sitt truverd**

Jacob Lothe tek for seg pålitelege og upålitelege forteljarar i boka si, *Fiksjon og film*. Det er ingen endeleg definisjon på ein upåliteleg forteljar, men det er visse kjenneteikn som kan hjelpa med å skilja det eine frå det andre. Ein kvar tekst har narrativ autoritet, meiner Lothe. (2003, 45) Det vil seia at ein vanlegvis trur på forteljaren, fram til teksten viser noko anna. Og i *Syngja* trur ein i stor grad på forteljaren heile vegen, i fall fram til ein forstår at han har tukla med veldig mykje av det fortalde materialet. Samstundes presiserer Lothe at «på den andre sida kan ein førstepersonsforteljars innsikt i at framstillinga hans eller hennar er ufullstendig eller subjektiv, auke tilliten vi som lesarar har til forteljaren.» (Lothe 2003, 46) Forteljaren i *Syngja* har ei fullstendig innsikt i forteljinga i, men han veit at framstillinga ikkje er korrekt, og han presiserer dette for lesaren.

Av kriterium for upålitelege forteljarar, er det tre punkt som Lothe meiner er avgjerande for om ein forteljar er upåliteleg eller ikkje. Forteljaren er, eller kan vera, upåliteleg dersom: Han eller ho har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han eller ho fortel om; forteljaren er sterkt personleg engasjert, på ein måte som gjer både framstilling og vurdering «påfallande subjektivt»; og/eller forteljaren verkar å representera eit verdisystem som kjem i konflikt med det den samla diskursen presenterer. (Lothe 2003, 45) Det fyrste punktet kan ein fort forkasta: han verkar å ha veldig god innsikt i si eiga fortid, sjølv om han er usikker på seg sjølv. Han

veit om alt som har hendt, og det er han sjølv som fortel. Han har til og med så god kunnskap at han endrar på framstillinga av fortida for å få ho tydelegare fram. Han verkar ikkje å stå for eit anna verdisystem enn det som diskursen får fram. Han vil fortelja historia om G til verda, og han vil finna seg sjølv. Det har han uttrykt tydeleg, og det er det han gjer. Det einaste som kan skapa tvil er det andre punktet: Er han så sterkt personleg engasjert at han gjer både framstillinga og vurderinga av ho «påfallande subjektiv»? Her finn eg ikkje eit eintydig svar. Alt han har gjort har han gjort for å auka innsikta til seg sjølv, og kanskje for lesarane også. Men han tuklar som sagt med historia. Eg har ingen tydelege svar, men eg vel å stola på forteljaren fordi om, sjølv om han skaper forvirring.

Det som kan vera forvirrande med framstillinga er korleis ho blandar diskursrommet og historierommet. (Lothe 2003, 78) Med historisk rom meiner Lothe det rommet der hendingar, personar, stader og ting er, altså der handlinga skjer: det fiktive universet. Diskursrommet er rommet til forteljaren. Det er prinsipielt skilt frå historierommet. I *Fiksjon og film* bruker Lothe *The Heart of Darkness* for å framstilla denne skilnaden, og for å visa kor viktig han er.

Men samtidig som dette diskursive rommet i *Heart of Darkness* i utgangspunktet er skarpt skilt frå historierommet, er ein av effektane av Marlowes narrasjon å destabilisere denne tilsynelatande trygge forskjellen og føre dei to romma nærare kvarandre. (Lothe 2003, 78)

Narrasjonen i *Syngja* blir også, til ein viss grad, destabilisert, gjennom denne hyppige hoppinga mellom diskurs- og historierommet. Dette speler inn når han har forandra på historia, og at han har lagt til nye personar, og liknande. Historierommet er fortida som han har sett på. Diskursrommet er den settinga han set seg sjølv i, når han skriv boka, og når han prøver å få fram dei orda han treng for å skriva. Dette er eit skilje som også blir ustabilt allereie i starten av romanen, når han introduserer F. Etter å ha lese boka blir funksjonen til F klår: Han er der for å fungera som eit prisme for forteljaren sine tankar. Og då blir jo denne biten av historia, når han og forteljaren er med kvarandre, på sett og vis ein del av diskursrommet, ein del av sjølve skriveprosessen. Men for forteljaren blir dette skiljet viktig å bryta, for det hindrar han i å kunna uttrykkja seg. Det er dette skiljet mellom fortid og notid som hindrar han i å sjå seg sjølv.

Kvifor forandrar han historia? Her kjem repetisjonane tilbake, og særleg Lacan si lesing av Kierkegaard. Forteljaren i *Syngja* prøver ikkje berre å gjera som Wilhelm Reich, å sjå tilbake på alt som har skjedd, minne for minne, for å analysera det spesifikt. Han har teke minna sine og skapt noko nytt av dei, han utfører ei framoverretta gjentaking av det som har hendt. Lothe

ser til Bachelard og teorien hans om at rommet er identitetsskapande. «Rommet er identitetsskapande, og denne identitetsformande kvaliteten ved rom er nær knytt til når og på kva måte vi er i rommet.» (Lothe 2003, 79) Frå her trekkjer Lothe, via Bachelard, inn minne, som han meiner er konstituerande for narrativ fiksjon. «Sidan det gjerne blir klarare for oss i ettertid, knyter Bachelard huset, og dermed rommet, nær til minnet. Minnet er eit viktig konstituerande element i narrativ fiksjon.» (Lothe 2003, 79) Dette bringar meg nærare til psykoanalysen, og Lacan. Minnet er plassert i det umedvitne, og subjektet blir konstituert gjennom ein såkalla «retroaktiv prosess som involverer minnet» (Rekdal 1992, 96). Forteljaren ser på når og på kva måte han var i rommet, og ser at han må endra på det i etterkant for å vidareutvikla seg sjølv, som eit subjekt.

Det er ikkje eg som køyrer bussen. Det er rett nok ein ung mann slik eg også var. Men det er ein annan som vaknar i meg. [...] Det diktar seg ein annan veg enn den eg gjekk ein gong. Det kan ikkje vera annleis. Det vaknar eit ord og vil dikta. Det kjem ein song.» (Vaage 2012, 64)

## 5.6 Lacan og tapet av språket

Litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det sjokkerende og vonde som har hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende livssituasjon i nåtiden. Men det litterære fokuset er vendt mot nåtid og framtid fordi teksten leverer fortolkninger av det som har hendt, og dermed kritiske perspektiver og ideer til reparerende handlemåter på individuelt og sosialt plan. (Langås, 2016. 13)

Forteljaren i *Syngja* byrjar fyrst å forfatta bøker etter at han har fått G. Sjølv om G og autismen har ført til at han har mista språket sitt, greier han å skriva bøker. Han har blitt ein kjend forfattar til og med! Ein ser dette hjå forfattaren Vaage også. I forfattarskapen hans er institusjonen er eit flittig brukt tema, og forskjellige sjukdommar og tilstandar som på ein måte fjernar språket til romanpersonen går igjen. Dette kjem eg grundigare tilbake til i neste kapittel. Kanskje forteljaren i *Syngja* har opplevd det same? Men det er tydeleg at samstundes som dei tapte eit språk, så danna dei eit nytt. Og sjølv om språket er tapt, så ligg det i det umedvitne, og det umedvitne kjem alltid fram i små glimt. Og særleg knytt til desse glimta er vona.

Vona hans om eit normalt barn går gjennom mange forandringar: Fyrst trur faren at G skal bli heilt frisk; deretter at ho i det minste skal kunna fungera som eit vanleg menneske i samfunnet – eller i det minste at ho kan snakka. Til slutt, heilt til slutt, gjev han opp denne vona om eit normalt barn. Det einaste viktige for han er at ho har det fint. Parallelt med dette tapet taper han språket sitt; han greier ikkje å skriva om G.

### 5.6.1 Tapet

Det ser ut som at forteljaren mistar språket etter å ha opplevd dette «tapet». I starten ville han visa fram G for heile verda, men etter kvart blir han meir og meir forsiktig, meir og meir innelukka med G, og det parallelt med språket hans; eigentleg heile han. «Eg blei stum som henne.» (Vaage 2012, 10) Jonsok-episoden er eit godt døme på dette, at han ikkje føler seg heime. «Lufta verka tynnare. Eg kjende at me ikkje høyrde til der.» (Vaage 2012, 113)

Vidare, i kapittelet som fylgjer, spør faren kvifor han ikkje såg autismen tidlegare.

«Kva var det med augo mine? Eg var blind, men eg kunne sjå. Eg var blind, men blindskapen sat ikkje i augo. [...] Ei stor tru hadde teke bustad i meg.» (Vaage 2012, 115) Det interessante med forteljaren er at han alltid syner å ha innsikt i tankane til G, trur han. Vel å merka, denne klokskapen er heller etterpåkløkskap, i og med at han fortel denne historia i fortid. Men det er tydeleg at han også føler seg blind for verda: Han byrjar å ta på seg rolla *som* ein autist, *for* G. «Kvar dag kom me lenger inn i det usynlege tunnel-systemet.» (Vaage 2012, 6) Gjennom heile romanen ytrar forteljaren at han ynskjer å vera G sitt talerøyr, hennar stemme; han vil ytra saka hennar, og han har «profet-liknande» tendensar, der han ser på seg sjølv som den einaste som kan forstå og tolka G – kanskje forutan T. Men T er ikkje ein person som faren kan gå til for å snakka om G. Han må finna ein ny person, F, for å gjera det. Lacan sin analyse av *Hamlet* kjem til å bli ei flittig brukt kjelde i denne teksten fordi eg ser ein god del likskap mellom forteljaren i *Syngja* og *Hamlet*, slik Lacan les han: *Hamlet vil hemna far sin, han vil vera stemma til faren sin*<sup>51</sup>, nett som at forteljaren i *Syngja* vil vera stemma til G.

Dette tapet av språket, og korleis han får det tilbake igjen, kan ein forstå ved hjelp av Lacan. Lacan meiner at *Hamlet* opplever ein liknande tilstand, sidan han har «lost the way of his desire» (Lacan 1977, 12). Han greier ikkje å drepa Claudius, sjølv når han har sjansen: Han er handlingslamma. Forteljaren greier ikkje å skriva om G fordi han har falle tilbake til Det imaginære stadiet, og det same gjeld *Hamlet*, i oppdraget hans om å drepa Claudius, fader- og brodermordaren. Dei har begge mista begjæret sitt. Handlingslamming er eit sentralt tema i artikkelen til Lacan.

Draumar er viktige i psykoanalysen. Både i *Den framande byen* og i *Syngja* ser ein draumane til hovudpersonen, men dei er hyppigare i den fyrstnemnde enn i den sistnemnde. I *Syngja* er det ikkje eit vell av draumar, men dei ein møter er tydelege på kva dei vil få fram. På side 21 fortel faren om ein draum som han har hatt, mange gongar. Den iterative forteljarmåten blir igjen brukt her.

---

<sup>51</sup> Jamfør det engelske omgrepet «Voice of justice»! Rettferda si stemme.

Eg hadde ein draum som gjentok seg mange gonger. Eg kjem og hentar henne på institusjonen. Ho kjem ut, åleine, og møter meg. Ho har eit anna blikk. Ho er ei anna jente, men samstundes seg sjølv. Det er dette som er den eigentlege G. Det er som om ho har vakna, inne i draumen. (Vaage 2012, 21)

Forteljaren drøymmer her at G har blitt frisk, at institusjonen og psykologane har «kurent autismen», vona hans har blitt oppfylt. Lacan skriv sjølv fylgjande om draumen sin funksjon: «Is not the dream essentially, one might say, an act of homage to the missed reality – the reality that can no longer produce itself except by repeating itself endlessly, in some never attained awakening?» (Lacan 2004, 58) Draumen er ikkje noko anna enn ein impuls frå «den tapte realiteten», altså det umedvitne. Det er det umedvitne som kjem til syne, det fortrenge som kjem fram. Freud skriv også om det same i *Hinsides Lystprinsippet*: «Nå har drømmelivet den traumatiske nevrosen den egenhet at den på nytt og på nytt fører den syke tilbake til ulykkessituasjonen, og han våkner opp av fornyet skrekk.» (Freud 2011, 16) Det er ikkje heilt det same med forteljaren i *Syngja*, han går ikkje til ulukkessituasjonen, men han blir ført tilbake til det som han opplever som den eigentlege sanninga. Det er for så vidt ulukka for han. Han har mista eit vanleg barn, og ynskjer berre det: Eit vanleg barn. Dette fører til teorien min om at forteljaren i *Syngja* har gått inn i den eksistensielle strukturen «nevrose». (Lacan 1977)

### 5.6.2 Nevrosen

Om ødipuskonflikten ikkje blir fullført, går eg-et inn i ein eksistensiell struktur: psykosen, nevrosen, perversjonen eller sublimeringa. Bjarte Rekdal skriv at nevrotikaren «fortrenger den symbolske kastrasjonen eller mangelen.» (Rekdal 1992, 159) Vidare skriv han at nevrotikaren går inn i den ødipale rivaliseringa, for så å hevda at objektet er forbode – dette er for å skjula det faktum at objektet, Tingen, er umogeleg. Her ser eg ein ny likskapen mellom forteljaren og Hamlet: faren til G fortrenger det faktum at G aldri kjem til å snakka, som eit vanleg menneske. I staden går han i opposisjon mot helsesystemene, psykologane og institusjonen, i blindt raseri, nærast for å blokkera ut stumheita til G. Hamlet har ei liknande rivalisering med Laertes.

Sjølv om faren er imot psykologane, og spesielt åtferdspsykologien, så stoler han på psykologane, han gjer som dei seier. Anne Marie Rekdal supplerer nevrose-omgrepet med å leggja til at ein i nevrosen prøver å oppfylla alle krav og forventningar som Fadernamnet og Lova stiller, samstundes som ein prøver å vera objekt for mora si nyting og begjær (A. M. Rekdal 2000, 30). Hamlet har hamna midt oppi alt dette: Han bør drepa onkelen Claudius, som drap far til Hamlet, men greier det ikkje før på slutten av dramaet. Samstundes sit han seg

i opposisjon til Claudius i eit forsøk på å vera fallosen til mora – men han feilar. (Lacan 1977, 13) Forteljaren i *Syngja* er skeptisk til åtferdspsykologien, men stoler framleis på psykologane. T har teke embetseksamen i psykologi, og det gjer det endå tyngre for han å ikkje ta det til seg. Han prøver konstant å gjera som han får beskjed om: Han er roleg, snakkar aldri med høg stemme, gjer alt sakte, går turar med G der han seier dei same orda kvar gong, og så vidare. Samstundes vil han gjerne vera alt for G, ein far, ein ven, eit menneske, men han veit ikkje eingong om ho veit at han er faren hennar. Men det er små tendensar til opprør. Når han går i skogen og på fjellet med G tvingar han ho ikkje til å gjenta orda, som åtferdspsykologane seier han skal. I staden lar han ho gjera det når ho sjølv vil.

Ein annan likskap mellom dei to nevrotikarane våre, Hamlet og faren til G, er tvangen deira til å både vilja *vera* fallos, og *ha* fallos. I tråd med A.M. Rekdal sin påstand om Fadernamnet sine forventningar og ynsker om å vera fallosen til mora, ser ein at både Hamlet og forteljaren ynskjer å både vera og ha fallos. (A. M. Rekdal 2000, 30) Hamlet ynskjer å vera mora sin fallos – ho har sjølv mista sin. Han ynskjer også å ha fallos, i form av Ophelia. Forteljaren i *Syngja* ynskjer å vera stemma til G, fallosen hennar, samstundes som han ynskjer og lengtar etter eit «vanleg» barn. Hjøå begge to, Hamlet og faren, står objekt a for den tapte fallos, det dei har mista. Dette har ført dei tilbake til Det imaginære stadiet, det pre-ødipale. Dei ser ikkje seg sjølv som fragmenterte. Sentralt for begge to er at dei må løysa ødipus-konflikten på nytt for å koma seg tilbake til Den symbolske ordenen, og til språket. (Lacan 1977, 47)

Korkje Hamlet eller forteljaren i *Syngja* greier å sjå seg sjølv som splitta subjekt som er fragmentert frå mora. Dette hindrar dei i å gjera som dei vil, dette stoggar språket til forteljaren. Han greier ikkje å skriva om G fordi han har falle tilbake til Det imaginære stadiet fordi han har forkasta den symbolske kastrasjonen. Denne forkastinga hans har hindra han i å nå Den symbolske orden, og det har hindra den Andre i å etablera seg på objekt A sin stad. Difor mista han språket sitt, i alle fall det språket som handlar om G.

### 5.6.3 Tapet som eit traume

I likskap med Reich i *Den framande byen*, meiner eg at faren i *Syngja* er traumatisert. Han blir traumatisert av at G har autisme, at det er noko gale med ho. Langås skriv i boka si om den doble erindrings- og kommunikasjonssituasjonen som oppstår når eit traume blir til: Nokon vil hugsa, andre gløyma.

Litterære tematiseringer av traumer, tap og sorg har ofte et slikt tvetydig innhald, enten handlingen er helt oppdiktet eller den har en historisk referanse. Tekstene henviser til en katastrofe, en ulykke, en lidelse, som ikkje bare virvler opp erindringer

og paralleller, men som også dekker over og fortrenger. Noen aspekter ved traumet blir borte, mens andre blir bevart, og den litterære uttrykksmåten lar leseren forstå at her kan det foregå begge deler. (Langås 2016, 10)

Dette ser ein i *Syngja*. Faren opplever både eit behov for å kommunisera og for å erindra.

Langås sine tankar om traume er interessante å sjå i lag med Lacan. Det er denne doble situasjonen som gjer at faren byrjar å skriva boka. Han har behov for å sjå tilbake på det som var, og han vil kommunisera det. Ikkje berre fordi han vil seia det, men også fordi han føler at han har eit ansvar for andre familiar med autistiske barn. Også dette skriv Langås om: Det traumatiserte subjektet føler ofte eit behov for å formidla det han eller ho kjenner. (Langås 2016, 27-28) Dette er det fortrengde som no ligg i det umedvitne – det vil alltid prøva å koma fram i Det reelle, lik drifter knytte til objekt a.

Men litt av utfordringa til forteljaren er sjølve kommunikasjonsbiten: Kven skal han snakka med? Og slik skapte han F, som ein måte å kommunisera på. Subjektet treng å sosialisera seg. «I terapi vil det være viktig å gjøre traumatiske erfaringer om til sammenhengende fortellinger for å gjenopprette et selv og reintegrere personen i et sosialt fellesskap.» (Langås 2016, 26) Eit sosialt fellesskap er noko som faren aldri har hatt. Det er smertefullt å lesa om kvifor han skapte F: for å få ein mannleg ven å snakka med. Ein viktig del av mykje traumeterapi er rett og slett at pasienten må snakka med nokon. Her feila til dømes Reich, då han aldri snakka med nokon om seg sjølv, berre om dei. Han lukka alle ute, til og med seg sjølv. Forteljaren i *Syngja* har skjönt at han faktisk må snakka med andre, og han ynskjer å kommunisera korleis han har det.

Mykje av drivkrafta til forteljaren ligg i traumet som har blitt skapt. «Det gamle jeget finnes ikkje lenger, og det er også umulig å se for seg at det har noen framtid. Den temporale kontinuiteten som danner basis for konstruksjonen av et individ, mistes av syne.» (Langås 2016, 31) Gjennom heile romanen oppstår det stadig tvil om han greier å skriva ferdig boka. Det følest ofte vonlaust og tungt, sjølv om han har F å snakka med. Ein ser dette tidleg i boka, på side 13. «Eg veit ikkje lenger om eg kjem til å skriva denne boka.» (Vaage 2012, 13) Langås beskriv ei kjensle av kjensleløyse knytt til minnet og ynskje om å kommunisera det: «Den manglende evnen til å huske sine tidligere følelser og se seg selv i fremtiden, skaper en nummenhet som ødelegger motivasjonen for å rekonstruere en fortelling.» (Langås 2016, 31) Det er nettopp denne kjensla av å ikkje kjenna seg sjølv, ikkje hugsa korleis dei hadde det, som driv han til å skriva, og det er det som driv han til å skapa F. «Herregud, eg var 60 år og visste ikkje noko om meg sjølv. Kva var mine sterke og dårlege sider? Korleis såg dei andre

på meg? Kva hadde eg å gi?» (Vaage 2012, 89) Til slutt kulminerer det i ei total kjensle av framandgjerung mot seg sjølv:

Korleis var det med oss? Spør eg F, korleis hadde me det, den gongen G var lita? [...] Korleis var det med oss i den første tida? G vart fødd, T og eg var saman, ingenting var gale, du hugsar det? Gjer du ikkje? Var det lukke? (Vaage 2012, 92-93)

Denne kjensla av indre framandgjerung er viktig, og eg trur det er ein sentral del av mykje av Vaage sin forfattarskap, men særleg her i *Syngja*: Personen veit rett og slett ikkje kven han er. Subjektet er ikkje danna.

#### 5.6.4 Å vinna språket tilbake

Den eg skriv dette til kan ikkje lesa. (Vaage 2012, 5)

Den sterke vona om at G skal bli frisk er kanskje den tyngste mot-faktoren mot at forteljaren skal skriva ei bok om G. Blir ho frisk så kan ho læra seg å lesa, ho kan forstå språk, ho kan forstå det han skriv. Men til slutt, i det som må vera den kronologiske notida, innser forteljaren det: «Et liv har gått.» (Vaage 2012, 12) Han har, mest sannsynleg, godteke tapet. Sakte, men sikkert blir det klårt for han – dei kan ikkje hela ho, autismen har kome for å bli. Det er ikkje noko fare for å utlevera ho. Ingen fare for ho.

Faren lever i eit tosidig forhold med G. Likt barnet i Det imaginære stadiet, speglar forteljaren seg i G og ser på seg sjølv og ho som ei einig – han identifiserer seg med ho. Som ein farsfigur kjem institusjonen og seier at det er noko gale med G, likt ein far som kjem og vil avslutta det imaginært-incestuøse forholdet mellom mora og guttebarnet. Det er ei tydeleg endring i romanen. I starten pressar faren G på alle kjære og nære, mellom anna ved å ta ho med til bryllaup, dåpar, og liknande hendingar, sjølv om festhaldarane ikkje har invitert ho. (Vaage 2012, 29) Dette døyr hen etter kvart, og til slutt er dei begge isolerte frå omverda. Det einaste dei gjer utanfor huset er å gå tur i skogen eller på fjellet, der faren bruker åtferdspsykologien i eit forsøk på å få fram ord frå ho. Etter kvart kjem og aksepten, at kanskje ho ikkje kjem til å lesa boka som han skriv. Faren må bryta seg frå G, likt barnet som må skilja seg frå mora og bli eit fragmentert subjekt. Denne metaforiske forandringa i signifiantane heiter Farsmetaforen: Mora blir plassert i det umedvitne. Fadernamnet og den Andre tek mora sin stad som ein ny signifiant. (Lacan 1977)

#### 5.6.5 Vona, eller vonlausheita

Faren gjev opp vona, men heldt fram med å skriva. Korleis? Regelen hans gjeld vel enno? «Ein kan ikkje fortelja utan håp. Slik er lova som gjeld skrivearbeidet.» (Vaage 2012, 14) Han



seier sjølv at skrivninga krev von, at ein gjer det for å dyrka vona, noko ein ser lenger nede på den same sida:

Men om ein skriv om det mørkaste svarte, om ein fortel om dei djupaste sorger, dei smertelege tapa, den kjærleiken som slokna, den venen som er død, det barnet som aldri fekk veksa – det å skriva om det er å dyrka håpet. (Vaage 2012, 14)

Det er vel å merka seg at han i det same kapittelet, kapittel 2, skriv at han har vurdert å gje opp heile boka, og at vona har kome og gått. Men samstundes, og dette er endå meir interessant, seier han sjølv, i det same kapittelet, at han har gjeve opp vona. «Slik redsle har eg ikkje lenger. Ho kjem aldri til å lesa dette.» (Vaage 2012, 15) Dette kapittelet er eit døme på når teksten er skriven i presens, sjølv om det liknar på ei notid: Forteljaren har akkurat møtt F igjen, etter fleire tiår utan å ha sett kvarandre. «Eg har mista håpet. I dag ser eg ingen veg fram til skrifta.» (Vaage 2012, 17) Det er ironisk nok dette tapet av vona som gjer at han kan skriva, sidan det betyr at han har godteke tapet. Han veit at han har «tapt» G.

Noko av det som skil Hamlet og forteljaren er «grad av nevrotisme». Lacan definerer Hamlet som ein obsessiv nevrotikar. (Lacan 1977, 36) Den obsessive nevrotikaren har det umoglege som begjærsubjektet sitt. Når Ophelia, Hamlet sitt objekt a, endeleg dør, byrjar han plutselig å begjæra ho igjen, fordi det då blir fullstendig umogeleg. Ein ser det i gravferdssena, som Lacan ved fleire høve viser til:

I loved Ophelia. Forty thousand brothers  
Could not with all their quantity of love  
Make up my sum. What wilt thou do for her?

Før dette oppfører han seg fælt og ekkelt mot ho, nærast heilt utan grunn. Dette ser ein ikkje hjå forteljaren i *Syngja*. Han behandlar G fint, og gjer sitt ytste for å hjelpa ho. Han har alltid vist at han ynskjer å skriva om, eller for, G – han får det berre ikkje til.

### 5.7 Avslutninga – vonfull eller vonlaus?

Forteljaren har mot slutten av romanen godtatt den symbolske kastrasjonen, trur eg. Ynsket hans om at G skal bli transformert til eit vanleg, fungerande menneskje har blitt forkasta. Men kvifor skriv han enno? Ein kan ikkje fortelja utan von. Slik er lova som gjeld skrivearbeidet. Har han forkasta denne filosofien òg? Spoler ein fram til det siste kapittelet, skal faren besøkja G. Institusjonen som ho bur på seier at ho er inne i ein god periode: Ho seier ord, ho er glad. Korleis reagerer faren på den beskjednen? «Dei er gode folk. Eg trur dei er glade i G. Dei vil det beste for henne.» (Vaage 2012, 227) Han kastar vekk snakket om korleis ho har

det, han nærast overser det – dei seier det berre fordi dei er glade i ho, tenkjer han. Han har jo teke imot den symbolske kastrasjonen.

Siste side i boka, side 232<sup>52</sup>. Han er hjå G no. Ho ler, smiler, viser han inn i leilegheita hennar. Han ser at ho har roa seg, ho er roleg. «Ho har sleppt taket i noko, eit ønske, eit håp om å koma seg unna. Det er best slik, tenkjer eg, ho ville ikkje koma seg unna [...]» Han verkar meir som eit tomt skal, ein tom, vonlaus skikkelse som berre driftar gjennom, som godtar alt, yter ingen motstand.

Ho går litt unna, bøyer seg, og syng.

Ho likar song. Ho kan songane som folk syng for ho, og faren må syngja for ho når dei køyrer bil saman. Tidlegare har faren kalla ho ein stum songfugl, men no syng ho faktisk.

Ho syng, kviskrande, mest til seg sjølv, men ho syng.

Plutseleg får teksten eit vonfullt preg! Dei to fyrste avsnitta før dette, rett før han høyrer songen hennar, inneheldt begge frasar som «[...]», tenkjer eg», eller liknande. Dei neste avsnitta er skrapa tomme for «tenkjer eg», og skildrar berre G. Her er det ei endring i modus, og ein må nesten stilla spørsmål ved faren sin aksept av tapet. Spol tilbake til forfataroppdraget: å fortelja er å vona. Har forteljaren teke inn over seg tapet og godtatt det? Ser ein på Hamlet og korleis han til slutt løyser ødipuskonflikten, så er det ein klår skilnad frå forteljaren, og den skilnaden er, kjapt forklart, at Hamlet måtte døy for å endeleg kunne fortregja fallosen. Han må bli kvitt alle narsissistiske tilknytingar – fyrst då kan han «strike it». (Lacan 1977, 51) Det er mykje likt med prosessane som barnet må gjennom i Det imaginære stadiet, når det skal tre inn i Den symbolske orden: det må ta den «narsissistiske støyten» som det er å fortregja fallos. Dette kan føra til danninga av ein eksistensiell struktur, dersom det ikkje gjev opp fallos: individet, eller subjektet, vil ikkje skilja seg frå fallos, det vil ikkje ofra ein bit av seg sjølv, og forkastar dermed den symbolske kastrasjonen.

## 5.8 Konklusjon

Denne refleksjonen omkring vona til forteljaren, og funksjonen ho har, avsluttar eg ikkje her. I neste kapittel ser eg vidare på dette, og samanliknar det med Vaage sin eigen forfattarskap. Korleis greier han å skriva? Sentralt for dette kapittelet har vore repetisjonar og erindringar. Eg har ikkje nemnt sorgsongen mykje, men han er der, i alt. Frå repetisjonane av livet til forteljaren til måten desse repetisjonane er lagde opp. Heile bokprosjektet hans er ein stor

---

<sup>52</sup> Dei fylgjande sitata høyrer til denne sida.

sorgsong, der han febrilsk forsøker å finna tilbake til seg sjølv og det som var. Igjen, dette er noko eg ser meir på i det neste, og siste, kapitlet.

*Syngja* er bygd opp omkring erindringar og repetisjonar på fleire nivå. Måten den er bygd opp på, gjev oss innsikt i korleis subjektet, forteljaren, har det. Gjennom ein kombinasjon av traumeteori og forskjellige teoriar omkring erindring og repetisjon, i tillegg til eit grunnlag frå den Lacanske psykoanalysen, har eg fått eit godt innblikk i korleis *Syngja* er strukturert, og kvifor romanen er som han er. Ein interessant detalj er korleis teksten opent kritiserer åtferdsterapien i behandlinga. Sjølv om den gjer det og er sterkt imot det, blir åtferdsterapien gjenintegrert i teksten og i livet til forteljaren gjennom strukturen og stilen til romanen. I neste kapittel, der eg ser på *Sorg og song*, kjem eg til å sjå på korleis *Syngja* og *Den framande byen* er bygde opp med bakgrunn i Vaage sine egne tankar om forfattarskapen sin. Det er ein betydeleg grad av likskap mellom forfattaren Vaage og eg-forteljaren i *Syngja*: han er trass i alt modellert etter Vaage sitt eige liv. I dette kapitlet har eg prøvd, så godt det lar seg gjera, å unngå å trekkja inn Vaage sitt personlege liv som ein faktor i romanen, då målet har vore å sjå på romanen åleine.

## 6 *Sorg og song* – å syngja om sorg

«Eg trur ikkje dottera mi trivst», sa eg til psykologen ein gong. «Det kan vi ikkje måle,» var svaret. (Vaage 2016, 83)

### 6.1 Innleiing

*Sorg og song* er den nest-nyaste boka til Lars Amund Vaage, og den fyrste boka hans skriven som eit essay. Boka er skriven fire år etter suksessen hans *Syngja*. I essayet fortel Vaage om korleis *Syngja* blei til, og korleis livet var i kjølvatnet av romanen. Han fortel også om livet før, i form av forfattarskapen sin. I essayet utforskar han mellom anna skriving, likt som i *Syngja*. Korleis greier han å skriva, kvar kjem språket hans frå, kvifor kunne han ikkje skriva om autismen før *Syngja*, kva er skriving, korleis er livet som forfattar, som skrivande? Med desse spørsmåla går han ikkje berre gjennom *Syngja*. Han tek eit djupdykk inn i forfattarskapen sin, frå den fyrste romanen, *Øvelse kald vinter* (1979), og fram til *Den raude staden* (2014), og ser på korleis skrivinga hans har utvikla seg, særleg språket om autismen.

I den fyrste delen av dette kapittelet ser eg på det som Vaage sjølv skriv om *Den framande byen* og *Syngja*. Men eg ser også på skråblikket han har på sitt eige språk, på det stumme språket. Autismen til dottera har prega språket hans, meiner han sjølv: «Autismen forma forfattarskapen på mange måtar, men noko av denne forminga innebar altså det stumme. Og dette stumme vil eg prøva å fortelja om.» (Vaage 2016, 10). Det stumme vil han fortelja om, og det stumme, denne språkløysa, vil eg difor også utforska. Det er spesielt språkløysa, som Lacan si handlingslamming (Lacan 1977), som har vore sentralt for lesingane mine av *Syngja* og *Den framande byen*. Ei psykoanalytisk vinkling opnar opp for ei slik lesing. Tapet av eit språk har lamma romanpersonane Wilhelm Reich og eg-forteljaren i *Syngja*. I tillegg gjer bøkene psykoanalysen til eit tema, og psykoanalysen er ein del av plotet. Vaage har med andre ord brukt psykoanalysen som ein grunnstein i skrivinga av verka sine, anten om det er medvite eller umedvite. Gjev *Sorg og song* innsikt i kor stor grad psykoanalysen var medviten brukt eller ikkje? Og er psykoanalysen si rolle i plotta medvite integrert?

*Sorg og song* gjev eit grunnlag for å finna likskapar, og skilnadar, mellom *Den framande byen* og *Syngja*. I alle fall skilnadar og likskapar som Vaage sjølv merkar seg. Men det er også skilnadar og likskapar som eg har funne, med Lacan som eit grunnlag for forståinga mi. Det er spesielt desse skilnadane og likskapane, desse *funna*, som eg vil fokusera på her. *Sorg og song* blir eit grunnlag, ein grunnstein som forfattaren sjølv har støypt, men huset skal eg sjølv byggja med materialet mitt.

Ein sentral likskap mellom desse to skjønnlitterære bøkene, og forfattarskapen generelt eigentleg, er sorgsongen. Ein finn den også i boka med det liknande namnet, *Sorg og song*. Sorgsongen til Vaage er viktig for forma på verka hans, særleg tilbakeblikka og repetisjonane. Av skilnadar finn eg mellom anna ellipsen, som pregar *Den framande byen* mykje, saman med ein meir repeterande forteljarmåte. *Syngja* inneheldt også ellipsar, men dei er der mindre tydelege, tek mindre plass, er ikkje i like stort fokus. *Syngja* er prega av enkelthendingar som berre skjer éin gong, men sjølv forma, sjølv måten dei blir framstilte på, gjer at dei synest å vera fortalde med ein repeterande forteljarmåte. I eit prosjekt som dette, der ein tek for seg repetisjonar og gjentakingar, vert det naturleg nok ein del gjentakingar i sjølv teksten. Målet er å gradvis jobba seg fram til ei større forståing. Og for å gjera det må eg forma eit godt fundament for sorgsongen. Kva er sorgsongen i Vaage sin forfattarskap, og korleis er han med på å forma bøkene til Vaage? Og kva har psykoanalysen gjort for skapinga av sorgsongen?

## 6.2 Sorgsongen

Modernistane, blant andre, insisterte på at det var litterær form, meir enn innhaldet, som skulle vera i fokus. Sjølv om eg trur at dei overdreiv, noko som kan koma av polemiske omsyn i tida dei levde, representerte dei ei viktig vending i litteratursyn. Eg trur på at litterær form skal ha stor merksemd. Og eg skriv sjølv bøker som treng slik merksemd. Mykje avheng av måten bøkene mine er skrivne på, det er ikkje berre snakk om «daud» form. (Vaage 2016, 148)

Eit iherdig ynske frå Lars Amund Vaage, etter ein samtale me to hadde, er at ein les verka hans ikkje berre for innhaldet, men også for forma<sup>53</sup>. Det er eit fokus som eg har hatt heile vegen i denne oppgåva, der eg mellom anna har sett på korleis forma og strukturen til *Den framande byen* og *Syngja* byggjer opp under og formar utviklinga til romanpersonane. Eg ser på forma som avgjerande for tolkingane mine av verka. Måten erfaringane til romanpersonane er strukturert på, meiner eg er sentralt for sorgsongen til Vaage. I den fylgjande delen tek eg for meg ei samanlikning av *Den framande byen* og *Syngja*, med eit fokus på kvifor eg tykkjer psykoanalysen passar så bra inn i lesinga av dei. Fram til no kan ein sjå på sorgsongen som samspelet mellom erindringar og repetisjonar. Eit tredje punkt som eg kjem til å leggja til om litt, er sorga si kraft i seg sjølv.

---

<sup>53</sup> Referat frå samtale med Vaage 24. oktober 2017, på Sund i Kvinnherad. Eg besøkte Lars Amund Vaage heima hjå han for å snakka om verka hans, og bakgrunnen til *Den framande byen* og *Syngja*. Særleg *Den framande byen* lærte eg mykje om. Det var i denne samtalen eg lærte om alt som Vaage hadde gjort i forkant av å skriva *Den framande byen*. Eg vil gjerne presisera her at eg ikkje ynskjer at dette skal prega oppgåva mi på nokon måte. Eg skriv og forskar ikkje på desse verka for å godtjera nokon andre enn meg sjølv. Eg tek med Vaage sitt ynske (sitatet) fordi det er for få lesarar av forfattarskapen hans som har teke særleg omsyn til det. Resepsjonen knytt til verka hans har til dømes for det meste teke for seg innhaldet, utelukkande.

Gjennom heile denne oppgåva har eg sett på repetisjon og tilbakeblikk, og forholda rundt desse to omgrepa. Forma, forteljaren, repetisjon, erindring, tilbakeblikk, framandgjerande gjentakingar, sorga, alt dette er moment som er med i, eller kjem som eit resultat av, erindringar og repetisjonar. Alt dette er moment som går igjen i *Den framande byen* og *Syngja*, men også i andre verk, som til dømes *Rubato*, *Kunsten å gå*, og fleire av dei andre verka hans. Det er ein grunnleggjande struktur i mykje av forfattarskapen hans. Stilen til Vaage, og stilskifta innan i romanane, er også viktige aspekt ved sorgsongen. I *Syngja* ser ein dette spesielt når forteljaren veksler mellom å skildra fortida med G og når han reflekterer over skriving. I den eine settinga, når han skriv om det å skriva, verkar han kontrollert og roleg, reflektert og medviten. I den andre, om fortida si, om kjenslene sine til G, verkar han ustabil, usikker, umedviten. Sorga kjem over romanpersonen, og han forsøker å syngja om ho, behandla ho. Det er ikkje berre eit skjønnlitterært verkemiddel og metode, men også ei drivkraft for forfattaren Vaage, og eg-forteljaren i *Syngja*. Heile forfattarskapen hans er ein sorgsong, eit forsøk på å forstå, meiner eg. Dette kjem eg også tilbake til.

Det er særleg repetisjonen av erindringar eller tilbakeblikk som pregar sorgsongen. Jo lenger ein kjem i romanen, dess lenger inn i fortida til romanpersonen kjem ein også. Dette er ei oppdaging som Vaage sjølv har gjort, og som han kommenterer i *Sorg og song*. «Tvert om kan det vera slik hos meg, i strid med metoden i den psykologiske realismen, at fortidsglimta kan problematisera notida.» (Vaage 2016, 106) Medan Reich ikkje greier å handtera fortida si, og heller ikkje greier å forstå ho, noko ein ser i dei gjentatte erindringane til fortida hans, ser forteljaren i *Syngja* alltid tilbake, men også framover, i eit forsøk på å fornya seg.

### **6.2.1 Å mista stemma: Sorgsong i *Den framande byen***

I *Den framande byen* er det gjentakingar av erindringar som står sentralt. Desse erindringane høyrer til Reich sitt minne, men det er forteljaren som i aller størst grad viser dei fram til lesaren. Utkastinga frå Den internasjonale psykoanalytikarforeininga er ei avgjerande hending som har ein traumatiserande effekt på Reich. Gjennom heile romanen ser han, eller forteljaren, stadig tilbake til denne hendinga, og sjølv minnet om hendinga forandrar seg etter kvart. Det er spesielt denne konstante repetisjonen av fortida som skubbar han lenger vekk frå seg sjølv. Lacan finn eit viktig skilje mellom repetisjon og gjentaking (fornyng), noko eg har presisert tidlegare. «Whatever, in repetition, is varied, modulated, is merely alienation of its meaning.» (Lacan 2004, 61) Det er denne framandgjeringa ein ser i *Den framande byen* – Reich er framand for seg sjølv, og blir meir og meir framand di meir han prøver å sjå tilbake på fortida si. Han greier ikkje å forholda seg til folka rundt seg, dei som

han vil hjelpa, dei som han vil skal bryta seg laus frå alt og omfamna seg sjølv, som han sjølv ikkje greier. Han er framand, i ein framand by, i eit framandt land, i ei framand verd. Han er ikkje berre framand for andre, men også for seg sjølv. Problemet til Reich er at han ikkje greier å fornya seg, han greier ikkje å gjennomføra ei fullverdig, framoverretta gjentaking. Han sit fast i den Kierkegaardske erindringa som Lacan om. Han er framand for seg sjølv. Ein ser også forandringar av minner hjå eg-forteljaren i *Syngja*, men han tek ein aktiv part i denne forandringa, eller fornyinga, av minna. Han har teke eit riktig steg i retninga av å koma seg over tapet, medan Reich ikkje har det.

Kva er *ikkje* melankolsk og sørgjeleg med *Den framande byen*? I boka møter lesaren ein psykoanalytikar som ynskjer å frigjera menneskje frå sosialt stigma og normer, frå undertrykking av seksualitet, men som ikkje greier å frigjera seg sjølv. Det er hans eiga fortid han ikkje greier å riva seg laus i frå. Romanen ser stadig tilbake på Reich sin barndom, som viser seg å ha hatt stort preg på han. Faren var ein tyrann, og mora overbeskyttande. Faren var opptatt av kunnskap og høg status, og lét ikkje Wilhelm Reich leika med borna nede i byen, Jujinetz. Mora, på den andre sida, var ei fri sjel. Ho ville visa Wilhelm dei kreative sidene ved livet, som kunst og leik. Barndommen endar tragisk med mora sitt sjølv-mord, og faren som døyrr kort tid etter.

Det mest tragiske ved Reich er likevel ikkje barndommen hans, men hans manglande evne til å danna sosiale band og forhold til andre menneske. I røynda var Ola Raknes om mogeleg den einaste personen som greidde å «forbli» ein ven av den faktiske Reich<sup>54</sup>, eller kollega, men det er ein relasjon som me ikkje ser i boka eingong. Alle andre skubbar han frå seg sjølv, anten medvite eller umedvite. Dette er i seg sjølv ein gjengangar i livet hans: danninga av nye sosiale relasjonar, og det framtidige brotet av dei. Ikkje eingong Elsa, som han reiser saman med til Noreg, greier han å halda ved. Barna som han fekk saman med Annie Reich ser ikkje på han som ein far, til Reich si store forundring, sjølv om han inst inne veit at han oppfører seg likt som sin eigen far. I dette ligg også Reich sitt ynske om å bli venta på, å ikkje bli forlaten. Sorgsongen fortel kvifor Reich ikkje greier å danna sosiale relasjonar: Nemleg grunna barndommen hans og forholdet til mora. Fortida speglar og påverkar notida.

### 6.2.2 Å syngja om sorg: Sorgsong i *Syngja*

I kapittelet om *Syngja* fann eg gjentakningar av motiv, hendingar og i strukturen til romanen. Forma til romanen minner om strukturen til eg-forteljaren sitt umedvitne, ja, kanskje til og

---

<sup>54</sup> Dette er snakk om den verkelege Reich, ikkje romanpersonen. I *Den framande byen* har han ingen faste venar.

med Det reelle. Hovudpersonen i *Syngja* har kome lenger enn Reich i *Den framande byen*. Han er godt på veg til å kunne gjenta fullstendig og framoverretta det som har skjedd han. Dette ser ein i skrifta hans. Han gjenfortel ikkje berre livet sitt. Han legg til nye hendingar og detaljar, han byggjer vidare på historia, skaper fiksjon, for slik å kunna forstå fortida si betre. «Repetition demands the new.» (Lacan 2004, 61), som Lacan konstaterer. F, til dømes, er skapt utelukkande som ei fokuslinse for forteljaren. Gjennom F kan han konsentrera forteljinga om fortida til éin person, éin figur, éin terapeut som høyrer på han fortelja, sjølv om han naturlegvis vender seg til oss, lesarane, også. Dette er aktivt grep som han tek for å kunna syngja ut om sorga si.

G blir her ein trist kontrast: Ho kan ikkje syngja, ikkje med stemma si – ho har ikkje eit språk. Ho kan dansa, ho kan syngja med kroppen, men aldri med språket. Dette gjev også eit grunnlag for å lesa *Syngja* som ei fortsetjing av eksperimentet som *Den framande byen* var for Vaage: er G eit symbol på Reich sin vegetoterapi? Reich meinte sjølv at kroppen vakta på løyndommar som ein ikkje kunne uttrykkja elles. Romanen endar med Hoel som gjennom pust og auka medvit om sin eigen fysiske kropp endeleg greier å sjå kva som hende han som liten. Minnet om fråverande foreldre var så sterkt at han fortrengde dei totalt. For han var Syver, ein barndomsven, alt. «Syver var mor. Syver var far. Det var ingen tvil. Syver var i deira stad.» (Vaage 1999, 390) Dette er ei innsikt han berre kunne få gjennom vegetoterapien til Reich, gjennom det usagde, meiner Vaage. I ljuset av dette kan ein også lesa G som ein personifikasjon av Reich sin psykoanalyse og vegetoterapi. Seinare i kapittelet tek eg for meg musikken og Vaage, korleis han opplever musikken som ei kroppsleggjering av kjenslene sine, og korleis denne måten å sjå på musikken også kan brukast om skrivinga hans.

Eg-forteljaren i *Syngja* har ei von som er umogeleg. Han vonar at G skal bli frisk og vanleg, som alle andre barn. Som lesarar opplever me ei ironisk sorg eller distanse over dette, i likskap med drama og teater, når me veit kva for ei skjebne som kjem til å ramma helten når han sjølv ikkje veit det. Kong Ødipus er kroneksempelen på dette, og er eit eksempel som passar godt inn i den diskursen som eg prøver å skriva meg inn i. Me veit at han drep sin eigen far og giftar seg med mor si. Men han veit det ikkje. Me veit at G ikkje blir kvitt autismen. Og det veit for så vidt forteljaren også, i notida, i den skrivande stunda. Men han vonar framleis at ho blir det. Det er naturleg at faren vil det beste for barnet sitt. Lesaren ser kor mykje det tyngjer han. Det er dette elementet som gjer det enklast for lesaren å gje eg-forteljaren ein slags «diagnose», meiner eg. Det er så openbert at han har ein konflikt mellom



hjarta og heilen, der ein del av han veit at ho aldri kjem til å bli frisk, og ein annan trur at ho kan bli betre.

### 6.2.3 Litt om ellipsane i romanane

Vaage omtalar ellipsen som eit viktig verktøy for ein forfattar:

Ein treng ikkje fortelja alt, men hoppar over, legg fortid i mørker. Ein går kanskje ikkje eingong inn på årsakene til hovudpersonens vanskelege sinn, men skriv seg rundt eit traume som lesaren kan tenkja seg, dikta om sjølv. (Vaage 2016, 106)

Slik leikar han seg med forskjellige måtar ein forteljar, medvite, kan utforska fortida til eit subjekt på. Vaage bruker ellipsane som ein del av sorgsongen sin, for å gradvis nærma seg det umedvitne hjå romanpersonane. Eit slikt utsegn, «Ein [...] skriv seg rundt eit traume som lesaren kan tenkja seg, dikta om sjølv» tyder på at Vaage har gjort sine refleksjonar og utforskingar om og av psykoanalyse. Som eg før har nemnt, meiner Lacan at subjektet blir konstituert gjennom ein såkalla «retroaktiv prosess som involverer minnet» (Rekdal 1992, 96). Vaage ser ut til å basera seg på ein liknande modell, om det så er medvite eller umedvite, og formar romanpersonane sine etter det. Denne metoden for å utforska og utvikla eit subjekt meiner eg er ein viktig komponent i sorgsongen. Gjennom å skriva seg **rundt** eit traume i staden for å skriva **om** det, blir ein meir merksam på det som individet, romanpersonane, gjer og reagerer på.

Går ein tilbake til lesinga av *Den framande byen* i ljøs av Vaage sin sorgsong, kan ein sjå at Reich blir forma av ellipsen. Han ser tilbake på alt som har skjedd, nærast fotografisk, men det er alltid noko han ikkje finn, eller som lesaren ikkje blir fortald, ein glipp ein stad, den eine tingen som vil forklara alt, eit svart hòl, ellipsen. Eller så veit me, lesarane, og forteljaren det, medan Reich ikkje veit. Fortidsglimta til Reich forklarar ikkje korleis han er. Dei formar han vidare. Han er ein klump med leire som blir dreia konstant, alltid forma om, alltid forandra, og kvart minne eller erindring er ei ny hand som grev seg inn i leira. Ellipsen er ikkje berre eit holrom for lesaren, men også for Reich. Spesielt for Reich. Forteljaren i *Den framande byen* er avgjerande for måten eg les og tolkar utviklinga, eller stagnasjonen, til Reich. Det er gjennom dei konstante tilbakeblikka at ein gradvis forstår meir av Reich. Reich forstår sjølv at han må gjera eit djupdykk i sin eigen psyke, men han veit ikkje kva han ser etter. Det blir ein viss ironi i dette også, sidan han sjølv er ein psykoanalytiker.

Det er ellipsar i den skrivne romanen *Syngja* også, særleg knytt til enkelteepisodane det blir fortalde om. Eit døme er når G kjem heim frå institusjonane og eg-forteljaren må møta ho, fylgja ho opp til døra så ho ikkje spring vekk. Eg skriv «når», sjølv om det i romanen var den

gong då. Faren fortel at dette skjer gong på gong, men han fortel berre om den eine gonen. Gjennom måten det blir fortalt, verkar det som at denne eine hendinga blir eit samansurium av alle hendingane, det verkar som ei virtuell hending, ei tenkt handling, der fleire hendingsplan møter kvarandre. Tid og rom verkar nesten slå seg saman eller forfalla, og ein møter fleire versjonar av G, alle som kjem ut av bilen, men som gjer forskjellige ting. Tid og rom blir her løyst opp, og det einaste som er fast er uvissa knytt til G, frykta for at ho skal sleppa laus, at naboane skal sjå ho, og at dei stille skal døma familien, plassera dei i ein bås.

Eg les det umedvitne som ein del av ellipsen til eg-forteljaren i *Syngja*, og Reich. Ein veit ikkje kva som er der, det ligg i namnet: det er ikkje medvite. Eg-forteljaren skriv seg også **rundt** eit traume, for å slik utforska seg sjølv meir. Dette er noko som både eg-forteljaren og Reich gjer, men, igjen, med varierende resultat. Med utgangspunkt i Lacan, liknar handlingane deira på partialdriftene som driftar rundt eit objekt a. Dei sirkclar rundt ei katastrofal hending, årsaka til trauma. Lese med Lacan sit Reich fast i eit metonymisk spel enno, det blir berre variasjonar av det same. Eg-forteljaren har gjennomført ei metaforisk forskuving, han har faktisk endra noko: i staden for å krinsa omkring objekt a, så har han greidd å plassera Fadernamnet i den Andre. Kanskje.

### 6.3 Melankoli over det fortalde - Sorga som ein føresetnad for songen

Sorg er ei sentral kraft i forfattarskapen til Vaage, som han peikar på:

I bøkene mine kan ein òg finna slike underutvikla eller emosjonelt skadde personar. Dei er faktisk ganske vanlege. Men tekstane mine uttrykkjer, i særleg grad, vil eg påstå – viss eg samanliknar med det gjengse kjenslenivået i norsk prosa – **melankoli over det fortalde**. Denne melankolien er ikkje, vil eg hevda, svermerisk eller upresis, tvert imot inneber han ei viktig problematisering eller nyansering av det fortalde. (Vaage 2016, 126, eigen tjukk skrift)<sup>55</sup>

Sorga er også ein sentral pågangsdrivar for språket i forfattarskapen hans - både Vaage sitt eige språk og språket til romanpersonane. Kristeva knyter sorga opp mot sjølve skapingsprosessen til språket, til kunst, litteratur: «Den litterære skapelsesprosessen er dette eventyret i kropp og tegn som vitner om affekten: om tristhet som tegn på atskillelsen, og som

---

<sup>55</sup> Melankoli over det fortalde, eller melankoli i det fortalde? Det kan oppstå ei viss uvisse her, om ein les sitatet. Ein kan lesa det som at det er ein melankoli over det fortalde, ein melankoli over at det fortalde er forfattere sin einaste måte å fortelja om kjenslene sine på. Han skriv i neste avsnitt at «i skrift kan eg altså stilla meg meir open. Og skulle eg tapa dette kjensleware, også i skrift, ville eg oppleve det som svært trugande.» Eg les det som ei sorg knytt til det fortalde, der det fortalde er fortida. Felles for både eg-forteljaren i *Syngja* og Vaage er at dei fortel om fortida si. Ein kan også finna litt av det same hjå Reich i *Den framande byen*, men då i kraft av ein eigen *forteljar* som fortel om fortida hans. Det er dette fortalde som plager Reich.

begynnelsen på symbolets dimensjon.» (Kristeva 2002, 203)<sup>56</sup> Denne teorien om melankoli og skaparkraft er viktig i mi forståing av Vaage sin sorgsong. Sorga er ein føresetnad for songen. Sorga blir dermed det kanskje viktigaste ved sorgsongen, naturleg nok. Det er også dette sørgjelege elementet, knytt til ei hending i fortida, som gjer at romanane enkelt kan bli lesne psykoanalytisk.

### 6.3.1 Det umogelege begjæret

Ein finn her ein ny fellesnemnar for både Wilhelm Reich og eg-forteljaren: Med Lacan kan ein kalla dette for den umogelege sorga over objektet (Lacan 2002, 201). Eg-forteljaren i *Syngja* opplever ei umogeleg sorg knytt til G: Ho er ikkje eit «normalt barn», han vil gjerne ha det, meir enn noko anna kan det verka som. Denne vona tyngjer han ned, og det er denne sorga som gjer at han mistar språket. Kristeva spør, etter å ha funne sorga over det umogelege objektet som ein konstant likskap mellom melankoli og depresjon, om sorga er umogeleg på grunn av ein faderleg svikt eller ei biologisk svakheit? I eg-forteljaren sitt tilfelle kan ein faderleg svikt vera eit mogeleg svar. Institusjonen, med åtferdsterapien i spissen, blir den symbolske Faren til forteljaren, Den imaginære Faren som stadfestar normer og reglar. Det er institusjonen som plantar vona om «eit nytt barn», og ein kan knyta denne umogelege sorga opp mot nettopp det. Institusjonen fjernar eg-forteljaren sitt omgrepsapparat og gjev han eit nytt, åtferdsterapien. Slik mistar han språket sitt og fell tilbake til Den imaginære orden, til det før-språklege.

Wilhelm Reich opplever også ei form for umogeleg sorg, men hjå han er det knytt til fleire objekt. Han vil ha eit kollegium, venar, likesinna, kollegaer som han kan jobba saman med, og som ser likt på vitskapen som han, men han skubbar alle vekk. Den internasjonale psykoanalyseforeininga blei for han det siste sticket, det siste tapet. Ein kan for så vidt lesa også dette som ein faderleg svikt, då Foreininga på mange måtar blir synonymt med Freud for Reich. Slik blir Freud ein sviktande farsfigur for Reich, sidan han kastar Reich ut av Foreininga. Hendinga blir gjentatt fleire gongar i romanen, og han prøver stadig å forstå kva som skjedde. Her kjem ellipsane inn – dei er alt det som han ikkje forstår med fortida si, alt han, og lesarane, ikkje greier å sjå.

### 6.3.2 Lag på lag på lag med psykoanalyse

Eg har allereie vore innom fleire forskjellige «typar» psykoanalyse: Wilhelm Reich sin psykoanalyse, Lacan sin psykoanalyse, mi eiga lesing av Lacan, Vaage si implisitte lesing av

---

<sup>56</sup> Kristeva, J. 2002. «Melankoli eller kunstnerisk skaperkraft, i I. Iversen (red.): *Feministisk litteraturkritikk*.

Reich, og meir. Eg vil forklara litt nærare dei forskjellige laga med psykoanalyse som finst i denne oppgåva. Dette er for å klargjera og tydeleggjera kva eg skriv om, og for kven eg skriv. Så langt har eg i hovudsak skrive om *Den framande byen* og *Syngja*. Framover nyttar eg *Sorg og song* i langt større grad. Eg har valt å strukturera «laga» med psykoanalyse i fire, eller fem.

### 6.3.2.1 Det fyrste laget: Romanpersonane

Det fyrste laget er romanpersonane og korleis dei står i høve til psykoanalyse. I *Den framande byen* møter ein det tidlege psykoanalysemiljøet, og ytterpunktet i det, som er Reich. Sigmund Freud, Anna Freud, og psykoanalytiskarforeininga står som ein konservativ kontrast til Wilhelm Reich sin radikale psykoanalyse. Reich sin radikale livsstil, som omfatta både kommunismen og ei vitskapleggjering av psykoanalysen, blei for sterk kost for dei. Vel å merka, så baserer Reich seg på Freud (noko også Lacan gjer). Reich meinte at han vidareførte arven etter Freud, så å seia. I *Syngja* møter lesaren ei anna form for psykologi: åtferdsterapien, og institusjonen som G høyrer til. Ein møter ikkje psykoanalyse i sin klassiske forstand, slik som til dømes i *Den framande byen*.<sup>57</sup> I lesinga av *Syngja* er det meir den implisitte eller indirekte kjensla av ein nærleik til psykoanalysen som pregar. I tillegg til desse to romanane, les eg også essayet *Sorg og song*. Eg finn her ein samanheng mellom forfattaren og forteljaren. I *Sorg og song* er forfattaren også forteljaren, og difor omtaler eg Vaage framover som forteljaren Vaage.

### 6.3.2.2 Det andre laget: Forteljarane

Det andre laget er forteljarane, eller dei implisitte forteljarane, sine forhold til psykoanalysen. Eg vil igjen presisera at eg les forteljaren i *Sorg og song* som forteljaren Lars Amund Vaage, forfattaren av *Syngja* og *Den framande byen*. Dette laget er kanskje mest prega av Wilhelm Reich, den faktiske personen og psykoanalytikaren Wilhelm Reich, ikkje romanpersonen, sin psykoanalyse, då det er den som forfattaren Vaage har studert før han skreiv *Den framande byen*. Reich sin psykoanalyse har hatt ein stor påverknad på forteljaren Vaage og korleis han fortel om *Sorg og song*, noko ein mellom anna ser når han prøver å forstå kvifor *Syngja* «kom av seg sjølv». Han meiner det låg i kroppen hans, slik som vegetoterapien til Reich beskriv det. I *Syngja* ser ein det same aspektet, når eg-forteljaren prøver å forstå kvifor han greier å skriva om G, sjølv om han har mista språket sitt og brukt 40 år på å skriva om ho. I *Den framande byen* ser ein det i Wilhelm Reich, og korleis forteljaren her, som er ein

---

<sup>57</sup> Dette er diverre prega av min manglande innsikt i psykologi som praksis. Det er ei stor moglegheit for at ein åtferdsterapeut eller personar innanfor det som eg her kallar «institusjonen» vil kalla seg for psykoanalytikarar. Ut i frå mitt relativt snevre omgrepsapparat her, ser eg ingen som er innanfor min tanke om psykoanalyse.

tredjepersonsforteljar, fokuserer på det stumme, det som Reich ikkje greier å formidla med ord. I tillegg til desse punkta, så er strukturen på dei tre verka nokså lik, og dermed også ein del av forteljarinstansen, men; dette er kanskje endå meir ein del av det neste laget: den implisitte forfattaren. Dette kjem eg straks tilbake til. *Den framande byen* og *Sorg og song* er strukturert omkring Reich sin psykoanalyse. I *Syngja* er dette eit grep gjort meir eksplisitt av forfattaren enn forteljaren, då forteljaren ikkje har ei tilknytning til Reich som eg veit om. Det er verdt å merka seg skilnaden som oppstår mellom ein fyrstepersonsforteljar og ein tredjepersonsforteljar. I *Syngja* får lesaren alt direkte frå forteljaren, medan *Den framande byen* er meir uviss. Forteljaren er her eit verktøy for å styra lesinga til lesarane. Og desse refleksjonane fører meg vidare til det neste «laget».

### 6.3.2.3 Det tredje laget: Den implisitte forfattaren

Mellom det andre og det fjerde laget har eg valt å leggja til eit tredje lag som har betydning for korleis eg har lese bøkene: den implisitte forfattaren. Men det er ikkje sikkert dette er eit eige lag, då heile omgrepet «implisitt forfattar» er eit abstrakt omgrep. Eg baserer meg her i størst grad på det Jacob Lothe skriv om den implisitte forfattaren i *Fiksjon og Film* (2003). Han tek utgangspunkt i narratologane Shlomith Rimmon-Kenan, Gérard Genette og Seymour Chatman sine vurderingar av den implisitte forfattaren som eit sett med implisitte normer som berre kan delta i teksten i ei overført tyding; som eit bilete av forfattaren i teksten; og som eit uttrykk for teksten sin intensjon (Lothe 2003, 32). Men for meg er det særleg Lothe sitt sitat av Chatman som vekker interesse:

I motsetnad til forteljaren, kan ikkje den implisitte forfattaren *fortelje* oss noko. Han, eller betre *det*, har inga stemme, ikkje noko direkte middel å kommunisere med. Det instruerer oss umerkeleg, gjennom heile tekststrukturen, med alle stemmer og med alle middel det har valt ut til å la oss lære.<sup>58</sup>

Slik Lothe forstår den implisitte forfattaren, så er han ein overordna skikkelse som lesarane aldri ser til, utanom i sjølve strukturen på verket og korleis ein les det. Ein kan slik seia at den implisitte forfattaren i *Den framande byen* kanskje er sterkare til stades enn eg-forteljaren i *Syngja*. Kvifor? Eg-forteljaren i *Syngja* styrer og strukturerer i stor grad sjølv korleis ein tileignar seg kunnskap om han. I *Den framande byen* får ein all informasjon gjennom tredjepersonsforteljaren, som eg les som ein katalysator for det Lothe og Chatman kallar «eit uttrykk for tekstintensjon» (Lothe 2003, 32). Det er forteljaren som gjev all informasjon om

---

<sup>58</sup> Lothe, J. 2003, 31-32. Dette har Lothe henta frå: Chatman, S. 1978. *Story and Discourse: Narrative structure in Diction and Film*. Berkeley: University of California Press, s. 148; Chatman, S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in in Fiction and Film*. S. 74-108

Reich, det er forteljaren som vel å til dømes putta inn eit minne knytt til Reich sitt incestuøse ynske om å vera med mora si i forkant av krakk-episoden i *Den framande byen*.

Den implisitte forfattaren blir slik også eit grunnlag for integreringa av Reich sin psykoanalyse som eg nemnde i det førre laget, forteljarlaget. Sidan forfattaren Vaage studerte psykoanalytikaren Reich sin psykoanalyse i forkant av å ha skrive *Den framande byen*, så har nok Vaage blitt prega av dette. Eg viste til dømet om Vaage sine tankar om det umedvitne i skriveprosessar, og dette trur eg han har frå Reich. Og med dette blir også denne «reichianske» psykoanalysen integrert i resten av forfattarskapen av den implisitte forfattaren. Dette er også grunnen til at eg er usikker på om eg skal markera den implisitte forfattaren som eit tredje lag, eller om det er eit underliggjande, umedvite lag av det andre, like abstrakt og implisitt som sjølve omgrepet «implisitt forfattar». Sånn sett kan ein, ved hjelp av Lacan sitt omgrepsapparat, sjå på den implisitte forfattaren som forteljarane sitt umedvitne, eller kanskje til og med verka sitt umedvitne sinn. Den implisitte forfattaren er ein slags normgjevande instans, og «det umedvitne» tenkjer eg er ein god metafor for dette omgrepet.

#### **6.3.2.4 Det fjerde laget: Forfattaren Vaage sin psykoanalyse**

Det fjerde laget er forfattaren Vaage si forståing og bruk av psykoanalyse. Også dette laget er prega av den implisitte forfattaren. Forståinga hans av språk og korleis psyken påverkar det er tydeleg prega av ein psykoanalytisk tenkjemåte:

Ein tanke arbeidet med *Syngja* gav meg, og som eg ikkje har blitt ferdig med, er at det skjedde ei slags språkleg innkapsling av noko av det som hadde med det autistiske barnet å gjera. Ein del av livet med barnet lét seg ikkje nå med språk, korkje i kvardagslege møte eller i samtalar i hjelpeapparatet, og heller ikkje i skrift. Det ser ut for meg som om røynslene med autismen kom til å tyda inspirasjon til nytt språk, men også, forunderleg nok, tap av språk. (Vaage 2016, 10).

Spesielt denne «innkapslinga» er interessant – han anerkjenner at autismen og hans reaksjonar knytt til den har vore delaktig i eit tap av språk. *Sorg og song* blir her eit tilbakeblikk på korleis Vaage tenkjer at han forma bøkene sine, og viser eksplisitt korleis han har tenkt.

Vaage trekkjer også inn det umedvitne frå psykoanalysen, spesielt frå Reich, heilt eksplisitt. Vaage forstår det umedvitne, det som eg tenkjer er ein del av Det reelle, slik Reich forklarar det:

Det meste av vårt eige indre er utilgjengeleg for oss, det ligg i det umedvitne, seier psykoanalytikarane. Og sanninga om mennesket kjem heller fram i forsnakkinga, tilfellet, draumen, seiast det, og, som hos Wilhelm Reich, i kroppen. Skriverøynslene mine gjer at eg trur det kan ha rett.» (Vaage 2016, 16)

I *Den framande byen* kjem dette fram i slutten, når han analyserer Hoel. Kroppen slepper laus alt det innestengde, kroppen blir ein uttrykkskanal for Det reelle. Men ikkje for Reich. Berre for Hoel. I *Syngja* kjem dette til uttrykk i det språklege og det umedvitne. Ein ser det i det lyriske i språket, og korleis boka er strukturert omkring erindringar, i likskap med *Den framande byen*. Spesielt dei strukturelle grepa trur eg er veldig medvite frå Vaage si side, grunna bakgrunnen hans med Reich sin teori. Eg har også tidlegare nemnt G som ei potensiell kroppslegging av Reich sin psykoanalyse. G greier berre å uttrykkja seg gjennom kroppen sin. Kroppen er språket. Vaage sjølv tolkar sine egne erfaringar omkring skiving og musikk som ein del av dette kroppslege.

### **6.3.2.5 Det femte laget: mi eiga lesing**

Det neste laget, det femte, omfamnar mitt bidrag til lesinga av Vaage, i dialog med Lacan sin psykoanalyse. Her kan eg til dømes seia at eg les dette kroppslege til Vaage og Reich som at kroppen blir ei uttrykksform for det som Lacan kallar Det reelle, og då kanskje særleg grunna, og knytt til, repetisjonane av fortida. Eg les altså Lacan for å forstå Vaage og eg-forteljaren (og Reich). Musikken som Vaage skriv om, ser eg på meir som ein metafor på det umedvitne: det prøver alltid å sleppa til, å visa seg fram, i Det symbolske. Dødsdrifta jobbar for å få det umedvitne til å visa seg i Det symbolske. Freud og dødsdrifta er ein viktig grunnstein for tolkinga mi av repetisjonar, og med det også erindringar. Med Lacan blir sjølvstas også Dei tre stadia; dei imaginære, symbolske og reelle, viktige. Her bringar eg noko nytt til forfattarskapen til Vaage. Der Vaage har blitt påverka av Reich for å forstå psykoanalysen, så prøver eg å trekkja inn Lacan for å forstå Vaage og romanpersonane hans. Dette er viktig å merka seg: All bruk av Lacan i denne oppgåva er min eigen. Vaage har ikkje nemnt Lacan, eg er usikker på om han i det heile veit kven Lacan er. Det vil aldri vera meininga å seia at Vaage har brukt Lacan eller hans psykoanalyse for å utføra ei litterær handling. Det er utelukkande mitt bidrag, og mitt forsøk på å forstå Vaage, gjennom Lacan.

Både romanpersonen Reich og eg-forteljaren i *Syngja* har falle tilbake til Det imaginære stadiet, og i mi lesing er det repetisjonane av signifiantane gjennom dødsdrifta som driv erindringane og tankane knytt til trauma. Ein annan teori eg har, er at også forteljaren Vaage har falle tilbake til Det imaginære stadiet, i likskap med eg-forteljaren i *Syngja*. Langås bruker psykoanalyse i boka si for å forklara trauma, og det med god grunn: Traumet er ei fortrenghending, som viser seg fram i Det symbolske på forskjellige vis. Dette er i likskap med Lacan og hans teori om Det reelle som det umedvitne. For Vaage blir Reich sin vegetoterapi viktig her, fordi den kan hjelpa subjektet med å få fram desse useielege orda – dette er ein del av det

andre og tredje laget. For å halda alt så tydeleg og gjennomsiiktig som mogeleg, blir det viktig å skilja mellom alle desse laga når eg no skal dykka ned i *Sorg og song* for å sjå på ikkje berre forfattarskapen, men også essayet i seg sjølv, og til og med forteljaren Vaage.

#### **6.4 *Sorg og song* – ein sjølvdiagnose**

Lars Amund Vaage opnar *Sorg og song* som *Syngja*:

For lenge sidan, på den tida eg debuterte som forfattar, vart eg far til ei sterkt funksjonshemma jente. Livet blei snudd på hovudet. Det å få ansvar for eit hjelpelaust menneske fylte netter og dagar, styrte tankeverda, knuste dei indre landskapa og bygde dei opp igjen, langt borte. Men det var vanskeleg å skriva om det. (Vaage 2016, 5)

Det var så vanskeleg at han ikkje greidde å skriva om det før han fylte vel 60 år, meir enn 30 år etter at han fekk barnet. Denne kjensla av å mangla eit språk er sentralt for Vaage, og han ser på det som ein mangel.

Å vera eit skrivande menneske som ikkje skriv, kan vera som å leva med ein mangel, ein kjenner seg lam, utsløkt, men så hender det noko, gjerne inne i ein sjølv, ein tanke kjem, og livet vender tilbake til den skrantande kroppen. (Vaage 2016, 57)

Dette tapet av eit språk, som også kan lesast som ei form for handlingsløyse, ser eg hjå egforteljaren i *Syngja* og hjå Wilhelm Reich i *Den framande byen* og. Reich greier ikkje å seia eller gjera det han vil, han greier ikkje å halda fast på venane og kollegaene sine. Faren til G greier ikkje å uttrykkja seg, korkje til ho, til T, eller nokon andre. Han føler at institusjonen har teke frå han språket. Vaage har brukt over 30 år berre på å kunna skriva om det. Og den prosessen har mellom anna innehalde fleire bøker, som sakte men sikkert har sirkla rundt dette eine temaet, autismen.

Dette avgjerande som hendte oss, diagnosen, uvissa, redsla, måten det gjennomlyste oss på, var som eit fall, eit slag. Det var som ein lydlaus smell, eit mørkt lysglimt, ei lamming i ein del av språksenteret, ei utkopling av ord. (Vaage 2016, 110)

Sjølv om Vaage her refererer til korleis han og mora til dottera då reagerte på diagnosen, så kan dette «oss» også stå for Vaage, faren til G, og Reich: Noko avgjerande skjedde, og uvissa lyser gjennom dei, og lammar språket deira, det lammar dei.

##### **6.4.1 Essayforma – faksjon?**

*Sorg og song* er skriven som eit essay. Eit essay er per definisjon ikkje fiksjon. I eit essay er vanlegvis subjektet festa til ei historisk hending, noko ein ser i *Sorg og song*. *Syngja*, derimot, er ikkje berre festa til ei historisk-biografisk hending, men også fiktive hendingar.

Undertittelen til *Sorg og song*, «Tankar om forteljning», seier litt om føremålet til essayet. I fylgje Tønneson forsøkjer skjønnlitteraturen å seia noko ålment, gjerne til og med noko



tidlaust. Sakprosa derimot, seier noko konkret om røynda sett frå forfattaren sitt perspektiv (Tønneson 2008)<sup>59</sup>. Eivind Tjønneland trekkjer også inn Tønneson sin definisjon i kapittelet sitt i *Dei litterære sjangrane* om sakprosa, men der for å problematisera sakprosajangeren<sup>60</sup>. «Saka blir ikkje enklare av at det er dusinvis av ulike sakprosajangrar [...]. Alle kan endre funksjon ved at forfattaren til dømes klipper dei inni ein roman.» (Tjønneland 2018, 185)<sup>61</sup> Det er ingen handfast definisjon på eit essay – det er ein sjanger som er så tett opp mot skjønnlitteraturen at eg ikkje ynskjer å fastsetja ein konkret definisjon på det. Det er verdt å bita seg merke i at Vaage faktisk tyr til eit essay for å skriva om sin eigen skriveprosess knytt til *Syngja*. Utan å vilja forankra meininga til «essay», vil eg her kjapt reflektera over forma på *Sorg og song*. Form og innhald er alltid relatert til kvarandre. Det same gjeld også innhald og sjanger. Kvifor har Vaage valt å gå vekk frå det fiktive? Er ikkje ein av grunnane til at *Syngja* slo så godt an at ho er ei skjønnlitterær, fiktiv bok som gjer autisme forståeleg?

Eit essay er ofte bygd opp omkring Haas sitt topos «spasertur»<sup>62</sup>. Mange av Vaage sine verk er forma som ei form for reise. I *Den framande byen* fylgjer ein Wilhelm Reich som reiser frå Tyskland, via fleire Europeiske land, til Noreg, og til slutt USA<sup>63</sup>, der han endar sine dagar, einsam og åleine. Også *Syngja* blir ei slags reise, men her er reisa på eit litt «lågare» nivå enn i *Den framande byen*. Eg-forteljaren er mykje på reisefoten. Han er bussjåfør – eit yrke som han i starten er veldig glad i, men som han etter kvart blir meir og meir lei. Mange av hendingane i boka er i ei reisesetting, som når G nektar å ta av seg setebeltet, eller når han reiser Noreg på tvers for å besøkja ho, noko han gjer fleire gongar. *Syngja* og *Den framande byen* er også reiser gjennom liva til eg-forteljaren og Reich. På vegen tek forteljarane mange omvegar og avstikkarar, og av og til går dei seg vill, særleg Reich og forteljaren som fylgjer han. Og nettopp dette ser ein også i *Sorg og song*: Lars Amund Vaage tek ein rundtur i forfattarskapen sin, for å slik utforska landskapet. Også han går seg vill. Men i motsetnad til Reich, som allereie har gått seg vill før han har lagt ut på tur, så går Vaage seg vill i løpet av turen.

Eit av kjenneteikna til Gerhard Haas er at essayet skal uttrykkja ein prosess. (Tjønneland 2018, 195). Haas har heile 12 kjenneteikn på eit essay, men det er spesielt det

---

<sup>59</sup> Tønneson, J. L. 2008. *Hva er sakprosa?*

<sup>60</sup> Tjønneland, E. 2018. «Sakprosa». I Gullestad, A. 2018. *Dei litterære sjangrane*. S. 185

<sup>61</sup> Eg ynskjer ikkje å blanda meg inn i debatten omkring essayet som sjanger. Føremålet mitt her er rett og slett å prøva å forstå kvifor Vaage bruker essayet.

<sup>62</sup> Haas, G. 1982. «Essayets særmerke og topoi». I Grepstad et al. 1982. *Essayet i Norge – fjorten riss av ein tradisjon*. 229-239.

<sup>63</sup> Sjølv om reisa til USA berre blir glimta til.

proessorienterte som eg tykkjer er aktuelt i *Sorg og song*. Funksjonen til essayet er nemleg å gå gjennom skriveprosessen til *Syngja*. Vaage kjem fort fram til at *Syngja* alltid har vore med han, men han har aldri funne orda før no. Denne prosessen ser ein i Vaage sin gjennomgang av alle dei tidlegare romanane hans, og nokre av diktsamlingane. Sjølve forfattarskapen hans kjem her fram som ein eigen prosess, frå å kunna skriva så smått om autisme og språkløyse i *Begynnelsen*, så til handlingsløyse, galskap, meir tydeleg autisme, og så, til slutt, *Syngja*.

#### **6.4.1.1 Den skrivande og handlande forteljaren – eit brot med essayet?**

Sjølv om Vaage har valt essaysjangeren, og sånn sett gått vekk frå det fiktive, så har han framleis fleire fiktive element i *Sorg og song*. Det kanskje fremste er forteljarfunksjonen. Vaage er forteljaren i boka, ein forteljar som ser tilbake på seg sjølv. Her kan ein skilja mellom den skrivande forteljaren og den handlande forteljaren, der den handlande forteljaren er forteljaren i fortida. Ein finn det same også i *Syngja*. Gjennom å skriva om seg sjølve i fortida, så har dei gjort seg sjølve om til romanpersonar i si eiga fortid. Dette er interessant i *Sorg og song*, sidan det er eit essay. Vaage har her gjort det handlande eg-et om til ein slags fiktiv person, ein romanperson, og dermed kan også han, i likskap med eg-forteljaren i *Syngja*, gjenskapa fortida si. Difor les eg, til ein viss grad, *Sorg og song* som ein slags roman. Forteljaren i *Sorg og song* har tydeleg teke med seg mange av funksjonane knytt til essayet, og samstundes nytta seg av skjønnlitteratur- og fiksjonsfunksjonane, for å slik kunna utforska så mykje som mogeleg av seg sjølv. Dette bringar også nytt ljøs til lesinga av *Sorg og song*, spesielt i analysen av forteljaren.

### **6.5 Likskapar mellom dei tre, eller fire, personane**

Som nemnt i starten av denne delen, har romanpersonen Reich, eg-forteljaren i *Syngja*, og forfattarforteljaren Vaage til felles at dei manglar språk. Dei mistar språket sitt og blir dermed handlingslamma. Dette heng saman med nevrosen. Autismen er også ein fellesnemnar for dei tre, anten direkte eller indirekte. I fylgjande del skal eg sjå meir på desse likskapane, og utforska korleis *Sorg og song* tek opp psykoanalysen, på dei forskjellige plana, og dessutan sjå på korleis essayet tek opp ei form for sjølvdiagnostisering av Vaage. Eg ser på desse likskapane i ljøs av *Sorg og song* og Lacan.

#### **6.5.1 Vaage og Reich**

Det var grensene mellom barnet, autisten, og meg som blei borte frå meg fordi eg kjende meg igjen i henne. Eg såg sorga hennar og einsemda hennar inne i meg sjølv. Og eg kjende meg igjen i Reich. Der har me den enkle slektskapen mellom oss tre. (Vaage 2016, 55)

Vaage kjenner seg igjen i den verkelege Reich. Hjø Reich var det kanskje spesielt oppveksten som verka kjend for Vaage.

Det var som om me snakka saman, han og meg, over grensene mellom tider og samfunn. Han var også ein bondegut, viste det seg. [...] Han bar med seg ei tung bør frå ein vanskeleg oppvekst, og det verka som om det var dette han skulle ordna opp i, og fortelja verda om, indirekte, ved å bli profet for seksuell frigjering og orgastisk potens. (Vaage 2016, 42)

Vaage kjende sjølv på det stumme livet med ein far som ikkje utveksla ord om kjensler. Reich sin far har eg allereie vore innom: ein tyrann av ein mann som fokuserte på kunnskap og status framføre sosiale relasjonar og kunst. Men det var ikkje berre oppveksten som likna. Begjæret etter å koma seg til ein sosial stad var også eit sterkt ynske hjå begge.

Under arbeidet med boka kom eg til å tenkja at Reich, slik som autistane, hadde problem med språket. Han trudde kanskje at språket fanst berre for å drøfta problemstillingar. Men språket eg også ei sosial ovring, der folk deler språkbilete og førestillingar for å vita kven dei sjølve er, og kven dei andre er, og for å finna gjenkjenning i dette samspelet. Reich forstod ikkje dette. (Vaage 2016, 52)

Her kjem autisme inn som ein fellesnemnar: Vaage kjende Reich igjen som ein autist.

«Vanskar med språk, sosiale og emosjonelle vanskar, rigiditet i livsførsle og tankegang, for meg liknar det eit kjent landskap.» (Vaage 2016, 53-54) Vaage ser også på seg sjølv som ein autist, til ein viss grad, noko som styrkjer denne kjensla av å ha noko til felles.

Vaage har i stor grad gjort Reich til ein ålmenn skikkelse, eit symbol på framandkjensla som ruger over verda, noko mellom anna Kittang nemner (Bramnes 2012), og denne framandkjensla greier Vaage også å knyta opp mot autismen. Med det kan ein seia at han ålmenngjer autismen. «Eg er autist, det er sant. Det er sant på ein annan måte enn at eg ikkje er det. Me er alle autistar, og ingen er det. Autismen er eit ord.» (Vaage 2016, 54) Og det er dette ålmenne ved autismen som trekkjer Vaage til Reich.

Det var grensene mellom barnet, autisten, og meg som blei borte for meg fordi eg kjende meg igjen i henne. Eg såg sorga hennar og einsemda hennar inne i meg sjølv. Og eg kjende meg igjen i Reich. Der har me den enkle slektskapen mellom oss tre. Same kor frykteleg og invalidiserande autismen kan vera, så har autismen det meste til felles med oss funksjonsfriske. Det er meir som liknar, enn det som skil oss. (Vaage 2016, 54)

Han har teke for seg den verkelege Reich, og gjennom å tileigna han «autisme»-omgrepet gjort han til ein skikkelse som alle kan kjenna seg igjen i. *Den framande byen* viser korleis ein autistisk person møter verda. Denne kvernande, gjentakande livssyklusen som Reich går gjennom kvar dag – kanskje Vaage prøver å forklara kvifor, eller korleis?

### 6.5.2 Vaage og eg-forteljaren i *Syngja*

Eg-forteljaren i *Syngja* er i stor grad basert på Vaage sitt eige liv som far til eit autistisk barn. Men sjølv her må ein unngå ei fallgruve: Dei er ikkje ein og same person. Vaage er tidleg ute med å presisera det i *Sorg og song*.

Ikkje eingong i *Syngja*, der eg-forteljaren er ein forfattar på min alder som bur i eit grønt hus på Vestlandet, slik eg gjer, og reiser over fjella for å vitja den funksjonshemma dotter si, slik eg også gjer, kan ein påstå at eg-personen og eg, forfattaren av kjøt og blod, er den same. I romanteorien er dette eit prinsipielt skilje. Og forfattaren i teksten min er meir åleine, meir bister og utilnærmeleg enn eg er. (Vaage 2016, 24)

Men dette hindrar meg ikkje i frå å sjå på likskapar mellom dei to! Eg les dei som to separate personar, med mange likskapar. Og den eine likskapen finn eg i dette sitatet ovanfor: Dei har begge skrive om historia si. Som tidlegare forklart, så har eg-forteljaren greidd å fornya repetisjonane sine. Forteljaren i *Syngja* gjentek ikkje berre blindt det som har skjedd, men han bringar noko nytt til det også, mellom anna i form av F, og ved å føya nye ting og hendingar til fortida. Det same gjer Vaage ved å skriva *Syngja* og *Sorg og song*. Det er krystallklart at *Syngja* er basert på livet hans, og at det har vore ein prosess for Vaage å skriva om nettopp dette, noko ein ser i det faktum at han har skrive eit 200 sider langt essay om skriveprosessen knytt til *Syngja*. Det er utan tvil ein personleg roman, hans mest personlege, og den er basert på sjølvbiografiske element, men han har, i likskap med eg-forteljaren, skrive om fortida si. I *Syngja* heiter dottera G, og forteljaren er ein forfattar, som Vaage, men lesaren veit ikkje kven han er utanom det. Og, som vist i sitatet ovanfor, er denne forfattaren meir åleine, bister og utilnærmeleg enn Vaage sjølv. Det meiner i alle fall Vaage. Han har, i likskap med eg-forteljaren, fått eit nytt språk, og i skrive- og tenkjeprosessen har han greidd å forma det til eit eige språk som han sjølv kan nytta. Fiksjon har her gjeve både eg-forteljaren i *Syngja* og forfattaren Vaage ei stemme.

Begge to, Vaage og eg-forteljaren identifiserer seg med døtrene sine. Ikkje berre er dei fedrar til autistiske døtrer, dei identifiserer seg med dei og føler at dei er ein del av autismen. Dette ser eg i samband med tilbakefallet til Det imaginære stadiet, spesielt spegelstadiet. Barnet, i dette tilfellet fedrane, ser ikkje på seg sjølv og mora, her døtrene, som to åtskilde einingar. I staden trur barnet at det og mora er eitt. Etter det traumet som må ha vore å høyra at dottera deira har kraftig autisme, fall begge to tilbake til Det imaginære stadiet. For å koma seg tilbake til Den symbolske ordenen, og språket, må dei godta autismen, at han har kome for å bli. Og ein kan jo spørja seg sjølv om dette eigentleg er ein optimistisk historie, som så mange av omtalane av verket har sagt, eller om det kanskje er ei meir melankolsk og pessimistisk

forteljing? Det eine mottoet til eg-forteljaren i *Syngja* er at ein ikkje kan skriva utan von. Og slik kan ein sjå på autismen som ein skapar av vona: Autismen skapar og heldt ved like vona om eit friskt barn. For å sleppa ut av spegelstadiet og ta til seg språket att, meiner eg at eg-forteljaren og Vaage må forkasta vona og akseptera tapet. Men har dei då vona til å skriva? Det er påfallande at til dømes eg-forteljaren ikkje greidde å produsera tekst **før** han møtte T og fekk G. I etterkant av fødselen til G byrja han verkeleg å skriva, og han vart etter kvart ein kjend forfattar, i romanuniverset. Vaage hadde allereie før han fekk dottera si skrive opptil fleire verk, så det er, om mogeleg, ikkje like enkelt å seia noko konkret om akkurat det, men ein ser eit skifte i tematikken i etterkant av at dottera kom til verda.

### 6.5.3 Ein kontrollerande og forstyrrende farsfigur

Felles for både forteljaren Vaage, eg-forteljaren i *Syngja*, og romanpersonen Wilhelm Reich i *Den framande byen*, er at alle er påverka av ein kontrollerande og forstyrrende farsfigur som på ein måte eller annan tek frå dei språket. I dette tilfellet er det institusjonen, anten som åtferdspsykologien eller som Psykoanalytikarforeininga.

Reich sitt tilfelle er eit vanskeleg eit. Kva er det han eigentleg vil ha? Kva begjærer han? I kapitlet om *Den framande byen* kjem eg mellom anna fram til at han ynskjer å vera Elsa sin fallos, og at han har ho som sin, men han greier ikkje å vera hennar. Det ho ynskjer meir enn noko anna er eit barn, men der vil ikkje Reich gå. Hans manglande evne til å vera Elsa sin fallos ser ein i at han ikkje greier å gje ho ein orgasme under samkvem. Det er noko han aldri har fått til. Begjærer han då verkeleg Elsa? Men Reich ynskjer vel noko for seg sjølv også? Denne delen av han er faktisk vanskeleg, då eg ikkje trur at han sjølv heilt veit kva han vil ha. Lik Hamlet i Lacan sin analyse av *Hamlet*, så har Reich «lost the way of his desire» (Lacan 1977, 12). Han vil ha Elsa, og det har sine røter i forholdet hans til mora. Mora som han lengta etter i ung alder, som han begjærte, men som var teke av både faren og huslæraren. I ung alder møter han altså ikkje berre ein Far som nektar han det symbolske samkvemmet med mora, men to! To Faderens Lov som slår han ned og trugar med kastrasjon. Dette har også ført til forlatingsangsten som Reich føler.

Freud kan også lesast som ein form for farsfigur for Reich. Freud tok Reich inn når Reich flytta til Wien, og det var Freud som fyrst gav Reich eigne klientar å jobba med. Freud inviterte Reich heim til seg fleire gongar også. Og det er forståeleg at det er via Freud at Reich kom seg inn i Den internasjonale psykoanalytikarforeininga. Men det er også Freud som kasta han ut igjen, om enn kanskje meir symbolsk enn direkte. I denne settinga så kan Foreininga bli lest som Reich sitt objekt a, det han ynskjer, eller ein substitutt for det. I Foreininga fekk

han tilgang til alt han trong og ynskte seg: eit kollegium, felles fagleg interesserte, venar, klientar. Grunnen til at Reich i etterkant av utkastinga ikkje får mykje stønad frå sine kollegaer, er nok mykje grunna stempelet han får av å bli kasta ut. Dermed blir han, i den grad, forsøkt kastret når han blir kasta ut av Foreininga. Slik blir Freud, som overhovudet for Foreininga, ein Far som trugar Reich med kastrasjon. Heile institusjonen «Den internasjonale psykoanalytiskarforeininga» blir her ein både eit begjæringsobjekt og ein Farsfigur, det som Reich vil ha, og det som nektar Reich frå å få det<sup>64</sup>.

I *Syngja* kjem institusjonen, representert av PPT-tenesta og helsetenesta, inn og plantar eit nytt språk hjå eg-forteljaren, eit sterilt språk som ikkje inneheldt kjensler eller varme. Det er eit språk som faren ikkje kjenner seg igjen i. Sjølv spør han seg han om det er dette nye språket som har teke frå han språket. Sjølv trur eg at det er sjølv omgrepet «autisme» og måten dei angrip dette omgrepet på som fjernar språket hans. Institusjonen er delaktig i tapet av språket, då dei beint ut seier at G ikkje kjem til å bli som alle andre. Kanskje greier ho å snakka av og til, men ho vil aldri bli det som blir sett på som «normal». Institusjonen gjev eg her rolla som Faderen si lov, lova som forbyr barnet frå å fortsetja sitt incestuøse forhold til mora. Men barnet forkastar det totalt. Eg-forteljaren nektar å tru at G ikkje kan bli kvitt autismen, eller i alle fall læra å leva med den slik at ho blir normalisert. Og som ein forsterkar til denne framandgjerande kjensla, kjem åtferdsterapien og seier at dei har løysinga.

## 6.6 Eigendiagnose, og Vaage sin psykoanalyse

### 6.6.1 Musikken og kroppen som Det reelle

Eg komponerer bøkene mine, avpassar bolkar til kvarandre, lèt fort og langsamt tempo veksla og endrar stilen der eg synest det høver. Eg gjer dette arbeidet først og fremst etter magekjensla, og tenkjer eigentleg aldri på musikken når eg skriv. Men bøkene mine er, for meg, musikalsk forløp. (Vaage 2016, 128-129)

Musikk er, og har vore, eit viktig tema for Vaage sin forfattarskap. Musikken i forfattarskapen til Vaage kan ein lesa som ein kombinasjon av alle dei fem psykoanalytiske laga som eg har nemnt tidlegare. Bøker som *Rubato* viser tydeleg kor viktig musikken er for forfattaren. Også *Rubato* er ei bok inspirert av hans eigne levde erfaringar: Han starta på eit musikkstudium før han blei forfattar! Veldig mange som les Vaage legg vekt på det lyriske ved skrifta og stilen hans, og kor musikalsk tekstane ofte er. Dette ser ein til dømes i resepsjonsdelen av oppgåva, der tre av oppgåvene (Bentsen, Ekren og Drangeid) omhandlar musikk i forfattarskapen.

---

<sup>64</sup> Eg får diverre ikkje tid til å utforska dette aspektet så mykje meir grunna formatet på oppgåva, men det er likevel interessant å sjå kor ambivalent forholdet hans til Foreininga er. Det er som eg skriv: han vil ha Foreininga, og han blir kasta ut av Foreininga. Det er ei interessant vending i korleis han begjærer det som kan bli lese som ein Farsfigur.

Romanane hans har ofte ein eigen musikalitet ved seg, og musikk i seg sjølv er eit tema. Som sitatet ovanfor viser, så styrer musikken på ein måte heile vesenet hans. Musikken ligg der, i det skjulte, og viser seg i skrifta hans. Ein kan godt tenkja seg her at musikken kanskje er ein del av Vaage sitt umedvitne. Her har eg valt å trekkja eg inn Kristeva sin semiotikk. Ho meiner at til dømes musikk og rytme er noko før-språkleg, noko som oppstår før signifianttrekkjene (Moit 1987)<sup>65</sup>. Musikken i Vaage sin forfattarskap er det umedvitne som kjem fram.

Dette synet til Vaage på musikken som noko underliggjande finst også i synet hans på kroppen. Eg har allereie nemnt korleis G kan vera eit bilete på Reich sin vegetoterapi. Men når ein les dette i samband med musikken som Vaage skriv om, så finn ein fleire og fleire kjenneteikn og likskapar mellom dei.

Det meste av vårt eige indre er utilgjengeleg for oss, det ligg i det umedvitne, seier psykoanalytikarane. Og sanninga om mennesket kjem heller fram i forsnakkinga, tilfellet, draumen, seiast det, og, som hos Wilhelm Reich, i kroppen. Skriverøynslene mine gjer at eg trur dei kan ha rett. (Vaage 2016, 16)

Vaage sine tankar om kroppen som ein kanal for det umedvitne les eg som det fortrenge og umedvitne som vil sleppa ut og koma fram. Både hjå eg-forteljaren og Vaage, men også hjå Reich, er det traume som ligg fortrenge langt bak i psyken. Det prøver alltid å koma ut, men slepp ikkje til grunna lystprinsippet, meiner Freud.

Det er ingen tvil om at det bevisste og det førbevisste jegets motstand står i lystprinsippet tjene. Det vil jo unngå ulysten som måtte oppstå ved at det fortrenge fritt fikk komme til uttrykk. Og vårt arbeid sikter mot aksept av denne ulysten, under henvisning til realitetsprinsippet. (Freud 2011, 26)

Det er aksepten av tapet som er målet her, og då hjelper det ikkje at kroppen prøver å minska grad av ulyst ved å fortrenge og pressa tilbake det som må bli akseptert.

#### **6.6.1.1 Kristeva og det semiotiske**

Kristeva omtaler det semiotiske i kroppen som «a pre-verbal functional state that governs the connections between the body [...], objects and the protagonists of family structure.» (Moi 1987, 94-95) Det semiotiske er ifylgje Kristeva det før-språklege, i motsetnad til Lacan som meiner at det ikkje finst noko språk før Den symbolske ordenen. Det som Lacan kallar Det imaginære kallar Kristeva det Semiotiske. Vidare forklarar ho korleis det semiotiske er knytt opp mot driftene til subjektet. Dette fører til at barnet orienterer seg mot kroppen til mora. Men desse driftene er som driftene til Freud: Dei driv alltid mellom øydelegging og

---

<sup>65</sup> Kristeva, J. Moi, T. ed. 1987. *The Kristeva Reader*.

assimilasjon. Slik kan ein sjå eit driv fram mot skapinga av dei fyrste signifantane. Slik les eg også musikken og det kroppslege hjå Vaage. I *Litteraturteori* frå 2013 siterer Claudi Kristeva: «I skjæringspunktet mellom tegn og rytme, mellom representasjon og lys, mellom det symbolske og det semiotiske, snakker kunstneren fra en plass der hun ikke er, hvor hun ikke vet.» (Claudi 2013, 186)<sup>66</sup> Ein ser dette semiotiske språket i Vaage sitt syn på musikken og det kroppslege: Han veit ikkje kvar han finn dette språket, dette språket før språket, men det finst. Det viser også tydeleg at Lacan åleine ikkje er nok til å forklara alle funna mine. Det fell også naturleg. Eg ser på Lacan sin psykoanalyse som eit grunnlag for tolkingane, men han kan ikkje bli fylgt slavisk. Han må bli lesen i samspel med andre teoriar.

Vaage fascinerer seg over at når han fyrst starta å skriva *Syngja*, så gjekk det av seg sjølv. For han blei skrifta, ei blanding av tankar, kroppslege funksjonar, og innbakt musikk, dette mediet som han trong for å uttrykkja sitt umedvitne. Men dette er eit resultat av årevis med skriving. Årevis med prøving og feiling omkring liknande tema. I det store biletet, lese med Lacan, kan ein sjå på forfattarskapen til Vaage som ei lekkje av metonymiar som krinsar omkring hans objekt a. Kwart verk er ein ny variant av det same, men plutselig kjem eit verk og gjer noko heilt nytt ut av repetisjonen, og det blir ein metafor, ei vertikal forskuving i staden for dei horisontale metonymiane. *Syngja* er ei slik metaforisk forskuving. Kanskje var *Den framande byen* også det? Det kan forklara det store skiftet i stil og form som *Den framande byen* var, om ein tenkjer på den som ei fortsetjing i forfattarskapen etter *Rubato*. Plutselig kom eit verk på 400 sider som ikkje likna noko tidlegare, med heilt andre mekanismar og teknikkar.

### 6.6.2 *Sorg og song som ein eigendiagnose*

Eg kjenner lagnadstyngda av mi eiga historie, og eg kjenner på to motsette impulsar i samband med dette: trongen til å trengja inn i meir av det som har hendt meg, skjønna meir av eigne føresetnadar, eller røma frå dei, reisa langt bort, litterært, og ta tak i noko heilt anna. Men så har også dette «andre» ein tendens til å bli til det same som det ein før har sirkla rundt. Heime blir til ute, ute blir heime. (Vaage 2016, 107)

Ei fortsetjing frå der eg slapp i førre avsnitt: Vaage vil skriva meir, han vil trengja lenger inn. Denne trongen hans til å både vilja gå lenger inn i materien, og samstundes berre vilja gjera noko heilt anna, knyter eg tett opp mot dødsdrifta. Freud trekkjer inn barnebarnet som leikar med snella si og uttrykkjer *fort – da*, eller «borte, nær». Eivind Tjønneland summerer godt opp det grunnleggjande ved dødsdrifta i for- og etterorda til *Hinsides lystprinsippet*:

«Dødsdriften lar seg forstå som en lengsel etter en umulig tilbakevending til det første og

---

<sup>66</sup> Sitatet har Claudi henta frå Kristeva, K. [red. Roudiez, L. S., omsett av Gora, T., Jardine, A., og Roudiez, L. S.] 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. s. 242.



ugjenkallelig tapte objekt.» (Tjønneland i Freud 2011, 100). Driftene i den levande organismen har alltid har ei ibuande trong til å oppretta ein tidlegare tilstand: Driftene er konservative. «En drift skulle da i den levende organismen være en iboende trang til å opprette en tidligere tilstand». (Freud 2011, 48)

Her ligg mykje av essensen til Vaage si skrift: ei underleggjande lyst til å skriva meir, forstå meir, likt forteljaren i *Syngja*. Han **vil** finna ut meir om seg sjølv og kvifor ting var som det var og blei som det blei. Og det ligg noko sjølvdestruktivt bak det, bak det å vilja finna seg sjølv, forstå fortida si. Sjølvdestruktivt i den tydinga at ein øydelegg seg sjølv for å bli ny. Og *Sorg og song* utforskar nettopp dette, korleis Vaage har leita etter seg sjølv og funne ein ny seg. Han har aktivt, gjennom heile essayet, stilt spørsmål til seg sjølv og til fortida si.

Men så har også dette «andre» ein tendens til å bli til det same som det ein før har sirkla rundt. Heime blir til ute, ute blir heime. (Vaage 2016, 107)

I denne språkbruken hans viser han eit tydeleg grunnlag i psykoanalysen, av eit slag. Om dette er fullstendig medvite eller ikkje, er vanskeleg å seia. Men, i samtalen min med Lars Amund spurte eg om dette, om han var bevisst i bruken av ei form for psykoanalyse. Han svarte ikkje spesifikt på det, men han fortalde at han hadde ei stor interesse for psykoanalyse i ung alder. (24.10.2017) Arbeidet hans med *Den framande byen* er også ein viktig faktor å sjå på. I to år samla han inn informasjon til romanen. I to år reiste han rundt om, mellom anna til Reich-arkiva i USA, og las seg opp på Wilhelm Reich. Og dette vil då naturleg også medføra ei lesing av psykoanalysen, i hans mange forskjellige former. «Eg las heile den store forfattarskapen til Reich, og eg las bøker om han og om tida han levde i.» (Vaage 2016, 46)

### **6.7 Ein analyse av forteljaren i *Sorg og song***

Eg vil i det fylgjande forsøkja å analysera forteljaren i *Sorg og song*, Vaage sjølv. Når eg har kome så langt som eg har her, så er det umogeleg å unngå. Det er slåande mange likskapar mellom han og eg-forteljaren i *Syngja*, og han er eksplisitt i *Sorg og song* om kva som er likt, og kva han føler er ulikt. Eg vil allereie her seia at eg ser mange likskapar mellom Vaage og eg-forteljaren, og at eg i stor grad har lese Vaage likt som han. Gjennom essayet utforskar og diagnostiserer han seg sjølv, og eg vil byggja vidare på det. Struktur har vore eit gjennomgåande tema gjennom heile analysen av forfattarskapen til Lars Amund Vaage. *Den framande byen* og *Syngja* er begge strukturert omkring tilbakeblikk og minne som igjen påverkar romanpersonane i notida. *Sorg og song* er på mange måtar strukturert likt: Ho fylgjer Vaage i ei reise gjennom forfattarskapen og livet hans. Kvart verk han nemnar symboliserer eit steg i utviklinga hans av eit nytt språk, fram mot *Syngja*.

## 6.7.1 Vaage sine bøker er Vaage sitt liv

*Sorg og song* er strukturert som ein gjennomgang av fleire av Vaage sine bøker. Desse bøkene han tek for seg, *Begynnelsen*, *Den framande byen*, *Kunsten å gå*, *Rubato*, *Utanfor institusjonen*, *Skuggen og dronninga*, *Den stumme*, og sjølv sagt *Syngja*, blir for Vaage milesteinar. Eg analyserer berre *Den framande byen* og *Syngja* i denne masteroppgåva, men eg skal kjapt gå gjennom verka nemnd ovanfor og sjå på kva dei har å seia for Vaage. Dette vil gje eit grunnlag for å forstå utviklinga hans, slik Vaage presenterer ho. Eg vil her ta for meg bøkene i den rekkjefylgja som Vaage sjølv bruker, den som eg har ført opp ovanfor.

### 6.7.1.1 Starten på sorgsongen

*Begynnelsen* er byrjinga på ein forfattarskap om autisme.

På den tida eg skreiv *Begynnelsen*, var eg utsett for eit trafikkuhell. [...] På sjukehuset visste eg først ikkje kor eg var, eller kva eg hadde vore utsett for. Legen spurde kven eg var, eg kunne ikkje svara. Eg kjende meg som dotter mi, trur eg. Språkløysa mi vara berre nokre sekund, men dei sekunda blei viktige for *Begynnelsen*. (Vaage 2016, 24-25)

Boka blei forma i eit landskap prega av skilsmisse, einsemd, autisme, og ulukke. Vaage poengterer sjølv at desse momenta har vore med på å forma boka. Men han skriv aldri direkte om autismen i romanen. Han nyttar skjønnlitteraturen for å gjera det til noko meir ålment. Han forsøker å gjera autismen universell, så å seia, noko han også gjer i både *Syngja* og resten av *Sorg og song*. Det han særleg utforskar hjå autismen i *Begynnelsen*, er minnet, skriv Vaage. «Minnet er knytt til den sorga boka prøver å formidla.» (Vaage 2016, 27) Men *Begynnelsen* beskriv han også som ei mykje meir eksperimentell bok enn *Syngja*, og ein ser her ein likskap med *Den framande byen*. Eg tolkar spesielt desse to bøkene, *Begynnelsen* og *Den framande byen*, som lacanske metaforiske forskuvingar i signifianttrekkjene til Vaage, som ei forandring. Dei er bøker der Vaage har prøvd noko nytt med noko gammalt, ei fornyande gjentaking. *Den framande byen* er også den neste boka i rekkja av bøker som Vaage skriv om, sjølv om ho kronologisk kjem seinare. Reich er ein person som Vaage har interessert seg for heilt sidan han var ung. (Vaage 2016, 40) Wilhelm Reich var ein person som Vaage kjende seg igjen i. Som eg skreiv tidlegare, les Vaage Reich som ein autist. Han kjenner seg også igjen i bakgrunnen, familien.

Vaage såg på *Den framande byen* som ei utprøving:

Kan ein bruka litteraturen til å skildra historia og menneske som har levd? Korleis går det med det litterære når det blir utfordra på denne måten? Korleis greier kunsten seg når det biografiske og reelle er så overveldande? (Vaage 2016, 43)

Og det ligg mykje lærdom bak å kunne skriva om det historiske, biografiske og det reelle: «Kunne eg skrive ei slik bok, om Reich, ville eg ha utvida registeret mitt, då kunne eg gå vidare og skriva om andre historiske personar, eller eg kunne koma til å læra noko viktig.»

(43) *Den framande byen* blei for Vaage eit apparat, eit verktøy, som han kunne nytta til å skriva om faktiske ting, og då også, kanskje i framtida, og sjølvbiografiske ting? Eg trur at *Den framande byen* på mange måtar har lagt grunnlaget for sorgsongen til Lars Amund Vaage. *Syngja og Sorg og song* vart gjort mogeleg på grunn av *Den framande byen*:

I ettertankens lys ser eg at eg kanskje greip til historia, noko langt borte frå meg, fordi mitt eige, det personleg nære, verka så vanskeleg å nå. Kan henda var det lettare for meg å skjønna ein avdød person, Wilhelm Reich, enn å finna ut kva krefter som verka i meg, i kvardagen med det autistiske barnet. (43)

### 6.7.1.2 Vidare utvikling av songen

*Kunsten å gå* er det neste verket som Vaage tek for seg. Her knyter han romanpersonen Svein opp mot seg sjølv og mot dottera si. Det å vera lam, å ikkje kunne gå, samanliknar han med autisme og det å ikkje kunne snakka, og truleg også å ikkje kunne skriva. Svein er på sjukehus og kan ikkje gå, og heller ikkje snakka. Ikkje til foreldra eller legane. Men han kan snakka til arbeidarane på eit lokalt skipsbyggjeri. Også her har Vaage brukt sjølvbiografiske trekk: Han gjekk, likt Svein, til skipsbyggjarar i ung alder for å snakka med dei og fortelja historier. Og han identifiserer seg med alle romanpersonane, frå Svein, til foreldra som blir framstilt som kalde foreldre som ikkje bidrar til at Svein blir betre, og som kanskje er medskuldige i mangelen til Svein. Men Vaage trur ikkje at dei ikkje elsker Svein.

Foreldra i *Kunsten å gå* kan ikkje elska, har eg sagt. Det stemmer kanskje ikkje heilt. Eg vil gjerne lata tvilen koma dei til gode. Det som står fast, er at dei ikkje kan visa det til guten slik han oppfattar det. (Vaage 2016, 62-66)

Dette er ein veldig tydeleg parallell til hans eigne erfaringar som far til eit autistisk barn: Han utforskar seg sjølv som forelder. Er han medskuldig i autismen til barnet sitt? Når han skriv om *Den framande byen* fortel han om ein episode med ein psykoanalytikar som hevda at Vaage sjølv var grunnen til barnet sin autisme. (Vaage 2016, 38) Dette har prega han sterkt. Men det opnar også opp for ei sterk tvil. Han kjenner seg igjen i Svein, som ikkje tør eller vil snakka til faren. Vaage sjølv fann det også lettare å snakka med framande enn å snakka med faren sin om kjensler. Vaage kjenner seg også igjen i faren til Svein, som i *Kunsten å gå* får litt av skulda for språkløysa til Svein. Korleis er det for ein far å høyra at han er medskuldig i stumheita til barnet sitt? Det er kjensler som Vaage har kjend på heile tida. Han kjenner seg igjen hjå begge. Og her ser ein litt av utfordringa hans, tenkjer eg: Det er denne nevrotiske,

tosidige relasjonen. Faren er stum for Svein, og greier ikkje visa kjærleik, men samstundes opnar Vaage opp for at han gjer det, det er berre vanskeleg for andre enn Svein å forstå det. Vaage ser barnet, Vaage ser faren, Vaage vil vera og tilfredsstilla begge to, men det går ikkje. Fleire stader i *Sorg og song* og *Syngja* seier forteljarane at dei ikkje veit om G og dottera ser på dei som fedrar, eller om dei berre er andre menneskje, personar, i verda deira. Men samstundes føler dei eit slags forhold, ein likskap, ein relasjon.

*Rubato* er ei bok som på mange måtar er strukturert heilt likt som *Den framande byen*, *Syngja*, og *Sorg og song*: ein mann si reise til ein stad, og hans tilbakeblikk til noko som har hendt, gjerne knytt til staden han reiser til, eller ifrå. Stein, ein tidlegare musikkstudent ved Griegakademiet i Bergen, og no lastebilsjåfør for eit steinbrøytefirma, skal til Bergen for å henta ein kardang til lastebilen sin. Likt *Den framande byen* møter ein eit kunstnarsinn som krasjar med andre kulturar. Likt Wilhelm Reich får han fleire minne og tilbakeblikk på reisa, dette reisemotivet som er så viktig for mykje av forfattarskapen til Vaage. Her er det spesielt Stein sitt tap av musikken som er sentralt. Vaage likestiller det med tap av språk. (Vaage 2016, 70) For Vaage er språk og musikk mykje det same. Og musikken blir også det ordlause språket, det semiotiske. Både G og dottera til Vaage forstår musikken. Den spelar til dei på ein annan frekvens enn språk, og slik blir musikken for Vaage ein del av autismen sitt språk, og ein metafor for det umedvitne. Musikken er ein del av det umedvitne, og dermed også ein del av subjektet, av heile omgrepsapparatet, språket, symbola, alt. Slutten på *Rubato* er lik *Den framande byen*: under gravferda til bestefaren, greier Stein endeleg å spela att. Han spelar for bestefaren, men etter kvart gløymer han at han er der, han «går opp i musikken». (Vaage 2016, 74) Det same skjer med Hoel i slutten av *Den framande byen*: Han gjev opp språket, og kroppen talar for han, han går inn i det språklause, han går opp i kroppen, og der finn han seg sjølv. Tap av språk betyr ikkje berre at ein er stum – det betyr også at ein skapar eit nytt språk. Slik eg les dette med Lacan, så er sorgsongen til Lars Amund Vaage eit forsøk på å skapa eit nytt språk. Bøkene hans er forskuvingar i signifianttrekkjene.

### 6.7.1.3 Å få ord på det stumme, det usagde

*Utanfor institusjonen* og *Skuggen og dronninga* er dei to kanskje meste eksplisitte bøkene om psykiske lidningar og autisme som Vaage skriv før *Syngja*. Det er særleg schizofrenien som blir uttalt her. *Utanfor institusjonen* knyter Vaage opp mot den schizofrene bestemora si, og han opnar her opp for eit alternativt forståingsunivers der galskap kanskje er normal i staden for normal. *Utanfor institusjonen* er ei diktsamling om galskap og «det uforklarlege.» I ho prøver han å utforska korleis det er å leva med forskjellige former for «galskap», eller

psykiske lidningar. Dette spelar då vidare på korleis til dømes autistar reagerer på andre folk omkring dei: Dei forstår ting annleis. Dei har andre typar relasjonar og forståingar. *Skuggen og dronninga* fylgjer Sara og Samson, mor og son, som er sjuke. Sara har mellom anna vorte innlagd på sinnssjukehus. I denne romanen utforskar Vaage ei slags «normalisering av det unormale», korleis den galne verda kanskje kan verka som ei heilt vanleg verd. Galskapen er kanskje det normale. Slik som autismen. Autismen er kanskje det normale. Me er alle autistar, på ein måte.

*Den stumme* er det siste verket han nemnar som eg tek opp. Han skriv at *Den stumme* kan lesast som ei forteljing om «eit samfunn som er fattig på verbalt språk.» (Vaage 2016, 103) Igjen, betyr det mangel på språk, eller at det er oppretta eit anna språk? For Vaage er dette eit stille språk. Eit språk som lyder lite, men uttaler mykje. Han trekkjer inn eitt dikt frå diktsamlinga. (Vaage 2016, 103)

I hjarta har den stumme  
mange lydar han kunne ha ropt  
  
Når den stumme talar i forsamlingar  
vender han seg bort<sup>67</sup>

Eg ser mellom anna Reich i dette diktet. I korleis han, kvar gong han vil seia noko i ei forsamling, ikkje greier det. Han mistar ord og mæle. Orda krøllar seg. Han ser berre andleta rundt seg, eit samansurium av andlet og kroppar, og må til slutt venda seg vekk. Slik har også eg-forteljaren det i *Syngja*. Han trekkjer seg vekk frå alt utanfor heimen. Der han før ville visa fram G til alt og alle, enda han opp med å bli innelåst, gøymd vekk. Han vil så gjerne tala for G, men greier det ikkje. Og eg ser Lars Amund Vaage i det:

Det eg derimot har kjent, er berøringsangst, innføringsangst eller framvisingsangst. Eg har ikkje kunna bruka desse røynslene direkte. Eg har ikkje ført autistar inn i skrifta. Det finst inga open, direkte skildring av ein person med autisme hos meg, før i *Syngja*. Eg har ikkje visst korleis eg skulle gjera det. Eg frykta å gjera det. (Vaage 2016, 60)

Men no veit eg at *Syngja* er sleppt, og i etterkant av den er også *Sorg og song* sleppt. Språket har han funne. Han har, til ein viss grad i alle fall, godteke det faktum at dottera ikkje kjem til å opparbeida eit språk.

## 6.8 Den paradoksale vona, og starten på ein konklusjon

Denne vona om språk og aksepten av tapet fører til ei smertefull dobbeltheit: von og mismot, eller optimisme og pessimisme. «Ein kan ikkje fortelja utan håp. Slik er lova som gjeld

---

<sup>67</sup> Vaage, L. A. 2011. *Den stumme*.

skrivearbeidet.» (Vaage 2012, 14) Men i eg-forteljaren og Vaage sitt tilfelle, så kan dei ikkje skriva på grunn av vona. Det er vona som hindrar språket, som nemnt før. Eg trur at for å kunna skriva om døtrene sine, så må dei gje slepp på vona. Men det fører til eit paradoks: Då kan dei ikkje skriva. Eg trur at det skapande arbeidet knytt til å skriva skjønnlitteratur er ein av grunnane til at dei har greidd å skriva. Eit skjønnlitterært verk krev arbeid, og når det er knytt til sjølvbiografisk materielle, treng det også omarbeiding. Denne omarbeidinga kan ein omogeleg tolka som eit døme på det Lacan kallar for *Acte* – dette arbeidet med å skriva om historia si, å omforma historia gjennom ein diskurs, har ført til ei fornying av det som har skjedd, ei heilvending.

Institusjonen har her også ein dobbel funksjon. Han er både den som formidlar autismen og dottera si språkløyse, men også han som kjem med løfte om nytt språk. Legen og PPT-tenesta utelukka mogelegheita for at G kunne snakka, men åtferdsterapien kom seinare og opna opp for mogelegheita og vona. Stemmer då utsegna til eg-forteljaren om skrifta og vona, har då eigentleg han og Vaage gjeve opp vona? Her kan ein sjølv sagt argumentera for at den nye, skapande vona deira kanskje er knytt til noko anna, som mogelegheita for å formidla erfaringane deira. Men ho har alltid vore der. Det var alltid målet, ja, begjæret, å bli talerøyret til dottera. Det umogelege er tidlegare nemnt. Det umogelege er kanskje det som verkeleg er sørgjeleg: Det er umogeleg å oppnå. Vona er umogeleg. Begjæret er umogeleg. Objektet er umogeleg å oppnå, ein kan berre lengta etter det. Men det er jo også ein grunnleggjande struktur ved heile oss, ifylgje Lacan: objekt A, mora, er fortrengd. Det må det vera. Det er denne umogelegheita som opnar opp for at språket kan florera. Språket er strukturert rundt manglar, og Vaage og eg-forteljaren har etter kvart opparbeidd eit mektig språk. Eit lyrisk, stilistisk og vakkert språk. Tapet, det fortrengde, kjem til uttrykk i skrifta, lik musikken som strøymer gjennom kroppen, likt når ein musikal mistar fatninga om tid og rom og berre eksisterer i musikken.

### **6.8.1 *Sorg og song* – eit steg fram eller tilbake? Eit sidesteg?**

Er *Sorg og song* eit steg tilbake for forteljaren Vaage? Grunnlaget for denne påstanden ligg i sjølve forma på *Sorg og song*, essayforma, og bakgrunnen for kvifor Vaage skreiv verket. For kvifor valde eigentleg Lars Amund Vaage å skriva ei bok om boka? Kva legitimerer ei bok, forma som sakprosa, som handlar om ei skjønnlitterær bok? Litt av denne diskusjonen, eller monologen, fokuserer på skilnaden mellom *Syngja* og *Sorg og song*. *Syngja* fekk enormt god respons. Ho fekk Brageprisen i 2012, og hausta utelukkande god respons frå alle som las ho. Ho blei til og med spreidd til fleire forskjellige fagmiljøa innanfor helsesektoren, som

tidsskrift for psykologar og legar. Og kvifor vart ho så godt teken i mot? Fordi ho er ei open bok om autisme, og om korleis autisme påverkar dei omkring. Det er skjønnlitteratur slik mange vel å forstå omgrepet «skjønnlitteratur», som Tønneson beskriv som noko ålment og tidlaust (Tønneson 2008): Skjønnlitteraturen tek eit tema og gjer det til noko universelt som alle kan relatera seg til. Og det gjer *Syngja*. Ho gjer autismen til noko forståeleg. Og her triumferte verkeleg Vaage: Han set ord på noko som ingen andre kunne, ja sjølv foreldre for autistiske born greidde ikkje setja ord på dette før Vaage. Og det er også det som gjer boka så hjarteskjerande, at me kan relatera oss til det og forstå kjenslene som flyt omkring. Dette bringar også med seg eit samfunnsengasjement. Boka seier noko om tilværet, både menneske kvar for seg og menneskje i relasjon til andre. Her tek Vaage på seg det symbolske språket.

Kva gjer *Sorg og song*? Ho gjer det meir tydeleg for lesarane korleis *Syngja* vart til. Men ho har ikkje det «universelle» preget som *Syngja* har. *Sorg og song* skriv seg inn til eit snevert publikum. Ho tydeleggjer også korleis *forfattaren* Vaage vart til, den forfattaren me kjenner i dag. I byrjinga av lesinga mi av dei tre verka eg har teke føre meg, tenkte eg at *Sorg og song* ikkje gjorde så stort for forfattarskapen. Eg mistenkjer at det nok var litt den same tankegangen som den generelle responsen møtte *Den framande byen* med når ho vart sleppt. Men jo meir eg jobbar med boka, di meir forstår eg. Ho ber mykje likskap med *Syngja*. Ein likskap er at forteljaren omformar historia si. Eg-forteljaren i *Syngja* skriv om historia si og legg til nye ting, som F, og hendingar som kanskje ikkje har skjedd. Han skriv om ting i presens som eigentleg burde vore i preteritum. Dette gjer Vaage også i *Sorg og song*. Som eg nemnde i delen om den handlande og skrivande forteljaren, så har ein her eit tematisk skilje mellom notid og dåtid.

Har *Sorg og song* ein liknande verknad på Vaage som den fiktive boka *Syngja* hadde på eg-forteljaren og Vaage sjølv? Nei, det trur eg ikkje. Eg trur at ved å skriva *Sorg og song* så går Vaage tilbake til den Kierkegaardske repetisjonen, ikkje gjentakinga, ikkje den fullverdige gjentakinga *Acte*. Vaage går heller gjennom forfattarlivet sitt og *repeterer* det som har hendt. Han repeterer til og med handlinga i *Syngja*. Han gjer nokre få forsøk på å sjå på *kvifor* han skreiv som han gjorde, men han har alltid visst, slik eg les det, at han har forsøkt å setja ord på det ordlause.

## 6.9 Avsluttande avrunding og refleksjon

Men at boka ikkje er ei fullstendig gjentaking er ikkje naudsynleg negativt. Skal ein tru Lacan, er signifiantsystemet, som eg har vist bygd opp kring metonymiar, lekkjer av metonymi. Der *Syngja* var ei metaforisk forskuving er *Sorg og song* ei metonymisk

forskuving; eit steg nærare objekt a, men alltid like langt vekke. Sånn sett blir det feil å kategorisera det som «eit steg tilbake». Det er ikkje det. Det er tvert i mot framgang, ein ny prosess, ei ny lekkje fram mot ein ny metafor. Er vona der enno? Kven veit. Men eg trur at vona, og dermed også sorga knytt til vona, og vona knytt til sorga, er ei skaparkraft for forfattarskapen, og at ho kjem til å driva han framover, alltid mot nye metonymiar, mot nye binære opposisjonar, nye ord, nye kjensler, nye gjentakingar. Hjorthol skriv om Vaage sine gjentakande forteljingar: «Forteljing føreset gjentaking, men også trass og «sjølvøyding», som føresetnad for å skapa noko nytt». (Bramnes 2012, 114) Kanskje sorgsongen eigentleg er det, ei von knytt til sorga? Ei von knytt til ei destruktiv skaparkraft? Eit behov for sjølvøyde for å skapa noko nytt? Brenner ein lyngen vert graset grønar.



## 7 Konklusjon

Lars Amund Vaage sin forteljarmåte og stil kan bli lest som ein sorgsong som held fast sorga, men som også er ein måte å handtera eit tap eller eit traume på. Subjektet, anten om det er forteljaren eller ein romanperson, ser tilbake på fortida si, igjen og igjen, i eit forsøk på å forstå ho. Å fortelja om fortida er forteljaren eller romanpersonen sin måte å omarbeida ho på. Sorgsongen er som ein terapisesjon: Klienten sit seg ned framfor eller attmed terapeuten, og fortel om livet sitt. Han gjer det om og om igjen. Fortel gjerne om det same. Og for kvar gong han fortel om ei hending, så kjem noko meir tilbake. For kvar forteljingsyklus blir sirkelen litt større. Og iblant kjem ein så langt inn i det fortalde at ein skaper ein ny syklus, ein hoppar på eit nytt spor, ei ny lekkje av minne. Dette er både ein konstruktiv, skapande og destruktiv prosess. Ein må gå tilbake til det som var, og dermed øydeleggja det som er, for å koma til det som skal bli. I møtet med ein tekst skriven av Vaage blir lesaren her tvinga til å vera ein slags terapeut, lesaren blir tvinga til å høyra på livshistoria til personen som han eller ho les om.

Det er denne sorgsongen som eg har forsøkt å utforska, forklara, reflektera over, utdjupa, i denne masteroppgåva. Det som kan seiast å vera eit hovudpunkt er at subjekta i Vaage sine bøker alle lir av eit tap eller ein mangel, og denne mangelen har hatt ein traumatisk effekt på dei. Gjennom Lacan sin teori har eg kategorisert dei som nevrotikarar. I forfattarforteljaren i *Sorg og song* og eg-forteljaren i *Syngja* sine tilfelle, så har dei forkasta grunnlaget for mangelen. Dei har ikkje godteke at døtrene deira har autisme, dei trur og vonar at døtrene skal bli friske og normale. Dei møter her mangelen med ei umogeleg von og ei forkasting av mangelen. Dette kallar Lacan for ein kastrasjonsnekt, og det fører til at dei fell tilbake til Det imaginære stadium, eller Kristeva sitt Semiotiske stadium, der dei på ny må fullføra og handtera Ødipus-konflikten.

Eit liknande tilfelle finn ein hjå Reich, men ikkje heilt. Han har også falle tilbake til Det imaginære, han har også blitt traumatisert. Men kva var årsaka til det? Eg har forsøkt å reflektera over dette i oppgåva, og svaret mitt for no er at han har blitt forlaten, eller avvist. Han blir forlaten av foreldra sine: Av mora som han begjærer; han blir forlaten og kasta ut av Foreininga; ja til og med Elsa, hans kjære Elschen, forlèt han til slutt. Alle handlingane hans er motiverte av eit ynske eller ei von om at andre skal venta på han, la han koma til dei, inkludera han. Eit kollegium. Ein familie.

Det er gjennom å utforska repetisjonane og erindringane i bøkene at eg har greidd å koma fram til desse konklusjonane. Dei formar bøkene, strukturane, forteljarane, innhaldet,

subjekta, lesarane. Ja, tekstane til Vaage legg opp til å verta lesne ut frå eit psykoanalytisk perspektiv. Per Thomas Andersen omtaler Vaage sin forfattarskap som «psykologi på stilsikker nynorsk», (Andersen 2012) og det er tydeleg at dette psykologiske aspektet har hatt mykje å seia for forfattarskapen. Eg skal vera så freidig og seia at *Den framande byen* kanskje meir enn noko anna var eit eksperiment. Det var eit eksperiment for å sjå kor langt Vaage kunne ta det. Kva kunne han gjera for å integrera psykologien, og psykoanalysen, i verket sitt, men også det ikkje-fiktive? Det er nok difor dei fleste ikkje likte boka, utanom hans forfattarkollegaer og andre innanfor litteraturfeltet. Ein ser sjølvsagt også mykje av det same i *Rubato*, men denne romanen har ein mykje fastare struktur, og er for så vidt også ei bok eg ikkje har sett på i denne oppgåva. Men eg trur at *Den framande byen* var eit viktig grunnlag for *Syngja*, og dermed *Sorg og song*, og det er noko av grunnen til at *Syngja* kom så mykje av seg sjølv. Det ikkje-fiktive ved *Den framande byen* har også hatt ein stor påverknad på Vaage. Eg trur at det opna opp for moglegheita til å skriva om seg sjølv, fiktivt. Sorgsongen opnar opp for å omdikta det som har hendt, røyndommen blir til fiksjon.

Dette bringar meg då til det andre store spørsmålet for oppgåva: Kor medviten har Vaage sin bruk av psykoanalyse vore? Her har eg basert meg mykje på hans eigne ord i *Sorg og song*, men også mine eigne observasjonar. Eit viktig moment i kapittel 6 er Vaage sine tankar om musikken og kroppen som det usagde, som eit lager av usagde kjensler og tankar, som *det umedvitne*. Det umedvitne er mine eigne ord her, mine eigne ord i kraft av Lacan, men Vaage bruker dette omgrepet sjølv også, som eg viste i innleiinga:

Det meste av vårt eige indre er utilgjengeleg for oss, det ligg i det umedvitne, seier psykoanalytikarane. Og sanninga om mennesket kjem heller fram i forsnakkinga, tilfellet, draumen, seiast det, og, som hos Wilhelm Reich, i kroppen. Skriverøynslene mine gjer at eg trur det kan ha rett. (Vaage 2016, 16)

Dette synet til Vaage på musikken og kroppen som det umedvitne trur eg han i aller størst grad har frå Reich sjølv. Han studerte han i forkant av *Den framande byen*, og det er naturleg at han også har blitt påverka av dette. I tillegg har han ein musikalsk og kroppsleg bakgrunn: Han studerte musikk før han blei forfattar, og dottera hans kommuniserer med kroppen, ikkje med språket. Det er eit stumt språk. Slik har desse to ting, som i stor grad kan koplast saman med det kroppslege,<sup>68</sup> blitt eit eige språk for Vaage. Her strekkjer diverre ikkje Lacan heilt til, føler eg, og eit naturleg tillegg til dette hadde vore Kristeva sitt omgrep om Det semiotiske. Grunna oppgåva sitt omfang har eg ikkje greidd å integrera dette meir inn i analysen, men

---

<sup>68</sup> Musikk som noko ein utøver ved hjelp av kroppen. For å spela piano må ein bruka henda og fingrane sine, t.d. Vaage spelar piano, og starta på Griegakademiet i Bergen på piano.

hennar teoriar om det Semiotiske, som mellom anna omfattar det før-språklege knytt til musikk, hadde passa inn som eit tillegg til Lacan i ei lesing av Vaage.

Dette fører meg til konklusjonen om at Vaage har vore delvis medviten i bruken sin av psykoanalyse, ikkje berre som ein del av tematikken, men også i skildringa av eg-forteljaren, og korleis han strukturerte teksten. *Syngja*, som kan omtalast som hovudverket hans, «kom av seg sjølv», og det er grunna alt arbeidet han har gjort tidlegare med forfattarskapen sin. Reich og *Den framande byen* trur eg er *essensiell* for skapinga av *Syngja*. Vaage nemner *Den framande byen* mykje i *Sorg og song*, og det er ingen tvil om kvifor, tenkjer eg. Etter mykje strukturelt og tematisk forarbeid med *Den framande byen*, og fram mot *Syngja*, har Vaage skapt eit grunnlag for seg sjølv som han kan byggja ut på. Den implisitte forfattaren, som eg utforska særleg i kapittel 6.3.2, er så implisitt i desse tre bøkene at sjølv Vaage ikkje heilt veit at han finst, trur eg.. Men han finst. Og han har ein stor påverknad på alle bøkene.

## 8 Samandrag:

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen Våren 2018

**Student:** Sondre Johan Chesney Kvamme

**Rettleiar:** Christine Hamm

**Tittel:** Lars Amund Vaage sin sorgsong lesen med Lacan

**Undertittel:** Ei psykoanalytisk lesing av *Den framande byen* (1999), *Syngja*(2012), og *Sorg og song* (2016)

I denne masteroppgåva analyserer eg Lars Amund Vaage sin sorgsong i dei tre bøkene *Den framande byen* (1999), *Syngja* (2012) og *Sorg og song* (2016). Eg tolkar og analyserer forteljarteknikken og strukturen i bøkene i dialog med Lacan sin psykoanalyse, med eit særleg fokus på repetisjonar og erindringar. I oppgåva argumenterer eg for at det Vaage kallar for «sorgsong», er ein metode for å omarbeida og behandla eit traume. Gjentakningar av minne er ein sentral funksjon til sorgsongen for at subjektet skal kunne handtera traumet. I *Den framande byen* fylgjer me psykoanalytikaren Wilhelm Reich på reisa hans til Noreg. Romanpersonen er basert på den verkelege Wilhelm Reich. I *Syngja* fylgjer lesaren ein eg-forteljar, som også er forfattar, som har eit autistisk barn, mykje basert på forfattaren Lars Amund Vaage sitt eige liv. *Sorg og song* er eit essay skrivi i etterkant av *Syngja*, der forfattaren Lars Amund Vaage skriv om skriveprosessen knytt til *Syngja*. Eg analyserer dei tre tekstane strukturelt og narratologisk, og deretter tolkar eg dei i ljøs av Lacan sine psykoanalytiske skrifter.

Eg har funne ut at det er ein stor likskap mellom dei tre romanpersonane Reich, eg-forteljaren i *Syngja* og Vaage. Alle tre har falt tilbake til det som Lacan kallar Det imaginære stadiet. Som eit resultat av dette har dei blitt handlingslamme. Dei tre personane lir av ei form for nevrose lik den som Lacan diagnostiserer Hamlet med i si tolking av *Hamlet* (Lacan 1977). Eg har funne ut at tekstane kan bli forstått som ein type sorgsong, og at utfordringa ved å akseptera tav av ulik art har satt sitt preg på Vaage sine romanar og romanpersonar. Eg har også konkludert med at Wilhelm Reich sin psykoanalyse truleg har påverka Vaage sin litterære stil meir enn han sjølv trur. Strukturen på romanane er eit direkte resultat av denne påverknaden.

## 9 Abstract:

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen, May 2018

**Student:** Sondre Johan Chesney Kvamme

**Tutor:** Christine Hamm

**Title:** Lars Amund Vaage sin sorgsong lesen med Lacan [lit. Lars Amund Vaage's sorrowsong read with Lacan]

**Subtitle:** Ei psykoanalytisk lesing av *Den framande byen* (1999), *Syngja* (2012), og *Sorg og song* (2016) [lit. A psychoanalytical reading of *Den framande byen* (1999, *Syngja* (2012) and *Sorg og song* (2016)]

This MA thesis analyses Lars Amund Vaage's «sorgsong»<sup>69</sup> and its development in his three books *Den framande byen* (1999), *Syngja* (2012) and *Sorg og song* (2016). I interpret and analyse the narrative techniques and structures found in the books in dialog with Jacques Lacan's psychoanalysis, with a focus on repetitions and recollections, or memories. In the thesis, I argue that the «sorgsong» is a method for treating and overcoming a trauma.

Repetitions of memories is a central function in the “sorgsong”, as it attempts to overcome the trauma. *Den framande byen* is a novel about the psychoanalyst Wilhelm Reich, following him on his journey and stay in Norway. The fictional person is based on the real Wilhelm Reich. *Syngja* is a book about an author and his autistic daughter. The book is inspired by Vaage's own life, as he also has a child with autism. *Sorg og song* is a book that reflects upon the writing processes that Vaage underwent whilst writing *Syngja*.

In the thesis, I have found a striking similarity between the three persons Reich, the father in *Syngja*, and Vaage. They have all fallen back to Lacan's Imaginary state and have thus lost parts of their language and ability to act. They all suffer from a form of neurosis similar to the one Lacan diagnoses Hamlet with in his analysis of *Hamlet*. (Lacan 1977) I have found that the three texts can be understood as a type of “sorgsong”. The challenges of accepting a loss, often a traumatic loss, has had a great impact on Vaage's books and fictional persons. I have also concluded that Wilhelm Reich's psychoanalysis possibly has affected Vaage's literary style more than he is aware of himself. The way the books are structured is a direct result of this.

---

<sup>69</sup> Roughly translated to English, it means sorrow song, or sorrowsong.

## 10 Oppgåva sin relevans for profesjonen:

I norskfaget møter elevene et bredt spekter av tekster. Faget bygger på et tekstbegrep som inkluderer muntlige, skriftlige og sammensatte tekster, der skrift, lyd og bilder spiller sammen. Elevene skal lære å orientere seg i mangfoldet av tekster, og faget skal gi rom for både opplevelse og refleksjon. (K06, Læreplan i norsk, s.1<sup>70</sup>)

Lesing og forståing av tekstar er kanskje det mest fundamentale ved heile norskfaget. Jo høgare ein kjem i skuletrinna, dess vanskelegare blir tekstane å lesa. Som lektor i nordisk kjem eg truleg til å undervisa i vidaregåande skule, der elevane etter kvart møter krevjande og utfordrande tekstar. Gjennom arbeidet mitt med Lars Amund Vaage sin forfattarskap gjer eg nettopp dette: eg les og forstår tekstar. Eg grunnjev svara mine ved hjelp av forskjellige verktoy og metodar som gjer at svara mine verkar truverdige, og eg må, gjennom grundig arbeid, kunne forklara og forsvara alt eg skriv og les. Dette blir også rolla mi i skuleverket: å rettleia og visa elevane vegen gjennom alle dei forskjellige tekstane som dei møter, og gje dei verktoya som dei treng for å forstå litteraturen. Gjennom det grundige arbeidet eg har gjort i samband med denne oppgåva, har både lese- og skriveferdigheitene mine fått ei betrakteleg auke i kvalitet. Ein slik prosess som eg har vore gjennom vil vonleg gje meg evna og moglegheita til å lesa og imøtekoma elevtekstar på ein unik måte, sidan eg sjølv nyleg har vore gjennom ein lang skriveprosess. Det vil hjelpa meg i å imøtekoma og forstå kvifor elevane skriv som dei gjer, og vonleg vil det også gje meg ei innsikt i kva elevane kan gjera for å bli betre.

Kompetansemåla til Norsk i VG3 tek for seg mange av dei måla og utfordringane som eg sjølv har vore borti i skrivinga av masteroppgåva mi :

- orientere seg i store mengder tekst av ulik kompleksitet og velge ut, sammenfatte og vurdere relevant informasjon
- bruke kunnskap om tekst, sjanger, medium og språklige virkemidler til å planlegge, utforme og bearbeide egne tekster med klar hensikt, god struktur og saklig argumentasjon
- uttrykke seg med et presist og nyansert ordforråd og mestre språklige formkrav
- bruke kilder på en kritisk og etterprøvbar måte og beherske digital kildehenvisning

(K06 s.12)

Det siste året har eg tileigna meg ein særeigen kompetanse innanfor mellom anna desse punkta her. Eg er godt rusta til det faglege aspektet ved å undervisa i norsk. Det einaste som står igjen for meg er å tileigna meg dei praktiske ferdigheitene som eg berre kan få gjennom å praktisera profesjonen min i skulen.

---

<sup>70</sup> <https://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Formaal>

## 11 Litteratur

- Aas, M. R. 07.09.2012. Vårt Land, «Åpenhjertig om autisme»
- Andersen, P. T. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Fyrste utgåve. Universitetsforlaget, Oslo
- Andersen, P. T. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Andre utgåve. Universitetsforlaget, Oslo
- Bakhtin, M. M. 2003. *Ordet i romanen*. På dansk ved Nina Møller Andersen og Alex Fryszman; innleiing av Jørgen Brun og Jan Lundquist. Gyldendal, København
- Bolstad, B. 31.05.2016. Hallingdølen, «Sorg og song»
- Bramness, H., Thon, J. H. 2012. *Vaage - ti lesninger av Lars Amund Vaage sin forfatterskap*. Forlaget Oktober, Oslo
- Bentsen, H. J. S. 2003. *Kvar tone svara til noko i livet. En musikalsk lesning av Lars Amund Vaages «Rubato»*. [Masteroppgåve ved Universitetet i Oslo]
- Caruth, C. 1995: *Trauma. Explorations in Memory*. The John Hopkins University Press, Baltimore
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse: Narrative structure in Diction and Film*. Berkeley: University of California Press
- Chatman, S. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press
- Claudi, M. B. 2013. *Litteraturteori*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS. Bergen
- Derrida, Jacques, et al. 1999 "The Purveyor of Truth." *Yale French Studies*, no. 96. Yale University Press, Yale
- Drangeid, M. 1997 *Repetisjon, språk og musikk*. [Hovudoppgåve ved Universitetet i Bergen]
- Ekern, B. 2000. *Romanen som taus musikk: en undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage*. [Masteroppgåve ved Universitetet i Bergen]
- Fredin, M. Aa. 02.11.1999. Dagbladet, «Reich var vill og gal»
- Freud, S. Omsett av Kari Uecker, 2011. *Hinsides lystprinsippet*. Vidarforlaget, Oslo
- Gaasland, R. 2009. Fortellerens hemmeligheter. Innføring I litterær analyse. Universitetsforlaget, Oslo

- Gullestad, A. 2018. *Dei litterære sjangrane*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Haas, G. 1982. «Essayets særmerke og topoi». I Grepstad et al. 1982. *Essayet i Norge – fjorten riss av ein tradisjon*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Haugen, T. 22.08.2000. Aftenposten Morgon, «Kritikkløst, forfatter!»
- Hjeltnes, G. 12.11.1999. Verdens Gang, «Fjetrende om Reich»
- Hjulstad, G. 11.03.2013. Trønder-avisa, «Utmattende»
- Hverven, T. E. 09.04.2016. Klassekampen, «Fortielse»
- Hverven, T. E. 09.09.2017. Klassekampen, «Å tale»
- Johnson, Barbara. 1977. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." *Yale French Studies*, no. 55/56. Yale University Press, Yale
- Kjærstad, J. 14.08.2000. Aftenposten Morgon, «Romanen som forsvant»
- Kjærstad, J. 23.08.2000. Aftenposten Morgen, «Romanen som forsvant, igjen»
- Kristeva, J. Moi, T. ed. 1987. *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell Ltd. Oxford, UK
- Kristeva, J. 2002. «Melankoli eller kunstnerisk skaperkraft, i I. Iversen *Feministisk litteraturkritikk*
- Lacan, J. 1977. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*". I Shoshana Felman (red.): *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Yale French Studies
- Lacan, J. 1977, omsett av Alan Sheridan. *Écrits: a selection*. Tavistock Publications, London
- Lacan, J. Miller, J.-A., ed. 2004 *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. The Hogarth Press Ltd, London.
- Lacan, J., & Mehlman, J., 1972. Seminar on "The Purloined Letter" *Yale French Studies*, (48)
- Lacan, J. Miller, J.-A., ed. 1988 *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. 1954-1955.*, Cambridge University Press
- Langås, U. 2016. Traumets betydning i norsk samtidslitteratur. Fagbokforlaget, Bergen
- Lauritzen, E. S. 01.10.2012. Dagbladet, «- Han har et helt eged lys i språket»  
<https://www.dagbladet.no/kultur/han-har-et-helt-eget-lys-i-spraket/63169511>



- Lothe, J. 2003. *Fiksjon og Film*. Universitetsforlaget, Oslo
- Macey, D. «Introduction», i Lacan, J. 1994. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London.
- Moe, A. 18.08.2000. Aftenposten, «KORT SAGT Bokfiasko?»
- Nilsen, G. J. 10.09.2012. Bergens Tidende, «Et barn med autisme»
- Nilssen, O. 11.07.2016. Vagant 1, «Sorg og song». <http://www.vagant.no/sorg-og-song/>
- Olsen, P. G. 11.11.1999. Bergens Tidende, «Romanen som en indre reise»
- Olsen, P. G. 16.08.2000. Aftenposten, «Den børsnoterte, avlebeskuende litteraturkritikken»
- Rekdal, B., 1992, *Det umedvitne språket*. Samlaget, Oslo
- Pollen, B. O. 2005. *Eg ville stå, eg ville gå. Kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman «Kunsten å gå»*. [Masteroppgåve ved Universitetet i Oslo]
- Rekdal, A. M. 2000. *Frihetens Dilemma: Ibsen lest med Lacan*. Aschehoug, Oslo
- Rekdal, B., 1992, *Det umedvitne språket*. Samlaget, Oslo
- Risa, E. O. 29.11.1999. Vinduet, «Fallet». <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=191>
- Rottem, Ø. 10.11.1999. Dagbladet, «Reich på vrangen»
- Røyset, E. 06.10.2012. Klassekampen, «Etter diagnosen»
- Sandve, G. E. S. 07.11.2012. Dagsavisen, «Danse mi vise, gråte min sang». <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/danse-mi-vise-grate-min-sang-1.475684>
- Spaans, R. 06.01.2017. Dag og tid, «Røyndom eller fiksjon»
- Sunde, A. 09.12.1999. Dag og tid, «Meditasjonar om Reich»
- Surén, O. W. 12.10.2012. Dag og Tid, «Noko står på spel»
- Tjønneland, E. 2003. Edda, 3/03. *Frihetens dilemma*
- Tvedt, I. L. 2016. Vagant 2, 2016. «Kjærlighet i nevrodversitetens tid» <http://www.vagant.no/kjaerlighet-i-nevrodversitetens-tid-om-autisme/>
- Tveit, Å. K. 1992. *Leserens lyst: om mottakelsen av fire norske romaner*. [Hovudoppgåve ved Universitetet i Bergen]

Tønneson, J. L. 2008. *Hva er sakprosa?* Oslo: Universitetsforlaget

Ustvedt, Y. 11.11.1999. <https://www.nrk.no/kultur/den-framande-byen-1.525151>

Vaage, L. A., 1999. *Den framande byen*. Forlaget Oktober, Oslo

Vaage, L. A. 2011. *Den stumme*. Forlaget Oktober, Oslo

Vaage, L. A. 2012. *Syngja*. Forlaget Oktober, Oslo

Vaage, L. A. 2016. *Sorg og song*. Forlaget Oktober, Oslo

Zizek, S. 1992. *Enjoy your symptom!* «Jacques Lacan in Hollywood and Out». Routledge, New York, NY

Økland, I. 17.08.2000. Aftenposten, “Aviskritikken trenger kritikk”

Økland, I. Publisert 01.09.2012, sist endra 21.11.2012. Aftenposten, «Roman med hjertet i halsen». <https://www.aftenposten.no/kultur/i/1kxoe/Roman-med-hjertet-i-halsen>