

Tapets avgrunn

Litterære speilinger i Kirsten Hammanns Bannister

Ida Helene Korneliussen



Veileder: Knut Stene-Johansen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2013

Tapets avgrunn
Litterære speilinger i Kirsten Hammanns
Bannister

© Ida Helene Korneliussen

2013

Tapets avgrunn. Litterære speilinger i Kirsten Hammanns *Bannister*

Ida Helene Korneliussen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne masteroppgaven gjør jeg en analyse av Kirsten Hammanns roman *Bannister* fra 1997. Romanen er fragmentert, ukronologisk og har mange absurde elementer. I min lesning er romanens hovedmotiv et fatalt kjærlighetstap. Jeg tar utgangspunkt i romanen som postmoderne og Hammanns forfatterskap som en del av dansk 1990-talls minimalisme. Jeg gjør en nærlesning av de mange narrative lag i del II og viser at romanen er selvrefleksiv ettersom den peker på sin egen fiksjonalitet. Jeg identifiserer mange metatekstuelle elementer og viser at romanen tematiserer lesning og tolkning av litteratur. I denne analysen benytter jeg Linda Hutcheons *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* og spesielt Lucien Dällenbachs standardverk om figuren *mise en abyme: The mirror in the text*.

Romanen har mange referanser til andre tekster samt eventyr- og mytestoff. I min analyse påviser jeg intertekstualitet samt direkte speilinger fra andre tekster. Jeg undersøker også Hammanns metaforbruk, og viser hvordan hennes stil i *Bannister* er særs språkbevisst. Forfatteren demonterer og fornyer metaforikk fra dagligtale og triviallitteratur slik at vi som lesere bevisstgjøres det forslitte billedspråket. Gjennomgående i min oppgave er et fokus på leserens rolle og arbeid for å skape mening i en så kompleks og gåtefull tekst som unndrar seg meningsdannelse. *Bannister* bryter med mange konvensjonelle krav til realistisk litteratur, og jeg har derfor funnet det fruktbart å gripe tilbake til både litterære og teoretiske verker fra fransk nyroman for å belyse dette.

I min analyse undersøker jeg om de samme elementene i romanen kan leses på flere ulike måter for å avdekke ulike betydningslag. Jeg leser romanen som metatekst på mikro- og makronivå og argumenterer for at noen av karakterene også kan betraktes som aspekter av protagonisten selv. I dette arbeidet benytter jeg Sigmund Freuds artikkel «Sorg og melankoli». Avslutningsvis undersøker jeg om tapstematikken også kan leses inn i den kjønnskritikk jeg har påvist i nærlesningen. Ved å ta utgangspunkt i klassisk psykoanalytisk teori og forestillinger om barnets psykoseksuelle utvikling og Luce Irigarays kritikk av denne som fallosentrisk, forbinder jeg tapstematikken med kjønnskritikk.

Forord

Arbeidet frem mot fullførelsen av denne masteroppgaven har vært en lang og lærerik prosess. Etter et annet karrierevalg og et langt yrkesliv, kom jeg omsider tilbake til litteraturen. En gammel drøm om å fullføre graden lot seg realisere parallelt med jobb, omsorg for mamma og andre utfordringer. Til tross for flere avbrytelser har jeg nå nådd mitt mål. Drivkraften har hele tiden vært et ønske om å forsøke å forstå det som unndrar seg min systematiske og logiske sans. Analyseobjektet gav seg selv: *Bannister* er et fascinasjonsobjekt som har (for)fulgt meg siden romanen ble nominert til Nordisk råds litteraturpris i 1998. Utfordringen har hele tiden vært å stole på mine egne vurderinger, veivalg og analyser. Teorien og litteraturen i denne oppgaven gir ingen fasitsvar, og det har vært en vanskelig avlæring for meg. Jeg har mange ganger forbannet *Bannister*. Samtidig har det vært veldig spennende å ha mulighet til å forsøke å tilegne seg noe av den teorien som alltid har tiltrukket meg.

Stor takk til min veileder Knut Stene-Johansen for solid støtte, gode innspill og tålmodige gjennomlesninger. Mange takk til Nina Svenne og Bjørn Olav Listog for diskusjoner og gode kommentarer samt til Heidi Borud for nøyaktig og kvalifisert korrekturlesning. Takk til Lars, Jørgen og Marianne som har holdt ut med meg i denne perioden.

Oslo, 10. november 2013

Ida Helene Korneliussen

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	<i>Bannister</i> som analyseobjekt.....	1
1.2	Dansk 1990-talls minimalisme.....	2
1.3	Postmoderne tekster.....	3
1.4	Metafiksjon – rammer, lek og parodi.....	5
1.5	Handlingsreferatets umulighet.....	7
1.6	Fragmentets manglende kausalitet.....	9
2	<i>Bannister</i> som metatekst.....	11
2.1	Narsissistisk narrativ.....	11
2.2	<i>Bannister</i> som narsissistisk narrativ.....	13
2.2.1	Sammenfall i ytring.....	13
2.2.2	Sammenfall i rom.....	14
2.2.3	Sammenfall av karakterer.....	15
2.3	<i>Mise en abyme</i> som litterært virkemiddel.....	17
2.4	Fiksjonell <i>mise en abyme</i>	19
2.4.1	Fiksjonell <i>mise en abyme</i> i <i>Bannister</i>	19
2.4.2	Uendelig duplikasjon i <i>Bannister</i>	21
2.5	Uttalens <i>mise en abyme</i>	22
2.5.1	Uttalens <i>mise en abyme</i> i <i>Bannister</i>	22
2.6	Tekstuell <i>mise en abyme</i>	23
2.6.1	Tekstuell <i>mise en abyme</i> i <i>Bannister</i>	23
2.7	Metatekstuell <i>mise en abyme</i>	24
2.8	Transcendental <i>mise en abyme</i>	24
2.9	Kritikk av Dällenbach.....	25
2.10	Læreren som autoritet.....	26
2.11	Lesning og tolkning som tematikk.....	28
2.12	Spill i <i>Bannister</i>	32
3	Intertekstualitet i <i>Bannister</i>	35
3.1	Referanser til <i>Symposion</i>	35
3.2	Undervanns-metaforikk i <i>Bannister</i>	40
3.3	Undine-myten og «Den lille havfrue».....	41

3.4	Allusjoner til undine-myten.....	42
3.5	Paralleller til andre eventyr.....	46
3.6	Religiøs intertekstualitet.....	47
3.7	Konkretisering av metaforikk.....	52
4	Språket taper mening.....	55
4.1	Fremstilling av kjønn og identitet.....	58
4.1.1	Underliggjøring av unnfangelse.....	63
4.2	Fransk nyroman.....	65
4.2.1	<i>Bannister</i> og fransk nyroman.....	66
4.2.2	Gjentakelser og motsigelser.....	67
4.2.3	Registrerende synsvinkel.....	69
5	Psykoanalytisk perspektiv.....	72
5.1	Ramona som roman.....	72
5.2	Ramonas sorgarbeid.....	75
5.3	Form speiler innhold.....	80
5.4	Kvinnens mangel.....	81
6	Konklusjon.....	85
	Litteraturliste.....	87

1 Innledning

Bannister (1997) er den danske forfatteren Kirsten Hammanns andre roman etter debuten med diktsamlingen *Mællom tænderne* (1992) og romanen *vera winklevir* (1993). Hammanns debutsamling fikk mye oppmerksomhet i hjemlandet, og forfatteren har vært nominert til Nordisk råds litteraturpris to ganger (for *Bannister* i 1998 og for *Fra smørhullet* i 2004). Forfatterskapet omtales ofte som postmoderne og Hammann betegnes som en ekstremt formbevisst forfatter og en av dem som mest utpreget representerer *det nye* i dansk litteratur (Sindø 2003: 144). I de tre første utgivelsene er karakterene tydelige litterære konstruksjoner fremfor å etterstrebe realistisk fremstilling. Forfatterskapet har hatt en utvikling fra det individualpsykologiske og formorienterte over mot mer samfunnsorientert tematikk i *Fra smørhullet* (2004) og *En dråbe i havet* (2008). Hammann har også utgitt en barnebok og et verk om sin egen skrivesperre som både er en roman og en poetikk: *Bruger De ord i kaffen?* (2001). I sin foreløpig siste roman, *Se på mig* (2011), parodierer hun chick-lit genren.

1.1 *Bannister* som analyseobjekt

Hammann har uttalt i et intervju at man som leser av hennes verk heller skal la seg flyte med enn å analysere for mye (Sindø 2003: 148). Hun har ingen akademisk bakgrunn og fremstiller seg ikke som en lærd eller belest forfatter: «– Jeg er blitt ”beskyldt ” for å være akademisk og vanskelig og eksperimentell. Men sannheten er at jeg ikke har noen akademisk bakgrunn. Jeg har ingen spesiell innsikt i moderne litteraturvitenskap. Jeg har ikke engang lest spesielt mange bøker!» (Larsen 2001: 2).

Den danske litteraturviteren Erik Skyum-Nielsen hevder at *Bannister* ikke kan samles i en entydig tolkning (Skyum-Nielsen: 219), og påstår også at man tar feil av romanen ved å fokusere analytisk på de ulike narrative nivåer, «disse moterigtige træk» (Skyum-Nielsen 2000: 218). Jeg vil i min analyse ta utgangspunkt i *Bannister* som postmoderne tekst og også undersøke om den kan regnes inn under betegnelsen dansk 1990-talls minimalisme. Jeg ønsker å undersøke romanens mange metalitterære elementer. Sammenfall av narrative nivåer samt utstrakt bruk av litterære speilinger er alle selvbevisste grep som understreker romanen som litteratur. I undersøkelsen av disse elementene har jeg funnet det fruktbart å bruke kategoriseringer og typologi utviklet av Linda Hutcheon i *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* fra 1980 og Lucien Dällenbachs *The mirror in the text* som utkom

i 1977. *Bannister* er en roman som i sterk grad går i dialog med flere andre tekster, eventyr- og mytestoff. I oppgaven vil jeg forsøke å identifisere forbindelser mellom disse tekstene både referensielt og på det tematiske plan.

Det er ikke publisert mye akademisk, hverken om denne romanen eller Hammanns forfatterskap generelt. *Bannister* analyseres sammen med flere av Hammanns utgivelser i to danske studentoppgaver. Katrine Berg Rasmussen har et sosiologisk blikk på fremstilling av parforhold i *Parforholdet som gelænder i Kirsten Hammanns forfatterskab* (2008) og Rasmus Andreas Heiberg bruker *mimesis*-begrepet i *At skrive verden. Om virkelighedsgengivelse i Kirsten Hammanns prosa* (2002). At det ikke finnes mange andre analyser av romanen gir meg stor frihet, men er også utfordrende ettersom jeg i stor grad må gjøre selvstendige vurderinger og ta valg uten å kunne støtte meg på andres arbeider. Av den grunn har jeg også valgt å bruke Hammanns egne intervjuuttalelser i beskrivelsen av romanens stiltrekk. Jeg mener å identifisere paralleller mellom *Bannister* og verker i fransk nyroman, både med hensyn til formmessige aspekter, og også til de krav som en så åpen roman stiller til leseren. Derfor har jeg også valgt å sammenlikne romanen med fransk nyroman, både litterære verker og essaysamlinger. Oppgavens problemstilling blir hvordan jeg som leser kan skape mening i en tekst som i stor grad motsetter seg meningsdannelse. I min analyse ønsker jeg å undersøke om de metatekstlige elementene jeg tydelig finner på mikroplanet også kan gjenfinnes som et tema på romanens makroplan. Jeg vurderer *Bannister* som en roman som er åpen for mange tolkninger. Fremfor å gjøre en entydig tolkning der hvert element leses på én bestemt måte, ønsker jeg å gjøre en lesning som avdekker flere betydningsmuligheter.

1.2 Dansk 1990-talls minimalisme

Hammanns tidligste verk kan karakteriseres som dansk minimalisme. Dette er betegnelse på en strømning i dansk litteratur som begynte i 1990, hadde sitt høydepunkt i 1993 og ebbet ut i de påfølgende årene (Bunch 2008: 263). Retningen bestod nesten utelukkende av kvinnelige forfattere som hadde bakgrunn fra Forfatterskolen i København første halvdel av 1990-tallet (Bunch 2008: 244). Kirsten Hammann var elev på Forfatterskolen i årene 1989-1991. Andre danske forfattere som betegnes som minimalister er Helle Helle, Christina Hesselholdt og Solvej Balle. Begrepet minimalisme er hentet fra amerikansk kunst fra 1960-tallet, der skulpturelle verk av kunstnere som Donald Judd bestod av serielle industrifremstilte former. Betydningsdannelsen er flyttet fra kunstuttrykket til betrakterens møte med verket.

Begrepet litterær minimalisme ble brukt på nyere former for amerikanske kortprosattekster i 1980-årene. Stilistiske særtrekk var knapphet, enkle fortellerstrukturer, snevre synsvinkler, kjølige beskrivelse og minimaliserende syntaks og språkføring (Bunch 2008: 238).

Stilistiske særtrekk ved dansk litterær minimalisme er fravær, gjentakelse, minimalisme og snever synsvinkel (Bunch 2008: 239). Tekstene er fragmentariske og er ofte kortprosa fremfor å følge romanformen. Fraværet kan bestå av at en forventet begivenhet uteblir, av logisk kausalitet, utydelig plot og en løsning som bevisst holdes tilbake (Kaspar 1999: 61). Ifølge Ingolf Kaspar kan disse kunstverkene ikke forstås gjennom logikk eller analytisk tolkning i tradisjonell forstand – leseropplevelsen er primært av sanselig og følelsesmessig karakter. Gjentakelser kan forekomme som serielle strukturer, eller som gjentakelse av ord eller fraser. Minimalismen eller reduksjonen i teksten kan være i formell eller tematisk forstand eller begge deler (Bunch 2008: 241). Mads Jensen Bunch oppgir en tredje form for minimalisme når han skriver: «Men en minimalistisk tekst kan også være en lang næsten roman-agtig tekst, med en meget snæver synsvinkel/fortællerposition præget af gentagelser og variationer over et meget begrænset tema.» (Bunch 2008: 241). Tekstene til minimalismens forfattere, som Helle Helle, er ofte fulle av dagligdagse detaljer som registreres tilsynelatende uten sammenheng og hierarki. Minimalismen er leserorientert ettersom det er opp til leseren å skape mening i de skjelettaktige strukturene. Bunch ser den anti-hierarkiske fortellermåte, der leserposisjonen er i sentrum fremfor verket eller forfatteren, som et kvinnelig frigjøringsprosjekt fra autoritet, dom og makt mot pluralisme og individuell frihet (Bunch 2008: 252). Han tillegger snever synsvinkel i kombinasjon med en enten ustabil eller sterkt registrerende forteller som en feminin motsetning til den maskulint analyserende og kategoriserende. Bunch betegner Hammanns prosadebut *vera winkelvir* som minimalistisk, men påpeker at *Bannister* er mer sammenhengende og har færre gjentakelser (Bunch 2008: 236). Jeg vil senere i oppgaven vise at romanen også har stilistiske trekk som kjennetegner dansk 1990-talls minimalisme.

1.3 Postmoderne tekster

Postmodernisme er et begrep som både kan betegne en kulturtilstand i den senmoderne kultur og en stilretning. I denne oppgaven vil jeg begrense meg til kort å beskrive trekk ved postmoderne tekster, for senere å kunne identifisere disse trekkene i mitt analyseobjekt.

Postmodernismen som stilretning oppstod først innenfor arkitekturen. Innen litteraturen ble begrepet først benyttet på 1950-tallet for å beskrive de nye typer litterære eksperimenter som oppstod fra estetisk modernisme (Waugh 2001: 295). Postmodernismen er mangslungen og kan ikke betraktes som en genre. Begrepet fikk mer utstrakt bruk på 1960-tallet av amerikanske kulturkritikere (Nicol 2009: 1). Når begrepet spredte seg til andre disipliner, som sosiologi, filosofi, historie, media og kulturkritikk, ble det samtidig tappet for mening. Den generelle beskrivelse av moderne og postmoderne samfunn har fått sin parallell i en sammenlikning av de dominerende estetiske stilarter. Der modernistiske kunstformer preges av formalisme, rasjonalitet, autentisitet og dybde preges postmodernismen av sammensetninger eller pastisj fremfor original produksjon, blanding av stil og genre eller sammensetning av høy- og lavkultur. Der modernismen er ærlig og oppriktig, er postmodernismen full av spill og ironi (Nicol 2009: 2).

En av de første kritikerne som etablerte et konsept for postmodernismen fra et litterært perspektiv var Ihab Hassan (Juan-Navarro 2000: 19). I epilogen til den andre utgaven av *The dismemberment of Orpheus* skriver han at begrepet «postmodernismo» først ble benyttet av Federico de Onís i 1934 og av Dudley Fitts i 1942 (Hassan 1982: 260). Begge benyttet det for å indikere en reaksjon mot modernismen tidlig på 1900-tallet. Hassan påviser flere konseptuelle problemer omkring begrepet postmodernisme. Begrepet denoterer temporal linearitet i det at prefikset post indikerer at det følger etter modernismen. Dette konnoterer at postmodernismen står i opposisjon til modernismen, og selve begrepet inkluderer dermed det den står i opposisjon til. Postmodernismen er ifølge Hassan semantisk ustabil, det eksisterer ingen enighet blant akademikere omkring begrepet fordi det ikke er klare grenser mot modernismen, avantgarde og neo-avantgarde. Han betrakter modernismen som hierarkisk, hypotaktisk og formalistisk, mens postmodernismen er leken, parataktisk og dekonstruksjonistisk og dermed nærmere avantgarden. Hassan problematiserer bruk av begrepsparene diskontinuitet versus kontinuitet, synkron versus diakron som karakteristikk av modernismen versus postmodernismen fordi de settes opp som motsetninger. Allikevel velger han å sette opp et slikt sett begrepspar (Hassan 1982: 267) med reservasjoner. David Lodge beskriver i *The modes of modern writing* postmodernistisk fiksjon som full av motsetninger, permutasjoner, diskontinuitet, tilfeldighet, overdrivelse og kortslutninger.

Hassan og Lodge setter begge opp karakteristika for postmoderne tekster som opposisjonspaar og motsetninger mellom modernistiske og postmodernistiske tekster, mens

Brian McHale i *Postmodernist fiction* er kritisk til en slik dikotomi. Han griper tilbake til Roman Jakobsens begrep *dominant* som «[...] betegner den funksjonen ved et kunstverk som virker mest fremtredende og som slik styrer forståelsen av hele kunstverket.» (Lothe 1997: 44). Dominanten er den fokuserende komponenten til et kunstverk som styrer, bestemmer og transformerer de gjenværende komponentene og garanterer strukturens integritet og som endrer seg gjennom litteraturhistorien (McHale 1987: 6). McHale hevder at dominanten for modernismens fiksjon er epistemologisk og knyttet til kunnskap, om teksten og om verden (McHale 1987: 9). Dominanten for postmodernismens fiksjon er ontologisk, knyttet til væren omkring teksten og verden (McHale 1987: 27).

I *The Cambridge introduction to postmodern fiction* hevder Bran Nicol at den viktigste dominanten for postmoderne tekster er:

- 1) den selvrefleksive erkjennelsen av teksten som et konstruert og estetisk objekt
- 2) en implisitt (og noen ganger eksplisitt) kritikk av realistisk tilnærming både til narrativet og til det å representerte en fiksjonell «verden»
- 3) en tendens til å rette leserens oppmerksomhet til fortolkningsprosessen under lesningen (Nicol 2009: xvi).

Nicol setter realismen som utgangspunkt for å bedre forstå postmoderne fiksjon (Nicol 2009: xvii) og baserer seg på Patricia Waugh for å begrunne dette valget. Hun har argumentert med at der modernismen er opptatt av *bevissthet*, er postmodernismen opptatt av *fiksjonaliteten*, et spørsmål som er ignorert eller undertrykket i modernismen (Waugh 1984: 14).

1.4 Metafiksjon – rammer, lek og parodi

Det sterkeste kjennetegn på postmoderne litteratur er ekstrem bruk av metafiksjon. Det er viktig å understreke at metafiksjon er en tendens eller funksjon som finnes i alle romaner (Waugh 1984: 5). Metafiksjon kan kort defineres som fiksjon om fiksjon. Metafiksjon er fiksjon som på et eller annet vis har fokus på sin egen status som konstruksjon, spesielt ved å henlede oppmerksomhet på form (Nicol 2009: 35). Metafiksjon kan betegnes som selvbevisst fiksjon fordi den er bevisst seg selv som fiksjon, eller selv-refleksiv eller selv-

referensiell fordi den reflekterer eller refererer til seg selv som et fiktivt verk og ikke pretenderer å gi leseren innblikk i en virkelig verden (Nicol 2009: 35).

Selve begrepet metafiksjon har sin opprinnelse i et essay av den amerikanske forfatter og kritikeren William H. Gass i 1970 (Waugh 1984: 2). Ifølge Waugh, i *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, vil metafiksjon ved å henlede oppmerksomheten på sin status som konstruksjon, ikke bare undersøke grunnleggende strukturer ved narrativ fiksjon, men stille spørsmål mellom forholdet mellom fiksjon og virkelighet generelt. Waugh skriver videre «The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and “objective” world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own “meanings”. It's relationship to the phenomenal world is highly complex.» (Waugh 1984: 3). Waugh ser metafiksjon som en konsekvens av Heisenbergs usikkerhetsrelasjon, og hennes påstand er at det er umulig å beskrive en objektiv verden ettersom observatøren alltid vil påvirke og forstyrre det han eller hun observerer. Metafiksjonelle romaner er basert på en fundamental motsetning i det at de både konstruerer en fiksjonell illusjon og samtidig avkler denne illusjonen. For Waugh er minste felles multiplum for metafiksjon det å skape en fiksjon og samtidig å komme med en indirekte erklæring omkring det å skape fiksjonen (Waugh 1984: 6). Metafiksjon er et virkemiddel som ofte benyttes for å vise frem litterære konvensjoner, typisk de som ble etablert i realismen og som fortsatt er virksomme. Metafiksjonelle elementer kan være til stede i tekster i større eller mindre grad. Enhver tekst som leder leserens oppmerksomhet mot sin egen konstruksjon eller prosess benytter metafiksjonelle grep. Dette kan gjøres mer eller mindre eksplisitt ved å utfordre konvensjonelle forventninger eller narrative koder og ved å konstruere tilsynelatende virkelige eller fiksjonelle verdener i en tekst.

Metafiksjon benytter seg av rammebrudd. Waugh betegner rammer innen fiksjon som den formelle og konvensjonelle organiseringen. Hun påstår videre at rammer er essensielle i all fiksjon, og at de er lettere å observere i modernistiske enn i realistiske tekster, mens de i metafiksjonelle eller postmoderne tekster eksplisitt vises frem (Waugh 1984: 30). Som opplagte rammebrudd i metafiksjonelle romaner nevner Waugh fortellingen-i-fortellingen (*mise en abyme*) og karakterer som leser om sine egne fiksjonelle liv samt andre kinesisk-eske strukturer. Et annet eksempel er sammenblanding av ulike ontologiske nivåer som drømmer, syner, hallusinasjoner og andre fremstillinger som er adskilt fra det tilsynelatende reelle i romanen (Waugh 1984: 31).

All kunst er lek eller spill i den forstand at den skaper andre symbolske verdener, men det er ikke all lekenhet innen fiksjonen som har metafiksjonell karakter. Ifølge Waugh styres spill av regler og roller og metafiksjon opererer ved å utforske fiksjonens regler for å undersøke og avsløre hvordan vi spiller vår egen virkelighet (Waugh 1984: 35). Metafiksjon retter oppmerksomhet mot den rekontekstualisering som skjer når språket brukes estetisk (Waugh 1984: 35). Metafiksjon kan også betraktes som en lek eller et spill med leseren i det at teksten fokuserer på og stiller spørsmål ved litterære konvensjoner – dette kan være eksplisitt eller implisitt. Ifølge Waugh fungerer metafiksjon ved å problematisere fremfor å destruere forestillingen om «virkelige» verdener (Waugh 1984: 40). Metafiksjon er avhengig av en konstruksjon som både følger og undergraver regler og systemer for fiksjon – først ved å sette opp en liksom-verden for leseren og deretter vise frem fiksjonens regler eller konvensjoner for å undersøke forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Waugh peker på at for å kunne dekode eksperimentelle typer av fiksjon, kreves det et publikum som er selvbevisst sin lingvistiske praksis. I metafiksjon vil oppfyllelsen av genrekonvensjoner gi det kjente og manglende oppfyllelse være utgangspunkt for fornyelse. De velkjente konvensjonene fra realismen eller populærlitteratur benyttes for å etablere et felles språk, som deretter utvides ved parodisk å underminere og å sammensmelte med populærkulturelle former (Waugh 1984: 65). Parodi er dobbeltsidig ettersom den både kan ses på som kritikk og som fornyer av romangenren.

1.5 Handlingsreferatets umulighet

Det er problematisk å gjenfortelle handlingen i *Bannister*. Stilistisk er romanen fragmentert og rik på dialog. En slik genreblanding er typisk for postmoderne litteratur. Rommet der hendelsene finner sted er hverken klart beskrevet eller identifisert og karakterenes identiteter er ofte ustabile eller glir over i hverandre. Romanens fragmentariske form gir en uklar fremstilling av kronologi og tid. Dette understrekes også av mange gjentakelser.

Frasen «Ramona har mistet alt [..]» gjentas i romanen på side 16, 26 og 49, men hva har hun mistet?

Jeg leser eksplosjonen, krig og katastrofer på handlingsplanet som utvidede metaforer eller allegorier. De kan leses som bilder på en posttraumatisk tilstand for et kvinnelig subjekt som har lidd et fatalt kjærlighetstap. Vi kjenner metaforene fra dagliglivet: «hun har mistet fotfestet» og «hennes verden har gått i stykker». Teknikken forfatteren benytter er å utvide

metaforens billedledd til en allegori der kloden eksploderer og den kvinnelige protagonisten Ramona slynges ut i verdensrommet. Kjærlighetstapet, som er metaforens referanse, beskrives aldri direkte, men er helt erstattet av det utvidede bildet av jordeksplosjon som så beskrives konkret.

Ramonas emosjonelle tilstand beskrives serielt med ulike metaforer: jordeksplosjon, drukning og mannens død eller forsvinning. Fordi hendelsene som skildres ikke er realistiske, men heller allegorier som representerer noe annet, vil et handlingsreferat virke mer absurd og fragmentarisk enn romanen oppleves ved lesning. I en gjenfortelling søker man å unngå fortolkning. Fordi metaforene først danner mening når de fortolkes, vil det surrealistiske forsterkes i et handlingsreferat, gjenfortellingen blir enda mer absurd og mangler sammenheng. Når hendelsene ikke har logisk forbindelse, vil de fremstå som likeordnet og uten kausalitet. Utydelig plot, manglende logisk kausalitet og fravær av metaforens saksledd i romanen kan betraktes som en form for dansk 1990-talls minimalisme. Det er tekstens prosakarakter, fragmentstruktur og billedrike språk samt mangel på direkte referensialitet, som gjør at den motsetter seg parafrasering. Et handlingsreferat av en anti-roman som *Bannister* vil ikke gi oss noen tematisk forståelse.

I en tekst med så mange absurde elementer og usikker referensialitet som *Bannister*, blir leserens tolkning sentral for forståelsen av verket. Teksten kan ikke forstås autonomt, og fokus for meningsdannelse flyttes fra forfatter og tekst til leserens konkretisering og tolkning av teksten. Jonathan Culler hevder i sin strukturalistiske leseteori at vi haster mot mening i vårt møte med litterære tekster (Culler 2009: 151). Culler fokuserer på de strategier vi som lesere benytter nesten ubevisst i møte med tekster. Leseren benytter de litterære konvensjonene hun kjenner for å skape mening og kan slik få alt til å bety noe. Med utgangspunkt i Cullers leseteori vil jeg påstå at variasjonen i metaforikk der ulike katastrofer gjengis er en slik litterær konvensjon om at teksten ikke skal leses bokstavelig, men må fortolkes for å skape mening. I min lesning er de ulike katastrofene metaforenes billedledd, mens saksleddet er kjærlighetstapet. Mens billedleddene varierer er saksleddet av metaforen konstant men fraværende i teksten. At Ramonas mann er borte betyr ikke at han er død, selv om det er hva som beskrives. Krigen og hjemløsheten som beskrives er ikke reelle ytre katastrofer, men ulike bilder på et individs indre tilstand. Katastrofen er reell, men jeg leser ikke hendelsen referensielt. Leseren vil umiddelbart starte sin tolkning og lete etter en allegorisk eller metaforisk forståelse av hendelsene som beskrives for å finne tematikk eller

skape mening i teksten. Det er umulig å utarbeide et handlingsreferat av *Bannister* uten å starte denne tolkningen.

1.6 Fragmentets manglende kausalitet

Bannister har en fragmentarisk form, og i store deler av romanen er hendelsene ikke lineært eller kronologisk ordnet. Romanen er tredelt og fragmentene i hver del er adskilt med asteriks. Fragmentstrukturen bryter med den kontinuitet og den lineære fremstilling som er karakteristisk for konvensjonelle episke romaner innen genren. Fragmentet er mer typisk for prosagenren. *Bannister* har et poetisk språk samt utpreget metaforikk, og sammen kan dette ses på som en genreblanding mellom roman og poesi, men poesiens klanglige elementer er ikke tilstede. Både fragmentstrukturen og den manglende kausalitet innen hvert fragment, kan ses på som diskontinuitet innenfor Lodges karakteristik av postmoderne tekster (Lodge 1977: 231). De enkelte hendelser eller elementer i hver setning og hvert fragment mangler referensiell kausalitet på handlingsplanet, men gir mening dersom de tolkes metaforisk opp mot romanen som helhet. Dette kan også betraktes som en hermeneutisk tilnærming til teksten fordi jeg tolker enkelte elementer og setter dem opp mot teksten som helhet for å få dem til å gi mening. Teksten er også preget av sterke overdrivelser som også er et særtrekk Lodge tillegger den postmoderne roman (Lodge 1977: 235). Som eksempel vil jeg analysere fragmentet nedenfor:

Ramona sykler ud mod kysten for at nyde det gode vejr, men hver gang hun træder i pedalerne, springer en kæde og slipper hende ud over afgrunden. Hun drejer ind på havnen og gemmer sig mellem pakhusene, for ingen skal se et menneske græde så højt under sommerens hedebløge. Det er en forbrydelse. Hun sætter sig på kajens nederste trappetrin og fylder bassinet med sin ulykke.

Bagefter sykler hun videre. Hun folder tæppet ud mellem strandgæsterne og borer ansigtet ned i sandet. Hvad er det, denne jord vil med hende? Stranden trækker i hendes lunger, så hun stønner, og i hendes øjne så tårerne går løs og forsvinder mellem sandkornene. Mangler undergrunden vand? Ramonas tårer løber ind i jordens midte og trænger frem igen på den anden side af kloden, hvor en blomst skyder op med en bitter smag i kronen. (Hammann 1997: 41)

Fragmentet angir årstid, klima og omgivelser og beskriver en rekke hendelser eller handlinger Ramona utfører. Fragmentet er løsrevet fra det foregående og det påfølgende med hensyn til tid, rom og på handlingsplanet. Noen av elementene har logisk kausalitet, mens andre påstår sammenhenger som virker absurde dersom de leses referensielt. Å sykle til stranden når det er hetebløge og ta en pause på kaia er hverdagslige og logiske handlinger. Å miste kontroll over sykkelen hvis kjedet fusker er plausibelt, men avgrunnen Ramona sendes utover må være av

abstrakt karakter ettersom hun sykler videre og svinger inn på havneområdet. Sett i sammenheng med romanens katastrofe- og fallmetaforikk, vil avgrunnen kunne tolkes som et bilde på hennes indre tilstand. Denne tolkningen støttes av gråten, tårene og av at Ramona på kaikanten «[...] fyller bassinet med sin ulykke.» (Hammann 1997: 42). At havet ikke er stort nok til å romme det volum tårer Ramonas ulykkelige tilstand er opphav til, må betraktes som en sterk overdrivelse. Tårene beskrives ikke referensielt i situasjonen på kaikanten, men kan utledes fra gråten og av metonymien der den abstrakte ulykken kan fylle havnebassenget. Riktignok er et havnebasseng noe konkret, men med sin forbindelse med havet er det ikke et avgrenset fysisk basseng med den egenskap at det kan fylles – det vil være bunnløst som en avgrunn. At Ramona glemmer seg bort når hun gråter gis en absurd begrunnelse ved å påstå at det er en forbrytelse å gråte når det er fint vær. En forestilling om at en nedstemt emosjonell tilstand er upassende når været er bra er kanskje fundert i pietistisk moralisme, men å gjøre gråten til forbrytelse er en overdrivelse jeg tolker som en ironisk kommentar.

Fragmentet mangler kausalitet på handlingsplanet, men sett i sammenheng med metaforbruk både innad i fragmentet og gjennomgående i romanen, kan leseren skape mening i teksten og rekonstruere en situasjon med kausalitet. Foruten avgrunnen og havnebassenget som er svimlende på et fysisk plan, har fragmentet et eksistensielt perspektiv i det at Ramona etterspør jordas hensikt med henne. Denne søken etter mening besvares ikke direkte, men grensen mellom jorda og Ramonas kropp går over i hverandre ved at hun får sanden inn i øyne og lunger. Motsatt trenger Ramonas tårer ned i jorden og videre til klodens midte og tvers igjennom til motsatt side. I spørsmålet «Mangler undergrunden vand?» (Hammann 1997: 42) inverteres tårenes reelle årsaksforklaring som et uttrykk for menneskets sorg til det absurde: jordas behov for væske. Tårevæskens volum blir igjen et mål for sorgens størrelse når den evner det umulige å trenge igjennom hele kloden. Samtidig settes det opp et enormt romlig spenn mellom sandkorn og jordklode. I det surrealistiske bildet av tåreflommen som næring til en bitter blomst, tillegges Ramonas eksistens en konkret hensikt for jorda som kan tolkes som et absurd svar på spørsmålet om hva den vil med henne. Den abstrakte bitterhet i Ramonas tapserfaring overføres til konkret smak i blomstens kronblad. Ved å undersøke fragmentets billedbruk og sette det i sammenheng med romanens gjennomgående metaforikk, har jeg erstattet den tilsynelatende absurde logikk på handlingsplanet med årsaksforklaringer og sammenhenger som gir mening.

2 *Bannister* som metatekst

2.1 Narsissistisk narrativ

Jeg vil i dette kapittelet undersøke *Bannisters* mange metalitterære elementer for å se om jeg kan nærme meg en tematikk eller skape mening i romanen. I *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* undersøker Hutcheon postmoderne tekster, særlig med hensyn til ulike former for selvrefleksivitet. Hutcheon foretrekker begrepet metafiksjon fremfor postmodernisme av flere grunner. Dels ønsker hun å unngå debatten om de psykologiske, filosofiske, ideologiske eller sosiale årsaker til selvbevisstheden som råder i vår kultur (Hutcheon 1985: 3). Hun ønsker mer fokus på teksten som er den litterære manifestasjon av disse endringene og de implikasjoner det har for leseren. Hutcheon velger å benytte begrepet metafiksjon fordi det er et deskriptivt begrep, mens postmodernisme er begrenset til en periode.

Ifølge Hutcheon skiller moderne metafiksjon seg fra tidligere tiders i det at leseren har en annen rolle. Leserens tvinges eksplisitt eller implisitt til å innse sitt ansvar overfor teksten, og å skape et litterært univers som like mye tilhører leseren som forfatteren. Med dette kravet til leseren nærmest likestilles skriving og lesning som skapende prosesser (Hutcheon 1985: 27). Hennes påstand er at mens tradisjonell realisme er en *produktmimesis*, viser moderne metafiksjon en *prosessmimesis* (Hutcheon 1985: 5).

Ifølge Hutcheon har metafiksjon to hovedfokus: tekstens lingvistiske og narrative struktur samt leserens rolle (Hutcheon 1985: 6). Hennes metodologiske utgangspunkt kan dermed forankres i Ferdinand Saussures strukturalisme og Wolfgang Isters hermeneutikk. Språket er referensielt, men til en fiktiv verden, et helhetlig heterokosmos som utgjøres av tegnenes fiktive referanser. Dette gjelder all litteratur, men mens realismeforfattere søker å tilsløre litteraturen som konstruksjon, karakteriseres metafiksjon av en tydeliggjøring av teksten som fiksjon. Isters resepsjonsetikk baserer seg på Roman Ingardens fenomenologiske tilnærming til hvordan teksten konkretiseres eller realiseres i leseren. Ifølge Isters teori er ikke verket identisk med teksten, men oppstår i dynamikken mellom tekst og leser (Iser 1980: 50). Denne teorien understreker leserens rolle som medskaper av verket. Hutcheons påpeker motsetningen i at samtidig som leseren gjøres oppmerksom på teksten som konstruksjon, stilles det krav til leseren som medskapende. Dette tilsynelatende motsatte

krav til leseren, som både distansert og involvert, kaller Hutcheon leserens paradoks. Tekstens eget paradoks er at den både er narsissistisk selvrefleksiv og samtidig fokusert utover og er orientert mot leseren (Hutcheon 1985: 7).

Hutcheon utarbeider i Kapittel 1 et firedelt system for å karakterisere metafiksjonelle selvbevisste teksters form og modi. Tekster kan være selvbevisste på diegetisk eller lingvistisk plan. De diegetisk selvbevisste er bevisst sin egen narrative prosess og de lingvistisk selvrefleksive demonstrerer at de er bevisst både grensene og kraften i sitt eget språk (Hutcheon 1985: 23). Hutcheon kategoriserer videre narsissistiske tekster i en åpen og en skjult form slik at fire varianter oppstår: åpent diegetisk, åpent lingvistisk, skjult diegetisk og skjult lingvistisk. Den åpne form for narsissisme finnes i tekster der selvbevissthet og selvrefleksjon er tydelig tilstede, vanligvis eksplisitt tematisert eller allegorisk innen fiksjonen. Åpne narsissistiske tekster har fiksjonalitet, struktur eller språk som kjerne i innholdet (Hutcheon 1985: 29). Både for diegetisk og lingvistisk type er leserens skapende prosess like viktig som forfatterens. Tekstene spiller på ulike måter å ordne teksten på, og tillater eller tvinger leseren til å skape mening i den litterære verden. I den skjulte formen er prosessen aktualisert eller internalisert i tekstens struktur, og en slik tekst vil være selvrefleksiv men ikke nødvendigvis selvbevisst (Hutcheon 1985: 31).

Tekster der det selvrefleksive tematiseres gjennom plot allegori, narrativ metafor, *mise en abyme*, eller ved bruk av fortellerkommentar, er alle åpne diegetiske former. Slike virkemidler tydeliggjør leserens rolle som aktiv skaper av et fiktivt univers (Hutcheon 1985: 28). Ofte tematiseres nettopp det å fortelle, narrative konvensjoner og den kreative prosess i selve narrativet (Hutcheon 1985: 53). Hutcheon nevner fire spesifikke modeller for skjult diegetiske tekster: detektivfortellingen, fantasy, spillstruktur og den erotiske. I lingvistisk åpen narsissisme tematiseres eller omtales det språklige direkte for leseren. Hutcheon nevner tre måter dette kan gjøres: ved parodisk å spille på en språklig stil eller ved å være bevisst sin eksistens som skrevet eller trykket tekst (Hutcheon 1985: 99). Denne bevisstheten deler hun deretter inn i en statisk og en dynamisk form. Den statiske er en tekst som peker på sitt medium med bruk av for eksempel fiktive fotnoter og redaktørkommentarer. Den dynamiske formen kan være når teksten selv kommenterer litterært språk eller tematiserer leserens handlinger (Hutcheon 1985: 101). Den tredje formen for åpen lingvistisk narsissisme er ulike former for tematiserte (ikke aktualiserte) ordspill eller anagram som retter leserens oppmerksomhet mot den kjensgjerning at teksten består av ord. I de tilfeller går, ordspill og

anagram aktualiseres i teksten, karakteriseres det som skjult lingvistisk narsissisme (Hutcheon 1985: 34).

2.2 *Bannister* som narsissistisk narrativ

I det følgende vil jeg forsøke å identifisere ulike former for narsissisme etter Hutcheons kategorier i et utdrag av *Bannister*. Del II åpner med at Lester, som vikarierer for Ramona på skolen, først parafaserer og deretter leser for elevene fra en fiktiv roman. Det er sammenfall mellom den fiktive romanen i dette innskutte narrative og det omsluttende narrative både i handling og i protagonistens navn. Lester gjenforteller og leser om Ramona i fangenskap hos dødsfyrsten Tabor. En del av hovednarrativet representeres her som en roman-i-romanen, en *mise en abyme*. Dette vil jeg karakterisere som en åpen diegetisk narsissisme, her med elliptisk karakter ettersom Ramonas fangenskapet i hovedsak beskrives i dette innskutte narrative som utgjøres av den fiktive romanen i *Bannister*.

Fragmentene i den største del av romanens del II (Hammann 1997: 89-134) alternerer mellom å være hendelser i en klasseromssituasjon og utdrag fra den fiktive romanen. Det innskutte narrative er skrevet i preteritum og klasseromssituasjonen er holdt i presens. Det oppstår glidninger eller sammenfall mellom disse to narrative nivåene på flere plan. Disse sammenfallene i ytringer, rom, hendelser og særlig mellom karakterer kan også karakteriseres som metalepser fordi de oppløser skillet mellom de to narrative nivåene.

2.2.1 Sammenfall i ytring

Den fiktive romanens Ramona gjentar eleven Ramonas gjentakelse «Jeg vil ikke derind!» slik at den forekommer tre ganger ordrett i teksten. Dette oppløser forskjellen mellom avsnitt fra de to narrative nivåene og binder dem sammen (Hammann 1997: 92). En delvis gjentakelse i henvendelsen til de to variantene av Ramona finnes når den fiktive romanens Tabor gjentar «Kan du ikke høre den kalde?» etter eleven i klasserommets «– Hører du?» (Hammann 1997: 94). Når Tabors spørsmål til Ramona i den fiktive romanen «– Hva sier du, Ramona?» (Hammann 1997: 100) avbrytes ubesvart, følges spørsmålet opp i det påfølgende fragmentet fra klasserommet når Lester tiltaler eleven Ramona når hun ikke hører etter: «– Ramona, jeg spurte dig om noget! råbte han [...]» (Hammann 1997: 100). Likelydende ytringer av eller til karakterer i de to narrative nivåene utydeliggjør forskjellen både mellom nivåene og

karakterene. Identiske navn på protagonisten bidrar ytterligere til dette sammenfallet, og øker leserens forvirring omkring på hvilket narrativt nivå hun til enhver tid befinner seg.

2.2.2 Sammenfall i rom

I del II forekommer også romlige sammenfall mellom de to narrative nivåene. En slik sammenfallende stedsreferanse kan påvises når Tabor og den fiktive romanens Ramona er i en hage og eleven Ramona i neste avsnitt sammenliknes med et sammenrullet pinnsvin i bak-hagen (Hammann 1997: 100). Et overgripende sammenfall i rom, handling og karakterer mellom de to narrative nivåene finner sted når Lester og elevene spionerer på Ramona utenfor Tabors hus. Her er Tabors hus der Ramona holdes i fangenskap plutselig romlig sammenfallende med klasserommet: «Lester springer op fra katederet. – Tror I ikke på mig! råber han og skubber stigerne tilbake til husmuren. – Her! Kravl op igen!» (Hammann 1997: 110). I fragmentet fra den fiktive romanen forut for dette, er spionsituasjonen antydning som et frempek: «Hvis nogen kravlede op og kiggede ind ad vinduerne, ville de tro adressen var forkert. De ville kravle ned igen og bede om lov til at prøve med et andet hus.» (Hammann 1997: 110). Som en del av den fiktive romanen kan dette utsagnet tolkes som en metafor for hvor malplassert Ramona er i interiøret i Tabors hus. En tankerekke med en absurd form for kausalitet springer ut av en av de sjeldne beskrivelsene av interiør i *Bannister*. Ramona sitter i en vakkert utskåret stol og dens utforming gir opphav til sammenlikningen av Ramona med en grevinne. Den tilsynelatende hypotetiske idé at noen utenfor vinduet vil tro de har kommet til feil adresse, kan betraktes som et frempek fordi en slik metafor konkretiseres og fremstilles referensielt i det påfølgende fragmentet.

Når elevene både befinner seg i klasserommet og samtidig på en stige utenfor huset der Ramona i den fiktive romanen er tatt til fange, griper handlingen i den fiktive romanen inn i narrativet fra klasserommet. De to narrative nivåer sammenfaller her både romlig, i handling og også grammatikalsk. Formen på det innskutte narrativet endres etter dette fra preteritum til presens: «Ramona rejser sig og går hen mot Tabor.» (Hammann 1997: 112). Denne oppløsningen av de to ulike nivåene er en metalepse og kan tolkes som forfatterens lek med leseren: den fiktive romanen-i-romanen er like mye en konstruksjon som den romanen teksten vår utgjør. Med dette rammebruddet demonstrerer forfatteren tydelig for en leser, som søker å skille de to ulike narrative nivåer, at begge er like konstruerte. Med dette sammenfallet viser teksten sin egen oppbygning og konstruksjon og dette vil jeg kategorisere som en skjult

diegetisk narsissisme ettersom sammenfallet er en del av tekstens struktur. Spionsituasjonen der barna kikker inn på Ramona er samtidig en billedliggjøring og konkretisering som ironiserer med forventningen til leserens rolle innenfor realismens konvensjoner. Som barna kikker leseren inn på en konstruert «virkelighet» lik publikum i det borgerlige titteskapsteater.

2.2.3 Sammenfall av karakterer

Sammenfall i ytringer og romlige sammenfall i del II oppløser de to ulike narrative nivåene i teksten. Det mest komplekse sammenfall i teksten er kanskje når karakterene går over i hverandre. Spesielt gjelder dette karakteren Ramona. Når eleven Ramona ser inn gjennom vinduet og omtaler Ramona i den fiktive romanen i første person entall, «”Sådan er jeg ikke!» (Hammann 1997: 110), oppstår et sammenfall av karakter mellom de narrative nivåene. I del II opptrer karakterer med navn Ramona i flere varianter i de to forskjellige narrative nivåer: som protagonisten i hovednarrativet og som en karakter i den fiktive romanen. En tredje variant av Ramona i *Bannister* utgjøres av at eleven Ramona i klasserommet stadig identifiserer seg med læreren Ramona.

Ramonas fordobling, som elev i det klasserommet hvor hun samtidig står bak katederet, introduseres tidlig i del I med «Hun skal både være lærerinde og elev [...]» (Hammann 1997: 14)¹ og «Hun ved ikke, hvad hun skal si som lærer eller spørge om som elev.» (Hammann 1997: 16). Videre «Vi har aldrig haft en lærer, som både sidder ved katederet og nede blandt børnene.» (Hammann 1997: 21) og «– Hvordan kan du stå bag katederet og sidde blandt børnene på samme tid?» (Hammann 1997: 24). I del II er det utfordrende for leseren å holde de ulike variantene av Ramona fra hverandre, som Lester uttaler: «– Nå, vi har en del Ramona´er efterhånden [...]» (Hammann 1997: 91). Lester trøster eleven Ramona med at det kun er en navnelikhet «– Jamen, Ramona, siger Lester og løfter hendes tårevædede ansigt. – Det er da ikke *dig*. Det er jo en historie om en helt anden. I har bare det samme navn.» (Hammann 1997: 91). Han argumenterer med at de ikke lever i samme tid: «Historien handler om en, der hedder Ramona, men det er jo ikke dig. Du var sikkert ikke engang født dengang. – Jo, gisper Ramona.» (Hammann 1997: 92). De andre elevene skiller også mellom Ramona i den fiktive romanen og sin medelev, men eleven

¹ Indirekte så introduseres denne fordoblingen allerede på side 13 når Ramona som lærer er presset under vann.

«Hun er ved at drukne i sine egne ord og løfter ansigtet fra en pult nede i klassen og kigger op på sig selv. Hun er lille som et barn og kan snart ikke holde vejret mere.» (Hammann 1997: 13).

Ramona insisterer igjen på at de er samme individ: «– Det er slet ikke dig. – Jo, græder Ramona.» (Hammann 1997: 91). Når eleven Ramona identifiserer seg med den fiktive romanens Ramona, skiller ikke barnet mellom sin egen «realitet» og fiksjonen. Senere i romanens kronologi oppgir Lester til skolelæreren at Ramona i hans historie er identisk med Ramona han vikarierer for: «Hovedpersonen i min historie er – ja du kender hende jo selv – det er Ramona, som jeg vikarierer for [...]» (Hammann 1997: 103). Noen sider senere, etter eleven Ramonas gjenfortelling av den fiktive romanen, omtaler også Lester henne i klasserommet som om den fiktive romanens Ramona er identisk med eleven Ramona – ihvertfall deler de historie siden eleven Ramona er sannhetsvitne: «– Forstår I det? Ja, det gør børnene i hvert fald! De synes, det var virkelig sjovt. – Er I helt sikre? Hvis der er nogen herinde som er i tvivl om noget, må I spørge Ramona, hvad hun mente.» (Hammann 1997: 105). Når Lester senere påstår at han er eleven Ramonas vikar i ytringen «Men nu er det altså mig, der er læreren, og da jeg tilmed er vikar for vores lille pige i førertrøjen, vil jeg godt have, at vi laver en øvelse.» (Hammann 1997: 105) etter eleven Ramonas gjenfortelling av den fiktive romanen, skiller ikke Lester heller mellom lærer og elev-varianten ettersom han påstår å være vikar for eleven Ramona. Her motsier Lester sine tidligere forsikringer om at eleven Ramona ikke er identisk med lærer-varianten. At læreren vikarierer for en elev er også en absurd situasjon og for leseren er forvirringen omkring de ulike Ramona-variantene nå total.

Når eleven Ramona blir bedt om å gjenfortelle fra den fiktive romanen insisterer hun på sammenfall i identitet og skiller ikke på sin egen «realitet» og den fiktive romanen når hun forteller i første person entall «– Jamen, jeg spyttede bare jorden ud af munden og begyndte at snakke med ham, siger Ramona.» (Hammann 1997: 104) og «[...] så stod jeg på hovedet mellem bogreolerne [...]» (Hammann 1997: 105). Eleven Ramona insisterer på sammenfall i identitet, men gjenkjenner ikke sin egen adferd når hun ser inn på Ramona i spionsituasjonen. Hun skisserer et annet narrativ basert på eget adferdsmønster:

Ramona kravlede selv op og kiggede ind gennem vinduerne, og hun blev bestyrtet ved synet. ”Sådan er jeg ikke! Jeg er rædselsslagen. Jeg skriger og drejer rundt. Jeg kan ikke sidde til bords med sådan en mand. Jeg ligger og skælver som en sparket hund i et hjørne. Hvordan er dette muligt?!”» (Hammann 1997: 110)

Men hvilken Ramona ser hun inn på? Hvis de er i samme rom kun adskilt av et vindu, kan ikke den betraktede Ramona være en fiksjon-i-fiksjonen. Denne dobling og spalting av karakterer med navn Ramona er et spill med identitet. Dersom jeg som leser forsøker

å identifisere om det er sammenfallende eller avvikende identitet for elev og lærer-varianten av Ramona i de ulike narrative nivåer, bryter denne søken sammen når den fiktive romanen faller sammen med hovednarrativet både i tid, rom og identitet. Forfatterens lek med de ulike Ramona-variantene peker på teksten som konstruksjon. Alle de narrative nivåer er konstruksjoner, og leserens forsøk på å holde dem adskilt er forgjeves. Sammenfall mellom identitet og de ulike narrative nivåene er tekstens selvrefleksive erkjennelse som et konstruert og estetisk objekt som er den første av Nicols ontologiske dominanter som karakteriserer postmoderne tekster.

Disse narsissistiske grepene peker alle på romanen som en konstruksjon, og er et spill både med identiteter og med leseren. Identitetsspillet går på både navn og rolle ettersom Lester fungerer som Ramonas erstatter. Mens vikarens navn kanskje kan tolkes som et ordspill med ordet leser, er Ramonas et tydelig ordspill med ordet roman. Disse ordspillene vil jeg kategorisere som skjult lingvistisk narsissisme. Når Ramona mumifiseres av Tabor, blir hun som en overdimensjonert bok på handlingsplanet der hun settes i klemme mellom bokreolene (Hammann 1997: 101 og 105), det lingvistiske konkretiseres og understrekes også på handlingsplanet.

2.3 *Mise en abyme* som litterært virkemiddel

I det foregående har jeg vist at romanen-i-romanen, Ramonas fangenskap hos Tabor, er en *mise en abyme* som kan karakterisere som åpen diegetisk narsissisme innenfor Hutcheons system. Den mest omfattende systematiske analyse av *mise en abyme* innen litteratur, er gjort av Dällenbach i standardverket *The mirror in the text*. Jeg vil i det følgende gå gjennom Dällenbachs kategorisering av dette virkemiddelet og deretter påvise forekomster i mitt analyseobjekt.

Forfatteren Andre Gide er den første som beskriver *mise en abyme* i 1893 (Dällenbach 1989: 7) som et selvrefleksivt kunstnerisk grep der verket inneholder en del som er en speiling av eller viser en likhet med verket selv. Velkjente eksempler fra kunsthistorien er speilinger av scener innenfor eller utenfor billedrammen innen renessansemaleriet som Jan van Eycks *Arnolfinibryllupet*. Et eksempel fra litteraturhistorien er det stumme skuespillet teatertruppen oppfører i Shakespeares drama *Hamlet* som er en parallell i miniatyr til elementer i selve dramaet. Dällenbach tar utgangspunkt i Gides beskrivelse av fenomenet,

samt hvordan han anvender det i egne tekster. Han gjennomgår også andre teoretikers utlegninger og utvikler deretter sin egen typologi som han så bruker på ulike tekster.

Gide problematiserer speilmetaforen og tyr til heraldikken for å billedliggjøre fenomenet når han sammenlikner det med et våpenskjold som inneholder en mindre versjon av seg selv. Dällenbach tar utgangspunkt i Gides dagbøker samt hans roman *La tentative Amoureuse* og påviser at strukturen for en *mise en abyme*, etter Gides oppfatning, må være slik at primærnarrativets forteller må ha lik relasjon til sin fortelling som fortelleren i sekundærnarrativet til sin (Dällenbach 1989: 18).

Ifølge Dällenbach ble selve begrepet *mise en abyme* første gang brukt av den franske litteraturkritikeren Claude-Edmonde Magny i 1950 i *Histoire du roman français depuis 1918* (Dällenbach 1989: 20). Dällenbach mener Magnys utlegninger om begrepet mangler presisjon og at de mange metaforene for *mise en abyme* skaper forvirring. Dällenbach grupperer Magnys metaforer i tre grupper: enkel refleksjon, uendelig refleksjon og paradoksal refleksjon. Etter en tilbakevending til *Paludes* og *Falskmynterne* av Gide og av tidligere teoretikers beskrivelser av *mise en abyme*, generaliserer Dällenbach at speilmetaforen fortsatt har gyldighet som sammenlikning til tross for at Gide forlot den til fordel for skjoldet-i-skjoldet (Dällenbach 1989: 34). Videre deler han inn i tre former for speilinger:

- i. *enkel duplikasjon* der fragmentet som speiles har en likhet med verket som omslutter det
- ii. *uendelig duplikasjon* der det i fragmentet som speiles også er et fragment som speiles osv. i flere repetisjoner²
- iii. *aporetisk duplikasjon* der fragmentet som speiles liksom omslutter verket det speiler

Definisjonen blir således: en *mise en abyme* er ethvert internt speil som reflekterer narrativet som helhet i enkel, repetert eller paradoksal repetisjon (Dällenbach 1989: 36). Dällenbachs typologiske modell av *mise an abyme* består av en konstant del som utgjøres av refleksjonen og en variabel del som bestemmes av hva som reflekteres. Han griper til Roman Jakobsens lingvistiske modell og definerer tre elementære typer av *mise en abyme* utfra hvorvidt det

2 Uendelig refleksjon er hva vi opplever når vi sitter mellom to parallelle speil, og metaforen er hentet fra denne referensielle situasjonen. I litteratur er uendelig speiling en umulighet, og jeg har derfor valgt å unngå begrepet i min oversettelse av Dällenbachs tekst.

reflekterte elementet er selve ytringen, uttalen eller koden³. Videre definerer Dällenbach to bestanddeler i den grunnleggende definisjonen for *mise en abyme*: ytringen må både ha en refleksiv karakter og en intra- eller metadiegetisk karakter (Dällenbach 1989: 53).

2.4 Fiksjonell *mise en abyme*

Dersom det er selve ytringen som reflekteres kan dette betegnes en fiksjonell *mise en abyme* som kan defineres som et intertekstuellt sammendrag eller sitat av verkets innhold.

Den narrative funksjonen til en slik fiksjonell *mise en abyme* er å understreke betydning og å tilby en intern dialog og en mulighet for at verket kan fortolke seg selv (Dällenbach 1989: 55).

Oppløsningen på tidsaksen for en slik fiksjonell *mise en abyme* kan være enten fortettet og komprimert som en miniatyrmodell eller strukket ut og være utvidet relativt hovednarrativet. Et annet temporalt aspekt Dällenbach beskriver er relativ tid mellom det omsluttede og omsluttende narrativ. Hans påstand er at all fiksjonell *mise en abyme* har en anakron form (Dällenbach 1989: 60). Samtidighet i tekstens kronologi mellom det primære og sekundære narrativ er en umulighet. Logisk deler han inn denne dissonansen i tre former: den prospektive som reflekterer det som skal komme i fortellingen, den retrospektive som reflekterer det som allerede har skjedd og den retro-prospektive som speiler hendelser i hovednarrativet både før og etter plasseringen av det innskutte narrativet.

2.4.1 Fiksjonell *mise en abyme* i *Bannister*

Kan den fiktive romanen Lester leser fra i del II betraktes som en fiksjonell *mise en abyme*?

Lester tager en tyk bog frem fra sin taske og slår op i indholdsfortegnelsen.

– Det er en ret lang historie, så jeg skal lige finde et sted, vi kan hoppe ind, siger han.

Han bladrer frem til midten og skimmer nogle af siderne.

– Jo, de her kapitler er spændende, siger han og knækker bogen bagover. – Altså hovedpersonen hedder Ramona, og på et tidspunkt i bogen [...] (Hammann 1997: 89)

I sitatet ovenfor går det klart frem at Lester leser fra en bok både i beskrivelsen av materiell utforming, med angivelse av tykkelse og sider, formelle karakteristika som innholds-

3 Dällenbach utviderer senere denne inndelingen med ytterligere to typer, tekstuell og transcendental, ettersom han finner den lingvistiske modellens utgangspunkt begrensende (Dällenbach 1989: 100).

fortegnelse og kapitler samt det innholdsmessige: den fiktive romanen har en historie med en spenningskurve. På bakgrunn av disse angivelsene er dette uten tvil en fiktiv roman, en roman-i-romanen eller et verk-i-verket. Mens protagonisten Ramona speiles, foreligger det i min første lesning ingen fordobling av hendelser som er gjengitt som romanen *Bannisters* hovednarrativ. Det er heller en ellipse i hovednarrativet som gjengis i den fiktive navnløse romanen: Ramonas tid som fange hos dødsfyrsten Tabor. Dersom kriteriet er at den fiksjonelle *mise en abyme* skal speile selve narrativet eller teksten, vil den bryte mot Dällenbachs krav om at narrativet som helhet skal speiles i miniatyr. Logisk sett et slikt krav imidlertid en umulighet, ettersom det innskutte narrativet uunngåelig vil være en del av teksten og da igjen vil måtte speiles. Formelt er situasjonen her heller et innskutt narrativ i fiktiv romans form av noe som er fraværende i romanens hovednarrativ. For å illustrere dette poenget vil jeg gripe tilbake til de velkjente analogiene av *mise en abyme* fra kunsthistorien. En speiling inn i romanen av noe som ikke finnes i det omsluttende narrativet er en litterær parallell til renessansemaleriet *Pengeveksleren og hans hustru*⁴ av Quentin Matsys som pryder smussomslaget til min utgave av *The mirror in the text*. I det konvekse speilet på bordet reflekteres inn i maleriet ikke en miniatyr av det som finnes der, men resten av en tenkt scene som dermed vises indirekte. Rommets åpne vindu med blyglass og en tredje person, trolig pengevekslerens kunde, vises i form av en (fiktiv) speiling. Refleksjonen i speilet sentralt i *Arnolfinibryllupet*⁵ er kanskje en enda bedre analogi til situasjonen i del II. Her er det konvekse speilet plassert på veggen bak brudeparet slik at deres rygger reflekteres inn i maleriet. I tillegg speiles deler av rommet, som både er indirekte og direkte gjengitt i maleriet. Likheten mellom min tekst og maleriet, er at karakteren Tabor ikke er direkte aktør i hovednarrativet, kun i det innskutte narrativet, han *omtales* bare i hovednarrativet. Læreren Ramona er, lik brudeparet, aktør både i hovednarrativet og det innskutte narrativet. I *Bannister* er Ramonas opphold hos Tabor først direkte gjengitt i det innskutte narrativet og deretter reflektert inn i hovednarrativet indirekte med Lester og barnas reaksjoner og gjenfortellinger. Tabors rolle er som bryllupsvitnene vi ser i speilet gjengitt i maleriet, ikke direkte aktører innenfor bilderammen, kun som refleksjoner i hovednarrativet. Hvorvidt det omsluttende og det innskutte narrativet i *Bannister* er synkront i tid, er overlatt til leserens tolkning.

4 <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Quentin_Massys_001.jpg>

5 <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg>

Begge disse maleriene er velkjente eksempler på *mise en abyme* innen malerkunsten som Dällenbach refererer til⁶ i *The mirror in the text* (Dällenbach 1989: 11). Men som påpekt av Dällenbach så faller kroneksempelen på litterær *mise en abyme*, dramaet-i-dramaet i *Hamlet*, også utenfor definisjonen. Denne refleksjonen fungerer nettopp som det konvekse speilet i malerieksempelene, forutsatt at vi erstatter romlig dimensjon med asynkronitet i tid i tekst. I *Hamlet* speiles hendelser forut for dramaets første scene inn i dramaet. «Mordet på Gonzago» gjengir, i forvrent form, en parallell til mordet på Hamlets far der Hamlets rolle eller karakter dessuten er fraværende. Disse hendelsene belyser og utdyper hovednarrativet. Samtidig utgjør jo dette innskutte narrative en del av fabelen i Shakespeares drama *Hamlet*. Den fiktive romanen i *Bannister* er som dramaet-i-dramaet i *Hamlet* eller som refleksjonen i det konvekse speilet i renessansemaleriene. Dällenbach bruker analogien om spionspeilet som metafor for litterær speiling i sin analyse av Gides *Falskmynterne* (Dällenbach 1989: 31). I det innskutte narrative i *Falskmynterne* har den reelle romanen samme tittel og samme protagonist. Ifølge Dällenbach oppstår en svingning mellom de to narrative nivåene når de glir over i hverandre (Dällenbach 1989: 32). Det er et liknende fenomen jeg har påpekt i *Bannister* mellom hovednarrativet og den fiktive romanen uten tittel. På bakgrunn av disse utlegningene vil jeg betegne den fiktive romanen i *Bannister* som en fiksjonell *mise en abyme*.

2.4.2 Uendelig duplikasjon i *Bannister*

Jeg vil i det følgende påvise en rekke speilinger i del II som jeg vil klassifisere som *uendelig duplikasjon* etter Dällenbachs kategorisering. I klasserommet parafraserer Lester først fra den fiktive romanen fragmenter som alternerer med det jeg har definert som hovednarrativet i *Bannister*. Deretter ber Lester elevene gjenfortelle hans opplesning fra den fiktive romanen om Ramona. Eleven Ramona skal gjenfortelle fortellingen eller lage sin egen fortsettelse. Hun gjenforteller, men hennes fortelling er en parodierte variant av den fiktive romanen lik en refleksjon som forvrenger fremfor å gjengi et korrekt speilvendt bilde. I den fiktive romanen er Tabor en dracula-karakter som holder Ramona i fangenskap, tvinger henne til å spise jord, balsamerer henne og lar henne sove i en kiste. Barnets gjenfortelling inneholder flere av de samme elementer som å spise jord, en pistol og å ligge i kister. Men i denne versjonen er både hennes frykt og Tabors sinne byttet ut med latter, og kistesøvnene gjenfortelles som å leke

⁶ Gide nevner også Quentin Matsys i *Journal* men ikke noe spesifikt maleri (Dällenbach 1989: 11).

gjemsel. Når skrekk-elementene erstattes av komedie og barnelek, blir fortellingens grunntone invertert og parodiert. Lester spør elevene: «Hva *handler* historien om?» (Hammann 1997: 105) og oppfordrer barna til å skrive ned fortellingens vesentlige tema eller konflikt på tavlen. Lester ber her barna om å tolke eleven Ramonas gjenfortelling av den fiktive romanen. Her kan jeg identifisere minst tre diegetiske nivåer: hovednarrativet, den fiktive romanen, eleven Ramonas gjenfortelling av den fiktive romanen og deretter de andre elevenes tolkning av denne igjen⁷. Handlingen i den fiktive romanen gjenfortelles her flere ganger. Ettersom narrativet speiles mot det uendelige, vil jeg karakterisere dette som en fiksjonell *mise en abyme* i *uendelig duplikasjon*. Samtidig kan denne konstruksjonen også betraktes som et uttalens *mise en abyme* fordi den omhandler gjenfortelling ettersom den reflekterer produsent, mottager eller selve produksjonsprosessen.

2.5 Uttalens *mise en abyme*

Mens den fiksjonelle *mise en abyme* i Dällenbachs typologi reflekterer selve narrativet som er resultatet av en produksjonshandling, har uttalens *mise en abyme* fokus på produsent, mottager eller selve produksjonsprosessen. Ifølge Dällenbach kan uttalens *mise en abyme* ha tre ulike manifestasjoner som alle forsøker å synliggjøre det usynlige (Dällenbach 1989: 75). Enten

- i) synliggjøre narrativets produsent eller mottaker (det vil si den impliserte forfatter eller leser) i fortellingen
- ii) vise eller avsløre produksjonen eller resepsjonen i seg selv
- iii) gjøre eksplisitt den kontekst som bestemmer (eller har bestemt) produksjonen eller resepsjonen

2.5.1 Uttalens *mise en abyme* i *Bannister*

Gjenfortellingene elevene gjør i del II kan, slik jeg leser dem, betraktes som en tolkning av det foregående diegetiske nivået. Historien om Ramona hos Tabor gjengis først i den fiktive romanen, deretter gjenfortelles den av eleven Ramona. Denne gjenfortellingen ber så Lester

⁷ Ettersom Ramonas og de andre barnas gjenfortelling befinner seg i samme rom, har jeg valgt å anse at de tilhører samme narrative nivå.

elevene om å fortolke. Elementer fra versjonen Lester først parafaserer, som deretter går over til å bli et innskutt narrativ eller fiktiv roman, parodieres, forvrenges og fortolkes til det ugjenkjennelige i rekken av speilinger. Her synliggjøres først Lester i sin parafasering, deretter Ramona i sin gjenfortelling, deretter de andre elevene i sine gjenfortellinger alle både som mottagere, av den fiktive romanen, og deretter som produsenter. Enhver mottager av tekst som gjenforteller den eller bringer sin versjon videre, er samtidig en produsent. Riktignok befinner alle disse produsenter og mottagere seg innenfor fiksjonen. Det er kanskje ikke i tråd med Dällenbachs intensjon om å synliggjøre verkets reelle produsent (forfatteren) og mottaker (leseren). Mens rekken av produsenter representerer forfatterrollen som skaper av tekst, representerer de fortolkende aktørene leserens rolle. Produsent og mottager representeres i fiksjonen, og både rollen jeg har som leser og Hammann som forfatter speiles dermed inn i verket. I min tolkning er det disse usynlige rollene som synliggjøres i del II av *Bannister*.

2.6 Tekstuell *mise en abyme*

Dällenbach utvider sin typologi med to kategorier ettersom han finner den lingvistiske modellen begrensende. Mens en fiksjonell *mise en abyme* reflekterer eller dupliserer narrativet eller ytringen i sin referensielle dimensjon, vil en tekstuell *mise en abyme* reflektere det på et litterært eller metaforisk aspekt. Eksempler her er den emblematiske metaforen teksten som vevnad, nettverk eller struktur. Teksten veves av ord, tegn eller andre tekster som stoffet veves av tråder. Andre former er relatert til teksten som noe organisk, fysiologi eller anatomi, teksten som maskin, eller andre kunstarter som musikk eller malerkunst (Dällenbach 1989: 96). Denne formen reflekterer alltid samtidig koden, slik som den metafiksjonelle *mise en abyme* gjør, men i motsetning til den uten å være mimetisk med hensyn til teksten selv og avsløre dens funksjon.

2.6.1 Tekstuell *mise en abyme* i *Bannister*

Jeg mener å kunne identifisere en slik tekstuell *mise en abyme* i *Bannister* i det maleriet som finnes i Tabor eiendom. I fangenskapet hos Tabor bindes Ramona fast til en stol og plasseres foran hans malerier som lik Hieronymus Bosch' fremstiller menneskelige pinsler: «Malerierne forestilte noen meget livagtige dommedagsscener, hvor mennesker blev lemlæstet og kastet i helvede, og da Ramona snart skulle den samme vej, mente Tabor,

at studierne ville være en gavnlige forberedelse for hende.» (Hammann 1997: 90). Tabor hører senere Ramona i bildene, og hun blir bedt om å beskrive hvordan menneskene rives i stykker og «[...] præcis hvordan rædselen stod malet i deres ansigter.» (Hamman. 1997: 90).

Dette betrakter jeg som en tekstuell *mise en abyme* fordi det er beskrivelsen av et kunstverk, som en innskutt miniatyr, der Tabor viser Ramona hennes kommende skjebne. Tabor holder maleriet opp som en trussel og et proleptisk speil, og hun bes om å beskrive scenene med ord. En nøkkel for min tolkning her er Tabors utsagn: «Hvad du ser på billederne er bare penselstrøg. Det er *dig*, der er den døende [...]» (Hamman 1997: 90). Utsagnet peker på koden, teksten som kunstverk og komposisjon. Ved å skifte kunstnerisk uttrykksform fra maleri til skrift, omsetter jeg i min tolkning første setning av dette utsagnet til metakommentaren: Det du ser på sidene er bare tegn og ord.

2.7 Metatekstuell *mise en abyme*

Kodens *mise an abyme* betegner Dällenbach også som metatekstuell *mise en abyme*. Denne form for refleksjon fungerer som instruksjoner for leseren og letter hennes oppgave som er å tolke teksten (Dällenbach 1989: 100). Videre påpeker Dällenbach at i sin ytterste konsekvens kan denne *mise en abyme* utvides til en estetisk teori, en debatt, et manifest eller en indikasjon av hensikten med romanen fra forfatteren eller romanen i seg selv (Dällenbach 1989: 99). Jeg vil komme tilbake til metatekstuell *mise en abyme* i mitt analyseobjekt senere i oppgaven.

2.8 Transcendental *mise en abyme*

Den transcendentale *mise en abyme*, eller opprinnelsens fiksjon, i Dällenbachs typologi er vanskelig å forstå. Jeg kan heller ikke identifisere den i mitt analyseobjekt, men velger å presentere den kort for å gjengi hans typologi i sin helhet. Det eneste eksempelet han benytter for å illustrere er hentet fra Samuel Becketts *Watt*, der en beskrivelse av et bilde på en vegg av et senter og en sirkel med optisk svimlende effekter repeteres en rekke ganger med variasjon slik at teksten settes i svingninger og mister fast forankring lik det optiske fenomenet. Effekten som bildet har på protagonisten speiles i en litterær form i teksten ved hjelp av repetisjonene som dermed mimer det visuelle inntrykket. Den senterløse repetisjon på det narrative og lingvistiske plan kan betraktes som en tekstlig speiling av det optisk fluktuerende sanseinntrykket. Ifølge Dällenbach er dette også er klar referanse til metaforen for Gud

i Dantes visjon i *Den gudommelige komedie* der Gud opptrer i sin mest perfekte form: som punkt og sirkel (Dällenbach 1989: 104). Dällenbach beskriver den transcendentale *mise en abyme* som en type som på grunn av sin evne til å avsløre noe i teksten som tydeligvis transcenderer den og reflekterer innen narrativet hva som samtidig oppstår i den, motiverer, danner og forener den.

2.9 Kritikk av Dällenbach

Faren med Dällenbachs detaljerte typologi, er at de fleste litterære virkemidler, metaforikk og speilinger i teksten kan klassifiseres som *mise en abyme*. I min iver etter å benytte hans kategorier kan jeg lett gå vill i hans speilkabinett, og ende opp med å betegne det meste i teksten som en form for *mise en abyme*. En annen innvendig er at hans kategorisering synes ganske kompleks, og at de ulike typene ofte glir over i hverandre. For eksempel er det vanskelig å skille den tekstuelle *mise en abyme* fra allegori eller utvidet metafor. Det er også vanskelig å skille hans metatekstuelle *mise en abyme* fra metalitterære kommentarer. Samtidig bryter han her, så vidt jeg kan se, med sitt eget krav til figuren i det at hele teksten skal reflekteres. Det kan synes vanskelig å gjenfinne dette både i den metatekstuelle og uttalens *mise en abyme*. Med en strukturalistisk tilnærming setter Dällenbach seg fore å utarbeide en komplett typologi for alle type speilinger i litterære tekster. Hans kritiske gjennomgang av tidligere teoretikers beskrivelser av *mise en abyme* er skarp og dermed både oppklarende og interessant lesning.

Santiago Juan-Navarro foreslår en forenklet typologi (Juan-Navarro 2000: 44) med inndeling i fire kategorier etter hva som reflekteres eller speiles i teksten. Refleksjon av ytringen er lik Dällenbachs fiksjonelle *mise en abyme*, der narrativet oppsummerer eller siterer seg selv. Refleksjon av uttalen indikerer som hos Dällenbach at tekstens produsent eller mottaker er representert. Refleksjoner av koden denoterer tekstens funksjonelle prinsipper på enten narrativt eller lingvistiske plan. Opprinnelsens fiksjon er den siste kategorien som tilsvarer den transcendentale *mise en abyme*, og når Juan-Navarro betegner dette som de mytiske konstruksjoner som avslører verkets opprinnelse og effekt virker det noe oppklarende på min forståelse av typen.

2.10 Læreren som autoritet

Barna opponerer mot Ramonas vikar Lester gjentatte ganger. Barna betviler at Ramona går til fysisk angrep på Tabor. Hendelsen er ikke gjengitt i den innskutte fiktive romanen, men som et utsagn fra Lester i klasserommet: «Børnene tror ikke på Lesters fortelling. Han siger, at Ramona rejste sig og sparkede Tabor over benet, som om det var en dørkarm, og at hun blev ved, indtil malingen sprang af i flager. – Det ville hun aldrig turde gøre! protesterer én.» (Hammann 1997: 102). Den siste innvendingen kan tolkes slik at barna ikke skiller mellom Ramona i den fiktive romanen og Ramona i det narrative nivået fra klasserommet, enten som den fraværende læreren eller som eleven Ramona som begge tilhører samme nivå som dem. Barna betrakter her en for dem fiksjonell karakter, Ramona i den fiktive romanen, som et virkelig individ og stiller krav til karakterens handlinger utfra et krav om realisme. Denne protesten kan også tolkes som en metakommentar. Barnas innvending er basert på et krav om at romankarakterer skal fremstilles med en psykologisk helhetlig personlighet som alle deres handlinger kan forklares ut fra. Dette er realismens konvensjon som modernismens romankarakterer brøt med. Dette kravet problematiseres igjen i den franske nyromanen. En romankarakter, det ene barnet, stiller her krav til at litteraturen skal følge konvensjonelle krav i sin personstilling. Dette kan tolkes som en ironisk kommentar fra forfatteren fordi det er en lek med litterære konvensjoner som også kan speile leserens forventninger. Innenfor Dällenbachs kategorisering gjøres det usynlige synlig og det er konteksten, forventninger og resepsjon som speiles inn i narrativet slik at den kan betegnes en uttalens *mise en abyme* type iii).

Lester gjengir innholdet i en roman som han også leser fra. I eleven Ramonas gjenfortelling (Hammann 1997: 104) er mange elementer bevart. Men mens den fiktive romanen viser Ramona fanget av en dødsfyrste i et torturkammer, er grunntonen invertert i eleven Ramonas gjenfortelling ettersom inntrykket av frykt er erstattet med latter: «Det var ret sjovt [...] Han blev helt rød [...] og begyndte at skraldgrine. Dét var det allersjoveste [...] Jeg var ved at dø af grin over det [...] Det var en rigtig sjov aften. [...] han grinede hele vejen ind i soveværelset [...] Han fik sidesting, men han syntes jo, det var sjovt ...» (Hammann 1997: 104). Lester oppfordrer elevene til å analysere og finne tema for den fiktive romanen når han ber dem finne nøkkelord som han definerer «Et nøkkelord er en slags overskrift for fortellingens væsentligste tema eller konflikt.» (Hammann 1997: 106). Selv lanserer han «latter» og «frykt» som sine nøkkelord etter at Ramona har gitt sin gjenfortelling.

Mens «frykt» er gjennomgående for Lesters opplesning av den fiktive romanen, er «latter» et trekk fra Ramonas inverterte versjon.

Ved synet av barnas nøkkelordene bryter Lester ut i latter og hevder at elevene har misforstått fortellingen «– I ... I ... I har jo ikke fattet noget som helst [...]» (Hammann 1997: 107). Når Lester ser at en elevs nøkkelord har stavefeil, «”Ramona vinder over Taber.”» (Hammann 1997: 107), sier han «– Forkert! I har alle sammen skrevet Tabors navn forkert. Det er med *O*.» (Hammann 1997: 107) og «– Ta-båår! Det har intet som helst med én, der *taber* at gøre. I har simpelthen misforstået det hele.» (Hammann 1980: 107). Lester er autoritær i lærerrollen, ler av elevene og mener selv å ha den riktige forståelsen eller tolkning av teksten han har parafasert og lest fra for dem. Men barna er av en annen oppfatning og opponerer igjen: «Børnene protesterer: – Ramona fikk Tabor til at grine! råber de.» (Hammann 1997: 107).

Ifølge den autoritære læreren evner elevene hverken å forstå innholdet, fortolke eller stave den fiktive romanen. I kraft av lærerrollen insisterer han på å kunne definere den riktige tolkning eller forståelse av teksten. Lester benytter sin pedagogiske kompetanse til å ta i bruk den foreldede straffeleksen overfor barna. De skal skrive navnet som ble stavet feil tohundrede ganger. Lester lykkes å stilne barnas protest med sine undervisningsmetoder «De tror på alt, han fortæller dem. De stiller ingen spørsmål mere.» (Hammann 1997: 112).

Ved å undersøke teksten finner jeg at barna har gjengitt eleven Ramonas versjon – det er i *hennes* gjenfortelling at Ramona får Tabor til å le, mens det i Lesters opplesning ikke er spor av latter. Når Lester sier «Jeg er ked af at sige det, Ramona, men din historie er blevet helt misforstået.» (Hammann 1997: 107) er utsagnet tvetydig. Hvilken Ramona og hvilken historie peker dette tilbake på? Den først fortalte historien om læreren Ramona i Tabors fangenskap som Lester selv leser, eller eleven Ramonas gjenfortelling? Utsagnet har størst gyldighet dersom det peker på hans egen fortelling, men ettersom han henvender seg til eleven Ramona kan utsagnet bestrides fordi det er essensen av eleven Ramonas versjon, der frykten er forsvunnet og erstattet med latter, som gjengis av de andre elevene.

Lesters fortelling er, ifølge hans tolkning av sin egen historie, misforstått: «Det kan godt være, dine kammerater føler, de har forstået et eller andet, men den her lille prøve har bestemt ikke overbevist mig.» (Hammann 1997: 108). Gutten blant elevene inverterer også ifølge Lester det fortalte med sitt «”Ramona vinder over Taber.”» (Hammann 1980: 107).

Mens min undersøkelse av teksten klart viser at eleven Ramona har invertert grunntonen i Lesters fortelling, mener jeg at dette utsagnet representerer en mulig lesning som barna gjør av Lesters fortelling som han selv ikke ser. Ramonas opphold hos Tabor, i Lesters fortelling, er riktignok preget av frykt, men jeg finner et tydelig omslag:

Det var ikke hans gevær, der var farligt, men den skælven der jog igennem hende, når han lagde øjet til sigtekornet. Det var dén der eksploderede i hendes hoved, så hun faldt om og døde. Hun frygtede ikke hans lænker og kroge, men det tungsind der overmandede hende, når han låste dem fast om hendes fødder. Og det var ikke kisten hun frygtede, når han sømmede låget på om aftenen, men mørket hun indeholdt bag sine lukkede øjne. (Hammann 1997: 101)

Det Ramona frykter mest er sitt eget indre mørke, og når hun erkjenner at det er frykten selv som holder henne fanget, raser graven sammen og hun er fri. I min tolkning har barnet som oppsummerer at Ramona vinner over Tabor nettopp grepet dette omslaget i teksten. Den autoritære læreren henger seg opp i skrivefeil og detaljer og overser i sin nidkjære iver at barnet har vist en god forståelse for teksten som går bortenfor tegn og ord. Når Ramona overvinner sin egen frykt er hun fri fra fangenskapet. Når hun har vunnet har hennes fangevokter tapt.

Skoleinspektøren, som er Lesters overordnede, videreformidler klager fra foreldrene: «– Jeg vil ikke have, du lyver over for barnene, siger skoleinspektøren vredt. [...] Klagerne er enslydende: Du fører barnene bag lyset.» (Hammann 1997: 102) og «Elevene skal gå herfra og vide, hvad der bliver talt om. Hver dag! Har du forstået?» (Hammann 1997: 103). Skoleinspektøren representerer den holdning at en tekst har én bestemt betydning og kun kan forstås på én måte. Skolens autoriteter, læreren og skoleinspektøren, er fastlåste i sine entydige forestillinger om hva litteraturen betyr, mens elevene gjør mer følsomme fortolkninger, dikter opp sine egne versjoner og har dermed en mer medskapende rolle. Barna krever riktignok at fiksjonen eller litteraturen skal følge realismens konvensjonelle krav i sin personfremstilling, men ellers oppfyller de det krav moderne metafiksjon ifølge Hutcheon stiller til leseren.

2.11 Lesning og tolkning som tematikk

Jeg har i det foregående vist at *Bannister* tematiserer tolkning av tekst. En tendens til å rette leserens oppmerksomhet mot fortolkningsprosessen er den tredje av Nicols dominanter ved postmoderne tekster. I del II finnes det også mange enkeltytringer som tematiserer tolkning.

Det er kanskje problematisk å ta dem ut av sammenheng, men i en så fragmentert og kaotisk tekst mener jeg at jeg kan tillate meg å gjøre det. Dette er også på bakgrunn av at utsagnene som jeg mener tematiserer tolkning er så hyppig forekommende. Oppfordringen «[...] I skal ikke tage det så bogstaveligt.» (Hammann 1997: 116) kan tolkes som en kommentar eller instruksjon til hvordan vi skal lese *Bannister* fra forfatteren selv. For å gripe romanens tematikk må den leses metaforisk og allegorisk. Utsagnet «Fordi hun [Ramona] ville have lov til at kigge på et træ, uden at der skulle komme nogen og fortælle hende, hvad det betød.» (Hamman: 117) avviser autoritære tolkninger av tekst og oppfordrer leseren til å stole på sine egne.

Lester er fanget i kravet til realistisk litteratur:

– Har I ikke lyst til at tegne en tegning? spørger han for at trække tiden ud.

Jo, det vil de da gerne. De tager penallhuset frem fra taskerne, mens Lester deler papir ud.

– Hvad som helst, bare det ligner, siger han. Børnene tegner snelandskaber og nytårsraketter og er dybt realistiske. Hvis en ting bliver for klattet, skriver de bare nedenunder, hvad det forestiller. (Hammann 1997: 120)

Barnas oppgave er «å tegne noe som likner», hvis bildet er vanskelig å tolke eller ikke likner, kan de gi betrakteren instruksjoner ved å påføre hva de har ment at det skal forestille. Den nest siste setningen i sitatet er problematisk. Grammatikalsk er det å være «dypt realistisk» knyttet til barna, men ut fra konteksten forventer man at det er bildene de produserer som skal likne på noe eller være en realistisk fremstilling. Hvis adjektivet «realistisk» beskriver barna, kan deres realisme bestå av at de har forstått at det ikke er mulig å gjengi noe slik at mottakeren oppfatter eksakt det som avsenderen har intendert – derfor er det nødvendig med skriftlige instruksjoner. Denne tolkningen er kanskje spekulativ, men jeg mener fortsatt å ha dekning i teksten for at det er tolkning av kunstnerisk gjengivelse generelt som problematiseres her. På et metaplan er det forestillingen om *mimesis*, den forestilling at et kunstnerisk verk skal være en etterlignende fremstilling av noe reelt eller virkelig, som tematiseres. Barnas tegning som er en visuell gjengivelse av noe, tolker jeg som en parallell til litteraturens representativitet. I motsetning til billedkunst, representert ved barnas tegninger, kan ikke litteraturen gjengis ikonisk, den er avhengig av skriften og språket som består av tegn og symboler.

Når Lester gir elevene fristil i oppgave, er temaet hva de tror skjedde med Ramona. Han gir dem karakterer for formalia: «Lester retter børnenes stavefejl og giver dem karakter

etter måden, de former deres håndskrift på.» (Hammann 1997: 123). Det virker som om tidligere erfaringer eller hensyn til egen karriere har fått ham til å endre pedagogisk metode: «[...] Lester kan aldri indfri deres forventninger. Han er verdens dårligste lærer og får aldri de anbefalinger fra skoleinspektøren, der skal til for at bringe ham væk herfra.» (Hammann 1997: 122). Lester detroniserer nå seg selv som autoritet på fortolkning «Hvad indholdet angår, læser Lester stilene, som om de var bageopskrifter, og han er lykkeligvis uden kompetence til at vurdere, om børnenes afvejning af Ramonas skæbne har bund i virkeligheden.» (Hammann 1997: 123). Her problematiseres indirekte ideen om *mimesis*. Ved å avvise at en fiktiv karakter i barnas stil er en karakter med en «reell» skjebne, blir dette i min tolkning en ironisk metakommentar som igjen stiller spørsmål med realismens krav til tekstens protagonister. Innenfor Dällenbachs begrepsapparat vil jeg si at her speiles den *kontekst* som bestemmer produksjonen eller resepsjonen, nærmere bestemt hans uttalens *mise en abyme* type iii). Både dette utsagnet fra Lester og hans oppdrag til barna om «å tegne noe som likner» leser jeg som kritikk av en realistisk tilnærming til narrativet og det å representere en reell verden som er Nicols andre ontologiske dominant for postmoderne litteratur.

På de påfølgende to sidene i *Bannister* er stiler fra fire ulike elever gjengitt i kursiv. Den første «– *Jeg tror Ramona gik gennem ild og vand [...]*» (Hammann 1997: 123), berømmes av Lester for sitt poetiske uttrykk, men anklages for å være uforståelig. Den neste stilen «– *Jeg tror, det var ligesom atomkraft.*» (Hammann 1997: 124) henter inn elementer fra fysikkens eller teknikkens sfære, og Lester etterlyser her sammenheng eller mening. Den neste stilen «– *Dengang jeg var lille [...]*» (Hammann 1997: 124) kretser rundt begrepsparet lys-mørke og eleven avslører sin mørkredsel. I den fjerde elevens historie «– *Jeg tror Ramona fødte et lille barn [...]*» (Hammann 1997: 125) sammenliknes Ramona med Maria i jomfru-Maria og Jesus-barnet. Lester anklager barna for å være sneversynte og tror temaet er kjærlighet. *Bannister* fortsetter når Lester leser videre fra den fiktive romanen om Ramona.

Sekvensen med barnas stiler kan virke surrealistisk, absurd og gåtefull. Men ved nærmere undersøkelse så finner jeg at alle stilene gjentar elementer fra hovednarrativet: Ramona har vært utsatt for mange prøvelser og dermed «gått gjennom ild og vann», hennes verden er sprengt som av en kjernereaksjon, lys og mørke er mye fokusert i del I, og det finnes referanser til en sønn i del III. I min lesning representerer hver av stilene ulike

personlige tolkninger av deler av romanen vi leser, der hvert barn tar utgangspunkt i elementer i hovednarrativet men også tar med seg eget erfaringsgrunnlag og interesseområde inn i sin tekst. Poetiske, naturvitenskapelige, personlige og religiøse vinklinger karakteriserer hver av de fire fristilene som presenteres. Retninger innen Reader-Response teori, den psykoanalytiske modell representert med Norman Holland og David Bleich, fokuserer nettopp på at vi som lesere tar med oss personlig erfaring og referanserammer i vår tolkning av litteratur. Hollands teori går ut på at hver enkelt leser tolker tekster i tråd med det han kaller sitt eget identitets-tema. Som lesere former vi det materiale den litterære teksten gir oss etter det vi frykter og begjærer. Dette identitets-temaet er stabilt hos et individ, og ifølge denne teorien gjenfinner vi vårt identitets-tema når vi fortolker tekster: «Each reader, in effect, re-creates the work in terms of his own identity theme.» (Holland 1980: 126). Barnas skrevne tekster kan betraktes som slike ulike tolkninger av hovednarrativet der hvert barn gjenskaper verket etter sitt identitets-tema. Denne tolkningen underbygges av at alle stilene er holdt i første person entall og at de innledes med det personlige pronomenet «jeg». Situasjonen med de fortolkende barna kan også betraktes som en uttalens *mise en abyme* ettersom leserne eller fortolkningsprosessen av *Bannister* speiles inn i verket og dermed synliggjøres. Med Hutcheons begrep kan vi her også identifisere en *prosessmimesis*. Prosessen som mimes kan være knyttet til produksjon av litteratur dersom man betrakter barna som produsenter, eller leserens fortolkningsprosess hvis man ser dem som fortolkere av tekst. Denne delen av teksten tematiserer den kreative prosessen, det å skrive, fortelle eller tolke historier, og kan derfor også betraktes som åpen diegetisk narsissisme.

Lesters har følgende tilbakemelding til stilen eller versjonen til de to første elevene:

– Pokkers til poesi, hva? Det er bare ærgerlig, man ikke kan forstå, hvad vores unge forfatter mener. Det er for ukonkret efter min mening.

Han finder en anden stil frem fra bunken.

– Det samme gør sig gældende med den næste. Den er rimelig håndfast, men jeg kan ikke med min bedste vilje finde en sammenhæng mellom atomfysik og Ramonas forhold til Tabor. (Hammann 1997: 123)

Den unge forfatteren som skriver uforståelig, kan henspille på barnet som er produsenten av fristilen, men også på Hammanns forfatterskap, romanen *Bannister* eller krevende litteratur generelt. Dette siste metanivået er en synliggjøring av produsent, mottager eller resepsjonen, og kan dermed betraktes som en uttalens *mise en abyme*. Kritikk av manglende sammenheng i teksten kan også rettes mot *Bannister*. Lesters kritikk av elevenes tekster speiler leserens

frustrasjon over romanen hun holder i hånden, og kan derfor også leses som forfatterens ironiske kommentar.

Lesters tilbakemelding til den tredje eleven, «Prøv at legge merke til linierne på papiret, neste gang du skriver. Det er dem, du skal ramme, ikke mellomrummet imellem dem.» (Hammann 1997:125), kan selvfølgelig leses konkret og grafisk, at elevens bokstaver ikke følger skrivepapirets linjer. Men utsagnet spiller på den forslitte metaforen «å lese mellom linjene» som betyr å tolke tekst og avdekke konnotativ betydning. I litteraturfaget er det nettopp denne egenskapen som oppøves, og jeg leser Lesters oppfordring om det motsatte som en ironisk kommentar fra forfatteren. Ettersom det her er koden som speiles, kan vi i Dällenbachs typologi påvise en metatekstuell *mise en abyme*. Denne metakommentaren er et ordspill med en kjent metafor, og kan med Hutcheons typologi betegnes skjult lingvistisk narsissisme.

2.12 Spill i *Bannister*

Postmoderne romaner har ofte elementer av spill. I sin undervisning foreslår Lester en konkurranse for og med elevene, der det å fortelle historier tilhørerne ikke kjenner er poenggivende for fortelleren. Lester introduserer poengsystemet rett forut for sin opplesning fra den fiktive romanen:

– Okay, så lader vi det komme an på en prøve. Først fortæller jeg en historie og bagefter skal de, der har hørt den før, række fingeren op. Vi kan lave et pointsystem. Hvis jeg fortæller jer noget I ved i forvejen, får I ét point, og hvis det er omvendt, er det mig der vinder. (Hammann 1997: 86)

Lester foreslår at de skal spille til fem og «Flest ud af fem vinder.» (Hammann 1997: 86). Barna spør: «– Hvorfor skal vi kun høre fem? – Det skal I heller ikke, men skulle vi ikke lave en prøve først? Hvis I kender tre af de historier, jeg fortæller, har jeg jo tabt, og så gider I alligevel ikke høre på mig mere.» (Hammann 1997: 87). Etter Lesters opplesning og etter at eleven Ramona har gjengitt historien om hva som skjedde med Ramona i den fiktive romanen hos Tabor i første person entall, gjør Lester opp status for poeng: «– Ja, så kan vi vist gjøre det foreløbige resultat op og si, at det står 1-0 til Ramona i vores konkurrence. Hun har fortalt en historie, I ikke hadde hørt før, og den morede jer oven i købet.» (Hammann 1997: 105). Deretter ber Lester elevene forklare hva historien handler om ved hjelp av ideen om nøkkelord. Han definerer dem fra Ramonas gjenfortelling som «latter» og «frykt», og

oppfordrer barna til å finne sine egne nøkkelord og skrive dem på tavla. Ordene på tavla avsløres i liten grad for leseren, men ifølge Lester har ikke elevene forstått noe som helst. Når Lester opplever at Ramonas historie er blitt misforstått av barna, tar han poenget hun fikk tilbake:

Det kan godt være, dine kammerater føler, de har forstået et eller andet, men den her lille prøve har bestemt ikke overbevist mig. Tvertimod. Jeg er nødt til at tage pointet fra dig igen.

Han tager sin lille blok op fra brystlommen og retter stillingen.

– Ja, så står det igen 0-0. (Hammann 1997: 108)

Etter episoden når det innskutte narrative faller romlig sammen med narrative i klasserommet og elevenes straffelekser, gir Lester dem en tegneoppgave. De blir bedt om å tegne det mest uhyggelige i Tabors hus, og deretter en tegning der denne tingen faller i hodet på dem selv. Lester ser fremskritt hos elevene og er fornøyd. «De tror på alt, han fortæller dem. De stiller ingen spørsmål mere. Det er helt klart ham, der fører i deres lille konkurrence. Mindst 4-0 må det stå nu.» (Hammann 1997: 112). Senere i romanen finner jeg ingen poenggivning eller referanser til denne konkurransen⁸.

Hva utspant seg egentlig her? Det ble introdusert et spill eller en konkurranse omkring det å fortelle historier. Reglene ble presentert og poeng delt ut av den autoritære læreren. Men hvis man studerer hendelsene i detalj, går det frem at reglene først brytes og deretter endres underveis. Poeng skal tildeles den av konkurransedeltakerne som forteller en historie tilhørerne ikke har hørt før, men Ramona får poeng når hun forteller en historie som uttalt er en *gjenfortelling* av den fiktive romanen: «– Og jeg vil have, at du fortæller med dine egne ord. Precis som det var.» (Hammann 1997: 104). Ramonas fordobling som både gjenforteller og mulig protagonist er forvirrende for leseren, og realitetskravet «nøyaktig som det var» gjør det umulig å skille de to Ramona'er eller narrative nivåer. Denne oppfordringen kan ha to betydninger. Enten insinuerer Lester at eleven Ramona har vært i fangenskap hos Tabor og dermed er identisk med læreren Ramona, eller at hun skal gjengi hendelsene fra den fiktive romanen nøyaktig.

Eleven Ramonas gjenfortelling er et vrengebilde av Ramonas fangenskap slik det fremstilles i den fiktive romanen. Enkeltelementer som jord i munnen, pistol og sove i kister

⁸ Lester gir riktignok poeng til gjenfortellingen til to av de fire barna senere i romanen, men dette er ikke enkeltpoeng men poengsummene sju og ni som derfor må følge en annen poeng- eller karakterskala.

er bevart, men den dystre grunntonen og trusselen om døden er fraværende i gjenfortellingen og erstattet med latter. I eleven Ramonas gjenfortelling oppstår således en ny historie og ut fra denne tankegangen har hun fortjent sitt poeng. Reglene er ikke stabile, de endres når læreren finner det for godt. Lester gjør som små barn når de spiller spill: finner på nye regler underveis. Ramona fratras sitt poeng fordi elevenes nøkkelord på tavla, i Lesters øyne, avslører at elevene manglet forståelse. Som et umodent barn gir han seg selv lederposisjon, og det er uklart for meg ut fra spillets regler hvordan han scorer sine fire poeng. Læreren får poeng når barna tror på alt han sier og ikke lenger stiller spørsmål. Jeg kan heller ikke se at Lester forteller fem ulike historier slik han foreslo. Jeg kan identifisere at de alternerende sekvensene, med det narrative nivået fra klasserommet, bryter inn i romanens kronologi slik at fortellingen starter opp fem ganger (side 90, 92, 94, 97 og 101), men han forteller én sammenhengende historie.

Har jeg selv vært utsatt for et spill her? Har jeg latt meg lokke inn i en resultatløs etterprøving av poenggivning og regelsett i et forvirrende spill i en fiktiv verden? Ovenfor tilpasset jeg min tolkning av Ramonas gjenfortelling i min iver etter å følge regler og skape system. En roman som *Bannister* bryter hele tiden romanens konvensjonelle regler og systemer, og med dette insisterer den på sin egen fiksjonalitet. Den kan derfor heller ikke forstås ved å følge kjente spilleregler. På jakt etter metatekstuelle elementer i *Bannister*, vil jeg som leser være årvåken for direkte og indirekte hentydninger til fortelling og tolkning. I min lesning blir det ustabile poengsystemet for det å fortelle i fiksjonen en parallell til den fornyelse og brudd med konvensjoner som er nødvendig for å skrive romaner som leserne opplever som nye. Poenggiving av litteratur kan også være et spark til tabloidavisenes bruk av «terningkast» for vurdering av litterær kvalitet. Lesters konkurranse favoriserer «nye» historier, mens en erfaren leser vil tenke at alle historier allerede er fortalt. Å skrive fornyende litteratur er å finne en ny form. Også i denne tolkningen representerer karakteren Lester et foreldet litteratursyn.

3 Intertekstualitet i *Bannister*

Begrepet intertekstualitet ble introdusert av Julia Kristeva i 1966 i «Word, dialogue and novel». Med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins teorier ser Kristeva på tekster som dialogiske, ikke statiske: «[...] the "literary word" as *an intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context.» (Kristeva 1986: 36). Hun fokuserer på teksten som dynamisk og analyserer relasjonelle prosesser og erfaringer fremfor statiske strukturer og produkter (Friedman 1991: 147). Kristeva skriver videre: «[...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of others.» (Kristeva 1986: 37). Med denne forståelsen av tekster avvises nykritikkens prinsipp om teksters autonomi. Intertekstualitet kan påvises i alle tekster til enhver tid, men et særtrekk ved postmoderne tekster er hyppig forekomst av intertekstualitet som en form for gjenbruk av allerede eksisterende tekster (Martínez Alfaro 1996: 271). Jeg vil i dette kapittelet påvise både referanser til og direkte sitater fra andre tekster, mer indirekte allusjoner til myte- og eventyrstoff samt religiøse referanser som jeg finner i *Bannister*.

3.1 Referanser til *Symposion*

Den mest opplagte referansen til annen tekst i *Bannister* er til Platons *Drikkegildet i Athen. Symposion*, fra talen til kjærlighetsguden Eros. Platon har tillagt komediedikteren Aristofanes (Platon 1988: 55). I den forestillingen som presenteres her, bestod de opprinnelige menneskene av tre kjønn: mann, kvinne og samkjønn – androgynen. Mannen har sitt utspring i solen, kvinnen i jorda og samkjønnet i månen. De hadde både fire armer og ben, to sett kjønnsorganer og to ansikter på én hals. Deres styrke utgjorde en fysisk trussel for gudene når de stablet fjell oppå hverandre for å nå himmelen slik at de kunne komme gudene til livs. Ettersom gudene var avhengige av menneskenes tilbedelse, ville de ikke slå dem i hjel. Zevs fikk ideen å kløve dem i to for å gjøre dem svakere. Med dette oppnådde gudene også å doble menneskenes antall slik at de fikk flere tilbedere. De nye menneskene søkte alle etter sin tapte halvdel ut fra trangten til å gro sammen igjen, men døde av sult ettersom de manglet tiltakslyst så lenge de var alene. Når gudene forsto at menneskeslekten holdt på å gå til grunne, flyttet Zevs kjønnsorganene deres på forsiden, slik at mannen og kvinnen kunne forplante seg med

hverandre. Hensikten var å endre omfavnelserens karakter «[...] når nå en mann favnet en kvinne, skulle han avle og slekten forplantes; og når han favnet en mann, skulle samkvemmet i det minste resultere i en mett tilfredsstillelse, slik at de kunne finne hvile hos hverandre og vende styrket tilbake til dagliglivets gjøremål.» (Platon 1988: 57).

Slik gir forestillingene i Aristofanes' tale en bakgrunn og drivkraft for menneskenes kjærlighetslengsel som en gjenforening og søken etter en tapt helhet. Denne alternative skapelsesberetningen gir også en «forklaring» på homoseksualitet mellom menn, som var utbredt innen de høyere klasser i Athen (Wyller 1988: 11). Homoseksualiteten idealiseres fordi den her representerer sjelelig forening, mens seksuelt samkvem med kvinner kun er for å videreføre arten.

I *Bannister* parafraseres et sammendrag fra denne talen som om Ramona leser fra en bok⁹. På neste side er det flere direkte referanser til en bok: «Ramona klapper bogen i [...] Ramona må klistre siderne sammen med en limstift, så hun aldri kan læse dem igjen. [...] Og sæt så den bog tilbake i reolen [...]» (Hammann 1997: 29). Dette er referanser til en boks materielle aspekter, den har sider og kan plasseres i bokhylla. På samme side refereres det også direkte til tittelen: «Ramona dunker panden ned i "Symposion".» (Hammann 1997: 29). Det innskutte narrativet kan også ses som en fiksjonell *mise en abyme* ettersom det speiler Ramonas relasjon med mannen Milan: både den ideelle tilstand forut for *Bannisters* kronologi og også den smertefulle adskillelsen som er gjennomgående i romanen. Samtidig kan Ramona med *Symposion* i hånda ses som en uttalens *mise en abyme* fordi situasjonen speiler meg som leser av *Bannister*.

Det finnes også flere indirekte referanser eller allusjoner til *Symposion* i *Bannister*, og de forekommer både før og etter Ramonas parafrasering i romanens kronologi. I selve parafraseringen er det referanser til smeden Hefaistos uten at han nevnes med navn: «De kan ikke formulere præcist, hvad de egentlig vil opnå af hinanden, men hvis de mødte en håndværker og han tilbød at svejse dem sammen til en helhed, så de kunne leve som én person resten af livet, og døden med, så ville de garanteret sige ja tak.» (Hammann 1997: 29).

⁹ Parafraseringen er omsluttet av anførselstegn som signaliserer direkte sitat, men er ikke direkte gjengitt, i hvert fall ikke fra min norske oversettelse av *Symposion*.

Her har gudenes smed blitt til en hvilken som helst håndverker, og bare en leser som har kjennskap til *Symposion* og gresk mytologi oppdager referansen.

Noen sider forut for referatet finnes to setninger som alluderer til det som skal komme «Det er ikke som der, hvor Ramona kommer fra, hvor mennesket søker den eneste ene, fordi alting skal være sandt og helt og kærligheden ikke lader sig nøjes.» (Hammann 1997: 24) og «Bortset fra at det fuldkomne har begrænset sig til det halve af noget, der engang var en helhed.» (Hammann 1997: 25). Ved første gjennomlesning av *Bannister* vil uttrykk som «den eneste ene», «sann kjærlighet», «det fullkomne» sammen med uttrykk som «å fullbyrde et kjærlighetsmøte» (Hammann 1997: 25) isolert sett henspille på forslitt kjærlighetsmetaforikk fra trivillitteraturen. Det intertekstuelle nivået med en litterær klassiker oppdages først med den direkte referansen til *Symposion* noen sider senere i romanen – eventuelt først ved andre gangs gjennomlesning av en mindre oppmerksom leser. Disse frasene har i *Bannister* doble allusjoner med annen litteratur, både høyverdig klassisk gresk litteratur og trivillitteratur. Denne blanding mellom høy- og lavkultur kan ses som et postmoderne trekk ved romanen.

Introduksjonen av tankegodset fra *Symposion* etablerer en parallell mellom Ramonas tilstand før eksplosjonen og den tohodede før-menneskelige figuren. Den fullkomne sammensmeltningen eller helheten som Ramona søker, forankres her i en mytologisk ur-tilstand der mann og kvinne hadde én og samme kropp. Virkningen er at Ramonas før-katastrofale kjærlighetserfaring gis en mytologisk forankring.

I Ramonas parafrasering fra Aristofanes' tale gjenfinner jeg mange av de samme uttrykkene som i den norske utgaven, men det er også flere essensielle elementer her som ikke gjenfinnes i *Bannister*. At de ulike kjønnene har utspring i himmellegemer, sola, månen og jorda, er det få direkte referanser til, kun én indirekte: «Regnen skyller ind og ud mellem deres kroppe, og de er jordens børn og bliver aldrig astronauter eller udsendt som vægtløse legemer i universet.» (Hammann 1997: 66). Inndelingen i tre kjønn, og dermed også den påståtte opprinnelsen til homoseksuell kjærlighet, er utelatt. *Bannister* tematiserer heterofil kjærlighet og det er ønsket om forening med den tapte part av det motsatte kjønn som er i fokus.

Den informerte leser som har kjennskap til *Symposion* utover det som refereres i teksten, kan trekke paralleller mellom jordeksplosjonen og *Bannister* som planet og de opprinnelige kjønnenes tilknytning til himmellegemer i originalteksten: mannen er født av

sola og kvinnen av jorda. Denne opprinnelsen kan ses som et bakteppe for metaforbruken i *Bannister*: Ramonas katastrofesituasjon som slynget ut i rommet av en sprengt klode inn i et nytt gravitasjonsfelt. Hun trekkes mot en ny planet ved navn Bannister og kretser rundt ham lik jorda rundt sola i vårt solsystem¹⁰. De hele menneskene i *Symposion* hadde sin opprinnelse i himmellegemer. De ble skilt av Zevs, Apollon leget såret og snurpet sårflaten sammen i navlen (Platon 1988: 56) og deretter gav Zevs kjønnsorganene en mer hensiktsmessig plassering. I *Bannisters* metaforikk er gudene fraværende og lest referensielt er det en eksplosjon som forårsaker adskillelsen.

Det er også flere indirekte referanser til *Symposion* av humoristisk karakter senere i *Bannister*. For eksempel uttaler Bannister til Ramona etter at hun har lest fra boka «– Jeg ved ikke hvor du kommer fra og hvad der er sket, men du skal i hvert fald ikke sidde og drikke med grækerne for at prøve at finde ud af det.» (Hamman 1997: 29). Utsagnet «drikke med grekerne» alluderer her til at betydningen av «symposion» er drikkegilde, og selvsagt at det er greske filosofer og tenkere som holder talene i *Symposion*. Disse hentydningene til oldtidens grekere gir mest mening for en leser med litterær kompetanse som kjenner *Symposion*. En annen senere indirekte referanse er ikke bare humoristisk:

Han forstår ikke, hvorfor han skal tvinges til at banke hende sønder og sammen, for at hun ikke skal miste jordforbindelsen. Han burde kunne *tale* hende til rette, men ordene trenger ikke ind. Hvis han ikke holder hende i et stramt grep, går hun til udsvævende møder med oldtidens grækere eller fabler om sine rejser i verdensrummet. (Hamman 1997: 54).

I dette utsagnet er billedleddet i metaforen for katastrofesituasjonen, å være i fritt fall i verdensrommet, forvrent til dagdrømmer om å bli astronaut. Tatt ut av sin sammenheng kan dette utsagnet virke ironisk og humoristisk, men sett i lys av konteksten blir Ramonas påståtte dagdrøm et påskudd Bannister benytter for å legitimere sin fysiske mishandling av henne.

Brokker fra den mytologiske skapelsesberetningen flettes også sammen med deler av historien om Ramona: «Hendes mand er forsvundet, og han har taget sit navn og sit udseende med sig. Kærligheden er den eneste, hun har tilbage. Den strækker sig som en blind og forhistorisk skabning ud i rummet for at finde sin mage.» (Hamman 1997: 39). Her overføres karakteristika fra dobbeltmennesket, den forhistoriske skapningen som søker delen som ble

¹⁰ Strengt tatt er sola ingen planet og det heliosentriske verdensbildet slo først igjennom på 1500- og 1600-tallet.

skilt fra, til den abstrakte kjærligheten i en personifikasjon. Kjennskap til den alternative skapelsesberetningen er en forutsetning for å skape mening i dette bildet.

Stilen i *Bannister* er preget av overdrivelser, for eksempel i følgende sitat:

Dengang Zeus skar menneskene over i to halvdele, vidste han ikke, at de kunne straffes med noget langt værre nogle tusinde år senere. Han syntes godt om sin idé: Han dræbte det fuldkomne, men gjorde det muligt for mand og kvinde at genskabe det igen. Han sprængte ikke jorden væk under deres fødder, [...] Han vidste ikke, at der levede mennesker på andre planeter, og at der over dem fandtes himle med langt grusommere guder end han selv. Han troede, han var moderne og unik, og at universet stoppede ved gardinet bag hans trone.

Såden er det ikke mere. Ramona har mistet alting, og der er ikke mere tilbage for Zeus at halvere. Den kniv, han brugte hører oldtiden til og er blevet alt for sløv til at kunne pådrage menneskene et sår så stort som Ramonas. (Hammann 1997: 49)

I denne beskrivelsen forsikres leseren om at Ramonas tapssituasjon er av mye mer alvorlig karakter enn den opprinnelige mytologiske adskillelsen. Mens Zevs i Aristofanes' tale nærmest skapte en paradisisk tilstand med sin adskillelse, er Ramonas katastrofe noen tusen år senere skapt av kraftigere guder i en verden på planeter utenfor Zevs' forestillingsverden. Disse gudene har ikke nøydt seg med å skille det perfekte, slik at delene kunne finne tilbake til hverandre, men sprengt det hele i stykker uten muligheter for å kunne gjenopprettes. Det er som om det å sette opp et enormt spenn i tid og rom og mental kapasitet benyttes for å underbygge gradsforskjellen i tragediene. Overdrivelsen er ironisk og reflekterer kanskje hvordan et individ som rammes av en hendelse som oppleves som katastrofal kan miste perspektiv og betrakte sin egen tragedie som en som overgår alle andres?

I siste del av romanens del II finner jeg også en referanse til Platons mytologiske ur-mennesket når Milan er død og Ramona klamrer seg til liket: «De er sammenvoksede og præcis så inderligt forenede, som de ønskede det fra første gang, de mødtes. [...] Det giver alvorlige kvæstelser at rive båndene over og adskille legemerne.» (Hammann 1997: 79). I referansen i del III er det ikke Milan som er den tapte eller fraskilte part, men Bannister: «Du ville alltid være sammen med mig, elske med mig. Vi var uadskillelige.» (Hammann 1997: 150). Her brukes «uadskillelig» som en betegnelse som er blitt så vanlig i dagliglivet at vi ikke lenger kan betrakte den som et bilde eller allusjon med den mytologiske skapelsesberetningen.

3.2 Undervanns-metaforikk i *Bannister*

Referansen til *Symposion* er oppgitt i en note i min utgave av *Bannister* (Hammann 1997: 163). Jeg mener også å identifisere indirekte eller mere subtile referanser til annen tekst eller intertekstualitet til mytestoff i *Bannister*. Romanen har mange referanser til at Ramona er under vann og kveles eller drukner. Hun sammenliknes også med en fisk. Tidlig i del I etableres den astronomiske metaforikken som et bilde på tiltrekningen mellom kjønnene:

Når alle kræfter er lige stærke, vil objektet i midten blive, hvor det er. Ramona svæver i et lufttomt univers med klodernes magneter sugende fra alle sider, men det er kun et spørgsmål om tid, før én af dem rækker armen ud og forrykker balancen. Han hedder Bannister, og det er ligesom at blive presset ned under koldt vand. Ramona skal bare fylde munden og få det overstået. Det er ingen af planeterne der er mere eller mindre forkerte end de andre, men Bannister er den stærkeste, og det bliver hér, Ramona skal lande. (Hammann 1997: 7)

En klode eller planet kan ha et egennavn, men den menneskeliggjøres her med armer. Ved å benytte gravitasjonskrefter mellom planeter som metafor for tiltrekningen mellom kjønnene, tillegges denne tiltrekningen kosmiske krefter. Samtidig påkalles den alternative skapelsesberetningen fra *Symposion*, der de opprinnelige menneskene har planetene som opphav. Det å drukne, eller være under vann, etableres her som metafor for Ramonas katastrofe: «Ramona åpner munden og ved ikke, om vandet løber ind eller ud, om hun synker eller stiger, drukner eller overlever.» (Hammann 1997: 7). Koblingen mellom fysikkens og den fysiske seksuelle tiltrekning, etableres senere når tyngdekraft-metaforen utvikles og den kjønnslige forening nærmest blir et resultat av astronomiske lover:

Bannister trækker Ramonas ben fra hinanden og begynder at undersøge hende. Det er ikke for fornøjelsens skyld. Det er bare sådan, planeterne reagerer, når et vægtløst legeme kommer i nærheden. Bannister skal skru tyngdekraften ind i Ramona, så hun ikke stiger til vejrs igen. [...] Det er ligesom at blive presset ned gennem koldt vand. [...] Deres fødder rammer bunden [...] Væskerne siver ud og blandes [...]» (Hammann 1997: 8).

Undervanns-metaforikk er gjennomgående i *Bannister*. Når Ramona er lærer er hun også under vann. Bannister er både klode, mann og også et verdenskart:

Bannister er et verdenskort, og Ramona trækker det ned foran stumperne af den klode, der lige er eksploderet. Hun er lærerinden, og hun skal skal pege på de forskellige lande og sige lidt om deres klima og indbyrdes forhold. [...]

– Det blå er vand, siger hun og peger på de forskellige have på kortet. – Her er Stillehavet og Atlanterhavet og Middelhavet ...

Jo længere hun kommer, desto dybere bliver hun presset ned under vandene. Hun er ved at drukne i sine egne ord og løfter ansigtet fra en pult nede i klassen og kigger op på på sig selv. Hun er lille som et barn og kan snart ikke holde vejret mere. Pegepinden blinker i havoverfladen, og det er vigtigt, hun

hører godt efter i timen, så hun kan utvikle gæller og blive i stand til at overleve i det fremmede element.

– Farveklatter er jord og bjerge, fortsætter Ramona og bliver trukket tilbake på katederet, hvor hun ligger og gisper og slår med halefinnen. (Hamman 1997: 13)

Den nye mannen Ramona er tiltrukket av, Bannister, erstatter hennes gamle verden og er som et nytt territorium som må læres. Ramonas doble identitet som både lærer og elev etableres her for første gang i *Bannister*: hun er lærer med pekestokken, men sitter også på en pult og ser på seg selv. Identiteten er utflytende og romlig er det som om hun forsvinner inn i skolekartets havområder. Men her er det ikke vannet som truer med å kvele henne, men språket eller ordene. Ramona erverver fiskens utseende og egenskaper: hun får fiskehale og utvikler gjeller for å kunne ta opp oksygen under vann. Det truende ved å være under vann, forsterkes med flere farer noen sider senere «[...] Ramona kommer gispende op til overfladen. [...] Hun er helt alene på et åbent hav og må sparke til hajerne for at overleve.» (Hamman 1997: 17). Vi ser også eksempler på manglende kausalitet og logisk sammenheng når bildet gjentas:

”Ramona peger på kortet og overgiver sig til alt det blå. Det er vand, og det suger hende nedad.”

Sådan skriver Ramona i sit hæfte på forreste pult, så hun kan utvikle gæller til at overleve sin egen undervisning med. Men de er stadig alt for små, og hun kan kun opholde sig på bunden i kort tid, før iltmanglen tvinger hende op igen. Hun ved slet ikke, hvad der gemmer sig dernede. Det er et helt nyt element, og Ramona er hverken fugl eller fisk eller stedkendt nok til at kunne vise andre på vej. (Hamman 1997: 22)

Kan denne vann- og druknings-metaforikken tolkes som noe mer enn enda et bilde på katastrofen som medfører at Ramona må orientere seg i en ny verden? Ved å knytte disse elementene opp mot eventyret «Den lille havfrue» eller undine-myten vil jeg gjøre et forsøk på å skape mening i teksten.

3.3 Undine-myten og «Den lille havfrue»

I H. C. Andersens eventyr «Den lille havfrue» (1837) blir havfruen forelsket i en jordisk prins. For å kunne gå på landjorda blant menneskene, får hun hjelp av en heks til å erstatte fiskehalen med menneskebein. Heksen tar imidlertid havfruens tunge i bytte, slik at hun mister både evnen til å snakke og sin nydelige sangstemme. Forutsetningen for at havfruen skal få en udødelig sjel, er at prinsen gifter seg med henne. Dersom han gifter seg med en annen kvinne blir havfruen til vannets skum. Havfruens eldre søstre forhandler med heksen,

og hun får tilbudet om å drepe prinsen for å få fiskehalen tilbake. Når prinsen velger å gifte seg med en annen, avslår den lille havfruen heksens tilbud. Etter bryllupsnatten blir hun derfor til havskum, og dermed en kvinnelig luftånd. Ifølge eventyrets logikk har hun som luftånd, i motsetning til vannånd, mulighet til å få en sjel dersom hun utfører gode handlinger (Hovet 2008: 43).

H. C. Andersen baserer sitt eventyr på Friedrich de la Motte Fouqués tyske eventyrroman *Undine* (1811) samt folkevisen «Agnete og Havmanden» (Hovet 2008: 43). Betegnelsen undine, og en samlet skriftlig fremstilling av myten, stammer fra den sveitsiske legen, alkymisten og naturforskeren Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493-1541) som sammenfattet ideer om naturkrefter, overtro og kristen tro i én lære (Hovet 2008: 40). En undine er en mytisk kvinnelig vannånd. Betegnelsen har sin opprinnelse i det latinske ordet for bølge: *unda* (Hovet 2008: 40). Som sine mytologisk sett eldre litterære slektninger sirener og havfruer, er de vakre og utøver en spesiell tiltrekningskraft på menn. Undinen har kropp med bein og føtter som en kvinne, men mangler lik havfruen sjel. Undinen kan få avkom med menneskemannen. Barnet får da sjel gjennom faren, mens undinen får sjel gjennom fullbyrdelsen av ekteskapet. En undine som er blitt menneskeligjort ved å erverve sjel, representerer en trussel og fare for mannen. Dersom hun blir snakket hardt til nær vann, vil hun forsvinne tilbake til sitt element. Om mannen så bedrar henne eller gifter seg med en annen kvinne, er hennes plikt å hevne seg ved å drepe ham. På dette punkt skiller H. C. Andersens havfrue seg fra sitt mytiske forelegg. Mens undinen er forutbestemt til å drepe mannen som sviker henne, ofrer havfruen seg for menneskemannen og bøter selv med livet.

3.4 Allusjoner til undine-myten

I *Bannister* er det ikke bare Ramonas fiskehale som gjør at jeg knytter henne til den lille havfrue. Eleven Ramona må utvikle gjeller for å overleve undervisningen gitt av lærer Ramona. Det finnes også mange referanser til tap av eller ervervelse av et nytt språk. Fordi hun har mistet alt må hun starte «fra bunnen». Dette nullpunktet konkretiseres som en sjøbunn. Som lærer er hun «[...] ved at drukne sig i sine egne ord [...]» (Hamman 1997: 13). Ramona skal ikke erverve sjel, men tilpasse seg i en ny verden ved å lære å snakke Bannisters språk. Havfruens stumhet etter byttehandelen med heksen kan ses som en årsak til at hun ikke

vinner prinsen og blir til havskum (Hovet 2008: 43). Mens havfruens tunge skjæres ut, må Ramonas løsnis for å lære det nye språket:

Ramona har mistet alt og må starte fra bunden, og det er derfor Bannister har taget hende med hened. Han bøyer hendes hoved bagoover, og det er ligesom en kniv der løsner hendes tunge, så den kan smælde i munden og begynne at tale hans sprog. [...] Men hun kender ikke Bannisters sprog, og hun har ingen anelse om, hvordan man skal give det fra sig eller modtage det.[...] Ramona åpner sit gab, så højt hun kan, og Bannister skal lægge de nye navneord ind på hendes tunge og råbe direkte ned i hendes hals. De er tæt nok på hinanden til, at han kan gøre det. Ramona sidder lige her på den forreste række og er både artig og lærenem, og hun griber om hans balder og skubber ham dybere ind i sig. Hun staver og bøjer og laver bindestreger, og endelig slipper Bannister ordene løs og brøler og råber, så tavlen bliver fyldt. (Hammann 1997: 16)

Som i sitatet ovenfor er det å lære seg et nytt språk i *Bannister* ofte knyttet til seksualitet.

Her er Bannisters ord en eufemisme for sæden. Ramona befruktes med ord og språk:

«Ramona åpner sit gab, så højt hun kan, og Bannister skal lægge de nye navneord ind på hendes tunge og råbe direkte ned i hendes hals.» (Hammann 1997: 16). Denne koblingen mellom seksualitet, her spesifikt oralsex, og språk i romanen er gåtefull. Dette ser vi enda mer eksplisitt senere i romanen:

Bannister knapper bukserne op og viser Ramona det punkt, hun skal styre imod. [...] Bannister støder op i hendes gane, og Ramona tænker på, hvor korporligt et nyt sprog skal håndteres, for at man skal lære at tale det flydende.

– Jeg er inde i dig, Ramona, hvisker Bannister. – Du skal koncentrere dig og mærke, hvad jeg fortæller dig. [...] Den hvide sæd synker ned i Ramonas tunge, så sproget kan blomstre:

– Bannister, Bannister! (Hammann 1997: 42)

Å tilegne seg språk er en måte å orientere seg i et nytt land, en ny geografi og i et nytt forhold. I romanen skal Ramona lære seg Bannisters språk. Havfruen har alle andre attributter lik mennesket, men mangler språkevnen. Både undinen og den lille havfruen har som mål å få en udødelig sjel. Middelet for å oppnå dette er den fysiske foreningen med en mann. En tolkning av eventyret «Den lille havfrue», er at det er havfruens manglende språkevne som gjør at prinsen velger henne bort. Kristen moral og samtidas blyghet tillot ingen eksplisitte erotiske detaljer, hverken i Fouqués *Undine* eller i H. C. Andersens eventyr for barn. Undinen er vakker og forførende og har, som sine litterære søstre sirenene, en sterk erotisk tiltrekning på mannen. Bak giftemålet med mannen og kravet om hans trofasthet, ligger den seksuelle fullbyrdelsen av ekteskapet uuttalt. Begge tekstene har samleie mellom havvesenet og menneskemannen som underliggende forutsetning for at hun skal tilegne seg sjel. Innen kristen tankegang er sjel en forutsetning for å være menneske. Ifølge Hovet er

besjelningsmotivet en kristen omtolkning av motiv for eldre vannvesen som fortelles første gang av Paracelsus (Hovet 2008: 40).

I allusjonen til mytestoffet som jeg mener å identifisere i *Bannister*, er seksualiteten overveldende til stede i teksten. Motivet å erverve sjel er ikke uttalt, og Ramonas bevegelse har også motsatt bevegelse av undinen og den lille havfrue – hun går ned i vannet. Årsaken til eller hendelsene som førte til at Ramona og Milans kjærlighetsrelasjon tok slutt er uuttalt i *Bannister*. Hvis Ramona er som den lille havfrue og Milan som prinsen, kan hennes tilstand under vann leses som en konsekvens av hans forening med en annen kvinne. Ramona søker å erstatte den tapte mannen, eller selve kjærlighetsrelasjonen, ved å etablere en relasjon til en ny mann. Bannister instruerer Ramona i at han er hennes omdreiningspunkt og akse med penis som koblingspunkt både i det forrige sitatet og på neste side: «Ramona går hen foran ham og kigger ned på det eneste hun har å styre efter: En legemlig kraft med et hoved så stort, at det skygger for alt andet.» (Hammann 1997: 43).

Gravitasjonskreftene som virker mellom planeter ble tidligere etablert som et bilde på de to kjønnes tiltrekning til hverandre. Her konkretiseres kjønnsakten som er resultat av denne tiltrekningen, med mannens kjønnsorgan som kontaktpunkt. Senere kombineres denne planetmetaforen med konkretiseringen av kjønnsakten:

Ramona river og slider i hans bukselinning, så han kan vise hende den akse hvorom hun skal dreje. Med et hoved så stort som et barns, for hun vil ikke se det mere: At der findes liv på andre planeter, og at ét af dem er hendes eget. Forbandet i evighed til at rotere i den yderste bane uden nogensinde at kunne nærme sig et centrum. (Hammann 1997: 66)

Planeten med størst masse dominerer den mindre og gravitasjonskraften gjør at den trekker den til seg. Bannister, som er den mannlige part, dominerer sin kvinnelige motpart Ramona som aldri kan oppnå hans posisjon. I sin befalende instruksjon definerer han seg som sentrum for hennes bevegelser. Det er nærliggende for meg å lese dette som en fremstilling av relasjon mellom kjønn. Undinen kan bare erverve sjel eller menneskelighet i sin seksuelle forening med mannen. Jeg ser undinen som en parallell til romanens hovedperson. Ramona er et kvinnelig individ som er som en planet slynget ut av sin bane etter et kjærlighetstap. Hun kommer inn i kraftfeltet til en ny planet, en ny verden. Planeten Bannister, som også er en mann, utgjør hennes omdreiningsakse og gir forankring. Forankringen er seksuell forening. Foreningen med Bannister setter henne i en opplærings situasjon, der Ramona inntar rollen både som lærer og elev. Å lære seg den nye verden er å lære alt av ham:

– Åh ja, Bannister tal om tiden!

”Af jord er du kommet, og nu er den borte”, og Ramona får aldrig noget at vende tilbage til. Så tal om tiden, ja! Om timer og dage og måneder, så Ramona ikke kan se den evighed, hun er forbandet til at vente i. Bannister er den eneste, der kan gøre det. Han kan lære hende klokken og sørge for, at hun overholder spisetiderne. Bannister er et ur, og hvis Ramona går lige i hælene på viserne, vil hun træde på en blidere måde ud i intetheden. (Hammann 1997: 16)

Ramona er avhengig av å knytte seg til en mann, tre inn i hans verden og lære hans språk og tid. Uten mannen som omdreiningspunkt, er hun både vektløs, språkløs og uten(for) tid(en). Hun kan bare konstitueres som individ som en kopi, eller speiling, av mannen som konstruerer henne:

- Vi er et smukt par, siger han, da de står ved siden af hinanden foran spejlet.
- Du er altså tilfreds?
- Ja, vi passer perfekt sammen.
- Jamen tøyet, er det det rigtige jeg har købt?
- Du kunne ikke have klædt dig smukkere.

Bannister kigger på spejlbilledet med en tilfredshed, som om det var hans eget værk. Han er ved at lære Ramona at leve i denne verden, og med kun 8000 kr. er det foreløbige resultat blevet mere end vellykket. Og Ramona er klar til at gå videre i programmet:

”Køb noget tøj, få dig et kørekort, læs en bog”. (Hammann 1997: 17)

Ramona var naken og ble kledt i Bannisters herrekler, han gir henne penger og instruerer henne i hvor hun skal kjøpe feminine kjoler «– Du kan låne et par bukser og en skjorte af mig, siger han. – Jeg skriver nogle adresser op, så du ved, hvor du skal gå hen.» (Hammann 1997: 10). Hun skal starte på nytt etter hans instruksjoner, handle hos Armani, og «gå videre» i dobbelt betydning: «Bannister skriver adresserne ned på et stykke papir. – Du skal købe en kjole i hver af de her butikker, siger han. – Du starter med *Giorgio*. Få dem til at smide mit tøj væk bagefter. Jeg vil have, at du går videre med den nye kjole på.» (Hammann 1997: 11). Bannisters befalende program for Ramona gjentas flere ganger i romanen (side 17, 26 og 29). Hun må utdannes og dannes i hans bilde, hun må kles opp, erverve ferdigheter og boklig lærdom. Ramonas tidligere liv og identitet skal være et tilbakelagt kapittel, og Bannister påbyr at eventuelle minner om det må utslettes. Det abstrakte tapet konkretiseres ironisk på et skilt de passerer under kjøreopplæringen:

Bannister pisker hende fremad. Han forbyder hende at stå stille og betrakte det, hun har mistet.

”Det hun har mistet.” Det står på et vejskilt, men de suser så hurtigt forbi, at Ramona ikke kan nå at få drejet af og se, hvad der gemmer sig bag disse ord. Det er en form for hukommelsestab at køre så stærkt i en åben sportsvogn med en ny mand ved sin side. (Hammann 1997: 19)

Mens referansen til *Symposion* i romanen er direkte og tydelig med flere referanser, en henvisning og en note, og dermed intendert fra forfatteren, er sammenlikningen med undinen eller den lille havfrue, noe jeg som leser tolker inn i verket. Det er ingen direkte referanser hverken til eventyret eller mytestoffet, og derfor kan sammenlikningen kanskje synes søkt eller dårlig fundert. Ved lesning av en så åpen tekst som *Bannister*, stilles det store krav til leserens medskapende rolle. Ifølge Culler kan vi som lesere få alt til å bety noe (Culler 2009: 161). Ethvert verk kan ha flere ulike betydninger, men ikke hvilke som helst (Culler 2009: 142). Med Cullers begrep må teksten naturaliseres. Å naturalisere en tekst, er å sette den i sammenheng med en type diskurs eller modell som på et eller annet vis allerede er kjent eller naturlig og leselig (Culler 2009: 162). Culler opererer med flere nivåer for naturalisering: virkeligheten, delt generell kunnskap, konvensjoner for genre og sist parodi og ironi. I møte med tekster vil leseren lete etter måter å skape mening selv i elementer som er tilsynelatende meningsløse.

Teksten har mange elementer som ikke refererer til en realitet utenfor fiksjonen. En lærer som har fiskehale og som utvikler gjeller under vann er ett av dem. Som leser vil jeg søke etter elementer som støtter opp om det jeg oppfatter som et motiv eller tema i romanen: en kritikk av normer for eller relasjoner mellom kjønn. Den eventuelle parallellen til undinen eller den lille havfrue, er noe jeg som leser tillegger teksten for å underbygge og å skape koherens i min tolkning. Forutsetningen er at jeg som leser har kjennskap til dette myte- eller eventyrstoffet. Som leser har jeg naturalisert *Bannister* opp mot «Den lille havfrue» eller undine-myten. Jeg har lett etter paralleller på handlingsplan som å være under vann, mangle tale eller språk og seksuell forening med en mann som nødvendig for å erverve en ny verden eller sjel. Gjennom dette arbeidet har jeg skapt en mening ut fra de tilsynelatende absurde elementene i teksten, på det grunnlag at parallellen mellom Ramona og undinen også er på det tematiske plan.

3.5 Paralleller til andre eventyr

Foruten tematiske allusjoner til undine-myten eller eventyret «Den lille havfrue», identifiserer jeg også formelle trekk fra eventyrgenren når Ramona presses under vann: «Én gang, så hun får vand i munden. To gange, så lungerne trykkes ind, og tre gange, så lydene forsvinder, og der ikke er mere tilbage at kæmpe for.» (Hammann 1997: 44). Bruk av tretallsloven er påpekt av Skyum-Nilsen (Skyum-Nilsen 2000: 218), og referanser til danske folkeeventyr i *Bannister*

er også påpekt av andre (Sivertsen 2001: 1). Det finnes også en direkte referanse til et annet dansk eventyr av H. C. Andersen, «Klods-Hans» (1855), i *Bannister*:

– Nu skal jeg læse en rigtig kærlighedshistorie for jer, begynder han den følgende time. – Som I ved, var Ramona flyttet fra Tabor, og det var nærmest som i Klods-Hans, hvor kongen ville give det halve kongerige til den mand, der kunne vinde hans datters gunst: Rygtet løb hurtigt, og bejlerne dannede kø foran Ramonas dør. (Hammann 1997: 125)

Dette eventyret har mange paralleller med det norske folkeeventyret «Prinsessen som ingen kunne målbinde». Kloss-Hans er som Espen Askeladd den yngste broren av tre som i utgangspunktet mangler tillit, latterliggjøres og overses. Ved hjelp av sitt mot, sin snarrådighet, godhet og kløkt, vinner han likevel over de selvgode storebrødrene. I «Klods-Hans» er brødrene både beleste og belærende, men i møte med den blaserte prinsessen mister de både evner og talegavene. Det er Kloss-Hans som, lik Espen Askeladd, tar med seg det han finner på veien og verbalt imponerer prinsessen. Dermed vinner han henne og halve kongeriket. I *Bannister* sammenlikner Lester Ramona med prinsessen i eventyret for å beskrive Ramonas mange beilere. I «Den lille havfrue» er det havfruens språkløshet som gjør at hun ikke får menneske-mannen, mens det i «Klods-Hans» nettopp er heltens evne til å bruke språket som gjør at han vinner prinsessen.

3.6 Religiøs intertekstualitet

Det finnes mange religiøse referanser i romanen, og dette kan også betraktes som en form for intertekstualitet med bibelen eller andre kristne tekster. Religiøse referanser forekommer både som direkte sitater fra bibelvers eller kjente religiøse uttrykk som er lette å få øye på, og også som indirekte referanser eller allusjoner som er mindre tydelige.

Når kloden eksploderer i åpningen i del I og Ramona slynges ut i universet, siteres det fra det kristne begravelsesritualet:

Hun kan være ligeglad med på hvilken planet hun lander, for uanset hvor hun starter sit nye liv vil det visne. Hun kan få stillet en helt ny klode til sin rådighet og begynde at bygge huse og sprænge veje i bjergene, men grundlaget vil altid være forkert. ”Af jord er du kommet, af jord skal du igen opstå”, men ikke Ramona, for hendes jord er borte og hun kan slå sine rødder lige så stædigt hun vil: Hun kommer aldrig hjem igen. (Hammann 1997: 7)

Ut fra konteksten foran selve sitatet, og sett i sammenheng med jordeksplosjonen, er ordet «jord» her i betydning «klode» og ikke «muld» som er betydningen ved den kristne

jordpåkastelsen. Ramona har her fått egenskapene til en blomst eller en plante: hennes liv vil visne og hun har røtter. Dette bildet er hentet fra samme sfære som muld, som er betydningen av «jord» i det religiøse sitatet, men ettersom hun aldri kan komme hjem igjen er det trolig «jord» i betydning «klode» det siktes til her. Vi ser her et poetisk spill på ordet «jords» dobbelte betydning, som også fungerer som en underliggjøring. Ramona sammenliknes også med et spirende frø eller en blomst senere i romanen:

[...] for Ramona ligger udstrakt på ryggen og vokser ligesom græsset og blomsterne, og hun ved ikke, hvad hun vil forvandle sig til. [...] Bannister har plantet Ramona i sin have og overlader det til solskinnet og regnen at bringe hende frem til blomstring. Hun er et blindt og tørstende frø, der prøver at støde panden op gennem Bannisters mørke hånd. (Hammann 1997: 57)

En ironisk forvrengning av samme begravelsesrituale finner jeg i del I: «'Af jord er du kommet, og nu er den borte', og Ramona får aldrig noget at vende tilbage til.» (Hammann 1997: 16). Her forstås «jord» igjen i betydning «klode» ettersom dens forsvinning settes i sammenheng med jordeksplosjonen som er irreversibel. Ritualet har også en tredje referanse i romanen forut for denne passasjen, her i sin opprinnelige religiøse form. Her er klodens gjenopprettelse uttrykt som en mulighet:

En nat vil hun lægge sig til at sove, og imens hun drømmer, vil universet blive bragt i orden. 'Af jord er du kommet, og af jord skal du igen opstå', og Ramona vil blive slynget sovende ud af sin seng og rotere i intetheden. Næste morgen vil hun rejse sig og allerede med sine bare fødder på jorden kunne genkende det nyskabte.

Ingenting forsvinder uden at dukke op et andet sted, og Ramona skal bare vente. Når en planet eksploderer, tager det selvfølgelig nogen tid, før stumperne er fejlet op og håndværkerne kan begynde at lime dem sammen igen. (Hammann 1997: 9)

Som et bakteppe for disse forestillingene kan vi gjenkjenne dagligtalens forslitte metaforer om tapt kjærlighet. Vi kan snakke om et kjærlighetsforhold som er «gått i stykker» og også om at det kanskje kan «repareres». Den eksploderte planeten er her som en slags misforstått konkretisering av billedleddet i den forslitte metaforen om en verden som er «gått i stykker». I min tolkning er det kjærligheten forstått som den abstrakte verden to forelskede mennesker skaper sammen, som her har gått i stykker. Her settes det å lime sammen delene av en eksplodert planet opp som en mulig oppgave for håndverkere. Som smeden Hefaistos fra gresk mytologi kan sveise sammen de delte menneskene igjen, kan håndverkere med lim reparere en sprengt klode – det er bare å ta tiden til hjelp! Ramona klynger seg til håpet om at hennes verden skal gjenoprettes og hun skal kunne kjenne det som en taktil erfaring under føttene i paradokset å «genkende det nyskabte»: «Ja, Ramona vil kigge op i himlen hver aften

og stole på, at tingene bliver bragt i orden.» (Hammann 1997: 10). Er det gudene som skal gjenopprette hennes verden?

Det kristne begravelsesritualet er i sin opprinnelige form tredelt: «Av jord er du kommet. Til jord skal du bli. Av jorden skal du igjen oppstå.» (1 Mos 3, 19)¹¹. I alle de tre referansene i *Bannister* er det andre leddet utelatt. I romanen kobles begravelsesritualet til tap av en mann eller verden, men også til håp og gjenskapning av en ny kjærlighetsrelasjon. Det er som om begravelsesritualets siste ledd tolkes i direkte og konkret forstand: Ramona skal gjenoppstå fra jorda som en plante, eller hennes verden skal oppstå på nytt.

En annen religiøs referanse er til skapelsesberetningen: «Gud kalte lyset dag, og mørket kalte han natt. Og det ble kveld, og det ble morgen første dag.» (1 Mos 1, 5). Men i *Bannister* er referansen knyttet til når fortelleren forklarer hva som skjer når et menneske dør:

Når et menneske dør, går alt lyset ud, og i dette mørke holder også den efterladte op med at eksistere. Det er i hvert fald ikke noget, man kan kalde et liv, det skrig, han omgiver sig med i mørket.

”Og det blev aften, og det blev morgen, første dag.”

Den efterladte strækker sine arme og står ud af sengen med dyb forundring. Han ser postbudene arbejde og børnene, der studerer ham fra de trillende klapvogne.

”Hvordan er det muligt,” spørger den efterladte, ”at jeg stadig er i live?” (Hammann 1997: 34)

Både før og etter dette sitatet finner man en poetisk og følsom beskrivelse av den etterlattes emosjonelle situasjon etter et dødsfall. Her sammenliknes et menneskes liv med lys og døden med mørke, mens mørket og lyset det refereres til i bibelsitatet er dag og natt i en tilstand forut for alt liv like etter at Gud har skapt himmelen og jorda. Skapelsesberetningens settes her opp mot bilder for et enkeltindivids liv som lys og død som mørke. Ved å sette jordas skapelse opp mot den etterlattes fortvilelse over dødsbudskapet, overføres den storslagne skapelsen til et enkeltindivids være eller ikke-være. Den etterlattes meningstap demonstreres som en forundring over at vedkommende selv lever og over at livet går videre med alle sine trivialiteter: «Han ser på uret og opdager, at han har et kontor, han skal møte på om en time, og han mærker i sin mave, at han har et køleskab med mælk og ost. [...] Han troede, han var død, men bussen standser ved stoppestedet for at tage ham med. ”Jeg lever!” gisper han.» (Hammann 1997: 34). Den etterlatte, som selv tror han er død, får bekræftelse på eget liv ved

¹¹ Store Norske Leksikon oppgir dette bibelstedet som referanse. Jeg finner det ikke på nettsiden

<<http://www.bibel.no/Nettbibelen>>, men under Gravferdsliturgi vedtatt ved kirkemøtet 4.-9. november 2001 på <<http://www.kirken.no>>.

at tida går, han må på jobb, kjenner sult og bussen stopper for ham. Den utslitte metaforen «livet går videre» er ikke referert i teksten. Men for meg har forfatteren i dette fragmentet lyktes med å skildre nettopp den smerte og fortvilelse man føler når noen dør eller går fra en og livet bare må fortsette.

Hos Bannister ligger Ramona sammenviklet med liket av den døde Milan. Når hun bryter seg løs med et spett, lyder et brøl gjennom rommet: «Ramona dukker sig for brølet, der fylder soveværelset: ”Fald i søvn! Vågn aldrig mere med sådan en kraft, at den levende skiller sig fra den døde og stiller sig alene på et gulv, FOR HVAD GUD HAR SAMMENFØJET, MÅ INTET MENNESKE ADSKILLE!”» (Hammann 1997: 80). Bibelt teksten finner vi i Matteusevangeliet som Jesus’ svar til fariseerne når de spør om en mann har lov til å skille seg fra sin kvinne av en hvilken som helst grunn: «Han svarte: ”Har dere ikke lest at Skaperen fra begynnelsen av skapte dem som mann og kvinne og sa: 'Derfor skal mannen forlate far og mor og holde fast ved sin kvinne, og de to skal være én kropp.' Så er de ikke lenger to, de er én kropp. Og det som Gud har sammenføyd, skal mennesker ikke skille.”» (Matt 19, 4-6). Det sjette verset, som er gjengitt i romanen, er også en del av den katolske ektevigsel. Verset er satt i majuskler som en typografisk tydeliggjøring av at det skrikes ut i rommet. Hvem er det som brøler, eller rettere: hvilken utsiger er dette brølet tillagt? Er det Milan, som er død, eller Ramona, som dukker seg? De omtales begge to av utsigeren, som henholdsvis den døde og den levende, og dermed kan de begge utelukkes. Det er neppe Gud som omtaler seg selv i tredje person. Er det Bannister, Jesus, andre guder eller fortelleren som bryter inn i handlingen? Jeg finner ingen klare tegn i teksten for hvem som roper befalende, og mitt spørsmål må derfor stå ubesvart.

I forestillingen i bibelverset er mann og kvinne blitt til én kropp som en konsekvens av ekteskapet. Denne kroppslige foreningen er en parallell til ur-menneskene i *Symposiums* alternative skapelsesberetning. Mens bibelteksten omtaler skilsmisse der ektefellene går hver sin vei, er situasjonen som refereres i *Bannister* en mer konkret fysisk adskillelse. Den levende Ramona kjemper for å komme løs fra liket av den døde Milan. Dette er en absurd, surrealistisk og motbydelig situasjon som hentet fra skrekkfilmgenren. Konkret fabulerer Ramona eller fortelleren saklig og spørrende om den fysiokjemiske prosess mellom safter fra et lik mot en levende kropp: «Når den levende bliver presset op mod den døde og mærker en ætsen i huden, hvad bliver det næste så? Når liget går i opløsning og driver af sine væsker – det kan vel ikke undgå at smitte af og blive optaget i den levendes hud?» (Hammann 1997:

78). Det er vanskelig for meg å skulle betrakte dette referensielt og mer nærliggende å tolke den fysiske adskillelsen i *Bannister* som et bilde på en psykologisk tilstand der Ramona har problemer med å skille seg av med objektet for sin kjærlighet

Jeg finner én annen referanse i *Bannister* til bilbelverset fra ekteskapsritualet. Her er det også det materielle vedrørende likets oppløsning samt det praktiske omkring begravelsen som er beskrevet:

- Du er jo forrykt! Det kan tage år før sådan et lig er blevet opløst, og så går du bare, uden så meget som at ringe efter en bedemand.
- Det passer ikke! Jeg blev hos ham i næsten et halvt år! Han var min mand.
- Til døden skilte jer ad, ja, men da ikke bagefter.
- Men det gjorde den ikke. (Hammann 1997: 134)

Slik det refereres direkte her, er Ramonas motvilje mot det *praktiske* omkring det å kvitte seg med det fysiske ved det tidligere kjærlighetsobjektet, Milans døde kropp, det å kontakte begravelsesagenten: «– Men nu er du altså sikker på, han er død? – Ja. – Godt. Jeg ringer til bedemanden i morgen. Og så fortæller du mig, hvor Milan er. – Nej, det er slut. Jeg vil ikke have mere med det her at gøre. – Det er du nødt til!» (Hammann 1997: 134).

Andre religiøse referanser er mer alluderende eller subtile. Hos Tabor gir setningen «Ramona drak Tabor's vin og spiste hans brød.» (Hammann 1997: 109) allusjoner til nattverden der Jesus gir disiplene brød som symbol på hans legeme og vin som symboliserer hans blod. Det å referere til vin og brød gir dermed assosiasjoner til nettopp et siste måltid, og at Tabor's plan for Ramona er døden. En annen passasje som også har religiøse undertoner er når Ramona er mumifisert hos Tabor:

[...] igennem munden modtog hun sit daglige brød, fordi Tabor mente, det havde en symbolsk værdi. Også selve størrelsen på brødet var symbolsk. Et hjørne af en tvebak var rigeligt til at gennemføre ritualet, og det lidet næringsholdige måltid var ment som en betænksomhed over for Ramonas personlige hygiejne. (Hammann 1997: 95)

Uttrykket «sit daglige brød» gir assosiasjoner til «Gi oss i dag vårt daglige brød.» (Matt 6, 11) fra den kristne bønne *Fader vår* (Matt 6, 9-13), selv om det personlige pronomen her er i en annen form. De religiøse assosiasjonene forsterkes av at Tabor understreker at brødet har symbolsk verdi og inngår i et rituale lik hostien de kristne mottar ved kirkens nattverd. Ritualet som beskrives her i *Bannister* er nytt, ukjent og merkelig fremmed. Det er brødet som

det refereres til i bønnen, dets symbolske karakter og at det inngår i et rituale som gir opphav til den religiøse assosiasjonene.

Navnet Tabor har også kristne konnotasjoner. Tabor er navnet på et fjell i Israel. Dette fjellet var åstedet for transfigurasjonen eller «Forklarelse på berget» (Matt 17, 1-9) der Jesus guddommelige natur trer fram for disiplene. Jesus stråler med Tabors lys¹², og Gud erklærer at Jesus er hans sønn. Tabor kan også betegne en utsmykket forhøyning som kan benyttes under den monstrans der hostien oppbevares¹³. Som Jesus transformeres til Gud på berget Tabor, forvandles brød og vin til Jesus legeme og blod etter den katolske lære i transsubstansiasjonen. Karakteren Tabor har likhetstrekk med dracula-myten. Jeg finner også en forbindelse mellom den historiske prins Vlad III Dracula, som er opphav til dracula-myten, og transfigurasjonen. Pave Callixtus III innførte den katolske feiringen av transfigurasjonen etter slaget ved Beograd i 1456 der prinsen vokter passet til Romania der tyrkerne ble stoppet (Richert 2013: 1).

I del III finner jeg passasjen: «Hun kradser med neglene i jorden og håber, den vil åpne sig. Det er hendes sidste chance, at Milan står op af sin grav, i det mindste for at sige farvel. Hun ved ikke, om han er levende eller død.» (Hammann 1997:156). Når Ramona har forhåpninger til at Milan skal stå opp fra graven, gir det allusjoner til Jesus som gjorde nettopp det. På bakgrunn av både kontekst og hyppighet mener jeg også at uttrykk som «jorda vil åpne seg» og om Milan er «levende eller død» har allusjoner til kristne forestillinger. Ramona forguder Milan og tillegger ham her frelserens egenskaper.

3.7 Konkretisering av metaforikk

Språket Hammann benytter i *Bannister* inneholder mange metaforer. Det det refereres til er ofte fraværende, mens billedleddet i metaforen utvides. Jeg har kommentert eksempler på bruk av konvensjonelle metaforer fra trivillitteratur som samtidig alluderer med klassisk gresk litteratur. Et annet særtrekk, som jeg også har vært inn på, er en konkretisering av metaforer. Sitatet nedenfor kombinerer alle disse former for metaforbruk:

Der er så mange mænd at velge imellem, når man kun skal elske dem med et halvt hjerte. [...]

¹² <http://en.wikipedia.org/wiki/Tabor_Light> Nedlastet 10.11.13

¹³ <<http://de.wikipedia.org/wiki/Monstranz>> Nedlastet 10.11.13

Ramona kysser Sanford med en lidenskap, der kun kan komme fra hjertet, og Sanford bærer sit eget frem og knuser det betingelsesløst foran hendes fødder for at vise, at havde han mere end dét ene, ville han ikke skjule det for hende [...]

Men da det kommer dertil, at Ramona skal af sted, står de med hvert sit hjerte i hånden foran hoveddøren, og Ramona kan ikke undgå at bemærke, at hun kun har det halve af, hvad hun plejer. Jo, hun har givet ham hvert eneste slag, det slog, hun har ikke rationeret noget som helst, og det er nøjagtig, som det skal være. Bortset fra at det fuldkomne har begrænset sig til det halve af noget, der engang var en helhed. (Hammann 1997: 24)

Utgangspunktet er de forslitte metaforene som «han knuste hjertet mitt», «jeg gav ham hjertet mitt» som her konkretiseres i handlinger. Ramona har «et halvt hjerte», Sanford «bærer sitt eget [hjerte] frem » og konkret «knuser det» og deretter «står de med hvert sitt hjerte i hånden», og for Ramonas del kun en halvpart. Et nytt særegent og poetisk billedspråk bygges opp ved å bryte opp, demontere og konkretisere restene av det forslitte. I metonymien «Jo, hun har givet ham hvert eneste slag, det slog [...]» har slagene helt erstattet hjertet hun har «gitt ham». Forutsetningen for at leseren skal forstå og skape mening, er kjennskap til de konvensjonelle metaforene. Samtidig alluderer synonymene halvering, knusing og delingen i denne konteksten, ikke bare til kjærlighetsrelasjonen symbolisert med hjertet, men også til adskillelsen av de fullkomne opprinnelige menneskene i *Symposion*. Metaforikken alluderer både til triviell og klassisk litteratur, og Eros-tematikken finnes i begge disse referansene.

Med disse grepene bruker forfatteren språket på en humoristisk og lekende måte fordi hun spiller på forslitt metaforikk fra dagligspråk og triviallitteratur slik at leseren bevisstgjøres. I et intervju i Dagsavisen forklarer Hammann selv sin teknikk:

– I dagligtalen snakker vi ofte i metaforer, sier Kirsten Hammann. I forslitte metaforer av typen: Jeg føler at hjertet vil bryte.

– Ja, vel, så skriver jeg nettopp det, men helt konkret. Ramona står med sitt halve hjerte i hånden. Det har gått i knas.

– Jeg leker meg med språket. Jeg lar det stå til, lar det flyte av sted. Det hender jeg med undring ser på hva jeg har skrevet. Men jeg vet med magefølelsen om det er godt eller ikke. Jeg tror at jeg fortsatt har mye av barnet i meg i forholdet til språket. (Larsen 2001: 2)

Hjertet er fysiologisk sett en muskel i kroppen, men er konvensjonelt tillagt kjærlighetens symbolverdi. Det finnes også eksempler i romanen på billedbruk med utgangspunkt både i denne symbolverdien og hjertet som fysisk organ: «Hendes hjerte er ødelagt og elsker intet mere. De kan skære det ud af hendes bryst og konfiskere dets indhold. De kan skylle det i lunkent vand og stille det i bero på et glas, indtil de finder en bedre genstand for dets kærlighed.» (Hammann 1997: 156). Her er det mannlige kjærlighetsobjektet konkretisert slik kjærligheten er symbolisert med det konkrete hjertet, men mannen er tingliggjort og redusert

til en konkret gjenstand. Når disse to aspektene, det fysiske og det symbolske, kombineres i teksten, gjengis absurde situasjoner av en saklig forteller:

Der er nogen, der frygter, at deres briller skal gå i stykker, og derfor tager de dem af, inden de skal have bank, men de der frygter for deres liv kan ikke tage hjertet ud af brystet og lægge det på kommoden, mens morderen hakker kniven ind.

– Er det noget du frygter, findes det her, siger Tabor.

– Nej, det ligger ovre på kommoden. (Hammann 1997: 141)

Fortelleren konstaterer nøkternt at man kan beskytte brillene sine mot å bli knust hvis man utsettes for vold, men kjærlighetssorgen som her oppleves som livstruende, kan man ikke beskytte seg mot ved å fjerne hjertet. Saklig nok vil det å fjerne hjertet være dødbringende, her representert med morderen. Et fungerende hjerte er forutsetning for liv, mens når hjertet «knuses» eller «rives ut av brystet» er det et symbol på kjærlighetstap.

Uttrykk som «å kle av noen med blikket» eller «jeg følte han kledte av meg med øynene» er metaforikk for en opplevelse en person, som oftest en kvinne, kan ha ved en ønsket eller uønsket seksuell oppmerksomhet fra en mann. Denne metaforen konkretiseres humoristisk i del I når Ramona har tatt på seg den nyinnkjøpte kjolen:

Hun tager den røde på og går gennem byen med en følelse af at være fuldstændig nøgen. Hun kan mærke sin hud gennem stoffet, og når hun løfter armene, glider friske kærtegn over hendes bryst og ryg. Det er meget mærkeligt. Den røde kjole er lavet af tynde tråde, hvor alt kan trænge igennem. Der er en mand, der kigger på hende, og selv om det er på mange meters afstand, får den lille spænding mellem hans øje og Ramonas bryst trådene til at glide til side. Hun drejer let i kroppen og bliver afklædt og drejer tilbage og bliver påklædt, og følelsen er det samme: Hun er nøgen med en meget rød farve i luften lige over huden. (Hammann 1997: 12)

I den nye avslørende kjolen er Ramona som et postkort med riller der to ulike varianter vekselvis blir synlige når kortet beveges, eller som en pin-up i en oljefylt penn der klærne er av eller på avhengig av pennens retning. Ved denne konkretiseringen av disse metaforene synliggjøres de forslitte uttrykkene på nytt, slik at leseren bevisstgjøres uttrykkets opprinnelige karakter som metafor.

4 Språket taper mening

Jeg har tidligere vist at tilegnelse av språk tematiseres i romanen. Språkets betydning blir også sentralt når Ramona gir elevene språkopplæring på skolen. Hun skriver «Milan» på tavlen, innser at det var feil, men skriften kan ikke viskes bort: «M-I-L-A-N. Sådan skriver Ramona på tavlen i klasseværelset, og alle elevene rækker hænderne op for at spørge, hvad ordet betyder. Ramona rømmer sig. – Hov det var en fejl, siger hun og prøver at viske tavlen ren. Men ordet sidder fast med store, hvide bogstaver.» (Hammann 1997: 50). Ramona har her dobbel identitet og er tilstede i klasserommet både som lærer og elev: «Hun smækker døren i bag dem og går rystende tilbage til katederet. Hun sætter sig og kigger ud over klassen. Den eneste der er tilbage er hende selv. Hun sidder ved den forreste pult med hænderne for ansigtet.» (Hammann 1997: 50). Læreren Ramona har skrevet «Milan» på tavla, men truer eleven Ramona til å innrømme at det står «Bannister»:

Ramona bryder hulkende sammen over sit stilehæfte:

– Jeg kan ikke se andet end ... end det er noget med ... Milan.

– STOP! råber Ramona og farer op fra katederet.

Hun løfter sig selv som barn op i håret, så de er to til at læse, hvad der står på tavlen.

– Jeg advarer dig Ramona, siger Ramona. – For sidste gang: Hvad står der på tavlen?

– Bannister! Der står Bannister, adlyder Ramona.

– Dygtig pige, siger hun og går et par skridt frem på gulvet. (Hammann 1997: 51)

Uttrykket «å løfte seg selv etter håret», som beskriver en situasjon det ikke er mulig å komme seg ut av for egen hjelp, er her muliggjort i konkret forstand fordi Ramona er duplisert. Barna får diplomer fordi de snakker Bannisters språk feilfritt og plutselig kommer han inn i klasserommet og Ramona sier «– Som du kan se, er vi meget optagede af dig og dit univers. [...] – Ja, jeg underviser jo i dig hver dag. Her til morgen lærte vi at skrive dit navn så grundigt, at vi aldrig glemmer det igjen [...]» (Hammann 1997: 51). Ramona og barna insisterer nå på at det står «Bannister» på tavla og Bannister langer ut et slag i Ramonas ansikt fordi det står skrevet «Milan» og avkrever et svar på hvem det er.

– M-I siger *Mi*, L-A-N siger *lan*, *Mi-lan*, staver hun højt for klassen, imens hun følger hvert bogstav med pegepinden.

Hvad pokker er det nu for noget? tænker hun, da ordet er færdigt. ”Milan?” [...]

– Hvad pokker? Milan! Det er jo det sprog, vi talte derhjemme!

– Du sagde lige, det var din mands navn.

- Ja, og Milan det er vores land.
- Det kan ikke være begge dele. Du er nødt til at bestemme dig. [...]
- Milan det er min tro. Man kan vel sige, det er noget åndeligt. Og Milan ... hvor er jeg glemsom, det er vores søn. Lille Milan, vores kærlighed. Han er syv år. Står der ikke andet end dét?
- Nu må du altså vælge. Alting kan ikke hedde det samme.
- Jamen det gør det heller ikke. Min mand hedder Milan, og gården, jeg voksede op på, hedder Milan. Og så er der Milan, mit liv og Milan ... (Hammann 1997: 53)

Her er språket ikke knyttet til seksualitet, men til det tapte som på skiltet «Det hun har mistet». I min tolkning er Milan den mannen hun har mistet og som derfor er det tapte objekt. Denne mannen introduseres tidlig i del I, men han navngis ikke: «Når hendes mand kommer og henter hende, flytter de hjem igen, og så vil hun fortælle ham alt om Bannister og den verden, han lånte hende, imens hendes egen var væk.» (Hammann 1997: 9). I lærer- og læringssituasjonen, der hun skal tilegne seg den nye verden og det nye språket, tvinger navnet på hennes tidligere mann seg frem på tavla. Men ordet «Milan» kan bety alt som er knyttet til hennes tidligere liv: mannen, landet, språket, troen, sønnen, gården de bodde på og livet selv. Ramona er ikke i stand til å erstatte Milan med Bannister som objekt for sin kjærlighet før på romanens siste sider. I Ramonas tale henviser samme signifikant til flere signifikat og språket taper mening. I hennes depressive tilstand kan ikke tapet erstattes eller fortrenkes, men påkalles og det tapte bærer alle tings navn. Denne scenen i klasserommet har en parallell i del I like etter at Ramona har startet sin lærergjerning når et barn spør «– Hva betyr *Bannister*?» (Hammann 1997: 26). Her er det Bannisters navn som staves når læreren Ramona søker å finne en forklaring i ordboka:

Hun finner Bannisters navn, læser, smækker bogen i og forstår, at hun burde sige sit job op og gå ud af skolen. Noget udefra styrer alligevel det hele.

Ramona trækker et kort ned over Bannisters verden og tror, det er en tilfældighed, at det er hertil hun er ankommet. Hun tror alfabetet drejer på et lykkehjul, og at det er tilfældigt, at det stopper på B, når hun blotter sin ankel og sætter foden frem. Hun tror, at alle kræfter er lige stærke, og at bogstaverne ikke har anden betydning end dén kø de står og danner et ord i: B-A-N siger *Ban*, N-I-S siger *nis*, T-E-R siger *ter*, *Ban-nis-ter*. (Hammann 1997: 26)

Den påståtte tilfeldigheten i bokstavenes rekkefølge er en parallell til at alle ord betyr det samme, språket er arbitrært og samme signifikant kan vise til flere signifikat. Hun finner en oversettelse for ordet: «– Bannister betyder et *gelænder* eller *rækværk*.» (Hammann 1997: 26). Samtidig motsies tilfeldigheten fordi noe eller noen utenfra styrer det hele. Dette kan være en henvisning til tyngdekraften eller gravitasjonskreftene mellom planetene, eller så kan det leses som et metakommentar om at det tross alt er en forfatter utenfor fiksjonen,

Hammann, som konstruerer romanen. Hun styrer ord og bokstaver, og konstruerer en fiktiv verden – men det å skape mening er opp til leseren. Når barnet spør hva *Bannister* betyr kan dette også tolkes som en metakommentar om betydningen av romanen med samme tittel.

Navnet, eller snarere ordets betydning oversatt fra engelsk, henspiller på mannen Bannisters funksjon for Ramona, som noe å støtte seg til. Hvis vi kan tro på det Hammann selv hevder, i et intervju i Dagsavisen, er navnevalget på karakteren ikke opprinnelig bevisst intendert:

– Jeg skriver på det jeg vil kalle intuisjon. Historien utvikler seg i retninger jeg ikke helt kan forklare. Den kreative prosessen er til en viss grad uforklarlig. Jeg kan bare nevne ordet Bannister. Det ordet falt bare ned i hodet på meg helt plutselig. I romanen er Bannister den rolige mannen som den ulykkelige Ramona kan støtte seg til. Hvor overrasket blir jeg ikke når jeg senere slår opp ordet, og forstår at det på engelsk er synonymt med ”rekkverk, gelender”, altså noe å holde seg fast i! (Larsen 2001: 2)

For meg som leser er det nærliggende å legge betydning i at den karakteren Ramona søker mot for ikke å være i fritt fall i rommet, har navn lik det engelske ordet for «gelender». Dersom jeg betrakter verket som autonomt, er det uten betydning for min tolkning at Hammann hevder at dette fra starten av var er en tilfeldighet. Som Ramona ser språket som arbitrært og bokstavene som tilfeldige, ser Kirsten Hammann sammenheng mellom ordvalg og betydning som tilfeldig. Det er to aspekter som gjør det vanskelig for meg å virkelig stole på Hammanns uttalelse på dette punktet: både å tro på at hun faktisk ikke kjente det engelske ordets betydning og at navnevalget var tilfeldig for en så språkbevisst forfatter. Navnevalget kan også tillegges Hammanns underbevissthet. Eller ironiserer forfatteren selv over denne påståtte tilfeldigheten når hun fremstiller Ramona med samme uvitenhet i setningen «Hvem er det, der gnider sig i hænderne og slår sig på lårene af grin over, at Ramona kalder tingene ved deres rette navn uden at vide det selv?» (Hamman 1997: 27)?

Jeg finner en parallell til språktapet når Ramona mistenker at mannen Milan kan være savnet etter en invasjon eller krigsinnsats. Denne episoden kan leses som en metafor som er en konkretisering av at mannen er tapt. Ramona forsøker å finne det tapte ved å gå gjennom lister over savnede i Forsvarsministeriet. Mannen «dukker aldri frem fra registeret», det er mannens *navn*, som er forsvunnet:

Alting er ophørt, men der må være noget tilbage, et navn i det mindste. Selv de døde har et par stykker stående på en sten over sig, og Ramona kan ikke leve videre uden at vide, hvad hendes mand hedder.

Hun bliver siddende hele dagen på det lille kontor og gennemgår listerne. Tager navnene i sin mund og udtaler hvert af dem som et spørgsmål, brændende efter at høre et svar. Men hendes mand dukker aldrig frem fra registre. Hun forstår det ikke. Han er mere savnet end alverdens sømend og soldater, og hans

navn skulle stå anført overalt, hvor nogen leder. Ingen kan dø og forsvinde uden at have heddet noget først! Det er forfærdeligt. 12.000 fornavne og 12.000 efternavne, men netop hans er forsvundet. (Hammann 1997: 31).

Det er navnet, språktegnet, signifikanten til mannen som er tapt. Først i dette sitatet er mannens navn ukjent for Ramona, så er det selve navnet som er tapt. Forbindelsen mellom navn og individ er opphørt, på gravsteinen står et par navn som vilkårlig tegn. Det finnes en slags logikk i sitatet ovenfor: alt er opphørt, men det må være noe igjen: et navn. Fordi selv de døde har navn. Fordi savnet er så stort burde navnet stå på alle lister! Selv den tapte må ha et navn. Akkurat hans navn er forsvunnet fra en liste på 12.000. Ramonas mann er dobbelt tapt, han mangler også i listene over de tapte.

4.1 Fremstilling av kjønn og identitet

I det følgende vil jeg undersøke hvordan kvinnelige og mannlige individer beskrives og også relasjonene mellom dem. Ramona er den eneste kvinnen i romanen, og hun opptrer i to varianter og innenfor ulike narrative nivåer. De mest fremtredende mannlige karakterene er Bannister, Milan, Tabor og Lester, i tillegg finnes noen mer perifere mannlige karakterer. Alle mennene står i en slags relasjon til Ramona. Andre karakterer er en skoleklasse av barn som ikke identifiseres med navn, unntatt eleven Ramona.

Det er sparsomt med ytre karakteristikk av karakterene i *Bannister*. Den eneste ytre karakteristikk av hovedpersonen Ramona er sett gjennom menns blikk: hun er pen, beundres av menn, og har pene bein:

På vej gennem byen køber Ramona et kjolesæt til 3500 kr. Hun er en smuk kvinde og behøver aldrig at tænke på, hvor pengene kommer fra. Hun skifter til det nye tøj i prøverummet og går videre med det gamle i posen. Mændene kigger efter hende, og da hun stopper foran et udstillingsvindue, er der en af dem der tiltaler hende:

– De har meget smukke ben, siger han. (Hammann 1997: 31)

Ramonas påståtte manglende intellektuelle evner beskrives når navnet hennes erstatter «dummet» i en regle: «Dum, dummere, Ramona.» (Hammann 1997: 26). Dette kan også ses på som et uttrykk for egen selvforakt. Jeg har vært inne på hvordan Bannister har et dannelsesprosjekt for Ramona, at hun må lære hans verden og hans språk. Det finnes også mange andre hentydninger i romanen om at det er ønskelig eller nødvendig å gi henne opplæring. Ramona er dummet og kan ikke følge med i lengre handlingsforløp:

Jo, de har det deilig sammen. Bannister fortæller en historie om dengang han arbejdede i Tokyo, men det er alt for langt væk til, at Ramona kan holde koncentrationen fangen. Sådan er det hver gang han taler i et længere handlingsforløb, hvor der optræder personer eller steder, som Ramona skal holde ude fra hinanden og følge med i indtil pointen falder. [...] skoledagen slutter tidligere end sædvanligt. Ramona skal ikke lære mere i dag. Det var en fejl at tage hende med på restaurant. Hendes konversations- og abstraktionsevne er stadig for lille [...]. (Hammann 1997: 20)

Det er gjennomgående i romanen at Ramona er dum, ikke forstår poeng i historier, og må læres opp og gjennomgå et dannelsesprogram. Ifølge Bannister har hun også ustabil virkelighetssans (Hammann 1997: 54). Det er naturlig å lese kjønnskritikk ut fra dette. De foreldede forestillingene om kvinner som intellektuelt underordnet menn, som er underliggende her, leser jeg ironisk. Ramonas eget prosjekt gjennom hele romanen er å gjenopprette den førkatastrofale tilstanden, bøte på et tap eller overkomme en sorg. Tapet kan kun gjenoprettes som en forening med en mann og en opplæring i og innordning til hans verden. Som kvinne har hun sin plass: «Det er hendes plads at være hos Bannister [...]» (Hammann 1997: 16).

Karakteren Ramona presenteres sjelden med noen fortid foruten idealtilstanden med mannen Milan forut for katastrofen. Det finnes et tilbakeblikk på Ramonas barndom (Hammann 1997: 97) som kan betraktes som enda et narrativt nivå i del II. Dessuten forteller Ramona en historie fra sin fortid i klasserommet når hun kommer tilbake for å avløse vikaren Lester i slutten av del II (Hammann 1997: 127). En fortid med et barn fortelles slik at det gir allusjoner til madonna med Jesus-barnet. Barnet er farløst: «Han havde ingen far [...]» (Hammann 1997: 127) og «Nu var den lille dreng jo ikke af helt almindelig oprindelse [...]» (Hammann 1997: 128). «Hun vædede hans hår med vandet, hun selv skulle drikke og svøbte hans krop i sine egne klæder.» (Hammann 1997: 127): å ha vann i håret minner om en dåpshandling og ordbruken «svøbe» gir allusjoner til bibelsk språkbruk. I dette fragmentet er mannen syk og når Ramona må velge mellom barnet og mannen forlater hun barnet og drar med Milan på en lang reise. Deler av dette innskutte narrative er en repetisjon av en scene gjengitt tidligere i romanen (Hammann 1997: 67) der Ramona våkner av en dundring på døren som er erstattet av dørklokka i den senere repetisjonen. I begge variantene er Milan omsluttet av et uforklarlig mørke. At Ramona skal fortelle i dette fragmentet er en påstand som ikke følges av narrativ delegering ettersom fragmentet har tredjepersonsforteller som ellers i romanen.

I rollen som lærer har Ramona en spesiell form for pedagogikk. Dette er en situasjon hun behersker selvstendig og også anerkjennes for: «– Det drejer sig om din pædagogik, siger

inspektøren, mens de går ned ad den lange gang. – Er der noget galt? – Nej, slet ikke. Det er da kun spændende at se, hvordan du underviser. Vi har aldrig haft en lærer, som både sidder ved katederet og nede blandt børnene.» (Hammann 1997: 21). Lest referensielt er det Ramonas fordobling i lærer og elev som er den revolusjonerende pedagogikken. Kan denne «pedagogikken» og «de nye metoder» være referanser til romanen *Bannisters formspråk*?

Ramona treffer Sanford på kafe, og dette blir det første av flere seksuelle møter med menn, etter ham er det Darnel og Odell. Mennene er som nummer i en rekke og det er lite ytre beskrivelse av karakterene. Sanford er pen og velkledd og Ramona tiltrekkes av den nakne huden under skjorta, men han er utbyttbar som et klesplagg: «Hun vidste ikke, at Sanford var Sanford, og han kunne lige så godt have været en anden. Han kunne have siddet ved et andet bord og opfyldt de samme krav om skønhed, blot ville hun have tænkt på at stikke hånden under en blå skjorte i stedet for en hvid.» (Hammann 1997: 24). Darnel karakteriseres slik: «Han hedder Darnel og har en elektricitet i huden, der tilkalder Ramonas fingre. Det er så utroligt let at række hånden op til hans hals, så gnisterne springer frem [...]» (Hammann 1997: 27). Bakgrunnen for elektrisiteten som her konkretiseres som gnister på hud, kan være klisjeer fra triviallitteratur som «det var elektrisk mellom oss» eller «det slo gnister mellom dem» som metaforer for erotisk tiltrekning. De mannlige bekjentskapene er flyktige og forbindelsene er løse: «Nej, Darnel skal ikke ringe. Nej, Darnel skal heller ikke invitere hende på restaurant i næste uge. Jo, Ramona nød det meget, men det er så let at glemme det igen.» (Hammann 1997: 28). Denne likegyldigheten står i sterk kontrast til relasjonen Ramona har til Milan. Den er mer lik relasjonen mellom de adskilte urmenneskene, som søker mot sin fraskilte del i den greske skapelsesberetningen, gjengitt i det påfølgende avsnittet. Rekken av mannlige bekjentskaper Ramona inngår kan ses på som den erotomanes forsøk på kompensasjon av tapet av mannen Milan (Johannison 2010: 33).

Bannister er kun karakterisert av sin overnaturlige store penis «Hans lem er det største, hun nogensinde har set. Med et hoved så stort som et barns og med en styrke som Ramona aldrig vil kunne rumme.» (Hammann 1997: 8). Samtidig så betegnes Bannister som mye annet enn en mann: «Der er ingen af planeterne der er mere eller mindre forkerte end de andre, men Bannister er den stærkeste, og det bliver hér, Ramona skal lande.» (Hammann 1997: 7), «Bannister er et verdenskort [...]» (Hammann 1997: 13), «Bannister er et ur [...]» (Hammann 1997: 17) og «Dette er en ny verden. Den hedder Bannister [...]» (Hammann 1997: 23). Hyppigst i romanen er Bannister omtalt som «planet», deretter «verdenskart» ellers

«et ur» og «en ny verden». Bannister, eller hans verden, er også et logisk system som matematikk: «Sådan er Bannisters verden – fuld af tilfredshed over brøkdelenes evne til at ligne et et-tal. Det er en ny form for matematik, som kun understreger nødvendigheden af, at Ramona følger godt med i skolen.» (Hammann 1997: 25). Flere av uttrykkene understreker styrke, som er en egenskap som konvensjonelt betraktes som mannlig. Men Bannisters styrke er lik en guds: «Bannister holder hende nede med en guddommelig kraft. Han gjør hende usårlig. Han dypper hende i en hellig flod, så pilene preller af på hende, og hajerne på forhånd opgiver at bide.» (Hammann 1997: 37). Å dyppe noen i en hellig flod gir religiøse konnotasjoner og minner om en dåp eller en gjenfødelse. Jeg setter dette i sammenheng med at Ramona må skapes på ny i Bannisters bilde. Med lemmet, som er som et barnehode, er han både Ramonas elsker og det alluderes til spedbarnet som er mulig resultat av seksualakten. Det er lite referanser til Bannisters fortid i romanen, kun til en barndom med søstre (Hammann 1997: 37).

De ytre beskrivelsene av karakterene er sparsomme i romanen. På handlingsplanet svikter også Ramonas hukommelse angående Bannisters ytre karaktertrekk:

Objektivt set kan Ramona ikke genkende Bannister. Hans ansigtstræk og mimik stemmer ikke overens med noget, hun har set før eller dannet sig en klarere forestilling om. Kroppens styrke og omfang, måden han taler og ler på, alting er så nyt. Havde hun skullet give et signalement af ham, ville politiet have bragt den forkerte mand for retten. Hårfarven? Den omtrentlige højde? ”Det kommer vel an på øjnene, der ser”, ville hun retfærdigvis have svaret. Om nødvendigt kunne hun have brygget en historie og sagt, at Bannister målte 1,92 og havde en lys korthårsfrisur. (Hammann 1997: 132)

Bannister sammenliknes med en kosebamse Ramona har vunnet på tivoli:

- Til lykke, De har vundet en bannister, siger manden i boden og overrækker Ramona gevinsten. Ramona har mistet alting, så det kan da kun være et held, at hun har fået en slags bamse at støtte sig til.
- Køb noget tøj, få dig et kørekort, læs en bog, brummer Bannister og stikker poten ind under hendes arm.
- Hun retter sig mod børnene og hvisker det skamfuldt:
- Bannister betyder et *gælender* eller *rækverk*. (Hammann 1997: 26).

Sammenlikningen kan synes absurd, men følger en form for logikk. Betydningen av Bannisters navn oversatt fra engelsk er «gelender», og i overført betydning er mannen noe hun støtter seg til. Menn som er store og oppleves som trygge av kvinner, kan omtales som «bamser» i overført betydning. Denne betegnelsen konkretiseres her metaforisk når mannen Bannister antar en bjørns skikkelse, med labb og karakteristisk brumming. Samtidig detroniseres han når han reduseres til et kosedyr, og hans funksjon for Ramona sammenliknes

med hvordan barn kan finne trøst i sin bamse. Parallellen er humoristisk, men stiller samtidig spørsmål om mannens støtte er reell eller innbilt fra Ramonas side. Indirekte sammenliknes Ramona med et barn når hun skammer seg for sitt behov for støtte lik et litt for stort barn for sin avhengighet av sitt favoritt-kosedyr. At Bannister er en gevinst vunnet på et lykkehjul, kan peke på kjærligheten som et spill styrt av tilfeldigheter og gir assosiasjoner til ordtaket om at hell i spill, medfører uhell i kjærlighet.

En annen karakteristikk som står i opposisjon til planeter, verdener, logikk og system, er beskrivelsen «Men Bannister er en choktilstand, der er ved at fortage sig.» (Hammann 1997: 34), som Bannister selv benekter på neste side: «– Jeg er ikke en ”choktilstand”! råber han. – Hvor vover du at tale sådan til mig! Jeg er en mand!» (Hammann: 1997: 35). Her fastslår Bannister sin identitet som mann. Men senere i romanen dukker de andre alternativene opp igjen i sitatform: «– Fortæl mig så, hvem jeg er, siger han. Ramona tier. – Tør du ikke sige det? – Du ved det godt, mumler hun. – Et ”landkort”, en ”choktilstand”, et ”lem med et hoved så stort som et barns”? Er det det, du vil sige? Vi vidste det begge to.» (Hammann 1997: 150). Disse variantene kan tolkes som bilder på hvilke roller han fyller for Ramona. Som et kart gir han en oversikt over Ramonas nye verden.

Ramona eksisterer i en tilstand etter katastrofen som defineres av jordeksplosjonen. Det er mange referanser til en fortid med et liv i en ideell verden med mannen Milan. Romanens Ramona er stabil som kvinnelig individ, men fordoblet i rollen som lærer og elev innenfor ulike narrative nivåer. Når Ramona skytes og dør eller overvinner frykten i fangenskap hos Tabor, avhengig av tolkning, smelter karakteren Ramona sammen med sin fangevokter:

Skuddet kommer ud som en hvisken gennem pistolløbet, og Ramona trækker Tabor tæt ind til sig for at fylde sit øre med hans suk. Der er intet, hun frygter mere end dette møde, men hun glider langsomt igennem det og ud på den anden side, hvor de er én og samme person. ”Jeg kunne aldrig slå dig ihjel”, siger det ene jeg til det andet. ”Tak”, svarer det, ”jeg vil også hellere leve”. (Hammann 1997: 112)

Det er påfallende at ordvekslingen mellom de to jeg'ene her er satt i anførselstegn, ikke med tankestrek som replikkmarkør som oftest ellers i romanen. Dette kan være angivelse av indre dialog. Det er også et annet sammenfall mellom Ramona og Tabor som kan leses som utslettelse av karakteren Ramona som et eget individ: «Hendes evne til at tænke og drømme var skrumpet ind til en billedløs rædsel, og hun kunne ikke længere adskille sig selv fra Tabor og det ophør, han belavede hende på.» (Hammann 1997: 96).

Hammann har mange seksuelle skildringer i sine romaner. Både i *En dråbe i havet* og særlig i sin siste roman *Se på mig*, der dette også fikk mye oppmerksomhet i media. I begge disse romanene fremstilles seksualiteten mer realistisk enn i *Bannister*. I *Bannister* kan disse skildringene ses på som innlån fra pornografiske tekster og dermed genreblanding mellom høy- og lavkultur som er et postmoderne trekk. Men fordi det ofte er vanskelig å lese dem referensielt ettersom karakterer glir over i hverandre og det er uklart hva som skjer og det påfallende ofte er en kobling mot språk, vil jeg lete etter andre lese måter for disse episodene enn den realistiske. Det finnes mange seksuelle handlinger i romanen som oppleves som ubehagelige ettersom de har overgrepsskarakter og elementer av tvang og destruktivitet slik at det også blir nærliggende å lese en feministisk kritikk inn i dem.

4.1.1 Underliggjøring av unnfangelse

I *Bannister* er det flere beskrivelser som kan leses som unnfangelse eller graviditet. Jeg vil i det følgende gå igjennom noen eksempler. Koblingen mellom språk og seksualitet jeg siterte fra nederst på side 42 fortsetter:

Der står blandt andet, at det vil blive bedre med tiden, ”når det hele bliver omvendt og kommer ud med hovedet først”.

– Det tager ni måneder, forklarer han.

– Åh ja, Bannister, tal om tiden! (Hammann 1997: 16)

Scenen finner sted under vann og kan leses på som et bilde på seksualakten. Graviditeten varer ni måneder, og normalt snur fosteret seg og kommer ut med hodet først. Graviditeten er en ventetid: «Så tal om tiden, ja! Om timer og dage og måneder, så Ramona ikke kan se den evighed, hun er forbandet til at vente i. Bannister er den eneste, der kan gøre det. Han kan lære hende klokken og sørge for, at hun overholder spisetiderne.» (Hammann 1997: 17).

Det er varigheten på ni måneder og det at spedbarnet snur seg like før fødselen, som gjør at vi kan slutte oss til at det er Ramonas graviditet som beskrives her. Graviditeten beskrives med en form for underliggjøring. Betegnelsen er hentet fra den russiske formalistens Viktor B. Sjklovskijs begrep om kunstens mål om underliggjøring, *ostranenie*, som et brudd med den automatisering som foregår i dagligspråket. Et kunstnerisk virkemiddel der man «[...] ikke nevner tingen ved navn, men beskriver den som om den sees for første gang [...]» (Sjklovskij 1991: 17) i den hensikt å øke persepsjonsprosessen og gi oss følelse for tingen og å oppleve dens tilblivelse. I sitatet ovenfor var det fokus på mer praktiske sider ved graviditeten, dens

varighet og forutsetning for en naturlig fødsel. Disse står som metonymier for graviditeten som ikke nevnes direkte. De «ni måneder» fungerer som en kode, og metaforen at noe skal snus opp-ned og komme ut med hodet først, etableres her.

En mer metafysisk omskriving av unnfangelsen og dens konsekvenser ser vi senere i romanen når Ramona og Bannister bader: «Bannister holder hende nede med en guddommelig kraft. Han gjør hende usårlig. Han dypper hende i en hellig flod [...] Han trykker hende nedad og nedad og fylder hende med vægt og liv, som aldrig ophører.» (Hammann 1997: 37). Hva skjer her? Er dette et drukningsforsøk? Svaret får vi på neste side der Ramonas morgenkvalme, brystspreng og at noe har satt seg fast og har begynt å vokse er fysiologiske symptomer på graviditet. Ramonas tilstand beskrives med underliggjøringen «Det er noget, der har sat sig fast og er begyndt at vokse. Alt det, Bannister giver hende, vil blive omvendt og komme ud med hovedet først.» (Hammann 1987: 38). Graviditeten konstateres til slutt med det foreldede ordet «fruktsommelig» som også har religiøse konnotasjoner.

Forestillingen om unnfangelsen er også foreldet med hensyn til kvinnens rolle. Alt ligger riktignok i genene, men de kommer fra Bannister, som et lite frø som har alt som behøves for å utvikle seg til en plante, det behøver bare jord vann og sol eller vekstbetingelsene i kvinnens livmor. Det er Bannister som sørger for at det vokser, har kjennskap til og forteller alt om utviklingen. Forestillingen om unnfangelsen som utelukker kvinnens bidrag, med hensyn til det vi i dag betegner arvelighet eller genetikk, er en parallell til Platons elev Aristoteles' idé om unnfangelsen (King 1998: 10)¹⁴. Jeg finner også en parallell til dette i det språklige. Ramona skal gjenta Bannister ordrett: «Bannister siger til hende, ”gentag efter mig”, dag for dag og uge for uge, indtil hun lærer det udenad.» (Hammann 1997: 39). Hun skal ikke gjøre seg noen refleksjoner, bare ta imot, gjenta ord og gi plass, ikke tilføre noe av sitt eget. Med en gang graviditeten er konstatert, med ordet fruktsommelig, er vi tilbake under vann og barnet blir til luftbobler. Dersom dette skal tolkes som en graviditet, er det vanskelig å finne mening i at barnet blir til luft, men det kan leses som Ramonas ambivalens til sin tilstand: hun er for bundet til sin opprinnelige mann til å gå

¹⁴ Det hersket ulike oppfatninger om kvinnens bidrag til unnfangelsen i gresk antikk (Dean-Jones 1994: 149).

Legekunstens far, Hippokrates, mente at både mannen og kvinnen hadde sæd (King 1998: 134).

inn i en ny relasjon. Eller det kan leses som negative forventninger omkring graviditetens utfall.

At noe «sitter fast og kommer ut med hodet først» er nå etablert som et bilde på graviditet og forstås implisitt når bildet gjentas senere i *Bannister*:

Du er min. Jeg er inden i dig, og jeg bliver ved, til det sidder fast og kommer ud med hovedet først!

Han slynger ankeret mod bunden så det sprøjter og bliver hvidt. Det er nok til en hel familie, fra de fjerneste forfædre og helt op til de kommende generationer. Ramona rejser sig fra alle fire og slår et dyr ihjel med en flintesten, og det er bare starten på det liv, som Bannister befrugter hende med. Han skal lægge sin sæd på et sted, der er så dybt, at tidsregningen endnu ikke er begyndt, og der skal lyde et skrig fra Ramona hver gang århundrederne skifter, for intet afkom er stort nok til at læge det savn, hun lider under. Men et plaster kan vel også gøre det, tænker hun, da Bannister tømmer sig for det sidste, og hun mærker det klæbe sig fast i sin endeligt afslappede krop. (Hammann 1997: 66)

Her strekkes unnfangelsen ut over et tidsspenn tilbake til de primitive menneskene som var mer som dyr og utviklet de første verktøy. Bannisters befruktning av Ramona representerer her det evige aspektet ved menneskenes formering. Hav- eller undervannsmetaforikk gir her opphav til eufemismen eller erotisk underliggjøring med anker og sjøbunn lik den Sjklovskij beskriver (Sjklovskij 1991: 22). Barnet med Bannister er som «et plaster på såret» for savnet av hennes mann, men denne forslitte metaforen er fraværende i sitatet og erstattes metonymisk kun av plasteret som har legende effekt. Savnets abstrakte størrelse beskrives ved den mangelen at avkommet aldri kan få en tilstrekkelig fysisk størrelse til å kompensere Ramonas savn.

4.2 Fransk nyroman

Jeg har i det foregående vist at karakterene i *Bannister* sjelden beskrives med ytre karakteristika og heller ikke presenteres med særlig fortid eller historikk. Identiteten er ustabil, enten som splittelse i lærer/elev, de er utbyttbare som mennene eller sammenfallende som Ramona med Tabor. Denne karakterfremstillingen kan ses på som et brudd med konvensjonelle krav til realismens romankarakterer som fortsatt er virksomme i dag. Realismens estetiske ideal var å fremstille helhetlige personer der indre karaktertrekk kunne tolkes ut fra ytre karakteristika og deres handlinger kunne forstås og forklares psykologisk. Allerede på 1950-tallet angrep fransk nyromanforfattere som Nathalie Sarraute og Alain Robbe-Grillet denne karakterfremstillingen i essayform. I sine egne romaner viste de alternative konstruksjoner av romanen som brøt med både realismen og eksistensialismen.

I essaysamlingen *For en ny roman* angriper Robbe-Grillet slike «hele» karakterer med navn, eiendeler, opphav, arv og yrke. Målet var heller ikke å fremstille en realistisk verden, litteraturen er en konstruksjon og har ingen referanse til den virkelige verden. Fokus var på litteraturens formspråk fremfor plot eller å fortelle «en god historie». Robbe-Grillet angriper også dikotomien form/innhold: stil og formspråk kan ikke adskilles fra innhold. Robbe-Grillet hevder at det er en misforståelse at forfatteren har et budskap, har «noe å si» og deretter leter etter en form som en måte å si det på. Det er formen i seg selv som er forfatterens foretagende (Robbe-Grillet 1989: 141). Etter hans mening skal ikke litteratur eller annen kunst være som en innpakning som omslutter forfatterens budskap. Kunsten er selvtilstrekkelig og det finnes ingen ting bakenfor: «It is based on no truth that exists before it; and one may say that it expresses nothing but itself.» (Robbe-Grillet 1989: 45).

Disse forfatterne etterlyste en ny romanform som svarte til samtidas krav og skapte den selv med sine verker. Sarraute skriver i essaysamlingen *Mistankens tidsalder*: «Men som vi har sett greier ikke lenger personene i de gamle romanene (og hele det gamle apparatet som lot dem komme til sin rett) å romme nåtidens psykologiske realitet.» (Sarraute 1995: 65). Jeg har tidligere i oppgaven vært inne på at elevenes kommentar til manglende psykologisk sammenheng til romankarakteren Ramona i den fiktive romanen kan leses som en metakommentar til dette konvensjonelle kravet til romankarakterer.

4.2.1 *Bannister* og fransk nyroman

Foruten å ha romanpersoner som ikke kan betraktes som helhetlige størrelser, har *Bannister* flere andre særtrekk som kan føre tankene tilbake til verker fra fransk nyroman: manglende kausalitet, atemporalitet og at det er vanskelig for leseren å rekonstruere et hendelsesforløp «bakenfor» det fortalte. Mange metatekstuelle elementer og en sterk grad av selvrefleksivitet er også fellestrekk. Både Robbe-Grillet's *Sjalusi* og *I fjor i Marienbad* inneholder fiksjonell *mise en abyme*. Både *Sjalusi* og Sarrautes *Tropismer* er preget av en begrenset subjektiv synsvinkel. Bunch påpeker i sin gjennomgang av dansk 1990-talls minimalisme tre forutsetninger for minimalismen: fransk nyroman, Roland Barthes' artikkel «Forfatterens død» og Jaques Derridas dekonstruksjon (Bunch 2003: 254). Formeksperimentene i fransk nyroman stilte større krav til leserens medskapende evne, og det er denne dreining av autoritet eller fokus som er Barthes' anliggende i «Forfatterens død». Som Robbe-Grillet påpeker stiller nyromanen nye krav til leseren, og han hevder videre at dette får konsekvenser for

leserens eget liv: «What he asks of him is no longer to receive ready-made a world completed, full, closed upon itself, but on the contrary to participate in a creation, to invent in his turn the work – and the world – and thus to learn to invent his own life.» (Robbe-Grillet 1989: 156). I min søken etter å skape mening i de gåtefulle elementer i *Bannister*, kan spaltningen av Ramona i lærer/elev-varianten og «den nye pedagogikken» hentyde til denne forskyvningen av roller. Hvis vi leser karakteren Ramona som roman og Lester som hennes vikar, så kan ordspillet Lester/leser også tolkes som at fokus er på leserens rolle: det er leseren som «skriver» romanen i sin medskapende lesning.

4.2.2 Gjentakelser og motsigelser

Bruk av gjentakelse både på setnings- og strukturnivå er trekk som karakteriserer dansk minimalisme. Fransk nyroman karakteriseres av seriell repetisjon. I *Sjalusi* ser vi eksempel på dette i fremstilling av en skolopender på veggen under en middag. Scenen gjengis i ulike varianter der skolopenderen er et konstant element. Effekten hos Robbe-Grillet er en metafiksjonell lek med leseren som forgjeves forsøker å konstruere det «egentlige» hendelsesforløpet bakenfor de opplysninger som gis i romanen. Vi kan se det samme serielle mønsteret når elevene gjentar fortellingen om Ramona i klasserommet. Et annet eksempel på serielt forløp i *Bannister* er i romanens konstruksjon på makroplanet. Alle de ulike metaforene for katastrofen: jordeksplosjonen, krigen, at mannen er død og at han etterlyses i forsvarsministeriet, kan ses på som en seriell fremstilling av kjærlighetstapet.

Jordeksplosjonen er en gjennomgående metafor i romanen, når Ramona søker i navnelister i forsvarsministeriet har jeg sitert fra tidligere. Katastrofen fremstilles i en annen variant når Ramona og Milan flykter:

Det er en absurd løsning. Alting har en ende, og Ramona og Milan kan ikke flyve op gennem skorstenen som to fugle og undslippe den. De flytter fra rum til rum, fra hus til gade, fra by til land. De rejser med flyvemaskine over bjergene, sejler på et stort skib, løber og passerer grænserne, men jordkloden er rund og bringer dem altid tilbage til ugangspunktet: Alt hvad du frygter findes her. (Hammann 1997: 142)

Flukt fra krig som metafor for katastrofen finnes også tidligere i romanen: «Bombeflyene kommer ind over byen, og Milan og Ramona må råbe til hinanden for at overdøve motorlarmen.» (Hammann 1997: 55) og «Når krigen bryder ut i et land, må menneskene flygte over grænserne og bosætte sig i teltlejrene.» (Hammann 1997: 151).

En gåtefull scene er når Ramona stilles for retten fordi hun ikke slutter å elske Milan:

– Jeg elsker Milan, uttaler Ramona.

De lyttende dukker sig af skam over hendes ord. Hvor vover hun at nære kærlighed til et menneske, som ikke længere eksisterer? Det er en skændsel. Det udhuler værdierne. Hvad er kærlighedens sande væsen, hvis nogle elsker i blinde og aldrig får et svar? (Hammann 1997: 154)

Denne rettssaken tolker jeg som en humoristisk allegorisk fremstilling av det skamfulle ved å elske noen som ikke gjengjelder kjærligheten, eller omgivelsenes fordømmelse av eller utålmodighet med den som er rammet av kjærlighetssorg. Ramonas forsvar er at på hennes planet slutter man ikke å elske når man først har begynt. Dommeren representerer en enkel og ideell logikk der kjærligheten krever både en avsender og en mottaker «– Ingen har ret til at elske et menneske, som ikke kan elske til gengæld!» (Hammann 1997: 155) og «Vi kan ikke tillade en kærlighed uden modtager.» (Hammann 1997: 155). Dommen er klar: «– Tag den fra hende, kærligheden. Det er for hendes eget bedste.» (Hammann 1997: 156). I en absurd rettssak er kjærligheten en konkret gjenstand som innenfor rettens logikk kan fratras den som ikke følger reglene eller omgivelsenes krav.

Disse ulike metaforene for kjærlighetstap kan også ses på som motstridende opplysninger. Narrativet i fransk nyroman er ofte preget av motstridende opplysninger som gjør det umulig å rekonstruere en historie. Kroneksempelen er *I fjor i Marienbad* av Robbe-Grillet der narrativet kontinuerlig gir ulik informasjon om mannen og kvinnen i det hele tatt har truffet hverandre tidligere. Et eksempel på motstridende opplysninger i *Bannister* på mikroplanet er når Ramona skal gjøre rede for hvor mannen hennes er. Scenen utspiller seg når Ramona er i Bannisters hus og skal forsvare at hun alltid har en tom stol ledig for sin bortkomne mann:

– Det er min mands plads.

– Nå. Hvorfor er han her ikke i aften?

Ramona anstrenger sig for at forklare det så tydeligt som muligt:

– Han er på en konference i Wien. Kan vi lade være med at tale om det? Han er lige død og tog vores to døtre med sig. Der gik ingen flyver efter klokken elleve, og hans møde trak ud. Ja, jeg kunne ikke holde ham ud mere og blev separeret i tirsdags. Nej, lad den stol stå! Han kommer hjem på orlov i næste uge og trænger faktisk til at hvile sig. (Hammann 1997: 41)

Her kan vi identifisere fem forklaringer på mannens fravær: konferanse i Wien, død sammen med to døtre, flyet er forsinket, fraseparert siden tirsdag og at han kommer tilbake på ferie i neste uke. Hver ny forklaring utelukker den forrige. Slike motsetninger er ifølge Lodge et

trekk ved postmoderne litteratur (Lodge 1997: 229). De kan også betraktes som permutasjoner innenfor hans system, ettersom de ulike variantene representerer ulike valg eller narrative linjer der alle muligheter uttømmes (Lodge 1997: 230). På betydningsplanet kan den tomme stolen, og de uforenelige forklaringene, representere benektning av tapet, håp om mannens tilbakekomst eller være bevisst løgn for å opprettholde en fasade. Ettersom hver ny forklaring undergraver den forrige, peker denne rekken av motsetninger samtidig på teksten som konstruksjon, og at det ikke finnes noen realitet utenfor teksten.

Mens skolopenderen i *Sjalusi* er gjennomgående i alle de serielle fremstillingene er kjærlighetstapet fraværende i fremstillingen av metaforens billedledd i *Bannister* unntatt i rettssaken. Robbe-Grillet unngikk å bruke metaforer i sin litteratur med den begrunnelse at metaforen aldri er en uskyldig trope eller taleform (Robbe-Grillet 1989: 53). Han hevdet at som sammenlikning var metaforen ubrukelig ettersom den ikke tilførte beskrivelsen noe nytt. Robbe-Grillet's hovedinnvending var mot franske litterære eksistensialisters bruk av metafor som antropomorf analogi der døde ting ble tillagt menneskelige egenskaper. Etter hans mening skapte en slik metaforbruk en skjult forbindelse mellom naturen og mennesket (Robbe-Grillet 1989: 54). Hammanns bruk av metafor i *Bannister* er av en annen karakter.

4.2.3 Registrerende synsvinkel

Robbe-Grillet foretrakk synssansen for å oppnå distanse i sin litteratur og han søkte det nøkternt registrerende (Robbe-Grillet 1989: 73). Mange av hans verker er preget av en nitid geometrisk og eksakt beskrivelse av omgivelser og interiør. Dersom man etterprøver disse tilsynelatende nøyaktige romlige beskrivelsene, vil de likevel ikke kunne rekonstrueres som reelle rom. I motsetning til hos Robbe-Grillet har *Bannister* få eller sjeldne beskrivelser av sted, rom, personenes ytre karakteristika eller skildring av interiør. Synsvinkelen kan, som i *Sjalusi*, beskrives som ekstremt subjektiv i det at et individ erfarer et kjærlighetstap som en utslettende katastrofe, men synsvinkelen privilegerer ikke synssansen slik som hos Robbe-Grillet. Sarrautes *Tropismer* har mer fokus på emosjonelle inntrykk og er en mer nærliggende parallell til *Bannister* enn Robbe-Grillet's litteratur i dette aspektet. De fremstiller voldsomt forsterkede sanseintrykk på det emosjonelle plan sett fra ett individ i et utvidet presens. I disse korttekstene er det sjelden skildringer av personenes ytre karakteristika eller interiør. I del I og III kan *Bannisters* temporale utstrekning også ses på som et utvidet presens av en emosjonell tilstand av tap. Som i *Tropismer* er det emosjonelle forstørret eller rettere: det

sansende individ er særst følsomt. Hammann beskriver selv sine karakterer som flate og protagonisten Ramona som en tilstand i et intervju:

Bogen handler udelukkende om, at Ramona har mistet sin mand, men i lighed med Vera-bogen forbliver Ramona i *Bannister* en "flad figur", fordi jeg ikke var interessert i noget som helst andet ved Ramona end i hendes tab. [...] Mine figurer er "flade", for de er mer tilstande end portrætter. [...] Ramona er kun "tilstanden tab". Jeg gør også stederne og tiden til "tab" og sætter derved alting på spidsen. (Sindø 2003: 149)

Romanen *Bannister* kan i sin helhet også ses som en fremstilling av dette tap eller fravær.

Mens synsvinkelinstansen i Robbe-Grilletts litteratur primært er visuell, er det påfallende ofte at Ramonas øyne tildekkes eller blindes på handlingsplanet i *Bannister*: «Hun er blind, og der er ingen gadelygter eller soloppgange til at give hende synet tilbake. – Giv mig mit lys tilbake! råber hun ud i mørket efter Milan.» (Hammann 1997: 70). Det er også flere referanser til å bli holdt for øynene i romanen: «– Du lovede at holde mig for øjnene! råber Ramona. – Det gjorde jeg da også, siger Bannister. – Kun i starten. – Jamen så begynner jeg igen. – Nej, det er for sent, siger Ramona, og ruller om i græsset. – Jeg har allerede set for meget.» (Hammann 1997: 148). Når øynene skytes i stykker oppstår en visuell likhet mellom pistolmunningen og øyets pupill:

Og i samme sekund kuglen gennemborer hende, ved hun, at det er en pistolmunding og ikke en pupill, hun kigger ind i. Braget fortsætter ud gennem bagsiden af hendes hoved, og hun er ikke længere i stand til at afgøre, hvilken smerte der er størst.

Hun skriger. Hendes øjne er blevet skudt i stykker [...] (Hammann 1997: 144)

I kontrast til de mange beskrivelsene av redusert synssans, være blindet eller å ikke se i mørket, er Ramonas luktesans særdeles godt utviklet. Luktesansen er sentral når hun gjenkjenner sin mann Milan:

Han trækker stoffet væk fra hendes øjne og kysser hendes øjenlåg og øjenvipper, og endelig kan hun mærke det komme stigende, alt det som var forsvundet. Det løfter sig i munden og spredes i hendes ansigt igen. Ramona trækker Milans duft med fuld kraft op gennem næsen og tilbake til dens plads. Disse krydrede, dybe strømme der kan leire sig i hendes hud og knogler i dagevis. Hun kan aldrig lære sin ældste sans at åpne sig på samme måte for nogen som helst anden mand i verden. (Hammann 1997: 62)

Luktesansen er knyttet til hjernens mer primitive deler. Referansen til luktesansen som den eldste sans i dyr og menneskers evolusjonære utvikling, er her overført til Ramona som individ. Mens Ramona benekter at hun noen gang kan akseptere en ny mann ved det

metonymiske at luktesansen kan ta ham inn, så er det nettopp med luktesansen hun lokaliserer den nye mannen Bannister senere i romanens kronologi:

Hvordan kan hun vite hvor Bannister bor, og at det er på dén adresse, hun hører til? Hun standser og vejrer med næsen som et dyr.

Lugten er så skarp, at hun næsten kan smage den på tungen, og da hun sænker ansiktet igen, er der ingen tvivl om, at det er til venstre hun skal fortsatte. Det kræver tilsynelatende ikke intelligens at ville overleve. Selv den blindeste killing kan finde vej til mælken, blot ved at være lige så dårlig til regning som Ramona. Hun er ude af stand til at lægge to og to sammen og tegne ruten ind på et bykort, men hendes næse fungerer upåklageligt. Den stopper hende på gadehjørnerne og trækker duften af Bannister dybt ind i hendes kinder og mundhule. (Hammann 1997: 130)

Igjen er det språket eller navnet på mannen som er sentralt ettersom det ikke er ham, men navnet hans hun lukter: «Tampen brænder, og Ramona begynner at småløbe. Bannisters navn puster sig ind og ud mellem hendes læber.» (Hammann 1997: 131). Mange dyr har sterkere luktesans enn oss mennesker og Ramona sammenliknes med et dyr fordi hun er dårlig i regning og logikk, men har sterkt utviklet luktesans når hun lukter seg frem til menn. Ramona plasseres med dette i den underordnede posisjon innenfor dikotomiene mann/kvinne, logikk/sansning, utviklet/primitiv og kultur/natur. Men det å lukte seg frem til en mann kan også henvise til resultater fra forskning hyppig gjengitt i media og dameblader om luktesans betydning for at kvinner skal finne genetisk rett partner.

Innledningsvis siterte jeg særtrekk ved dansk minimalisme: lang romanaktig tekst, snever synsvinkel preget av gjentakelser og variasjoner over et begrenset tema (Bunch 2008: 241). Alle disse elementene gjenfinner jeg i *Bannister* som derfor har likhetstrekk med dansk minimalisme til tross for sine barokke trekk. Det er disse karaktertrekkene jeg identifiserer fremfor detaljerte beskrivelser av dagligliv som er særtrekk man vanligvis også forbinder med litterær minimalisme. Bunch ser fortellermåten som setter leserposisjonen i sentrum og en snever synsvinkel med ustabil og sterkt registrerende forteller, som en antiautoritær og feminin motsetning til det analyserende og kategoriserende som han betrakter som maskulint. Dette samsvarer med den forskjellene jeg finner mellom det kjølig observerende som er Robbe-Grilletts ideal og Sarrautes stil som jeg ser som en parallell til Hammanns i *Bannister*.

5 Psykoanalytisk perspektiv

Mens jeg hittil i oppgaven har gjort en nærlesning av flere deler av romanen ved å betrakte den som postmoderne, analysert stiltrekk, metalitterære samt intertekstuelle elementer, fremstilling av kjønn og identitet og sammenliknet med fransk nyroman, vil jeg i dette siste kapittelet betrakte den fra en mer distansert synsvinkel. Jeg vil ta utgangspunkt i observasjoner fra nærlesningen, og forsøke å sammenfatte dem i avsluttende refleksjoner rundt romanens betydningsmuligheter på makroplan, før jeg konkluderer.

5.1 Ramona som roman

Ramona har en harmonisk fortid med Milan. Denne verden destrueres i romanens åpning. Ramona taper språket og søker å overkomme sorgprosessen og knytter kontakt til en ny mann eller verdensoppfatning. I del II finnes et innskutt narrativ om Ramonas fangenskap og sorgprosess, og her har jeg tidligere identifisert mange metalitterære elementer. Del III avsluttes med at harmoni igjen er opprettet i Ramonas gamle verden med Bannister og et barn: «– Hvor er her deilig. Og så med den utsikt! Det er helt paradisisk. – Ja.» (Hammann 1997: 162). På et vis kan man si at *Bannister* følger strukturen hjemme-hjemløs-hjem fra dannelsesromanen. Bannister har et dannelsesprosjekt for Ramona som jeg har lest kjønnskritisk. Som i dannelsesromanen er karakteren Ramona i utvikling ettersom hun forsoner seg med bruddet og etablerer seg på nytt. Den opprinnelige idylliserte hjemmetilstanden er utenfor romanens kronologi, førhistorisk som de opprinnelige menneskene i *Symposion*.

Ved nærmere undersøkelse av romanens fire siste sider med gjenopprettet idyll, finner jeg her et typografisk brudd med den fragmentariske strukturen tidligere i romanen. *Bannister* består ellers utelukkende av fragmenter adskilt av asteriks som kan ha ulik utstrekning og varierende sammenheng med fragmentene før og etter. Del II er mindre fragmentarisk og har to parallelle plot med utvikling og kausalitet. Der markerer asteriks'ene overgangen mellom de ulike narrative nivåene. De fire siste sidene er adskilt fra del III med ett sideskift og har ett sideskift. Bruddet er både tematisk med den plutselige harmonien og visuelt med den grafiske endringen. Stilmessig mener jeg også å identifisere et brudd, ettersom disse sidene har flere angivelser av rom, tid, vær, klær, eiendeler og andre fysiske objekter enn ellers i romanen. Det er ingen absurde elementer på disse sidene, og jeg finner ingen metaforer bortsett fra

sammenlikningen med paradiset som er et konvensjonelt uttrykk. De fire sidene kan leses som om de konkret refererer til en realistisk scene. På bakgrunn av disse observasjonene har de siste fire sidene karakter av å være en epilog. Forut for denne epilogen har Ramona reist inn i en krigssone og løper ut på slagmarken med armene utstrakt som i et favntak:

Tilskuerne tror, det er tiltænkt soldaterne, og at Ramona kaster sit liv ind for verdensfreden, men hun har ikke øje for andet end sin egen frygt. Den ligger mellom hende og våbnene, og hun må nå at gribe den, inden de skyder.

– Du dør, Ramona.

– Ja, men ikke af skræk, siger hun og knytter hænderne. (Hammann 1997: 158)

Påstanden om Ramonas død, uttalt av en uidentifisert utsiger, understreker de siste fire sidenes epilogkarakter. Epilogen er stilmessig mer realistisk enn resten av romanen, men idyllen kan også leses ironisk ettersom det nå er mulig for Ramona å finne harmoni med Bannister. Premissene er endret, harmonien oppstod i det nye hjemmet som er bygget på ruinene av hennes eget hjem, mens forholdet dem imellom i hans hjem var preget både av hans mishandling og hennes manglende tilpasning.

Kan *Bannister* også leses metalitterært på makroplanet som romanens søken etter et nytt formspråk? Ved å adskille idylltilstandene forut for og etter romanens kronologi, gjenstår kun tilstanden «hjempløs» i romanens makrostruktur. Kan *Bannister* leses som romanens vei fra hjemløs til hjemme igjen?

Jeg har tidligere påpekt ordspillet Ramona/roman og at protagonisten Ramona får karakter av en materiell bok når hun balsameres og settes mellom bokhyllene hos Tabor (Hammann 1997: 101 og 105). Ramonas søken etter gjenoppbyggelse av idyll og erstatning av språktapet kan ses som en allegori over romanens fornyelse av sitt formspråk. Ramona kommer fra Milans verden, søker å tilpasse seg Bannisters og er først hjemme i sin egen gjenoppbygde verden i epilogen. Å skrive litteratur handler nettopp om å skape verdener, egne heterokosmos med indre logikk.

Bannister åpner med en jordeksplosjon, og fragmentstrukturen som gjennomføres i store deler av romanen speiler eksplosjonens resultat ettersom verket er som en roman som er sprengt i filler – her er form og innhold, på referensielt plan, sjeldent samstemt. Leserens oppgave blir å rekonstruere bitene til en kronologi og skape en helhet ut fra romanens ulike deler. I del II er alle speilingene metafiksjon på mikroplanet, og de ulike diegetiske nivåene

kan leses som forfatterens understreking av at det ikke finnes noen sammenhengende historie eller referensiell virkelighet å rekonstruere. De serielle fremstillingene leser jeg som en konkret fremstilling av billedleddet av metaforene for kjærlighetstap. Ettersom det er metaforens billedledd som fremstilles konkret, er romanens viktigste referensialitet språklig.

I romanen er det mange karakterer som utfører handlinger slik at vi kan tolke dem som menn, men de har alle uvanlige navn¹⁵: Bannister, Milan, Sanford, Lester, Kendahl, Tabor, Darnel og Odell. Unntakene er Milan som er et vanlig slavisk navn og Bannister som er et etternavn. Romankarakteren Ramonas seksuelle utprøving med stadig nye menn er vanskelig å lese realistisk fordi situasjonene er urealistiske og absurde og karakterene ikke er stabile. Kanskje det er mer fruktbart å lese disse møtene som bilder på romanens søken etter et tapt formspråk? Forholdet til Milan og Bannister er språklig: tapet av Milan er et språktap og å innta Bannisters verden er å lære seg et nytt språk. Karakteren Lester er Ramonas vikar og samtidig et ordspill med leser som en slags vikar for romanen i det at fokus for betydningsdannelse er flyttet fra tekst mot leser. Forskeren Sanford skriver en avhandling om de nyeste undervisningsmetoder og «[...] vil have Ramona til at fortælle om sit system og årsagen til, at hun har udviklet dette frem for at gøre brug af de mere traditionelle.» (Hammann 1997: 22). Benytter ikke Hammann i *Bannister* i store deler av romanen nettopp et formspråk som bryter med det tradisjonelle?

Jeg har tidligere vist at i fremstillingen av noe som kan tolkes som Ramonas graviditet befruktes hun med ord. I epilogens siste avsnitt finnes et barn som er oppkalt etter Bannister. Vi kan anta at han er barnets far på bakgrunn av at tida de har vært fra hverandre samsvarer med barnets alder: «– Der er gået lang tid siger han. –Ja, det er omkring et par år nu, siger hun.» (Hammann 1997: 161) og «– Hvor gammel er han? spørger Bannister lavmælt. – Han bliver to til december.» (Hammann 1997: 162). De bærer også samme navn: «– Jeg har opkaldt ham efter dig.» (Hammann 1997: 162). Dette kan ses på som en repetisjon eller en tilbakevending til Ramonas opprinnelige verden der alt het Milan: landet, mannen, språket og sønnen. I epilogen er harmonien uttrykt både tematisk, i formspråket og referensielt med gjenoprettelsen av den lille kjernefamilien. Kan vi lese dette som romanens tilbakevending til et mer realistisk formspråk etter en utprøving av andre muligheter?

15 Søk på nettsteder for navn viser at alle, unntatt Darnel, er mansnavn.

Det er påfallende at vi kan se samme utvikling mot et realistisk formspråk i Hammanns forfatterskap. Karakterene i hennes to utgivelser før mitt analyseobjekt, diktene i *Mellem tænderne* og romanen *vera winkelvir*, hadde sterkt preg av å være litterære konstruksjoner. Alle de tre første utgivelsene er surrealistiske og absurde med samme lekne språkbruk, men *Bannister* har større grad av plot, sammenheng og karakterutvikling. Hammanns forfatterskap har etter *Bannister* tatt en mer realistisk vending, men med realitetsbrudd, metafiksjon, ironi og innslag av magisk realisme.

5.2 Ramonas sorgarbeid

Tapet er altoppslukende for romanens hovedkarakter, og i min lesning er tapstilstanden romanens hovedmotiv. I psykoanalytisk teori er tap forbundet med sorg og melankoli. Jeg vil lese noe av denne teorien opp mot romanen for å forsøke å skape mening i noen absurde og gåtefulle elementer i teksten. Sigmund Freud betegner i sin artikkel «Trauer und melancholie» fra 1917 sorg og melankoli som parallelle reaksjoner på tap der sorg er normalt, mens melankolien er en feilet eller patologisk tapsreaksjon. Det tapte kan være en elsket person eller noe mer abstrakt som fedreland, frihet eller et ideal (Freud 2011: 137). Det som skiller sorgen fra melankolien er at i sorgen er tapet kjent og erkjent, mens melankolien er relatert til et objekt tap tilbaketrasket til underbevisstheten. Selv om melankolikeren er klar over tapet som er opphav til melankolien, er det tapte uklart og knyttet til jeg'et: «[...] pasienten [...] vet hvem, men ikke hva han har tapt ved dette.» (Freud 2011: 139). Symptomene på sorg og melankoli er stort sett de samme: smertefull nedslåtthet, manglende interesse for omverdenen, tap av kjærlighetsevne og handlingslammelse. Melankolikeren har i tillegg en sterkt nedsatt selvfølelse som kommer til uttrykk i selvbepreidelse og i sin ytterste konsekvens grenser til selvødeleggelse. Selvbepreidelsene kan forstås som bepreidelse mot et kjærlighetsobjekt veltet over på det egne jeg'et. Freud hevder at mens det i sorgen er verden som har blitt fattig og tom, er det i melankolien jeg'et selv (Freud 2011: 139). Hans psykoanalytiske forklaring er forenklet formulert at det oppstår en splittelse i individet når libido ikke kan overføres til et nytt objekt, men overføres til jeg'et. Slik oppstår en identifikasjon med det tapte objekt i jeg'et selv. Freud betegner dette en narsissistisk identifikasjon der kjærlighetsrelasjonen bevares selv om kjærlighetsobjektet er tapt. Denne narsissistiske identifikasjon preger Ramona gjennom *Bannister* i det at mannen Milan, som er tapt, er det stadig tilbakevendende

kjærlighetsobjektet. Hun søker å erstatte tapet av mannen Milan, med den nye mannen Bannister. Først når sorgarbeidet er fullført vil jeg'et lykkes i å frigi libido fra det tapte objekt.

I melankolikerens sorgarbeid vil jeg'et nedverdige og rase mot seg selv (Freud 2011: 148). Når Ramona ligger sammenviklet i senga med liket av Milan, kan dette tolkes som en slik feilet tapsreaksjon der det tapte objekt er internalisert i jeg'et. Når Milans fingre brekker i det Ramona bryter seg løs fra liket, er det hun selv som føler smerten:

– Jamen, jeg kan ikke komme ud! råber hun og dunker håndleddet mod hans skulder. – Vi ligger jo alt for tæt!

Ja, i sandhed. De er sammenvoksede og præcis så inderligt forenede, som de ønskede det fra første gang, de mødtes. Ramona bøjer Milans fingre bagover, til det knaser i leddene. Det knækker og drøner af smerte i hendes arm. Den døde sover så tungt, at skaden, Ramona forvolder, kun rammer hende selv. (Hammann 1997: 79)

Først når Ramona skiller Milans døde kropp med et spett (!) fra sin egen, er hun fri: «Det er ligesom at få overdraget nøglen til sit fængsel. Hun løfter sig op på albuen og stemmer fødderne mod Milans lår og kan på den måde skubbe sig op mod hovedgærdet og komme fri af ham.» (Hammann 1997: 80). Denne frigjøringen kan leses som et bilde på et gjennomført sorgarbeid. Ved å beskrive sammenvoksningen med den døde Milan med et fengsel, blir hendelsen en parallell til fangenskapet hos Tabor. Begge disse situasjonene kan leses som indre psykologiske tilstander hos Ramona selv, heller enn som relasjoner til mannlige karakterer.

Episoden foregår i Bannisters hus etter at Ramona er blitt syk eller har fått et illebefinnende. Som melankolikerens spisevegring (Freud 2011: 139) har hun problemer med å ta til seg næring: «Hver morgen kommer Bannister ind med maden på en bakke, men Ramona ligger i den dødes arme og kan ikke spise noget. – Prøv nu lidt, siger han. – Jeg kan ikke.» (Hammann 1917: 78). Fem ganger på et par sider i romanen roper Ramona: «GIV MIG MIT LYS TILBAGE!», ytringen gjentas også av Bannister to ganger her samt også senere i del III. Men mørket kan ikke bekjempes selv om Bannister installerer alle slags lamper:

– Sådan har hun været i en uge nu, siger han til manden. – Jeg forstår ikke, hvad der går af hende. Jeg har tændt alt, vi har i huset og købt de der neonrør.

Han peger på to 400 watts-rør i loftet.

– Og den der følgespot er sådan en, man bruger på teatrene, fortsætter han. – Man kan ikke få noget der er stærkere. (Hammann 1997: 72)

Bannisters venn Kendahl utfører en synsundersøkelse der han sakser med fingrene:

– Kan du se mine fingre? spørger han.

Idiot! Ramona har set alting fødes og død, og hendes øjne fungerer aldeles glimrende. Hvad enten hun åbner eller lukker dem, kan de se hver eneste detalje skarpt. De ser, hvad hun har mistet, og de ser, hvad hun aldrig får igen. (Hammann 1997: 72)

Det er ikke noe fysiologisk galt med Ramonas syn, hennes mørke er av en sjelelig karakter, men i overført betydning er hun blind for alt annet enn sitt tap. Det er mange referanser til mørke og manglende lys i en forutgående episode når Milan banker på Ramonas dør og alt utenfor er mørkt (Hammann 1997: 67). (Episoden er også gjengitt i miniatyr på side 128.) I denne delen fremstår Ramonas mørke som en konsekvens av Milans forsvinning (Hammann 1997: 70).

Som sammenvoksingen med Milan kan ses på som melankolikerens splittelse, kan fangenskapet hos Tabor der Ramona sultes og tortureres, ses på som uttrykk for en melankolikers selvfordreelse. Navnet Tabor har en ortografisk likhet med tap på dansk, «tab». Ramona er fanget av sitt tap. Tapstilstanden er personifisert ved dødsfyrsten Tabor. Han holder unge kvinner i fangenskap og sover i kister i et gravkammer, og er dermed en litterær slektning av grev Dracula:

– Jeg vil ikke derind! råbte Ramona.

– Det er noget, jeg bestemmer, sagde Tabor og tvang hende ind gennem døren til gravkammeret.

Tabor havde ikke et soveværelse, men et kapellignende rum med to kister, hvor han ville sove med sin nye veninde om natten. Ramona skulle ligge i kisten til venstre med en tørret blomsterbuket i håret – ikke fordi hun var død, men fordi hun skulle prøve, hvad det ville sige at være det. (Hammann 1997: 92)

Tabor gjentar trusselen «– Alt, hvad du frygter, findes her.» (Hammann 1997: 90) flere ganger når Ramona er i hans fangenskap. I fragmentet på side 141-142 gjentas frasen fire ganger i ulike varianter når Tabor truer Ramona med sin hviskende stemme som bryter inn i rommet i en situasjon der Ramona og Milan forbereder seg til flukt. I vår tids sykdomsforståelse er depresjon og angst relaterte lidelser. Angst karakteriseres av en tilstand på grensen mellom frisk og syk der individet rammes av en overdreven frykt. I motsetning til frykt er angst en overreaksjon på stimuli eller fare, og preges av voldsomme fysiske eller emosjonelle reaksjoner utenfor den angstrammedes kontroll. Tabors trusler har sterk virkning på Ramona, og vi kan i hennes reaksjon gjenkjenne en presis beskrivelse av den subjektive opplevelsen av angst:

Siden de første uger af deres bekendtskab var hun blevet betydeligt mere afdæmpet, men hun lod sig stadig påvirke af bittesmå ting, og de fleste af dem foregik inden i hendes eget hoved. Hun kunne pludselig stikke i et afsindigt skrig, og når Tabor gik hen til hende og spurgte, hvad dette skyldtes, skælvede hele indpakningen, og hendes øjne signalerede en nærmest panikagtig tilstand. (Hammann 1997: 96)

Etter sammenfall av de alternerende narrativ i del II, når det innskutte narrativet skifter til presensform, overvinner Ramona frykten. Ramona sier Tabor imot, hun går mot Tabors pistol, blir skutt og de to karakterene faller sammen. Maktforholdet inverteres. Tabor har ikke lenger makt over henne: «– Jeg ved ikke, hvad jeg ellers skal gjøre, sagde Tabor. – Der er ikke noget af det, jeg gør, som virker mere.» (Hammann 1997: 113), men Ramona forsøker å forsikre ham om at hun fortsatt er redd – at angsten fortsatt virker: «– Jamen, jeg *er* da bange for dig, forsikrede Ramona.» (Hammann 1997: 113). Ramona har overvunnet sin frykt, fullført sitt sorgarbeid og er dermed fri fra sin fangevokter, slik gutten i klasserommet riktignok bemerker i sitt nøkkelord: «– ”Ramona vinder over Taber.”» (Hammann 1997: 107). I det alternerende narrativet i klasserommet utviser eleven Ramona parallelt også en fryktløshet: «– Nøøj, gyser en pige. – Var du slet ikke bange? – Jeg vidste jo, han ville lukke mig ud igen. Og det var jo heller ikke hver nat, han sømmede låget fast.» (Hammann 1997: 113).

I *Svart sol. Depresjon og melankoli* viderefører Kristeva Freuds melankoliteori, men hun skiller ikke skarpt mellom depresjon og melankoli (Bale 1997: 198). Kristeva introduserer Tingen som det tapte objekt: «Den som lider av en narsissistisk depresjon sørger ikke over et Objekt, men over Tingen. Med ordet Ting betegner vi det reelle i opprør mot betydningen, tiltreknings- og frastøtningsspolen, stedet for seksualiteten som begjærsobjektet skiller seg fra.» (Kristeva 1994: 29). Kristeva knytter det tapte til morssubstansen. Hun sier videre «Den deprimerte mistror språket – og er sentimental, riktignok skadet, men fanget av affekten. Affekten er hans Ting.» (Kristeva 1994: 30). Toril Moi skriver om *Svart sol* at for den deprimerte blir språket tomme affektløse tegn uten mening og setter det i forbindelse med at affektene er et annet sted. Videre skriver hun: «Melankolikerens forhold til språket blir derfor en *bevisst* innsikt i språkets vilkårlighet, dets meningsløshet. Slik kan man si at den depressive gjennomlever Saussures tegnteori på sin egen kropp.» (Moi 1987: 28). Tegnene er arbitrære fordi språket realiserer seg ved en benektelse av tapet, og samtidig av depresjonen som sorgen har forårsaket. Den deprimerte vil fornekte benektelsen fordi han ikke klarer å løsrive seg fra Tingen som er tapets reelle objekt. Kristeva skriver: «*Fornektelsen (Verleugnung) av benektelsen* vil altså være mekanismen i en umulig sorg, en etablering av et

grunnleggende tungsinns og et kunstig, utroverdig språk.» (Kristeva 1994: 55).

Den melankolske karakteriseres ifølge Kristeva ved at fornektelsen domineres av benektelsen (Kristeva 1994: 57). Hun hevder at tapet ikke fortrennes, men dermed påkalles konstant i det fornektelsen av benektelsen forhindrer fortrenningsarbeidet.

Ramonas opplevelse av at språket er uten fast betydning, at «Milan» betyr alt det tapte både mann, land, tro og sønn (Hammann 1997: 53) kan leses opp mot språktapet Kristeva identifiserer hos melankolikeren. Ramona har etter tapet en mistro til språket – det oppleves som ustabil. I sammenheng mellom signifikant og signifikat oppstår en én-til-mange-relasjon: samme signifikant forbindes med flere signifikat som alle forbindes med det tapte. Når Ramona leter etter Milan i forsvarsministeriet er det selve navnet som er forsvunnet fra listene. Milan kan ikke erstattes med Bannister og navnene deres er for henne vilkårlige: når hun skriver «M-I-L-A-N» på tavlen tror hun selv det står «Bannister», men både elevene og Bannister leser «Milan». Det er det tapte objekt som «[...] sidder fast og aldrig kan forsvinde [...]» (Hammann 1997: 50), hverken fra tavlen eller Ramonas underbevissthet.

Den depressive affekt henger fremdeles fast ved den tapte Tingen nettopp fordi sorgarbeidet ikke er blitt gjennomført. Kristeva ser menneskets hang til disintegrasjon og fragmentering som et uttrykk for dødsdriften (Kristeva 1994: 33). Melankolien er en forsvarsreaksjon som erstatter de andre affektene og beskytter jeg'et mot fragmentering (Moi 1987: 28). Sorgarbeidet innebærer å erstatte Tingen med et nytt objekt, og først da kan melankolikeren få tilgang til språket (Bale 1997: 213). Språktilegnelsen blir slik sett et reparasjonsarbeid. Ramonas tilegnelse av Bannisters språk vil i en slik lesning av romanen representere Ramonas sorgarbeid. Melankolikeren lykkes ikke med å fullføre sorgarbeidet selv om hun tilegner seg språket. Reparasjonen av tapet avvises og melankolikeren fordyper seg i tristheten fordi det er det nærmeste hun kommer Tingen. Melankolikeren gir seg over til dødsdriftene, og ødelegger mulighetene for å tilknytte seg et objekt ved å forakte og ødelegge seg selv (Bale 1997: 213). Fangenskapet hos Tabor kan leses som en allegori over melankolien eller denne dødsdriften hos Ramona. Tabor er ikke en direkte aktør i hovednarrativet, men en karakter i det innskutte narrative som kun omtales i Lesters og barnas gjengivelse i hovednarrativet. Ved to tilfeller i romanen beskrives et sammenfall mellom karakterene Tabor og Ramona. Etter min mening støtter disse observasjonene lesningen av at fangenskapet representerer en tilstand hos Ramona snarere enn et fysisk fangenskap. Tabor representerer et aspekt ved Ramona selv, heller enn å være en karakter.

Jeg har tidligere diskutert om fangenskapet hos Tabor kan betraktes som en fiksjonell *mise en abyme* selv om det lest referensielt ikke speiler narrativet som helhet. Ved å lese fangenskapet som en allegori over Ramonas melankoli eller tapstilstand, tilfredsstilles Dällenbachs krav til fiksjonell *mise en abyme* ettersom romanen som helhet kan leses som en skildring av denne tapstilstanden. I denne lesningen står *Bannister* på makroplanet i spenn mellom den livgivende kjærlighetsguden Eros og dødsdriften Thanatos.

5.3 Form speiler innhold

Bannister karakteriseres gjennomgående av en sjelden speiling mellom form og innhold som flere anmeldere har bemerket, for eksempel i *Standart*: «Romanens første del mimer således eksplosjonen, dens stykker sejler omkring som sprængningsfragmenter.» (Huang 1997: 7). Romanen er sprengt lik jordkloden, og resultatet er en allegori over Ramonas knuste verden. Med fare for å trekke sammenlikningen for langt, kan vi med Kristeva også si at romanens fragmenterte form speiler den tematiserte dødsdriften. Samtidig kan fordoblingen eller spaltningen i flere Ramona-varianter, leses som et bilde på oppløsning av identitet eller den fragmentering av jeg'et melankolien skal beskytte mot.

Min lesning av *Bannister* har fulgt to parallelle spor: en formmessig påvisning av inter- og metatekstuelle elementer og romanens fremstilling av tap og melankoli. Ved gjennomgang av forfatterens hyppige bruk av *mise en abyme* har jeg vist at dette er litteratur som er selvrefleksiv og viser seg frem som fiksjon. Betegnelsen på virkemiddelet *mise en abyme* kan oversettes fra fransk til «over avgrunnen». Dette bildet er beskrivelsen av en situasjon der en betrakter befinner seg i et rom mellom to parallelle speil slik at det oppstår en visuell illusjon av å befinne seg mellom to rekker av stadig mindre rom mot en uendelig forminskning, med det reelle rommet som kjernen for alle speilingene. Den svimlende følelsen som betrakteren opplever kan sammenliknes med det å befinne seg over en avgrunn. Ramonas opplevelse av tapstilstanden beskrives nettopp som følelsen av fysisk å være i fritt fall i rommet eller over en avgrunn. Videre kan det ubevisste i Freuds melankoliteori betraktes som en indre avgrunn der det melankolske jeg'et ikke har tilgang til det som er tapt. Slik sett kan vi se en speiling av romanens motiv, tap og melankoli, i dens formmessige sider i bildet som betegner den hyppige brukte figuren *mise en abyme*.

5.4 Kvinnens mangel

Det er påfallende at romanens tittel er *Bannister*. Hvorfor har ikke forfatteren kalt den *Ramona* etter den kvinnelige protagonisten? Ramona karakteriseres av tap som er synonymt med mangel, mens Bannister karakteriseres av sin store penis. Romanens hovedperson er utelatt fra tittelen, og hennes forestillingsverden kretser om menn: den tapte Milan og Bannister som erstatter ham. Det er fristende å lese feministisk kritikk av psykoanalysen som fallosentrisk inn i dette. Psykoanalytisk teori har et begrepsapparat med stor kompleksitet. Både med hensyn til plass og oppgavens avgrensning, vil jeg bare kort presentere de begrep og elementer innen denne teorien som jeg finner relevante for min analyse.

Tradisjonell psykoanalytisk teori tar utgangspunkt i subjektet som mannlig og kvinnen defineres dermed som *den andre*, som ikke-mann. Mens mannens signifikant er fallos, defineres kvinnen negativt av den fallos hun mangler. I barnets psykoseksuelle utvikling er den synlige fysiske penis det mest opplagte tegn på forskjell mellom kjønnene. Fallos er tegn på makt i den patriarkalske kulturen. Ifølge Freud oppdager barnet forskjellen mellom kjønnene i den falliske fasen. I de første månedene skiller ikke barnet mellom morskroppen og sin egen kropp og identitet. Den ødipale krise oppstår når barnet opplever seg adskilt fra moren og trer inn i det kulturelle som et kjønn og selvstendig individ. Dannelsen av egen identitet skjer som en konsekvens av at faren er som en rival i den tidligere opplevde enheten mor-barn (Minsky 1996: 41). For guttebarnet fremstår moren som en kastrert mann ettersom hun mangler penis, og denne «oppdagelsen» medfører frykten for å lide samme skjebne og derav kastrasjonskomplekset. Guttebarnet må oppgi sitt begjær for og identifikasjon med moren og identifisere seg med faren for å komme ut av den ødipale krise. Med seg har barnet den ubevisste kunnskap at hvis han allierer seg med faren og blir en mann som ham, vil han til slutt få et substitutt for moren i form av sin egen kvinne (Minsky 1996: 43). I Freuds teori er det å akseptere denne symbolske kastrasjonen en forutsetning for å oppnå maskulin identitet innen patriarkalsk kultur. Den emosjonelle prisen barnet må betale er at moren, og alt hun representerer, må undertrykkes i det ubevisste. Ettersom pikebarnet ikke har noen penis å miste, har hun et annet utgangspunkt og ulik utvikling enn guttebarnet i den ødipale krise. Ifølge Freud oppstår penismisunnelsen når hun oppdager sin mangel. Hun ser at farens penis tilhører moren. For å oppnå sin feminitet og innordne seg patriarkalsk kultur, må hennes ønske om å få en penis transformeres til ønsket om et barn. I denne prosessen må hun igjen identifisere seg med moren.

Når Ramona innleder et nytt forhold må hun lære et nytt språk som et bilde på å tre inn i en ny verden eller å skapes på nytt. Språk og seksualitet er knyttet sammen når sæden på Ramonas tunge får språket til å blomstre. Det nye språket følger hennes tilknytning til en ny mann. Jacques Lacan bygger videre på Freuds teorier, og etablerer en forbindelse mellom barnets psykoseksuelle utvikling og den sosiale dimensjon i språket og kulturen. Språkets elementer gir bare mening fordi de er forskjellige fra hverandre, og tegn kan, lik fallos, representere det fraværende (Minsky 1996: 151). For Lacan er fallos det første tegnet som gir barnet tilgang til all annen mening som symboliseres i språket. Erkjennelsen av at mening er etablert på basis av forskjell, gjør barnet i stand til å bevege seg fra den kroppslige verden, med seksuell fantasi om forening med morskroppen, til kulturens verden som består av språk og symbolske systemer. Fallos er fraværende fra språkssystemet og delegert til det ubevisste, og det er «det kastrerte subjektet» som taler i språket (Mortensen et al. 2008: 25). For å bli et språklig subjekt, sikre tilgang til jeg'et, må barnet finne seg i å være kastrert. Dette kan forstås som en erkjennelse av språkets begrensning, som Ellen Mortensen skriver i *Kjønnteori*: «[...] subjektets manglende evne til å tale med full innsikt, enten det gjelder sin egen psyke eller det symbolske språket det taler innenfor.» (Mortensen et al. 2008: 25). I arven fra Freud, som kun anerkjenner den maskuline libido, følger det innenfor Lacans teori at det bare er guttebarnet som kan bli et talende subjekt, det feminine kommer ikke til orde i språket. Mens guttebarnet aksepterer symbolsk kastrasjon og tap av mor, både som begjærsobjekt og identifikasjon, er pikebarnets tap dobbelt. Forutsetningen for at pikebarnet skal oppnå kjønnsidentitet er å betrakte seg selv som allerede kastrert. Dette er samtidig en erkjennelse av manglende verdi ettersom hun mangler fallos, det primære tegnet innenfor kulturen. Jeg knytter de mange referansene i *Bannister* til at Ramonas tilgang til språk er i forbindelse med menn opp mot hvordan Lacans teori utelukker kvinnen fra språket.

Flere feministiske tenkere har kritisert Freuds og Lacans teorier om barnets psykoseksuelle utvikling for å utelukke kvinnelig seksualitet, være patriarkalsk, gi fallos forrang og ekskludere kvinnen fra språket. Luce Irigaray er kritisk til at subjekt-kategorien i vår kultur er tenkt og konstituert i forhold til mannen som den standard kvinnen defineres utfra (Sampson: 2008: 59). Irigaray påpeker i *Speculum of the other woman* at når kvinnen defineres som mannens andre, enten som kopi eller negasjon, kjennetegnes hun innenfor et slikt fallosentrisk system uansett av en påstått mangel: «And sexual "otherness" comes down to "not having it." Thus, woman's lack of penis and her envy of the penis ensure the function

of the negative, serve as representatives of the negative, in what could be called a *phallogentric* – or phallogropic – dialectic.» (Irigaray 1985: 52).

I romanen omtaler Bannister sin penis som «[...] det punkt hun skal styre imod [...]» (Hammann 1997: 42) og «[...] den akse, hvorom hun skal dreje.» (Hammann 1997: 66). Bannisters dannelsesprosjekt for Ramona er nettopp å skape henne som en speiling av ham selv. Jeg leser disse elementene om relasjonen mellom kjønnene i *Bannister* som en ironisering over en fallosentrisk forståelse av kjønnsidentitet. Store deler av romanen kretser om Ramonas tap som skal fylles av en mann som kun er karakterisert av sin kjempefallos hvis størrelse også sammenliknes med et barnehode. Ifølge Freud har pikebarnet et ønske om en fallos, og dette ønsket kan tilfredsstilles symbolsk ved å få et guttebarn, en penis-baby¹⁶. Ifølge Lacan, er den eneste måten en kvinne kan oppnå fallos på å være fallos for sin elsker (Minsky 1996: 159). Kanskje epilogen der idyll er opprettet med nettopp en slik konstellasjon, Ramona med mann og sønn som begge bærer navnet Bannister, kan leses som en ironisering over det eneste som ifølge disse teoriene kan fylle kvinnens mangel? Forestillingen om kvinnens mangel og hvordan den kan bøtes, har også en parallell i mytologien om undinen, som kun kan få sjel ved den fysiske foreningen med en mann.

Irigaray leser også Freuds «Sorg og melankoli» opp mot den tradisjonelle psykoanalysens fokus på kvinnens påståtte mangel. Når pikebarnet oppdager at både hun selv og moren betraktes som kasterte innen denne begjærsøkonomien, samsvarer hennes symptomer ifølge Irigaray med dem Freud finner hos melankolikeren (Irigaray 1985: 66). Irigaray antyder at melankolien oppstår som en konsekvens av pikebarnets erkjennelse av at hverken hun eller moren verdsettes innenfor kulturen. Pikebarnet er ikke bevisst det hun har mistet, ettersom kastrasjonen er symbolsk, ubevisst og ikke et reelt tap eller en sorg som kan bearbeides. Irigaray skriver: «The little girl, obviously, does not know *what* she is losing in discovering her "castration" or in the "catastrophe" of her relationship first with her mother and subsequently with other women.» (Irigaray 1985: 68). Ved å lese Ramonas stadige søken etter forankring i en mann symbolsk, som et ønske om å erverve fallos i en kultur der det er

¹⁶ Freud skriver i «Femininity»: «The feminine situation is only established, however, if the wish for a penis is replaced by one for a baby, if, that is, a baby takes the place of a penis in accordance with an ancient symbolic equivalence.» (Freud 1996: 228) og «A mother is only brought unlimited satisfaction by her relation to a son, this is altogether the most perfect, the most free from ambivalence of all human relationships.» (Freud 1996: 233).

det sterkeste tegnet på makt, heves romanens seksuelle skildringer fra en referensiell fremstilling av fysisk begjær til en allegorisk fremstilling av et begjær etter den makt fallos representerer. Ironien og de kjønnslige møtenes absurde og ikke-realistiske fremstillingsform i romanen underbygger en slik lesning. Sett i lys av disse teoriene kan den symbolske kastrasjonen, eller det å være definert som ikke-mann, leses som Ramonas egentlige katastrofe.

6 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i Hammanns bakgrunn som en del av dansk 1990-talls minimalisme og som postmoderne forfatter. Typiske stiltrekk ved postmoderne romaner er ekstrem metafiksjon og intertekstualitet. Ved å nærlese en stor del av romanens del II, har jeg avdekket sammenfall mellom ulike narrative lag i karakterenes ytringer, rommet narrativene utspiller seg i samt sammenfall og splittelse mellom karakterer. Jeg har benyttet meg av Hutcheons teori om narsissistisk narrativ. Videre har jeg påvist et stort antall forekomster av *mise en abyme* i teksten etter Dällenbachs detaljerte typologi over denne figuren. Ved å undersøke sammenhengen med de ulike narrative lag i *Bannister* og lese romanen som metatekst, mener jeg å kunne påvise at romanen er en tekst som demonstrerer sin egen fiksjonalitet og som tematiserer lesning og tolkning av tekster. Forutsetningen for en slik lesning er leserens rolle som medskaper. Verket oppstår i møte mellom tekst og leser, der jeg som leser bringer med meg mine egne erfaringer, særlig i form av lesning av andre tekster. Både *mise en abyme* og metafiksjon er selvrefleksive trekk der litteraturen enten viser seg frem som litteratur eller speiler og dupliserer seg.

De intertekstuelle referansene jeg finner i romanen speiler inn brokker og elementer fra andre tekster, enten som direkte sitater, referanser, allusjoner eller mer indirekte gjenbruk av myter og eventyr. Jeg har vist hvordan sammenhengen mellom *Bannister* og referansene til *Symposion* også finnes gjennomgående i romanen på det tematiske plan, i protagonisten Ramonas ønske om å finne tilbake til sin fraskilte halve menneskedel utfra skapelsesberetningen i Aristofanes' tale. Å skrive seg opp mot klassiske tekster kan også ses som et postmoderne trekk ved romanen. Mindre uttalte speilinger fra andre tekster i *Bannister* er allusjoner til undine-myten samt andre eventyr. Undine-motivet kan ikke belegges med direkte funn i teksten, men er et ledd i den naturalisering jeg som leser må gjøre i møte med en så kompleks og åpen tekst for å skape mening.

I min lesning av *Bannister* er kjønnsstatikk et tilbakevendende tema. Jeg har undersøkt hvordan representanter for de to kjønn fremstilles og samhandler i romanen. I min lesning identifiserer jeg romanens hovedmotiv som fremstilling av et kvinnelig individ i en tapssituasjon. Tematisk har jeg påvist to hovedlinjer: 1) lesning og tolkning av tekster og 2) å ironisere over eller stille spørsmål ved kjønnsrelasjoner. En gjennomgående utfordring i mitt arbeid med denne teksten har vært usikker referensialitet. Den fragmenterte formen, de

absurde hendelsene som utspiller seg uten ytre beskrivelser eller rom og med manglende kausalitet og linearitet, er elementer som fjerner teksten fra *mimesis* eller fra å være en fremstilling av realistiske hendelser i et realistisk miljø. Den usikre referensialiteten åpner imidlertid også teksten for nye lese måter, ettersom det samme elementet i teksten kan representere noe ulikt innen hver tematikk. Jeg har lest Ramona både som en kvinne rammet av kjærlighets sorg og som en roman som leter etter et nytt formspråk. Avslutningsvis har jeg lest Ramonas tapssituasjon opp mot klassisk psykoanalytisk teori om sorg og melankoli. Denne teorien definerer gjennomgående kvinnen med en påstått mangel. Ved hjelp av Irigarays kritikk av denne teorien som fallosentrisk, mener jeg å identifisere en forbindelse mellom tapstematikk og kjønnskritikk i *Bannister*. Det er den fragmenterte formen og den usikre referensialiteten som særlig har gjort slike lesninger mulig.

Metoden jeg har valgt i oppgaven kan grovt betraktes som tredelt. Strukturalistisk med identifisering av narrative lag og figuren *mise en abyme*, leseteoretisk ved selv å være medskapende og å trekke inn litterære konvensjoner, andre tekster og de erfaringene jeg har hatt med meg som leser og sist psykoanalytisk teori. Jeg har gjort funn og observasjoner som støtter opp om mine tolkninger. Faren med tolkning av en så åpen og fragmentarisk tekst er at jeg i mitt utvalg har fått det meste til å passe inn, danne mening og dermed bekrefte det jeg har ønsket å finne. Den motstand teksten viste mot tolkning ved første gangs gjennomlesning har veket for min tolkningsiver.

Litteraturliste

- Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo
- Bibelen. 2011. Det Norske Bibelselskap. <<http://www.bibel.no/Nettbibelen>>. Nedlastet 10.11.13
- Bunch, Mads Jensen. 2008. «Minimalismen i dansk 1990'er litteratur – gennembrud og forudsætninger». *Danske studier*. Merete K. Jørgensen og Flemming Lundgreen-Nielsen. København, s. 236-264
- Culler, Jonathan. 2009. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature* [1975]. New York
- Dean-Jones, Lesley Ann. 1994. *Women's bodies in classical greek science*. Oxford
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The mirror in the text* [fr. orig. 1977]. Overs. Jeremy Whiteley og Emma Hughes. Cambridge
- Freud, Sigmund. 1996 «Femininity». *Psychoanalysis and gender. An introductory reader*. [ty. orig. 1933]. Red. Rick Rylance. Overs. James Strachey. London, s. 215-235
- Freud, Sigmund. 2011. «Sorg og melankoli.». *Mellom psykoanalyse og litteratur* [ty. orig 1917]. Red. Irene Engelstad og Janneken Øverland. Overs. Sverre Dahl. Oslo, s. 137-149
- Friedman, Susan Stanford. 1991. «Weavings: Intertextuality and the (re)birth of the author». *Influence and intertextuality in literary history*. Red. Jay Clayton og Eric Rothstein. London, s. 146-180
- Hammann, Kirsten. 1997. *Bannister*. København
- Hassan, Ihab. 1982. «POSTFACE 1982: Toward a concept of postmodernism». *The dismemberment of Orpheus* [1971]. The university of Wisconsin press. Madison, s. 259-271
- Holland, Norman N. 1980. «Unity identity text self». *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism* [1974]. Red. Jane P. Tompkins. Baltimore, s. 118-133
- Hovet, Vilborg S. 2008. «Undine. Ei kvinne frå havet». *Bokvennen* 1/2008. Oslo, s. 39-53
- Huang, Marianne P. 1997. «Baglæns, omvendt, hovedkuls». *Standart* 3/1997. Århus, s. 7
- Hutcheon, Linda. 1985. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* [1980]. New York
- Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the other woman* [fr. orig. 1974]. Overs. Gillian C. Gill. New York

- Iser, Wolfgang. 1980. «The reading process: A phenomenological approach». *Reader-response criticism. From formalism til post-structuralism* [1974]. Red. Jane P. Tompkins. Baltimore, s. 50-69
- Johannison, Karin. 2010. *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene* [sv. orig. 2009]. Overs. Monica Aasprong. Oslo
- Juan-Navarro, Santiago. 2000. «Lucien Dällenbach's grammar of the mise en abyme». *Archival reflections: Postmodern fiction of the Americas (Self-reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*. Bucknell university press. Lewisburg, s. 43-45
- Kaspar, Ingolf. 1999. «Minimalismens konsept». *Darsk. Dansk litteratur i halvfemserne – norsk nittitalsslitteratur. Synsvinkler*. Red. Astrid Fosvold og Ulrik Lehrmann. Odense, s. 49-74
- King, Helen. 1998. *Hippocrates' woman. Reading the female body in ancient Greece*. London
- Kristeva, Julia. 1986. «Word, dialogue and novel». *The Kristeva reader*. [fr. orig. 1969]. Red. Toril Moi. Overs. Alice Jardine, Thomas Gora og Léon S. Roudiez. New York, s. 34-61
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol. Depresjon og melankoli* [fr. orig. 1987]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Larsen, Turid. 2001. «Kjærlighet og halve hjerter». Dagsavisen. <<http://www.dagsavisen.no/kultur/litteratur/2001/03/558520.shtml>>. Nedlastet 12.03.02
- Lodge, David. 1977. *The modes of modern writing*. London
- Lothe, Jakob. 1997. «Dominant». *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Red. Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg. Oslo
- Martínez Alfaro, María Jesús. 1996. «Intertextuality: origins and development of the concept». *Atlantis* 1-2/1996. Palma de Mallorca, s.268-285
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. New York
- Minsky, Rosalind. 1996. *Psychoanalysis and gender. An introductory reader*. London
- Moi, Toril. 1987. «Julia Kristevas nyeste bok. Depresjonens svarte sol». *Vinduet* 4/1997, s. 25-30
- Mortensen, Ellen. 2008. «Psykoanalytisk tilnærming». *Kjønnteori*. Red. Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson. Oslo, s. 22-26
- Nicol, Bran. 2009. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge

- Platon. 1988. *Drikkegildet i Athen. Symposion*. [gr. orig. ca 400 f. Kr.]. Overs. Egil. A. Wyller. Oslo
- Richert, Scott P. 2013. «Dracula and the feast of the transfiguration». About.com. <<http://catholicism.about.com/b/2013/08/06/the-feast-of-the-transfiguration.htm>>. Nedlastet 10.11.13
- Robbe-Grillet, Alain. 1989. *For a new novel*. [fr. orig. 1963]. Overs. Richard Howard. Evanstone
- Sampson, Kristin. 2008. «Luce Irigaray». *Kjønnsteori*. Red. Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson. Oslo, s. 58-69
- Sarraute, Nathalie. 1995. *Mistankens tidsalder*. [fr. orig. 1956]. Overs. Bente Christensen. Oslo
- Sindø, Rolf. 2003. «Ikke ret meget af det jeg laver er håndverk». Intervju med Kirsten Hammann. *Fra Traditionsbevidsthed til radikaliserende litterære udtryk*. Odense, s. 143-153
- Sivertsen, Steinar. 2001. «Kirsten Hammann: Bannister». Aftenbladet <<http://www.aftenbladet.no/kultur/boker/bokanmeldelser/article.jhtml?articleID=78960>>. Nedlastet 12.03.02
- Sjklovskij, Viktor B. 1991. «Kunsten som grep». *Moderne litteraturteori. En antologi*. [ru. orig. 1916.]. Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans Skei. Overs. Sigurd Fasting. Oslo, s. 11-25
- Skyum-Nielsen, Erik. 2000. «Hjertet på kommoden. Kirsten Hammann og katastrofen». *Engle i sneen. Lyrik og prosa i 90erne*. København, s. 207-221
- Waugh, Patrica. 1984. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York
- Waugh, Patricia. 2001. «Postmodernism». *The Cambridge history of literary criticism*. Cambridge university press. Cambridge, s. 289-305
- Wyller, Egil A. 1988. «Innledning». *Drikkegildet i Athen. Symposion*. Dreyers bibliotek. Oslo, s. 5-24