



**Uio • Universitetet i Oslo**

## **Modning og sorg i William Wordsworths dikt**

### **«The Boy of Winander»**

*En psykoanalytisk fortolkning*

**Stefan Hjort**

**Innlevert som hovedoppgave ved Psykologisk instiutt, Universitetet i Oslo**

**Høst 2022**

## SAMMENDRAG

**Forfatter:** Stefan Hjort

**Tittel:** Modning og sorg i William Wordsworths dikt «The Boy of Winander». En psykoanalytisk fortolkning.

**Veiledere:** Ida Stange Bernhardt og Erik Stänicke                      **Ekstern veileder:** Peter Svare Valeur

Denne oppgaven undersøker William Wordsworths dikt «The Boy of Winander» gjennom psykoanalytisk teori om modning og sorg. Diktet inngår i Wordsworths poetiske selvbiografi *The Prelude* (1805/1979, V. 1.364-397) og forteller om en gutt som pleide å ha intense interaksjoner med ugler, og gikk bort i tidlig barndom, uten en klar årsak, og at dikteren ofte har besøkt hans grav. Teorigrunnlaget består mest av Winnicotts teori om modningsprosesser og Freuds sorgteori. Tolkningen er metodologisk orientert mot diktets tekst, det vil si fortellingen og Wordsworths poetiske strategier, men det biografiske trekkes inn der det kan være klargjørende. Formålet er å skape en dialog mellom teorien og diktet, ved å trekke inn andre passasjer fra *The Prelude* og andre arbeid av Wordsworth som kan belyse diktet, og fremheve forskjeller mellom diktet og teorien. Tidligere betydningsfull forskning om diktet mangler begrepet om de tidlige relasjonelle prosessene som synes å utspille seg mellom gutten og uglene, mens tidligere psykoanalytiske tolkninger legger hovedvekt på latente biografiske sammenhenger som gjør at de går glipp av Wordsworths poetiske strategier; denne tolkningen søker å dekke disse manglene. Diktet tolkes gjennom to problemstillinger: 1. Hvordan kan psykoanalytisk teori om modningsprosesser kaste lys på ulike aspekter ved barnets relasjon med uglene? 2. Hvordan kan psykoanalytisk teori om sorg belyse dikterens forhold til guttens grav? Ut fra Winnicotts teori (1953/1971) kan guttens relasjon med uglene tolkes som et overgangsrom (*transitional space*), der uglene er nærværende og tilstede. Guttens død tolkes som et uttrykk for Wordsworths begrep «fornektet av hukommelsen» (*disowned by memory*) (1805/1979, I. 1. 648), som antyder både et tap av kjærlige og fyldige erindringer, og en poetisk strategi som handler om å gripe tilbake til disse. Freuds teori om sorg kan synliggjøre et sorgarbeid i dikterens forhold med guttens grav, der tapet forsones med erstatninger og minnesmerker (1915/2011) og samtidig at samværet med uglene er internalisert i dikterens opplevelse av besøke graven (1917/2011; 1923/2014). Forholdet mellom Winander-gutten og dikteren er imidlertid tvetydig, og til slutt drøftes det hvorvidt tapet av gutten og erindringstapet han muligens kan stå for også kan være fiktivt, noe som ses i lys av Freuds observasjoner om tapet i melankoli (1917/2011).

**«THE BOY OF WINANDER»**

There was a boy—ye knew him well, ye cliffs  
And islands of Winander—many a time,  
At evening, when the stars had just begun  
To move along the edges of the hills,  
Rising or setting, would he stand alone  
Beneath the trees or by the glimmering lake,  
And there, with fingers interwoven, both hands  
Pressed closely palm to palm and to his mouth  
Uplifted, he as through an instrument,  
Blew mimic hootings to the silent owls  
That they might answer him. And they would shout  
Across the wat'ry vale, and shout again,  
Responsive to his call, with quivering peals  
And long halloos, and screams, and echoes loud,  
Redoubled and redoubled—concourse wild  
Of mirth and jocund din. And when it chanced  
That pauses of deep silence mocked his skill,  
Then sometimes in that silence, while he hung  
Listening, a gentle shock of mild surprise  
Has carried far into his heart the voice  
Of mountain-torrents; or the visible scene  
Would enter unawares into his mind  
With all its solemn imagery, its rocks,  
Its woods, and that uncertain heaven received  
Into the bosom of the steady lake.

This boy was taken from his mates, and died  
In childhood ere he was full ten years old.  
Fair are the woods, and beauteous is the spot,  
The vale where he was born; the churchyard hangs  
Upon a slope above the village-school,  
And there, along the bank, when I have passed  
At evening, I believe that oftentimes  
A full half-hour together I have stood  
Mute, looking at the grave in which he lies.  
(Wordsworth, 1805/1979, V. 1. 364-397).

Afterwards William lay, & I lay in the trench under the fence—he with his eyes shut & listening to the waterfalls & the Birds. There was no one waterfall above another—it was a sound of waters in the air—the voice of the air. William heard me breathing & rustling now & then but we both lay still, & unseen by one another—he thought that it would be as sweet thus to lie so in the grave, to hear the *peaceful* sounds of the earth & just to know that ones dear friends were near.

– Dorothy Wordsworth, *The Grasmere Journal*, 29. april 1802

## **FORORD**

Jeg takker først og fremst mine veiledere Ida Bernhardt, Erik Stänicke og Peter Valeur for å ha bistått meg gjennom arbeidsprosessen med stor kunnskap, tålmodighet og for å ha holdt troen på prosjektet. Andre har bidratt også. Takk til Magnus for samtalene om psykoanalytisk teori og økologi, og for kommentarer på teksten i innspurten. Takk til Lisa for gjennomlesning, nye perspektiver og tanker om diktet. Takk til mine foreldre. Dere har fasilitert denne oppgaven. Min interesse for Wordsworths dikt begynte da jeg tok Anne-Lise François' seminar «Lyric poetry and the senses» på utveksling i Berkeley høsten 2019, og har sakte, men sikkert, tatt form.

## INNHOLD

«The Boy of Winander»	3
Forord	5
<b>I. Innledning: Winander-gutten og dikterens selvbiografi</b>	7
1.1 Romantikken og Wordsworths dikt	8
1.2 «The Boy of Winander» i <i>The Prelude</i>	9
1.3 Oppmerksomhetslek eller morsbinding: noen tidligere tolkninger	11
1.4 To problemstillinger	15
<b>II. Teorier om modning og sorg</b>	16
2.1 Tidlige modningsprosesser	16
2.1.1 Overgangsrommet og speilstadiet	16
2.1.2 Former for internalisering	19
2.2 Sorg i Freuds teoriutvikling	19
<b>III. Metodologiske refleksjoner</b>	22
3.1 Tolkning som dialog	22
3.2 Psykoanalyse og skjønnlitteratur	24
3.3 Viktige metodeutfordringer	26
<b>IV. Analyse: Modning og sorg i «The Boy of Winander»</b>	28
4.1 <i>Første strofe: Guttens relasjon med uglene</i>	29
4.1.1 Overgangsrommet: «echoes loud»	29
4.1.2 Alene sammen med uglene: «a gentle shock»	33
4.1.3 Erindring og internalisering: «Would enter unawares into his mind»	36
4.2 <i>Andre strofe: Dikterens forhold til guttens grav</i>	39
4.2.1 Sorgarbeid: «beauteous is the spot»	39
4.2.2 Guttens død som uttrykk for modningsprosessen	41
4.2.3 Erindringstapet <i>disowned by memory</i> og guttens død	42
4.2.4 Melankoli: forbindelser mellom gutten og dikteren	44
4.2.5 Poetisk sorg: «the grave in which he lies»	47
<b>V. Konklusjon</b>	50
5.1 Oppsummering	50
5.2 Avsluttende refleksjoner	52
<b>Litteratur</b>	53

## I. INNLEDNING: WINANDER-GUTTEN OG DIKTERENS SELVBIOGRAFI

Psykoanalytikere har funnet mye gjenklang for sine tanker om barndommens innflytelse i voksenlivet, kvaliteter i tidlige relasjoner og det ubevisste i poesien til William Wordsworth (1770-1850) (se Freud, 1913/1955, s. 183; Green, 1973/1999, s. 281; for Winnicotts respons, se Dinnage, 1978, s. 371; Lacan, 1986/1992, s. 24; Bollas, 1992, s. 84). Av hans dikt er det kanskje særlig *The Prelude* (1805/1979) som innbyr til det psykoanalytiske perspektivet. Det er et selvbiografisk dikt som følger dikterens oppvekst og dannelse, som Wordsworth imidlertid ikke ville utgi i sin levetid, og som han stadig gikk tilbake til og reviderte (Gill, 2011). *The Prelude* tar oss først gjennom erindringer fra årene dikteren vokste opp i innsjø- og fjellområdet Lake District, erindringer av spennende, megetsigende møter med naturen som har vært formative for hvordan han tenker og føler. Dikteren beskriver imidlertid også å være fjern fra disse minnene; han er ikke lenger det samme spenningssøkende barnet, og naturens tilstedeværelse i livet hans har blitt mer subtil og mindre umiddelbar.

Diktet «The Boy of Winander» inngår i femte bok av *The Prelude* (1805/1979, V. 1.364-397) og bringer sammen temaene om modning og tap som går gjennom erindringsverket. Men det skiller seg også ut fra *The Prelude* ved at det ikke helhetlig handler om et «jag». Diktets første strofe forteller om en gutt som kaller på ugler om kvelden, har intense interaksjoner med dem og får et sjokk når de blir stille. Andre strofe beskriver at gutten gikk bort i tidlig barndom uten en tydelig årsak og innfører et «jag» som besøker hans grav i ettertid, som kan forstås som dikteren selv. I denne oppgaven vil jeg nærlese og fortolke «The Boy of Winander» med psykoanalytisk teori, som kan anskueliggjøre de formative aspektene i guttens relasjon med ugle, kaste lys over guttens gåtefulle død, og antyde mulige grunner til hvorfor det er et fravær av uttalt sorg i dikterens opplevelse i andre strofe.

Innledningsvis presenterer jeg Wordsworths poesi med bakgrunn i romantikken, konteksten til «The Boy of Winander» i *The Prelude*, og en oversikt over tidligere tolkninger av diktet hvor jeg til slutt formulerer to problemstillinger. I teorikapittelet går jeg gjennom og definerer psykoanalytiske begreper som jeg vil bruke i tolkningen. I metodekapittelet reflekterer jeg over tolkningen som en dialogisk prosess i spenningsfeltene mellom psykoanalytisk teori og diktet. Deretter kommer analysen av diktet, som jeg vil sammenfatte i oppgavens konklusjon.

## 1.1 Romantikken og Wordsworths dikt

Wordsworth assosieres med romantikken, en litteraturhistorisk epoke ca. 1790-1830 (Lothe et al., 2007, s. 198) som begynte i særlig England og Tyskland, men spredte seg til andre deler av Europa og verden. Romantikken vokste frem i en tid preget av sammenbrudd i tradisjonelle fellesskap og overgangen til modernitet. Samfunn ble raskt forandret gjennom urbanisering, industrialisering og fremveksten av markedsøkonomi (Lothe et al., 2007, s. 198), som innebar inngrep i naturen, nedbygging av jordbruk og innhegning av allmenninger. Den romantiske bevegelsen kom også i kjølvannet av de mange katastrofale utfallene til den franske revolusjonen, som mange hadde satt store håp til.

Poesien stod særlig sentralt i denne perioden, mer enn andre litterære former (Haarberg et al., 2007). Diktsamlingen Wordsworth ga ut sammen med vennen Samuel Taylor Coleridge i 1798, *Lyrical Ballads*, regnes som romantikkens gjennombrudd i engelsk litteratur (Aarseth, 2007, s. 83). Wordsworths forord til bokens andreutgave antyder at følelse og erindring er vesentlige temaer i hans diktning. Han beskriver poesi som «the spontaneous overflow of powerful feelings» som er «recollected in tranquility», og sier at dikterens oppgave er å kommunisere følelser i et dagligdags språk (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 82, 89). «The Boy of Winander» er et slikt dikt. Det beskriver en opplevelse som kanskje er utenom det vanlige – at uglene svarer tilbake når en gutt roper til dem – og likevel er det noe dagligdags med settingen ved innsjøen, den uanfektete måten gutten erklæres død på, og selve språket i diktet, som ikke er utpreget komplisert, snirklete eller barokt. Som Haarberg et al. sier,

Wordsworths dikt uttrykker denne «kunsten å føle»; ikke fordi de ikke handler om noe, tvert imot, men fordi de først og fremst uttrykker dikterens egen opplevelse av det han ser omkring seg. (2007, s. 362)

Men i diktet er denne «kunsten å føle» splittet i to momenter: Først guttens følelse for uglene og deres svar, og deretter dikterens opplevelse ved guttens grav. Dette vil jeg vise i oppgaven.

Wordsworth ble født og vokste opp i byen Cockermouth i Lake District, som den andre av fem søsken (Wordsworth, Abrams og Gill, 1979, xiv). Wordsworth kom tilbake til minnene fra denne tidlige perioden av livet da han som relativt ung mann begynte å skrive *The Prelude*, og faktisk er «Winander» som vi møter i tittelen på diktet et gammelt navn på den store innsjøen Windermere, som ligger nært Hawkshead hvor han gikk på skole. Det er også i skoleårene at han begynte å utvikle en interesse for litteratur og å skrive poesi. Barndommen var imidlertid også



preget av at han mistet begge foreldrene – moren da han var åtte år og faren da han var tretten – som gjorde at søsknene ble skilt fra hverandre og oppdratt av ulike slektninger (Gill, 1989). Mellom 1797 og 1807 var Wordsworth, søsteren Dorothy som han var blitt gjenforenet med, og vennen Coleridge tett sammenbundne og bodde nær hverandre. I denne perioden skrev Wordsworth diktene han er mest anerkjent for i dag; *Lyrical Ballads* (Wordsworth og Coleridge, 2007), *Poems in Two Volumes* (Wordsworth, 1807) og de første versjonene av *The Prelude* (1799/1979; 1805/1979), som jeg nå vil introdusere som kontekst til «The Boy of Winander».

## 1.2 «The Boy of Winander» i *The Prelude*

Etter å ha skrevet de første skissene til diktet som ble *The Prelude* arbeidet Wordsworth videre med det i mer enn 40 år (Gill, 2011). Diktet er skrevet på urimet jambisk pentameter, såkalt blankvers. Tre ferdige versjoner har overlevd. En kortversjon fra 1799 fokuserer på tidlige minner fra Lake District, mens to lengre og mer bearbejdede utgaver fra 1805 og 1850 også dekker studietiden, en fottur gjennom Europa, årene han bodde i London, hans bevitelse på nært hold av revolusjonen i Frankrike og til slutt om hvordan han bosetter seg i Lake District igjen med Dorothy og Coleridge i voksen alder; gjennomgangsmotivet er naturens bidrag til hans utvikling som dikter (Wordsworth, Abrams og Gill, 1979).<sup>1</sup> Wordsworth ville ikke utgi diktet mens han levde, og noe av grunnen kan være at han betraktet det som et nokså personlig dokument; i et brev til sin mesen Sir George Beaumont sier han at det er «a thing unprecedented in Literary history that a man should talk so much about himself» (Wordsworth, 1805/1979, s. 534). En annen grunn er at *The Prelude* skulle være et forspill (*prelude*) til et større, filosofisk dikt som Coleridge ansporet Wordsworth til å skrive, men som han aldri klarte å bli ferdig med.

Wordsworth skrev «The Boy of Winander» samtidig som han begynte på det biografiske diktet i vinterhalvåret 1798-99 (Hartman, 1964). Senere innlemmet han «The Boy of Winander» i selvbiografiens femte bok (Wordsworth, 1805/1979, V. 1.364-397), men utga det også i flere diktsamlinger der det var løsrevet fra biografi og virket som et frittstående dikt (Wordsworth og Coleridge, 2007; Wordsworth, 1815). Selv i *The Prelude* stikker «The Boy of Winander» seg ut, fordi første strofe ikke handler om et «jeg», men om en gutt som har et tvetydig og uklart forhold til dikteren. For å lage gjensidig dialog mellom den psykoanalytiske teorien og dikterens prosjekt

---

<sup>1</sup> Når jeg siterer fra *The Prelude* i oppgaven velger jeg å bruke 1805-utgaven, som av forskere generelt foretrekkes fremfor 1850-utgaven fordi sistnevnte versjon er preget av et noe mindre fritt og entusiastisk uttrykk (Wordsworth, Abrams og Gill, 1979).

vil jeg bruke to viktige begreper fra *The Prelude* i analysen av «The Boy of Winander», som peker mot Wordsworths egen poetiske tenkning rundt temaene om modning og tap, fra et perspektiv på erindring.

Begrepet *spots of time* («steder av tid») beskriver en erindringsprosess hvor tidlige barndomsminner øver en subtil innflytelse på dikteren i dagliglivet. De virker oppløftende og reparerende, som en vanemessig kilde til inspirasjon og glede (Wordsworth, 1805/1979, XI. 1.260-265). Det paradoksale ved minnene som forbindes med *spots of time* er at opplevelsene de erindrer ofte er overveldende og fryktinngytende – for eksempel minnet der Wordsworth stjeler en båt, ror ut på innsjøen og fylles av uro når han ser et stort fjell dukke opp i horisonten. Andre igjen tematiserer død mer direkte, som minnet der Wordsworth kommer over spor i torvet av et jernbur som var brukt til henging. Forskere er uenige om hvor mange av barndomsminnene Wordsworth skildrer i *The Prelude* som kan regnes som *spots of time* (se Richardson, 1988), men litteraturviteren Kurt Fosso (2004, s. 167) teller «The Boy of Winander» som et slikt *spot*. Dette begrepet kan være avgjørende når vi skal fortolke modningsprosessene i diktet og guttens død.

Begrepet *disowned by memory* («fornektet av hukommelsen»), som kommer i en passasje på slutten av første bok i *The Prelude* (1805/1979, I. 1.645-648), beskriver på en annen side et tap av fyldige og kjærlige minner. Wordsworth sier «I began / My story early, feeling, as I fear, / The weakness of a human love for days / Disown'd by memory». Dikteren uttrykker at han ikke har tak på minner om «en menneskelig kjærlighet» (*a human love*), og bruker det sterke ordet «fornektet» (*disowned*); disse særegne uttrykksmåtene vil jeg klargjøre i analysen. Samtidig antydes det i denne passasjen at erindringstapet virker som en motivasjon for å skrive diktet; det er som om han begynner fortellingen tidlig, altså tar utgangspunkt i tidlige erindringer og erfaringer, for å oppheve fornektelsen fra hukommelsen (Bromwich, 1999). Dette begrepet vil jeg bruke til å kaste lys over guttens død i «The Boy of Winander».

Revisjonshistorien til «The Boy of Winander» er interessant og kan hjelpe oss med å forstå guttens død og det tvetydige forholdet mellom gutten i første strofe og dikteren i andre strofe. Det fremgår av manuskripthistorien at diktet først stod i første person, altså at gutten som hermer etter uglene var identifisert med Wordsworth, men at det senere ble endret til tredjeperson, og andre strofe som handler om gravbesøket ble lagt til (Hartman, 1964). Jeg mener dette er viktig og legitimerer en lese måte hvor gutten kan forstås som dikteren selv. Dette er også påpekt av en forsker som Geoffrey Hartman (1964, s. 20), som foreslår at guttens «død»

opprinnelig var ment i overført betydning, bare som en antydning i åpningsfrasen *There was a boy*. Tilføyelsene gir imidlertid tapet en bokstavelig kontekst, som gir inntrykk av det var en gutt og at gutten faktisk døde. Hartman (s. 21) peker på at meditasjonen ved graven samtidig skaper en innvendig dimensjon: «The strange half-hour pause suggests that he looks not only at something external, a grave, but also at something within, his former heart».

Konteksten til «The Boy of Winander» i femte bok av *The Prelude* bør også nevnes. Diktet kommer rett etter en satirisk skildring av moderne barneoppdragelse hvor Wordsworth beskriver en ny type pedagogikk som gjør barn til kunstige og lærde «monstre» (Wordsworth, 1979/1805, V. 1.290-369). Passasjen om gutten fra Winander skal være motstykket til det monstrøse barnet og beskrive en ideell modning der barn oppfostres i tråd med naturen hvor tilfeldighet også får spille en viktig rolle, selv «in what seem our most unfruitful hours?» (l. 388). Ved å komme på dette stedet i diktet skal «The Boy of Winander» på en måte innkapsle og begrunne Wordsworths syn på utvikling, nemlig som en utdanning i samklang med naturen, og med naturen som rettesnor. Det gjør at diktet på sett og vis blir paradigmatisk for *The Prelude*. I lys av denne større sammenhengen der «The Boy of Winander» skal illustrere modning, blir guttens død dermed enda mer gåtefull og forbausende.

### **1.3 Oppmerksomhetslek eller morsbinding: noen tidligere tolkninger**

I det følgende redegjør jeg for sentrale måter «The Boy of Winander» har blitt forstått på opp gjennom historien, og nevner to psykoanalytiske fortolkninger (se Prynne, 2007, s. 6, for en lengre oversikt over tolkningshistorie). Deretter vil jeg peke på det jeg oppfatter som mangler i sekundærlitteraturen som påkaller en ny psykoanalytisk fortolkning av diktet.

Det er interessant at ikke bare forståelsen av diktet har forandret seg, men også dets status. Faktisk ble det først latterliggjort av den mektige kritikeren på Wordsworths tid, Francis Jeffrey (1808/1846, s. 279-280). I anmeldelsen stiller Jeffrey seg spørrende til hva det er som er så interessant med akkurat guttens roping til uglene og hvorvidt dette «eneste» gutten utrettet i livet fortjener at dikteren besøker graven hans. En som imidlertid verdsatte diktet var forfatteren og senere vennen til Wordsworth, Thomas De Quincey (1839/1970). Wordsworth delte en gang en refleksjon om oppmerksomhet med De Quincey, hvor han brukte diktet om Winander-gutten til å illustrere poenget sitt. De Quincey gjengir:

I have remarked, from my earliest days, that if, under any circumstances, the attention is energetically braced up to an act of steady observation, or of steady expectation, then, if this intense condition of vigilance should suddenly relax, at that moment any beautiful, any impressive visual object, or collection of objects, falling upon the eye, is carried to the heart with a power not known under other circumstances. (De Quincey, 1839/1970, s. 160)

På en tilsvarende måte «anstrenger» gutten sin oppmerksomhet når han følger intenst med på uglene, og i det han slapper av får han et forsterket inntrykk av en tilfeldig lyd (*the voice / Of mountain-torrents*). Her gjentar Wordsworth til og med frasen «carried to the heart». De Quincey (s. 162-164) kommer videre med sine egne refleksjoner; hovedmotivet er ikke interaksjonen med uglene, fastslår han, men virkningen dette har på dikteren, som får uttrykk i meditasjonen ved graven. Dette tematiserer hvordan Wordsworth utvikler sin spesielle binding til naturen – når han er i ro og befinner seg på avstand fra de umiddelbare, intense opplevelsene. Argumentet til De Quincey er i tråd med Wordsworths definisjon på poesien som «sinnsbevegelse som er erindret i stillhet» (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007, s. 362).

Geoffrey Hartman har vært en av de viktigste forskerne på Wordsworth og har fremmet en forståelse av at dikterens forhold til naturen er subtilt og motsetningsfylt (Hartman, 1964; Caruth og Hartman, 1996). Poesien hans skriver seg ofte fra et dagligdags inntrykk; det kan for eksempel være et sted som vekker følelser og minner. Hartman mener imidlertid at Wordsworths poetiske forestillingsevne på samme tid har en «apokalyptisk» tendens mot å ville løsrive seg fra referansene til naturen, for å kunne se verden uten naturen som mellomledd. Denne tendensen kan komme til uttrykk i en form for selvbevissthet i poesien, som dikteren prøver å mildne ved å gripe tilbake til naturen igjen. Hartman (1964, s. 19-20) tolker sjokket i «The Boy of Winander» (*a gentle shock of mild surprise*) som uttrykk for en slik bevissthet om at selvet er adskilt fra omgivelsene, som skaper et brudd i guttens imitative væremåte. Samtidig modereres sjokket av ordene *gentle* og *mild* som om dikteren vil tilsløre hvor abrupt og traumatisk denne utviklingen utspiller seg (Hartman, 1964; Caruth og Hartman, 1996, s. 634). Ifølge Hartman (1964, s. 22) kan også guttens død handle om at dikteren motarbeider utviklingen av guttens selvbevissthet: «it is better thus to die into nature than to survive one's former self».

Litteraturkritikeren Paul de Man (1987, s. 5-11) utvikler dette spenningsfeltet mellom forestillingsevnen og naturen noe annerledes. Han poengterer at scenen der uglene roper tilbake over innsjøen er nifs og ikke så idyllisk som den umiddelbart kan virke. Men gutten holder

nifsheten unna ved sin tro på at verden er «sammenvevd» (*interwoven*), og det nifse slipper først inn når han får et sjokk. Hva med andre avsnitt? De Man slår fast at det ikke er så enkelt som at dikteren for eksempel sørger over barnet han en gang pleide å være. Snarere gjør dikteren et forsøk på å reflektere over sin egen, fremtidige død ved å se tilbake på en tidligere opplevelse som foregriper døden, fra et tredjepersonsperspektiv. Slik sørger dikteren på en måte over seg selv. Som de Man (1983, s. 225) formulerer det et annet sted: «Wordsworth is one of the few poets who can write proleptically about their own death and speak, as it were, from beyond their own grave». Med andre ord uttrykker diktet en kompleks temporalitet.

Diktet har også blitt tolket psykoanalytisk, hovedsakelig fra et freudiansk perspektiv, der det har blitt satt i direkte og tett sammenheng med Wordsworths biografi. For eksempel tolker Richard Onorato (1971) *The Prelude* ut fra en tese om at Wordsworth fortrenget det traumatiske tapet av moren sin og projiserte en idealisert fantasi av henne på naturen; i «The Boy of Winander» finner han en bokstavelig referanse til dette i at gutten dør omtrent like gammel som Wordsworth var da moren hans gikk bort. Også James Heffernan (1988) leser diktet som «disguised autobiography», der morstapet er den latente, bakenforliggende scenen. Han finner imidlertid to motstridende budskap i diktet; i første avsnitt uttrykker Wordsworth sin lengsel etter å kommunisere med sin døde mor og å bli tatt opp i henne, men motarbeider dette regressive ønsket i andre avsnitt ved å symbolsk drepe gutten, som tilsier at han separerer seg fra moren.

Perspektivet til De Quincey (1839/1970) på hvordan oppmerksomheten virker i diktet er klargjørende, særlig poenget om at dikterens meditasjon i andre avsnitt er en ettervirkning av guttens intense interaksjon med uglene. Samtidig kan skiftene i oppmerksomhet forstås som en side ved noe mer sentralt: som posisjoner og roller gutten antar overfor uglene som del av tidlige modningsprosesser. De Quincey tar videre ikke opp hvorfor gutten døde og hvorfor dikteren ikke sørger noe særlig. Det gjør derimot Hartman (1964), som forstår guttens død som dikterens avvergelse av den voldsomme overgangen til selvbevissthet; det er nesten bedre at gutten dør uten å måtte utvikle seg videre og ordentlig erfare dette bruddet. Men Hartman og i noen grad de Man impliserer med dette en påfallende isolert og intrapsykisk modningsprosess, der uglene og omgivelsene ikke spiller en aktiv rolle. Det kan være at dette premisset også betinger Hartmans tolkning av uglenes stillhet som et traumatisk brudd. Hvis uglene derimot forstås som aktive parter i en relasjon, kan sjokket forstås som en overgang til en annen måte å være på med dem.

En slik relasjonell forståelse kan vi imidlertid bygge opp gjennom psykoanalytisk objektrelasjonsteori. Ved å ha perspektiv på tidlig modning i diktet kan vi også få øye på hvordan realitet og fantasi i guttens forhold med uglene ikke er motsetninger, men snarere kan beskrives som overlappende. Å ta utgangspunkt i at det er en relasjon mellom barnet og uglene vil igjen betinge en noe annerledes forståelse av dikterens sorgobjekt i andre avsnitt enn de Mans (1987) om at det er dikterens fremtidige død.

Jeg tror samtidig at det er mulig å fortolke diktet psykoanalytisk uten å legge så mye vekt på direkte biografiske sammenhenger som Onorato (1971) og Heffernan (1988) har gjort og heller være rettet mot teksten selv. Som nevnt skiller diktet seg ut fra *The Prelude* i og med at det ikke direkte omhandler et «jeg», og denne tvetydigheten kan være spennende å fastholde. Jeg tror også at det er mulig å ta på alvor det diktet forteller om, nemlig guttens interaksjon med ugler, og samtidig være lydhør for de tidlige kvalitetene i interaksjonen, som kan belyses av objektrelasjonsteori, men uten å entydig fastslå at den ikke-menneskelige naturen representerer en underliggende morsfigur. Jeg er enig med Guinn Batten (1998, s. 149-150), som i en psykoanalytisk og marxistisk tolkning av *The Prelude* (som imidlertid ikke spesifikt omtaler «The Boy of Winander») stadfester at naturen for Wordsworth «is neither a maternal imaginary to be transcended nor a source only of material sustenance to be exploited ... Nature possesses an intelligence, and a power». Jeg vil redegjøre for fremgangsmåten min mer inngående i metodekapittelet. Jeg vil imidlertid allerede her trekke frem at tidligere psykoanalytiske tolkninger, der hovedvekten er på Wordsworths livshistorie snarere enn diktet selv, eller der det fastslås sammenhenger i diktet som antas å være «latente» og «underliggende», kan gå glipp av det særegne ved diktet og de poetiske strategiene til Wordsworth, noe som for eksempel de Man (1987) bringer frem. Jeg tror blant annet at psykoanalytisk teori om identifikasjonsprosesser, som jeg redegjør for i teorikapittelet, kan belyse Wordsworths poetiske strategier. Samtidig synes det som fortolkningene fra andre perspektiver (De Quincey, 1839/1970; de Man, 1987; Hartman, 1964) ikke har et begrep om det relasjonelle laget i handlingen i diktet.

«The Boy of Winander» er et dikt med mange lag. Det er ikke umiddelbart lett å skjønne hva første og andre strofene kan beskrive og hvilke sammenhenger det er mellom dem. Dette kompliseres igjen av at diktet kan trekke inn sentrale temaer i *The Prelude*, som *spots of time* og *disowned by memory*, samtidig som det bryter med dikterens vanlige «jeg». Jeg synes at disse vanskelighetene, samt det jeg oppfatter som metodologiske begrensninger ved tidligere

psykoanalytiske tolkninger, berettiger en ny psykoanalytisk fortolkning av diktet. Før vi går videre gjennom teorien jeg har valgt, vil jeg formulere to problemstillinger.

#### 1.4 To problemstillinger

Skildringen av guttens interaksjoner med uglene i første strofe er spenningsfull og fortettet. Tre faser i relasjonen deres peker seg ut. Først skildres guttens herming etter uglene, som når et høydepunkt når ropene deres gir ekko over innsjøen. Når det blir stille, får gutten et «mildt sjokk» (*gentle shock*), som virker både overveldende og omsorgsfullt. Til slutt skildres guttens erindringer av stedet, som peker frem mot dikterens erindring i andre strofe. Opplysningen om at gutten døde stiller imidlertid spørsmålet om det var noe «traumatisk» i denne modningsprosessen eller om dødsfallet er uttrykk for noe annet – for eksempel tapet av minner som Wordsworth uttrykker i frasen *disowned by memory*? Disse aspektene ved Winander-guttens relasjon med uglene vil jeg prøve å beskrive med et psykoanalytisk perspektiv på tidlige modningsprosesser.

I andre strofe forteller dikteren om sine besøk til guttens grav. Det er fravær av uttalt sorg – stemningen er først og fremst rolig og høytidelig. Kan det bety at dikteren har sørget ferdig, der han har løsrevet seg fra bindingen til gutten og erstattet ham med minnesmerker som graven og kirkegården? På en annen side går visse handlinger og språklige sammenhenger fra skildringen av guttens relasjon med uglene igjen i dikterens besøk til graven. For eksempel gjentas dikterens henvendelse til Winander i åpningslinjene av guttens henvendelse til uglene, og den sentrale frasen *a gentle shock of mild surprise* rimer litt på sluttfrasen *the grave in which he lies*. Kan disse forbindelsene snarere tyde på at dikteren på sett og vis er den voksne versjonen av gutten og at han på subtile måter gjentar tidligere handlinger? Imidlertid er det tvetydig hvorvidt gutten er dikteren, og i diktets siste frase skifter verbtiden til presens (*lies*) fra tidligere preteritum (*passed, stood*), som kan peke mot at gutten paradoksalt er levende og tilstede. Hvordan kan dette forstås? Spørsmålene mine kan samles i to problemstillinger:

1. Hvordan kan psykoanalytisk teori om modningsprosesser kaste lys på ulike aspekter ved guttens relasjon med uglene?
2. Hvordan kan psykoanalytisk teori om sorg belyse dikterens forhold til guttens grav?

## II. TEORIER OM MODNING OG SORG

I det følgende vil jeg presentere teoriene jeg har valgt ut til å belyse relasjonen mellom gutten og uglene og dikterens forhold til guttens grav. Relasjonen mellom gutten og uglene vil jeg hovedsakelig se i lys av Winnicotts teori om overgangsrommet (*transitional space*) (1953/1971) og evnen til å være alene (*the capacity to be alone*) (1958/1965), men jeg vil trekke inn Lacans begrep om speilstadiet (1949/2006) for å tydeliggjøre et mulig spenningsfelt i diktet, nemlig om uglene fungerer som et «speil» for barnet eller om de virkelig er talende og tilstedeværende. Erindringene beskrevet på slutten av første strofe kan fortolkes som en internaliseringsprosess (Freud, 1923/2014; Schafer, 1968; Abraham og Torok, 1972/1994). Forholdet mellom dikteren og guttens grav vil jeg belyse med både Freuds tidlige teori om sorg, som skiller sorgarbeidet fra internaliseringsprosessen i melankoli (1915/2011; 1917/2011), og hans senere teori der han antyder at internalisering også er en del av vanlig sorg (1923/2014). Tapet av gutten i diktet kan imidlertid både forstås som reelt og fiktivt, noe jeg vil belyse med Giorgio Agambens (1977/1993) tolkning av Freuds teori.

### 2.1 Tidlige modningsprosesser

#### 2.1.1 Overgangsrommet og speilstadiet

Winnicott prøver i sin teori å beskrive barnets tidligste modningsprosesser, før det har utviklet grenser mellom seg selv, omsorgsgiveren og omgivelsene. I artikkelen «Transitional Objects and Transitional Phenomena» (1953/1971) introduserer han begrepet overgangsrommet (*transitional space*). Winnicott peker på en sammenheng mellom de måtene det nyfødte barnet stimulerer seg selv på, typisk ved å suge på tommelen, og gjenstander som det knytter seg til det første leveåret. Det kan være et teppe eller et tøyestykke, men også et ord som barnet begynner å gjenta, eller en melodi det synger seg i søvn med. Denne atferden formidler «the infant's transition from a state of being merged with the mother» – noe Freud (1923/2014, s. 497) betegner som *primær identifikasjon* – «to a state of being in relation to the mother as something outside and separate» (Winnicott, 1953/1971, s. 19-20).

I Winnicotts teori har det nyfødte barnet et uutviklet jeg og kan ennå ikke erfare seg som forskjellig og separat fra resten av verden og andre mennesker, særlig ikke sin primære omsorgsgiver. Moren og barnet er først en «enhet», der hun tilpasser seg barnets behov og på et



vis låner barnet sitt eget jeg. Etter hvert som barnet får større evne til tenkning og toleranse for frustrasjon, gjør moren gradvis mindre tilpasninger slik at barnet begynner å oppfatte henne i større og større grad som utvendig og separat. Dette kan være etterlengtet «since incomplete adaptation to need makes objects real, that is hated as well as loved» mens en nøyaktig tilpasning, derimot, «resembles magic and the object that behaves perfectly becomes no better than a hallucination» (s. 14). Winnicott mener altså at barnet søker etter virkelighet – å bli relatert til moren som et separat individ – og at denne overgangsprosessen er delvis formidlet av leken med det såkalte *overgangsobjektet*, der barnet kan spille ut både hat og kjærlighet. En viktig kvalitet ved overgangsrommet, som vi kan ta med oss i tolkningen, handler om at det befinner seg mellom fantasi og realitet, hvor det ifølge Winnicott er helt sentralt at barnet får fornemmelsen av å *skape* objektet:

The mother's adaptation to the infant's needs, when good enough, gives the infant the *illusion* that there is an external reality that corresponds to the infant's own capacity to create. In other words, there is an overlap between what the mother supplies and what the child might conceive of. (s. 16)

Barnet øker sin mottagelighet for større og større «doser» av ytre virkelighet gjennom morens tilpasninger, på en måte som samsvarer barnets forestillingsevne. I Freuds teori (1911/2011), derimot, står lyst- og realitetsprinsippet i motsetning til hverandre.

Jeg bruker videre Winnicotts teori om *evnen til å være alene*, som han legger frem i artikkelen «The Capacity to be Alone» (1958/1965):

Although many types of experience go to the establishment of the capacity to be alone, there is one that is basic, and without a sufficiency of it the capacity to be alone does not come about; *this experience is that of being alone, as an infant and small child, in the presence of mother*. Thus the basis of the capacity to be alone is a paradox; it is the experience of being alone while someone else is present. (s. 30).

Winnicott beskriver utviklingen av en evne til ro og kontinuitet i opplevelsen mens omsorgsgiver er tilstede i bakgrunnen, uten å gripe inn, forstyrre eller stille krav. Det er en paradoksal tilstand der barnet er alene og på sett og vis mer selvbevisst, men sammen med omsorgsgiveren.

For å kunne oppdage andre sider ved guttens relasjon med uglene, trekker jeg også inn Jacques Lacans (1949/2006) begrep *speilstadiet*, som beskriver et grunnleggende utviklingstrinn i hans teori der spedbarnet vinner kontroll over sin fragmenterte kropp ved å identifisere seg med sin refleksjon i speilet. Selv om Lacan tenker at andre i barnets liv spiller en vesentlig rolle i

speilstadiet, ved å stadfeste barnets følelse av å kjenne seg selv igjen i refleksjonen («se, det er deg!»), er prosessen først og fremst imaginær, og handler om å mestre innvendige fremmede impulser. Winnicott, derimot, antar at det er en form for identifikasjon mellom barnet og omsorgsgiveren fra start fordi de er en «enhet», men at barnet søker å trekke seg ut av denne enheten og bli relatert til omsorgsgiveren som separat og annerledes. Ved å se relasjonen mellom gutten og uglene i lys av både Lacans og Winnicotts teorier om tidlige modningsprosesser, kan en spenning i diktet bli tydeligere – hvorvidt gutten bruker uglene som et «speil» og hvorvidt han søker å relatere seg til uglene som forskjellige vesener.

Jeg vil altså bruke Winnicotts utviklingsteori til å kaste lys på dynamikken mellom barnet og uglene i diktet; men er ikke det et sprang fra teorien, som handler om forholdet mellom mor og barn? Dette anser jeg for å være en sentral spenning. Som vi skal se, er det tidlige kvaliteter i samspillet mellom gutten og uglene som gir gjenklang i Winnicotts teori, og samtidig er det *ugler* i trærne ved Winander-innsjøen som diktet forteller om, som uttrykker seg distinkt annerledes fra gutten (*with quivering peals / And long halloos, and screams*). Jeg vil begrunne teorivalget mitt videre med henvisning til den amerikanske psykoanalytikeren Harold Searles, som i *The Nonhuman Environment* (1960) argumenterer for at utviklingspsykologien har neglisjert det han kaller for «det ikke-menneskelige miljøet», som omfatter både skapte artefakter og natur. Searles (1960, s. 30) mener at avgrensningen mellom selvet og miljøet innebærer et avgjørende utviklingstrinn og viser at identifikasjonsprosesser finner sted i barns forhold med dyr, såvel som maskiner og omgivelser generelt. Dette kan tjene som en teoretisk bakgrunn, men jeg baserer meg på Winnicott i analysen fordi hans teori om overgangsrommet fanger inn et spesifikt fenomen som synes å finne sted i guttens relasjon med uglene.

Det er også verdt å merke seg at selv om Winnicotts og Lacans teori på et bokstavelig plan handler om spedbarn, mener de å beskrive opphavet til prosesser som er tilstede i alle aldre, men finner andre og nye uttrykksformer. Dermed kan overgangsrommet være en dimensjon i Winander-guttens forhold med uglene, selv om han er et eldre barn. Winnicott (1967/1971), mener også at kulturelle erfaringer – som vår lesning av «The Boy of Winander» er et eksempel på – finner sted i et potensielt rom (*potential space*) mellom en selv og omverden, men har sin opprinnelse i barnets lek i overgangsrommet.

### **2.1.2 Former for internalisering**

Psykoanalytisk teori har en rekke begreper om internalisering, det vil si prosessen eller fantasien der subjektet «tar inn» en relasjon, objekt eller situasjon og gjør dette ubevisst til en del av sin væremåte, identitet eller forhold til seg selv (Schafer, 1968). Evnen til å internalisere forutsetter en distinksjon mellom den indre og ytre verden, og kommer slik sett etter overgangsprosessen Winnicott beskriver og bygger på den. Internalisering spiller en avgjørende rolle i Ødipuskomplekset (Freud, 1923/2014), og som jeg nevner i neste underkapittel er internalisering også en sentral en del av sorgprosessen. Men de ulike begrepene for internalisering brukes ofte om hverandre. I studien *Aspects of Internalization* skiller den amerikanske psykoanalytikeren Roy Schafer (1968) mellom fire av dem – internalisering, introjeksjon, identifikasjon og inkorporasjon. *Internalisering* beskriver den generelle prosessen der interaksjoner med omgivelsene gjøres om til indre reguleringer; mer spesifikt beskriver *introjeksjon* prosessen hvor en objektrepresentasjon blir en indre relasjon; *identifikasjon* viser til prosessen der selvet forandres for å ligne på et objekt; mens *inkorporasjon* er en fantasi der en del av, eller hele objektet tas inn i kroppen. Jeg vil også trekke de ungarsk-franske psykoanalytikerne Nicolas Abraham og Maria Toroks begrep om inkorporasjon (1972/1994; 1976/1986). De legger vekt på den språklige dimensjonen av denne fantasien i visse sorgprosesser, der ord som minner om det tapte objektet mister metaforisk betydning, men brukes bokstavelig, konkret og lydlig.

### **2.2 Sorg i Freuds teoriutvikling**

For å kunne kaste lys over dikterens forhold til guttens grav i Wordsworths dikt vil jeg bruke tre av Freuds tekster der han behandler fenomenet sorg teoretisk: «Sorg og melankoli» (1917/2011), «Forgjengelighet» (1915/2011) og *Jeget og detet* (1923/2014). Andre analytikere etter ham har gitt sentrale bidrag til psykoanalytisk teori om sorg, som Melanie Klein (1940/1975), André Green (1983/1986) og Julia Kristeva (1987/1989). Jeg har valgt å begrense meg til disse essayene til Freud fordi de spenner over mange sider ved sorg, og ikke minst innebærer en interessant utvikling. I løpet av årene som skiller de første to artiklene fra *Jeget og detet* forandrer Freud nemlig på teorien, både når det gjelder forståelsen av de underliggende mekanismene i og hensikten med sorgprosessen. Her begynner jeg med å gjøre rede for «Sorg og melankoli», fordi Freud fullførte dette essayet opprinnelig i 1915, noen måneder før «Forgjengelighet», men det ble ikke utgitt før to år senere (Strachey, 1957).

Freud (1917/2011) belyser melankolien ved å sammenligne den med vanlig sorg. Begge kan bli utløst av tap, og har til felles «en dyp smertelig misstemning, opphevelse av interessen for utenomverdenen, tap av kjærlighetsevnen, hemning av enhver ytelse» (s. 138). Men melankolien alene er preget av «en nedsettelse av selvfølelsen som kommer til uttrykk i selvbepreidelser og skjellsord mot en selv, og som øker til en paranoid forventning om straff» (s. 138). Tapet av selvfølelse og aggresjonen som rettes innover ser Freud i sammenheng med et uavklart, ubevisst tap hos melankolikeren. Hun vet *hvem* hun har mistet, men ikke *hva* hun har mistet i denne personen. Ifølge Freud dreier det seg om en ubevisst identifikasjon med objektet, som blir en måte å klamre seg fast på for å ikke forholde seg til tapets realitet. Når jeg skal belyse min andre problemstilling om dikterens forhold til guttens grav, vil særlig internaliseringsprosessen som Freud beskriver være relevant, og i mindre grad de affektive aspektene ved melankoli, som tap av selvfølelse, smerte og aggresjon.

I en vanlig sorgprosess, derimot, klarer man å godta tapets realitet litt etter litt. Det Freud kaller for *sorgarbeid* er en tidkrevende prosess som handler om å bryte bindingen til objektet ved å stykkevis gå gjennom «[h]ver enkelt av erindringene og forventningene» knyttet til objektet, som først lades med intens energi og så løsrives gjennom realitetstesting (s. 138). Sorgarbeidet blir normalt ferdig når jeget, basert på alle realitetstestene, bedømmer at objektet ikke lenger eksisterer og igjen blir «fritt og uhemmet» slik at det kan knytte seg til et nytt objekt (s. 139). Argumentet er at det er nødvendig å løsrive seg fra den man har mistet for å kunne gjeninnføre i relasjoner, og at målet med sorg er å finne erstatninger for objektet. I «Forgjengelighet» gir Freud (1915/2011) et mer konsist uttrykk for denne teorien. Dette essayet kan imidlertid være særlig interessant for oppgaven fordi det er satt til et naturskjønt sted, slik som andre strofe i «The Boy of Winander», og inneholder Freuds refleksjoner om hvordan evnen til å sørge henger sammen med evnen til å sette pris på og glede seg over skjønnhet. Freud forteller at han går tur med en venn og en dikter, som muligens er Lou Andreas-Salomé og Rainer Maria Rilke (von Unwerth, 2005), der dikteren skal ha «beundret naturens skjønnhet rundt oss, men uten å glede seg over den» fordi den skulle forgå om vinteren (Freud, 1915/2011, s. 134). Freud, derimot, hevder at forgjengelighet fyller ting med en spesiell verdi.

I *Jeget og detet* (1923/2014) opphever Freud det tidligere skillet mellom melankoli og sorg. Nå mener han at internaliseringsprosessen som finner sted i melankoli oppstår «svært hyppig, fremfor alt i tidlige utviklingsfaser» (1923/2014, s. 496). Implikasjonen er at

internalisering også finner sted i vanlig sorg, men Freud legger vekt på de formative fasene, der prosessen bidrar sterkt til dannelsen av jeget. Ifølge Freud er internaliseringen av tapte relasjoner noe som «muliggjør oppfatningen av jegets karakter som et nedslag av disse objektbesetningene, samt at den inneholder disse objektvalgenes historie» (s. 496). Argumentet er altså ikke bare at jeget forandres gjennom erfaringer av tap, men at internaliseringen av tapte objektrelasjoner spiller en fundamental rolle i å utforme personlighet. Kanskje kan Freuds teoretiske posisjon i *Jeget og detet* være mellom ytterpunktene han tegnet opp i «Sorg og melankoli», der han hevdet at sorg handler om å løsrive seg helt fra objektet og bare viderefører «objektets eksistens psykisk» midlertidig (1917/2011, s. 138). Nå mener han altså at en betingelse for å kunne godta tapet er å bevare objektet i jeget. Internaliseringen av objektet trenger imidlertid ikke å innebære tilbaketrekning fra andre og avvisning av tapets realitet, som kjennetegner melankolien. Det kan altså tenkes at Freuds teori om sorgprosesser i *Jeget og detet* rommer både sorgarbeid og internalisering, noe som vi kan ha med videre i analysen.

Mens Freud mener at melankolien blir utløst av et ytre objekttap, som imidlertid er ubevisst, påpeker den italienske filosofen Giorgio Agamben (1977/1993) at det er noe tvetydig ved melankolikerens tap slik Freud beskriver det i «Sorg og melankoli»; det kan være av «mer ideell natur» og ikke nødvendigvis handle om at objektet er «reelt dødt» (1917/2011, s. 139). Hva består tapet i da? Agamben (1977/1993) antyder at melankoli kan handle om en intensjon om å sørge som på sett og vis skaper et tap:

the withdrawal of melancholic libido has no other purpose than to make viable an appropriation in a situation in which none is really possible. From this point of view, melancholy would be not so much the regressive reaction to the loss of the love object as the imaginative capacity to make an unobtainable object appear as if lost. (s. 20)

Ved å gjøre et ideelt eller uoppnåelig objekt til gjenstand for sorg, blir det også til en viss grad virkeliggjort. Det oppstår en illusjon om at dette objektet faktisk har fantes og at man har hatt det, selv om objektet bare er virkelig ved å være tapt. Dette perspektivet på Freuds observasjoner om melankoli kan kaste lys over at tapet av gutten i «The Boy of Winander» er tvetydig, og potensielt sett kan ha en fiktiv og skapende dimensjon.

### III. METODOLOGISKE REFLEKSJONER

Jeg vil begynne dette kapittelet med et overordnet, hermeneutisk perspektiv på tolkningen som en dialogisk prosess (Gadamer, 1960/2010) mellom den psykoanalytiske teorien og diktet. Deretter drøfter jeg noen metodologiske problemer og spenninger som kan komme når psykoanalysen brukes som perspektiv på skjønnlitteratur, og redegjør for min fremgangsmåte, som er å legge vekt på å belyse diktet med teorien og samtidig søke å bringe frem forskjellene mellom diktet og teorien (Engelstad, 1985; Felman, 1977; Freer, 2021), noe jeg begrunner i den dialogiske tilnærmingen (Gadamer, 1960/2010). Til slutt gir jeg et par eksempler på to spesifikke problemer som har oppstått, og forklarer hvordan jeg har prøvd å løse dem.

#### 3.1 Tolkning som dialog

Wordsworth skrev «The Boy of Winander» i en annen historisk og kulturell epoke enn vår egen, og ikke minst hundre år før psykoanalysen begynte å vokse frem. I henhold til tidligere hermeneutikk, altså fortolkningsteori, ville det være ønskelig for oss å overvinne denne avstanden ved å prøve å gjenskape den historiske konteksten til Wordsworth og samtidig prøve å suspendere vår egen kontekst og subjektivitet i møte med teksten, inkludert det psykoanalytiske perspektivet (Vetlesen og Stänicke, 1999, s. 47-48). Filosofen Hans-Georg Gadamer (1960/2010) hevder imidlertid at denne måten å løse avstandsproblemet på er forfeilet, fordi den antar at det går an å utviske sitt eget ståsted som fortolker, som uunngåelig vil være partikulært og annerledes fra tekstens. Gadamer følger Martin Heideggers tese om at forståelse og fortolkning går dypere enn spørsmål om metodevalg i vitenskapelig sammenheng og heller er grunntrekk ved vår væremåte som mennesker (Vetlesen og Stänicke, 1999, s. 49). Om tolkning er noe vi alltid driver med, finnes det ikke et nøytralt utgangspunkt ifølge Gadamer (1960/2010), bare forskjellige *forståelseshorisonter* som består av fordommer og forforståelser nedarvet fra tradisjonen, våre institusjonelle tilknytninger, samt våre personlige livserfaringer. Utfra et slikt vitenskapsteoretisk perspektiv kan man argumentere for at en psykoanalytisk fortolkning av et eldre dikt er berettiget. Slik jeg forstår det, vil tolkningens gyldighet snarere være avhengig av hvor god dialog og refleksjon man skaper mellom sin egen forståelseshorisont og tekstens.

Gadamer (1960/2010, s. 303-304) tenker seg forholdet mellom teksten og fortolkeren som dialogisk – forståelsen vokser frem i et samspill mellom *utkast* av tekstens helhetlige

mening og revisjonen av disse utkastene når visse deler av teksten bryter med våre forventninger. Nye forståelser av teksten vil gi grunnlag for å reflektere over våre forforståelser, noe som i sin tur gir opphav til nye tolkninger. Tolkningsobjektet kan dermed vise seg å ha nye sider, og samtidig kan det skje en forandring i den som fortolker, for «vi blir i kraft av forvandlingen av objektet selv forvandlet som forstående subjekt», ifølge Arne Johan Vetlesen og Erik Stänicke (1999, s. 56). Utvekslingen blir nettopp mulig ved at man som fortolker er bevisst sitt teoretiske bidrag og setter det på spill.

Et eksempel på dette fra min tolkningsprosess er at jeg har hatt natur- og klimakrisen som del av min forståelseshorison. Faktisk er flere ugler utrydningstruet i dag, noe som skaper et unikt møte mellom oss og diktet. Jeg ble slått av likheten mellom diktet og Arne Johan Vetlesens (2020, s. 27-28) skildring av sin erfaring av *økologisk sorg*, som ble utløst da han la merke til at han ikke lenger hørte uglene i nærskogen. Ifølge Vetlesen (2019) kompliseres opplevelsen av økosorg fordi den i en viss forstand er tabuisert. Dette handler om at vi sosialiseres til å fornekte våre forbindelser med, og avhengighet av, andre arter og livsformer, slik at sorg over naturtap blir vanskelig å dele og kommunisere. Jeg ønsket dermed å bruke økosorg og denne teorien som innfallsvinkel på diktet, for å kunne forstå guttens død og den tvetydige sorgprosessen; hvis både Wordsworths dikt og økosorg er ulike responderer til ulike tider på et instrumentelt natursyn som for alvor begynte å bli etablert i den industrielle revolusjonen, kan de i en viss forstand forstås som beslektede fenomener. Men gjennom tolkningsprosessen ble jeg klar over at den romantiske lyrikken som Wordsworth representerer ikke kan uttrykke et tabu mot naturen på grunn av sin form. Noen litteraturteoretikere mener nemlig at henvendelse eller tiltale til naturen – såkalt *apostrofe*, som vi har et eksempel på i åpningsfrasen til «The Boy of Winander» (*ye knew him well, ye cliffs / And islands of Winander*) – er lyrikkens sentrale kjennetegn (se Culler, 1977). Diktet viste seg for meg med nye sider, som noe særskilt og forskjellig fra teorien, og jeg ble samtidig mer bevisst over mine forforståelser.

Basert på ideen om at tolkning innebærer dialog, vil jeg i neste underkapittel drøfte hvordan en psykoanalytisk tilnærming kan etterstrebe denne holdningen. Før vi går videre vil jeg imidlertid legge til to kriterier foreslått av Vetlesen og Stänicke (1999, s. 43) til å vurdere gyldigheten til en tolkning – den bør etablere sammenheng mellom del og helhet, og være uttrykk for forfatterens tanker og intensjoner. Altså vil tolkningen bare gi mening om den tar i betraktning begge avsnittene i diktet, og hva gjelder temaene som undersøkes i denne oppgaven,

antyder sammenhenger mellom modning og sorg. Videre, som nevnt innledningvis er diktet også en del av selvbiografien og kan ikke forstås uavhengig av den. Ved å ha med den større konteksten gjennom begrepene *spots of time* og *disowned by memory* kan vi samtidig i større grad ta hensyn til dikterens intensjoner, enn hvis vi hadde tolket diktet for seg selv.

### 3.2 Psykoanalyse og skjønnlitteratur

I et kjent sitat uttrykker Freud at dikterne sitter på en egen kunnskap om det psykiske livet:

Dikterne er verdifulle forbundsfeller, og deres vitnesbyrd må man holde høyt, for de pleier å kjenne mange ting mellom himmel og jord som vår skoleflinkhet ikke lar oss ane noe om. De er i sin kunnskap om sjelelivet langt foran oss hverdagsmennesker, fordi de øser av kilder som vi ennå ikke har fått åpnet for vitenskapen. (Freud, 1907, sitert i Engelstad, 1985, s. 24)

Interessen for skjønnlitteraturen bidro til den psykoanalytiske teoriutviklingen. Freud definerte Ødipuskomplekset med henvisning til Sofokles' skuespill *Kong Oidipus* og Shakespeares *Hamlet* (1900/1992), og i perioden da han ønsket å utvide psykoanalysens forklaringsmåte til kulturelle uttrykk (Whitebook, 2017, s. 285), fortolket han blant annet Wilhelm Jensens novelle *Gradiva* (1907/1959) og E. T. A. Hofmanns *Sandmannen* (1919/2011). Vi kan se at forholdet går begge veier. På den ene siden begrepsfester Freud psykiske prosesser ved å henvise til litterære motiver og figurer, der han finner gjenklang for de kliniske fenomenene, og på den andre søker han å belyse vanskelige tekster gjennom teorien. Mitt anliggende i denne oppgaven er imidlertid å forstå Wordsworths dikt gjennom psykoanalytisk teori, snarere enn litteraturens innflytelse på psykoanalysen. Derfor vil jeg nå fokusere på noen aspekter ved den psykoanalytiske hermeneutikken og drøfte hvordan den kan reflektere en dialogisk holdning til diktet.

Tolkningene til Freud er gjerne *genetiske*, som vil si at de prøver å sette teksten i sammenheng med forfatterens biografi og ubevisste prosesser, og ifølge litteraturviteren Irene Engelstad (1985, s. 12) er denne fremgangsmåten en tradisjon i psykoanalytisk litteraturkritikk; som vi har sett har denne tilnærmingen blitt brukt i tidligere psykoanalytisk tolkning av «The Boy of Winander» (Onorato, 1971; Heffernan, 1988). Jeg vil delvis ta med den biografiske dimensjonen for å gi mening til begrepet *disowned by memory*, men primært rette oppmerksomheten på teksten selv, hva den forteller og hvordan den forteller. Dette kan være i tråd med det Engelstad (1985, s. 12) kaller for *hermeneutisk fortolkende* metode, som retter seg mot «tekstens skjulte budskap, ved å analysere de fiktive personene, tematiske strukturer og/eller



formelle retoriske grep så vel som fortellerholdning». En viktig grunn til å orientere seg mot selve teksten er at *The Prelude* ikke kan forstås simpelthen som Wordsworths gjenfortelling av sitt liv. Det er først og fremst et dikt som har blitt omarbeidet med dikteriske grep og strategier, og denne dimensjonen blir markert i «The Boy of Winander», som ikke står i jeg-perspektiv. Orienteringen mot teksten vil også være i tråd med Gadamer (1960/2010) syn på verket som autonomt.

En annen side ved den psykoanalytiske litteraturtilnærmingen handler om hvordan man forestiller seg forholdet mellom teori og tekst. Hermeneutikken Freud utvikler i *Drømmetydning* (1900/1992, s. 140) foreskriver nemlig å gå forbi drømmetekstens «manifeste», overflatiske innhold og avdekke et «latent» innhold – et ønske – som drømmen bygger seg rundt gjennom fordreining og sensur. Forholdet mellom teori og tekst er i en viss forstand vertikalt, der teorien avdekker de underliggende eller bakenforliggende sammenhengene i teksten, heller enn å avdekke selve litteraturen, hevder litteraturviteren Alexander Freer (2019, s. 631). Det er kanskje uunngåelig at psykoanalytiske tolkninger har kvaliteten av å gå i dybden. Men når vi leser et dikt må vi også være på overflaten – gjennom nærlesing av de konkrete uttryksmåtene og språklige virkemidlene, som gjentakelse eller rim. Jeg tror det kan være spennende å ikke miste av syne slike sammenhenger og heller se dem i lys av de psykoanalytiske ideene. I tillegg vil jeg la diktet anspore en refleksjon over innholdet i begrepene. Det fordrer en dialogisk prosess som vi kan tenke som horisontal snarere enn vertikal (Freer, 2019, s. 631-634).

Den psykoanalytiske litteraturkritikeren Shoshana Felman (1977) formulerer dette spenningsfeltet i forholdet mellom skjønnlitteraturen og psykoanalysen på en enda skarpere måte. Hvis psykoanalysen anvendes bare for å få teorien anerkjent eller bekreftet, uten å ta i betraktning måtene litteraturen uttrykker noe som er eget, partikulært og forskjellig, reduseres den til et objekt underkastet psykoanalysen. Da kan vi heller ikke lære noe nytt. I stedet for å forstå tolkningsprosessen som det å «applisere» teori på skjønnlitteratur, som tilsier et utvendig og distansert forhold, foreslår Felman (1977, s. 9) at fortolkeren går i mellom og *impliserer* eller *involverer* teorien i den litterære tolkningen, «to explore, bring to light and articulate the various (indirect) ways in which the two domains do indeed *implicate each other*, each one finding itself enlightened, informed, but also affected, displaced, by the other.» Igjen er det ikke denne oppgavens anliggende å utforske hvordan litteraturen er innblandet i den psykoanalytiske teoriutviklingen, selv om det er et viktig tema. Jeg vil likevel vise til et nærliggende eksempel på

dette, nemlig at Freud siterte linjen «The Child is Father of the Man» fra et av Wordsworths (1815) dikt i artikkelen «The Claims of Psycho-Analysis to the Interest of the Non-Psychological Sciences»:

Psycho-analysis has been obliged to derive the mental life of adults from that of children, and has had to take seriously the old saying that the child is father to the man. (Freud, 1913/1955, s. 183; se Freer, 2021, s. 1-5 for en utførlig diskusjon av denne siteringen)

Freud oppfatter utsagnet som en kjensgjerning, uten å direkte kjenne til opphavet i Wordsworths poesi (Freer, 2021, s. 2), noe som illustrerer Felmans (1977, s. 10) påstand om at de tette forbindelsene med litteraturen er «psykoanalysens ubevisste».

Min måte å involvere diktet og de teoretiske begrepene på vil imidlertid være annerledes enn Felmans (1977) prosjekt om å anskueliggjøre det litterære i psykoanalysen. Mitt hovedprosjekt i oppgaven er å forstå diktet med psykoanalytiske begreper for derved å utvikle en forståelse av den psykoanalytiske teorien. En passende tilnærming kan være å bruke teorien til å kaste lys på uklare passasjer i diktet, og samtidig bringe frem forskjellene og spenningsfeltene mellom dem (Felman, 1977; Freer, 2019). Grenseoppgangene mellom innholdet i begrepene og det diktet forteller om kan dermed bli tydeligere. En slik tilnærming vil prøve å gjenspeile Gadamer's syn på tolkning som en dialogisk prosess der man både utvikler forståelser av teksten, og reflekterer over ens forforståelser når forståelsen av teksten bryter med forventningene.

### **3.3 Viktige metodeutfordringer**

Jeg vil nå komme med eksempler på to metodiske problemer som har kommet opp i oppgaven. Det første handler om å tydeliggjøre skillet mellom forfatter og verk, som har oppstått fordi jeg blander hermeneutisk fortolkende og genetisk metode, altså retter meg mot teksten selv, og noen steder henviser til biografisk informasjon (Engelstad, 1985, s. 12). I og for seg er det ikke problematisk å både være orientert mot tekst og forfatter, og ifølge Engelstad brukes metodene ofte sammen. Imidlertid kompliseres denne tilnærmingen av *The Prelude*, som både er selvbiografisk og diktet. Det kan dermed virke uklart om min bruk av det psykoanalytiske perspektivet antar, for eksempel, sorg hos Wordsworth selv eller om det antyder en forståelse eller sammenheng i teksten. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i den hermeneutisk fortolkende tilnærmingen, og trekke inn det biografiske når det har særskilt forklaringskraft. Dette synes også å være i tråd med å gi teksten autonomi (Gadamer, 1960/2010). I forlengelsen av at jeg primært

legger vekt på den komponerte teksten, som ikke entydig kan forstås som Wordsworths gjenfortelling av sin historie, har jeg valgt å bruke benevnelsen *dikter*, trekke noen av prosessene som blir synlige gjennom tolkningen med henvisning til *dikteriske strategier* og støtte meg på Wordsworths egne betraktninger om sin skapelsesprosess (Wordsworth og Coleridge, 2007).

Det andre problemet vedrører spenningsfeltet jeg omtalte over i forholdet mellom psykoanalysen og skjønnlitteratur, nemlig at teorien kan brukes slik at den bare bekrefter seg selv gjennom diktet, ved å gå forbi de konkrete språklige sammenhengene rett til «det som ligger bak», og uten å skape refleksjon rundt begrepene selv. Et eksempel på dette er hvordan vi kan forstå linjene som avslutter første avsnitt: «Would enter unawares into his mind / With all its solemn imagery». Her beskriver Wordsworth at erindringer dukker opp for gutten uten at han blir bevisst det, og vi kan oversette «unawares» både som *umerkelig* og *ubevisst*. Ubevisst tilsier imidlertid det psykoanalytiske begrepet om *det ubevisste*. Vi kunne forstå disse linjene i «The Boy of Winander» som et uttrykk for en ubevisst prosess i psykoanalytisk forstand, nærmere bestemt den som Freud kaller *nachträglich*, der tidlige opplevelser som før ikke var mulig å assimilere hentes opp på senere utviklingstrinn og retroaktivt lades med virkning og betydning (Laplanche og Pontalis, 1973/1988, s. 111-114).

Som nevnt ønsker jeg, i tillegg til å belyse diktet med teorien, tydeliggjøre skillene mellom begrepene og det diktet forteller om – og samtidig holde meg til prinsippet at tolkningen på en overbevisende måte skal samsvare dikterens intensjoner (Vetlesen og Stänicke 1999, s. 43). Med tanke på Wordsworths prosjekt bringer disse linjene nemlig opp temaet om naturens legende innflytelse gjennom sterke barndomsminner, det han kaller *spots of time*, som virker på ham automatisk, utenfor bevisstheten. Psykoanalysen kan peke på at disse minnene investeres med mening retroaktivt, og finne gjenklang for ideen om det ubevisste i det at prosessen Wordsworth omtaler på sin egen måte er ubevisst (*unawares*). Samtidig skiller innholdet i psykoanalysens begrep om ubevisst *Nachträglichkeit* seg fra Wordsworths idé, for mens det første er forbundet med fortrenningen av opplevelser som i utgangspunktet ikke kunne bli assimilert, er *spots of time* en oppløftende og godartet prosess «by which pleasure is enhanced», ifølge Wordsworth (1805/1979, V. 1.266; se Freer, 2021, s. 22-28 for en diskusjon av romantiske begreper om det ubevisste opp mot det psykoanalytiske). Man kunne argumentert for at *spots of time* kan utvide det psykoanalytiske begrepet om det ubevisste, selv om dette faller utenfor oppgavens rekkevidde, da mitt anliggende ikke er å finne gap i teorien som kan belyses av diktet,

men snarere å belyse det jeg finner uklart og uforståelig i diktet med teorien.<sup>2</sup> Uansett vil jeg altså fremheve forskjellene mellom begrepene og diktets innhold, som kan være gjensidig belysende og dialogisk (Gadamer, 1960/2010). I det følgende kapittelet, hvor jeg fortolker diktet, vil jeg på en tilsvarende måte stoppe opp enkelte steder og diskutere hvordan et gitt teoretisk perspektiv kan være passende og klargjørende med hensyn til diktet, og på hvilke måter diktet synes å skille seg fra teorien.

#### **IV. ANALYSE: MODNING OG SORG I «THE BOY OF WINANDER»**

I det følgende vil jeg undersøke temaene modning og sorg i Wordsworths dikt ved å nærlese passasjer i diktet, og se skildringene i lys av den psykoanalytiske teorien jeg har presentert. De stedene det virker relevant for å forstå diktet vil jeg bringe inn andre passasjer fra *The Prelude* og Wordsworths andre arbeid. Gjennom tolkningen vil jeg belyse to problemstillinger:

1. Hvordan kan psykoanalytisk teori om modningsprosesser kaste lys på ulike aspekter ved guttens relasjon med uglene?
2. Hvordan kan psykoanalytisk teori om sorg belyse dikterens forhold til guttens grav?

Jeg har lagt opp analysen etter modell av diktets to strofer. I kapittel 4.1 undersøker jeg guttens relasjon med uglene med henblikk på tidlige modningsprosesser, hvorav de mest sentrale er overgangsrommet, evnen til å være alene og internalisering. Erindringene beskrevet på slutten av strofen bringer opp Wordsworths begrep *spots of time* og peker mot andre strofe som forteller om dikterens erindringer av å besøke guttens grav. I kapittel 4.2 utforsker jeg dikterens forhold med guttens grav, som jeg ser først i lys av Freuds tidlige teori om sorg, hvor prosessen handler om å løsrive seg fra og erstatte objektet man har mistet. Guttens død tolkes gjennom Wordsworths begrep *disowned by memory*. Jeg viser videre hvordan enkelte handlinger og språklige uttrykk fra skildringen av guttens relasjon med uglene går igjen i dikterens meditasjon

---

<sup>2</sup> Jeg har inntrykk av at psykoanalytiker Christopher Bollas (1992) gjør nettopp dette med sitt begrep *psychic genera*, som han foreslår som motstykke til traumbegrepet og utforsker med henvisning til Wordsworths *spots of time* (s. 86).

ved graven, som kan antyde at samværet med uglene også kan forstås som internalisert i dikteren. Til slutt åpner jeg for å tolke dikterens tap som fiktivt, noe som jeg belyser med Freuds diskusjon av melankolikerens tap.

#### **4.1 Første strofe: Guttens relasjon med uglene**

I det følgende vil jeg konsentrere meg om første strofe, som forteller om guttens relasjon med uglene på en spenningsfull, hektisk og fortettet måte. Tre faser i relasjonen mellom gutten og uglene peker seg ut. Først beskrives guttens etterligning av uglene, som når et klimaks når ropene deres gir ekko over innsjøen (4.1.1); deretter, i den gjenværende stillheten, får gutten et «mildt sjokk» (*gentle shock*) (4.1.2); endelig skildres guttens erindringer av stedet, noe som også peker frem mot dikterens erindring i andre strofe (4.1.3). Henvendelsen til Winander i åpningslinjene tar jeg imidlertid for meg i andre del av tolkningen, fordi den utgår implisitt fra dikteren som forteller om gutten.

##### **4.1.1 Overgangsrommet: «echoes loud»**

Gutten er ute på kvelden og kaller på uglene, som antagelig sitter i trærne på den andre siden av innsjøen. Uglene svarer tilbake, tilsynelatende fordi hans «mimende tut» (*mimic hootings*) kopierer sangen deres så godt. De begynner en utveksling der lyden stiger og stiger, hvor det kan tenkes at lyden bæres av vannoverflaten. Fortellingen og rytmen bygger opp til forventning, og det er antydning til glede (*mirth and jocund din*). Gleden kan virke noe ekstatisk, forstått etymologisk som «det å være ute av stilling (stasis)» (Det norske akademis ordbok, u.å., ekstase), noe som kan være forbundet med guttens mesterlige etterligning hvor han så å si gjør seg til ugle. Det psykoanalytiske begrepet som kan beskrive denne hermingen er *identifikasjon*. Ved å lage gesten, «with fingers interwoven, both hands / Pressed closely palm to palm and to his mouth / Uplifted», er det som om Winander-gutten tar på seg uglens trekk. Imitasjonen er først og fremst lydlig, men involverer også kroppen, og visuelt kan grepet hans minne om et nebb. Identifiseringen kan ha ulike funksjoner, og jeg vil nå se på denne gesten i lys av de ulike psykoanalytiske begrepene som er presentert i teorikapittelet.

Winnicotts perspektiv (1953/1971), som jeg går nærmere inn på i dette kapittelet, peker mot at identifikasjonen med uglene kan forstås som Winander-guttens jeg i utvikling, og at han ikke alltid evner å forholde seg til seg selv som separat fra uglene. Lacans begrep om *speilstadiet*

(1949/2006) kaster imidlertid lys over at et annet aspekt ved guttens identifikasjon med uglene. Fra Lacans perspektiv er det som om gutten prøver å skape enhet og kontroll over sin fragmenterte kropp, som blir mulig ved at uglene «speiler» tilbake lydene hans – og vi kan forestille oss at den unge gutten kan føle seg fremmed i møte med seg selv og sine drifter. Ved å bringe inn både Winnicott og Lacan antyder jeg et spenningsfelt i diktet. Teorien om speilstadiet antar at det som er annerledes og fremmed er lokalisert i barnet, og tar form av ukoordinerte kroppslige impulser som det prøver å vinne kontroll over gjennom identifisering. Winnicott, derimot, antar at det er en form for identifikasjon mellom barnet og omsorgsgiveren fra start – de er en slags enhet – og at barnet søker etter å bli relatert til omsorgsgiveren som separat og annerledes. Hvorvidt uglene kan forstås som et «speil» for barnet eller som en levende og faktisk talende kraft vil jeg komme tilbake til.

Jeg vil begynne med å utvikle en tolkning med utgangspunkt i Winnicotts teori om overgangsrommet og overgangsobjektet (1953/1971) og trekke inn Lacan på slutten av kapitlet. Det at gutten holder hendene foran munnen knytter an til det tidlige forholdet med omsorgsgiveren, men også autoerotikk som er stadiet før barnet bruker ytre objekter. Teorien om overgangsrommet fokuserer nettopp på overgangen mellom disse fasene. Videre beskrives gesten som et «instrument», som både peker på at den fungerer som et mellomledd mellom ham og uglene, og at den skaper en form for musikk. Kanskje er det særlig lyden som kan forstås som et overgangsobjekt – det vil si guttens *mimic hootings*, heller enn selve grepet han lager med hendene. Lyden er strengt tatt ikke en del av guttens kropp, men kan tilskrives et område hvor hans indre virkelighet (der han skaper lydene) og ytre virkelighet (der han oppdager både sin egen og uglens sang) overlapper. Lydens sentrale rolle som et slikt forestillingsrom mellom gutten og uglene vil bli enda tydeligere når vi leser diktet videre. Overgangsrommet gir oss et overordnet blikk på handlingen i første strofe og relasjonen mellom gutten og uglene; det representerer «the infant's transition from a state of being merged with the mother to a state of being in relation to the mother as something outside and separate» (Winnicott, 1953/1971, s. 19-20). Når vi går videre og utforsker de ulike aspektene ved guttens relasjon med uglene kan vi ha med oss denne generelle dynamikken, altså at gutten pendler mellom to forskjellige holdninger, nemlig identifikasjon og objektrelatering.

Noe som ikke helt stemmer overens mellom denne utviklingsteorien og diktet, er at den primære relasjonen for Winnicott er mellom barnet og moren, i alle fall en menneskelig

omsorgsgiver som kan utøve den funksjonen, men ingen mor eller for den saks skyld menneske omtales direkte i diktet. Likevel har ugle-barn-forholdet preg av noe tidlig og formativt, der gutten finner at den ikke-menneskelige naturen utgjør et støttende og responsivt miljø som fasiliterer denne modningsprosessen. Hvordan kan dette forstås? Jeg foreslår å betrakte uglene som guttens primære objekt, og ikke som en representasjon eller erstatning for hans mor. Det er delvis fordi jeg metodologisk retter meg hovedsakelig mot teksten heller enn det biografiske (Engelstad, 1985), og diktet nevner ikke hans mor eller at han har en mor. Uglene kunne nemlig tolkes som overgangsobjekter i guttens prosess av å løsrive seg fra sin (antatte) mor, men jeg forstår snarere forholdet mellom gutten og uglene som fundamentalt og lyden som et overgangsobjekt. Tolkningen av uglene som det primære objektet er også i tråd med at naturen selv, på et nivå i psykoanalytisk teori, kan forstås som et morsobjekt – i betydningen en livgivende, skapende kraft og en agent, men ikke nødvendigvis feminin eller utelukkende god og omsorgsfull (se Brennan, 2000, som utforsker dette fra kleiniansk perspektiv).<sup>3</sup> I noen fortolkninger av Winnicott (se Abram, 1996/2007) brukes betegnelsen «m/other» både for å løsrive omsorgsrollen fra kvinnelighet, og fordi Winnicott anser barnets overgang til å forstå omsorgspersonen som «en annen» for å være en viktig prosess i barnets utvikling.

Et annet forbehold med å overføre Winnicotts begreper på diktet, er at overgangsrommet og -objektet er forbundet med lek, men det vi pleier å tenke som lek er ikke nødvendigvis helt dekkende for det gutten holder på med. Hvis vi tar i betraktning at det er en overtroisk assosiasjon mellom ugleskriket og dyster spådom (Roud og Simpson, 2000, s. 270), er hans maning av ugler ikke helt ufarlig, og det er mulig å forstå hans tidlige død som en konsekvens av at han fortaper seg helt i uglene ved innsjøen. Samtidig står det også mye på spill for barnet i denne kritiske fasen av å takle løsrivelse og tap hos Winnicott (1962/1965), som mener at barnet risikerer å bli disponert for å utvikle psykopatologi dersom «det fasiliterende miljøet» (*the facilitating environment*), som utgjør den støttende bakgrunnen for leken med overgangsobjektet, enten er for mangelfullt eller for påtrengende.

---

<sup>3</sup> Morstematikken kommer mer til uttrykk i passasjen rett etter «The Boy of Winander» i *The Prelude*, der Wordsworth utdyper minnet av kirkegården og landsbyskolen i andre strofe med å si «Even now methinks I have before eyes / That self-same village church: I see her sit— / The thronèd lady ... forgetful of this boy». Kirken omtales som en kvinne, tronende over gravlunden, som glemmer gutten som ligger i jorda. Den større konteksten i femte bok går utover oppgavens rekkevidde, men disse linjene synes å være i tråd med poenget til Brennan (2000, s. 9) om at mor, Gud og natur pleier å sammenkobles fordi de på ulike vis er kilder til liv. For en diskusjon av koblingen mellom omsorg, kvinnelighet og natur, se Gaard (1997).

Med disse forbeholdene har vi nå altså etablert begrepet om overgangsrommet som en innfallsvinkel til å forstå guttens interaksjon med uglene, som innebærer at identifikasjon og objektrelatering er to motsatte kvaliteter eller aspekter i hans relasjon med dem. På den ene siden har interaksjonen en tidlig kvalitet. Vi hører ikke noe om andre forhold, bare at gutten «would ... stand alone». Fra et utviklingsperspektiv synes kommunikasjonen med gester og tutelyder å høre til et infantilt, førspråklig nivå, selv om det også er uglenes språk gutten prøver å imitere. Inntrykket er at gutten nærmest skapes i forholdet med fuglene, noe som kan tilsvare den utviklingsmessig tidligste formen for identifikasjon som Freud (1923/2014, s. 497) kaller *primær identifikasjon*, som etableres på et så tidlig stadium at relasjonen og identifikasjonen ennå ikke kan skilles fra hverandre. I tråd med at disse kvalitetene teoretisk er vanskelig å skille fra hverandre, kan guttens *mimic hootings* tyde både på identifikasjon og på et grundig planlagt signal som er tilpasset uglenes fatteevne, som kan vise at en objektrelasjon er tilstede fra start. Uglene i sin tur er «responsive» og roper tilbake på varierte måter som er forskjellige fra barnets *hootings*, slik at de skilles ut som separate individer.

Snart går ropene opp i et ekko (*echoes loud, / Redoubled and redoubled*). Det kan bety at uglene nå begynner å trekke seg ut av samtalen, men det kan også være at gutten har sluttet å rope til dem slik at uglene har sluttet å svare. Uansett får ekkoet graden av gjensidighet i samtalen til å virke tvetydig. Det blir nemlig vanskelig å si hvem som har laget lyden – om det er barnet, uglene eller begge – samtidig som bråket beskrives som muntert og gledelig (*mirth and jocund din*). Her synes lyden i økende grad å virke som et overgangsobjekt. Gjennom ekkoet over innsjøen blir uglenes bidrag til lyden vanskelig å skille fra guttens evne til å frembringe lyden og uglene. Fra Winnicotts perspektiv får gutten illusjonen av å skape objektet som egentlig er på den andre siden av vannet – «the infant creates what is in fact lying around waiting to be found» (1963, s. 181). Samtidig kan fornøyelsen også tolkes som guttens triumf over å ha mestret sin indre fremmedhet, som kan minne om Lacans (1949/2006) beskrivelse av barnets identifisering med speilbildet som «jublende» (*jubilatoire*).

Det er viktig å dvele ved dette stedet i interaksjonen med uglene, fordi ekkoet kan på et nivå trekke i tvil om uglene eksisterer og sette relasjonen på spill. Det hadde imidlertid vært altfor lett å tenke på situasjonen som et slags ekkokammer, hvor gutten bare forestiller seg uglene og naturen i en viss forstand er «stum», og bare kan gi tilbake guttens kall som ekko. Ikke bare stemmer dette ikke overens med at uglenes gjensvar beskrives i detalj og annerledes fra



guttens tut, men det hadde også vært fremmed for Wordsworths prosjekt, hvor naturen tilskrives en rolle som formativ og faktisk talende kraft. Uglenes virkelighet antydes videre i at interaksjonen omtales som «concourse wild». Ordet *concourse*, som kan oversettes til «samling», viser til at det er to parter. Vi kan tenke dette, med Winnicotts teori, som et område hvor guttens og uglenes stemmer – eller mer presist, deres ekko – kommer sammen i et overgangsobjekt. Dette minner om den åpne passasjen i *The Prelude*, der Wordsworth uttrykker at lyden av elva Derwent blander seg med ammens vuggesang.<sup>4</sup>

#### **4.1.2 Alene sammen med uglene: «a gentle shock»**

Etter at lyden opphører venter gutten på uglene i «pauser av dyp stillhet» (*pauses of deep silence*). Både handlingen og rytmen over linjebruddet (*hung / Listening*) formidler mye spenning. Men istedenfor å høre uglene igjen, får gutten et sjokk (*a gentle shock of mild surprise*), og legger merke til den fjerne lyden av bekker i fjellet, som antagelig renner ned i innsjøen. Oppmerksomheten på lyden er den umiddelbare virkningen av sjokket i stillheten, mens erindringene som omtales på slutten av første strofe kan forstås som en slags ettervirkning av stillheten, og erindringene vil jeg undersøke i neste underkapittel.

Lyden av bekkene er antagelig på grensen av det som er mulig for ham å høre, og fokuset i stedsopplevelsen går mot bakgrunnen i fjellet. Avstanden til vannet er ikke bare romlig, men også artsmessig, i og med at fjell og vann er enda fjernere fra det menneskelige enn uglene. Bekkene får en stemme som bærer «far into his heart» som tyder på at de aspektene i omgivelsene som er mest forskjellige fra ham plutselig kjennes inderlige og intime. Overraskelsen bærer altså med seg en litt desorienterende opplevelse, for selv om lyden er knapt hørbar, blir den nå veldig nærværende. Parallelt med at disse ikke-menneskelige elementene trer inn i gutten, begynner beskrivelsen å fokusere på hans indre. Hittil har diktet fokusert på hans ytre og bråkete imitasjon av uglene, men etter hvert som han ikke lenger identifiserer seg med dem er det som om forskjellene og avstanden får slippe inn i diktet. Ordet *far* i «Has carried far

---

<sup>4</sup> —Was it for this  
That one, the fairest of all rivers, lov'd  
To blend his murmurs with my Nurse's song,  
And from his alder shades and rocky falls,  
And from his fords and shallows, sent a voice  
That flow'd along my dreams?  
(Wordsworth, 1799/1979, I. 1.1–6)

into his heart» gjør inntrykk av at gutten selv har avstander i seg (De Quincey, 1839/1970, s. 161).

Hvis identifiseringen var guttens første formative erfaring er dette den andre, noe man kunne ha tenkt som et realitetsprinsipp, som bryter gjennom og avløser guttens fantasi, men skildringen setter ikke fantasi opp mot realitet. Tvert imot kan man forstå fornemmelsen av lyden (*the voice / Of mountain-torrents*) som det sterkeste uttrykket hittil for guttens evne til å finne respons og resonans i de levende omgivelsene. Mens uglene har vilje og stemme – de kan ha svart tilbake til gutten, eller til og med lekt med ham – er det kanskje et større sprang å si at bekkene har stemme. Selv om det er et kjennetegn på romantisk lyrikk at entiteter og ting som i en konvensjonell forstand er stumme får taleevne (Culler, 1977), er jeg også interessert i å utforske guttens opplevelse i lys av psykoanalytisk teori. Det at vannet får taleevne kan tyde på guttens forestillingsevne er intakt, samtidig som dette inntrykket kan tilsi at han har større mottagelighet for det som er mest ulikt seg selv i omgivelsene, noe som er i tråd med teorien om overgangsrommet, der virkelighet og forestillingsevne overlapper (Winnicott, 1953/1971). Videre er intensiteten i opplevelsen beskrevet tvetydig. På en side tyder sjokket på at gutten blir desorientert, men på en annen side er opplevelsesregisteret subtilt – lyden fanges opp i pauser og er nok knapt hørbar, mens minnene kommer umerkelig (*enter unawares*). Minnene kommer jeg altså tilbake til senere, men sjokkets tvetydige intensitet synes å handle om formuleringen «a gentle shock of mild surprise». Vi kan undre oss over om et sjokk kan være mykt, eller om det er mer kategorisk; enten er det et sjokk, eller ikke. Wordsworths beskrivelse får guttens realisasjon altså ikke til å virke skummel eller overveldende. Heller er det som om den får slippe inn i gradvis (*many a time og when it chanced / That pauses of deep silence mocked his skill*).

Hva kan realisasjonen handle om? Hartman (1964; Caruth og Hartman, 1996) forstår sjokket som et utbrudd av plutselig selvbevissthet, som bryter gutten ut av sin kontinuitet med naturen med en voldsomhet som dikteren prøver å nedtone med ordene *gentle* og *mild*. Jeg mener imidlertid at Winnicotts teori lar oss forstå både sjokket og dets varsomme kvalitet noe annerledes: Uglene lar gutten være alene med seg selv og dermed bli mer selvbevisst, mens den varsomme og ømme kvaliteten tilsier at de fortsatt er tilstede i bakgrunnen. Samtidig og i tråd med prosessen i overgangsrommet er det som om uglene signaliserer at de ikke bare er tilstede for barnet, men også for seg selv. Kanskje har gutten blitt mottagelig for større og større «doser» av virkeligheten ved at leken har foregått mange ganger, og sekvensen med tutingen og uglenes

respons etter hvert har blitt pålitelig, som ordet «pleide» (*would*), som går igjen i diktet, kan tilsi. De gangene uglene blir stille virker dermed ikke som en kommunikasjonsbrist, men bare som et opphold i samtalen, der barnet får rom til å utvikle seg alene. Kanskje er uglenes tilstedeværelse på et eller annet nivå selve forutsetningen for at barnet fanger opp denne lyden; hvis ikke de var tilstede og stillheten var et signal om et brudd med uglene, er det mulig at han hadde snevret inn oppmerksomheten. Vi kan altså si helt overordnet at sjokkets varsomhet og det at bekkene bryter ut i tale gir stillheten en relasjonell kvalitet. Det er som om sjokket og stemmen utgjør et spontant «svar», bare at det kanskje ikke er svaret han ventet på, noe som skaper en «mild overraskelse» (*mild surprise*).

Ifølge litteraturkritikeren Nancy Yousef (2013), deler psykoanalytisk objektrelasjonsteori og romantisk poesi – hun utforsker særlig dikt av Coleridge og Wordsworth – forestillingen om en type intimitet der den ene parten i forholdet er stille og i en viss forstand er alene, men i den andres selskap. I psykoanalysen er det særlig Winnicotts (1958/1965) begrep om *evnen til å være alene* som fanger inn denne opplevelsen av å være alene sammen med en annen person. Kanskje kan pausene forstås fra dette objektrelasjonelle perspektivet, som en utvikling av evnen til å være alene i uglenes nærvær – diktet viser hvordan dette kan skje plutselig og ikke nødvendigvis ta form av en jevn og sømløs prosess. Det Hartman (1964) forstår som et utbrudd av selvbevissthet trenger dermed ikke å utelukke at det er et relasjonelt lag i erfaringen; i Winnicotts teori er det mulig for gutten å være alene og i en viss forstand være mer selvbevisst, men samtidig ha omsorgsfiguren i bakgrunnen. Som Winnicott sier videre i artikkelen, er evnen til å være alene avhengig av «the infant's awareness of the continued existence of a reliable mother» (s. 33). Uglenes pålitelighet formidles, som vi har sett, av at gutten interagerer med uglene gjentatte ganger (*many a time*). En annen forutsetning for å kunne være alene er ro og kontinuitet der barnet ikke trenger å reagere på påtrengende stimuli (Winnicott, 1958/1965). Vi har sett at «styrken» på sjokket er ubestemmelig. Leser man sjokket som subtilt, heller enn overveldende, er det mulig å tenke at gutten «is able to rest contented even in the absence of external objects and stimuli» (Winnicott, 1963/1965, s. 32), men likevel er det jo et sjokk, som kan tilsi at kontinuiteten i guttens opplevelse i noe grad blir brutt. Samtidig kan sjokket i seg selv vise til modning, som ikke nødvendigvis skjer i en glidende kontinuitet, men kan finne sted i form av plutselige nye innsikter.

#### 4.1.3 Erindring og internalisering: «*Would enter unawares into his mind*»

Siste passasje i første strofe beskriver at erindringer dukker umerkelig opp i guttens sinn (*the visible scene / Would enter unawares into his mind / With all its solemn imagery*). I tråd med perspektivet på utviklingen av evnen til å være alene, og at erindringene synes å være en ettervirkning av stillheten, kan det også tenkes at erindringene dannes for første gang i relasjon med uglene, mens de er fraværende og ikke kan sanses. Ordet «pleide» (*Would*) tilsier at erindringene kommer vanemessig og automatisk, som kan ligne på det vanemessige i interaksjonen med uglene, og «umerkelig» (*unawares*) at det skjer utenfor barnets bevissthet.

Erindringen trekker også inn dikteren og den sentrale rollen som erindringer spiller i Wordsworths forfatterskap, og jeg vil gå nærmere inn på forbindelsen mellom denne passasjen og *spots of time* (Wordsworths begrep om en god og oppløftende hukommelsesprosess som jeg nevnte i oppgavens innledning) i kapittel 4.2.2. Følelsen av desorientering fra tidligere synes å fortsette her i beskrivelsen av himmelen som «usikker» (*uncertain*) og innsjøen som «stødig» (*steady*), som ifølge de Man (1987) peker mot en fallende fornemmelse som går igjen i andre *spots of time*, men også mot at refleksjonen i innsjøen i en forstand gir gutten støtte gjennom en tenkende refleksjon, og er et frempek mot dikterens refleksjon i andre strofe. Passasjen danner altså en overgang til andre strofe der dikterens erindring er tema. De mentale bildene beskrives også som alvorstunge eller høytidelige (*solemn*), som kan tyde på en form for tap – allerede før guttens død meddeles i andre strofe. Tapet kan handle om større avstand fra det umiddelbare og nærværende i interaksjonen med uglene, som også formidles i en subtil overgang til syn (*the visible scene*) fra det tidligere fokuset på lyd. Mange tidlige opplevelsesskildringer i *The Prelude* er faktisk kjennetegnet av at lyd har en mer opprinnelig og umiddelbar kvalitet, mens synet derimot kritiseres å være grådig og rasjonelt: «The most despotic of our senses» (1805/1979, XI. l.172). Samtidig peker *imagery* mot *imagination*, altså forestillingsevnen, som for Wordsworth er tett forbundet med erindring.

Jeg har nå notert at dikteren og hans erindringer er rent tematisk implisert her, og vi kan gå tilbake til guttens relasjon med uglene. Gjennom overgangsrommet og utviklingen av evnen til å være alene kan det tenkes at gutten gir avkall på primær identifikasjon med uglene, og begynner nå i større grad å forholde seg til dem som separate objekter. Kanskje kan en slik overgang tilsies av den sanselige overgangen jeg var inne på i denne passasjen, der lyd og umiddelbart nærvær gir etter for syn og erindringer som antyder avstand fra uglene. Dette kan

forstås som bevegelsen fra det «primære» til det «sekundære», der lydlig resonans mellom gutten og uglene i overgangsrommet gir etter for flere objekter som kommer til syne: «fjell» (*rocks*), «skog» (*woods*) og «innsjøen» (*lake*) i «den synlige scenen» (*the visible scene*). Kanskje innebærer det at uglene blir «objects objectively perceived» (Winnicott, 1963, s. 180). Altså kan det være tale om en utvikling av skillet mellom det indre og det ytre gjennom overgangsrommet.

Dette skillet er en forutsetning for internalisering, og i det følgende vil jeg drøfte hva slags internaliseringsprosess erindringene i denne passasjen kan tilsi. Hos Freud er begrepet identifikasjon nært knyttet til Ødipuskomplekset, hvor barnet begynner med en primær identifikasjon med faren og foretar en ny, *sekundær identifikasjon* med én av foreldrene på slutten av den ødipale fasen (1923/2014, s. 498). Imidlertid impliserer Ødipuskomplekset en menneskelig familie, men andre folk utover gutten og dikteren nevnes ikke i diktet, bortsett fra en referanse til «mates» på starten av andre avsnitt, og dette kan vise til både menneskelige kamerater og fugler. Snarere enn sekundær identifikasjon og Ødipuskomplekset, kan det være snakk om en annen type internalisering. I *Jeget og detet* (1923/2014, s. 496) tilskrives *introjeksjon* en viktig rolle i tidlig barndom som en måte å håndtere tap, som innebærer «en jegforandring, som man må beskrive som opprettelsen av objektet i jeget, slik som hos melankolikeren». Freud antyder at «en slik erstatning er sterkt delaktig i dannelsen av jeget og yter vesentlige bidrag til å forme det man kaller dets *karakter*» (1923/2014, s. 495). Introjeksjon innebærer at det dannes en objektrepresentasjon og en indre relasjon med objektet, mens internalisering beskriver en mer generell prosess der interaksjoner gjøres til indre reguleringer (Schafer, 1968). Fordi erindringene synes å komme som en slags ettervirkning av stillheten med uglene i diktet, og fordi stillheten er preget av relasjonelle kvaliteter, kan introjeksjon være et dekkende begrep. Imidlertid er ikke uglene nevnt i oppramsingen av bildene som trekkes inn i gutten og dukker opp umerkelig (*unawares*). Det kan handle om at uglene i utgangspunktet ikke er synlige, og sitter i trærne helt på andre siden av innsjøen.

Oppramsingen (*its rocks / Its woods*) har imidlertid en ytterligere kvalitet som begrepet om *inkorporasjon* kan beskrive:

incorporation may be said to refer to ideas that one has taken a part or all of another person (or creature or thing) into one's self corporeally, and, further, that this taking in is the basis of certain novel, disturbing, and/or gratifying sensations, impulses, feelings, and actions of one's own and or correlated changes in one's experience of the environment. (Schafer, 1968, s. 20)

Hvis vi følger tanken om at erindringsprosessen ikke bare vokser ut fra guttens relasjon med uglene, men peker frem mot dikterens forhold til og tap av gutten, kan det være at erindringene om stein (*rocks*) og trær (*woods*) ikke bare går inn i gutten, men at gutten fra dikterens perspektiv blir del av omgivelsene igjen når han dør. Det kan vise til en forestilling om kretsløp, som kommer tydeligere til uttrykk i et av Wordsworths mest berømte dikt, «A slumber did my spirit seal» (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 246), som ble skrevet omtrent samtidig med «A Boy of Winander» vinteren 1798-99 og har beslektet stil og tematikk (Hartman, 1964). I en svært lignende oppramsing, «Rolled round in earth's diurnal course / With rocks, and stones, and trees», kalles det frem et bilde av at den kvinnelige figuren i diktet, som har gått bort, blir del av en syklus av stein og trær og dag og natt.

Oppramsingen kan også rent språklig peke mot inkorporasjon. I sorgteorien til psykoanalytikerne Nicolas Abraham og Maria Torok (1972/1994; 1976/1986) har inkorporasjon en språklig dimensjon, der spesielle ord som minner om det tapte objektet mister sin metaforiske betydning og brukes mer konkret og lydlig. Wordsworth selv var følsom for språkets materialitet. I sitt notat til diktet «The Thorn» i *Lyrical Ballads* (der motivet også er sorg over et dødt barn), konstaterer han at man ofte blir klar over «the inadequateness of our own powers, or the deficiencies of language» i forsøket på å kommunisere følelser i poesi. Derfor tar dikteren i bruk språklige virkemidler som gjentakelse, «because of the interest which the mind attaches to words, not only as symbols of the passion, but as *things*, active and efficient, which are themselves part of the passion» (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 38). I oppramsingen av de høytidelige bildene (*solemn imagery*) gjentar Wordsworth «its... its ...», og det kan ses i sammenheng med dikterens tanke om at gjentakelse bringer ut at ordene også er ting.

Siste passasje i første strofe synes altså å videreføre guttens nye mottagelighet for det som er ulikt, fjernt og fremmed fra ham selv i omgivelsene, som gir opplevelsen hans en mer objektiv kvalitet (Winnicott, 1963/1965). Samtidig kan erindringene (*the visible scene / Would enter unawares*) også tolkes som en prosess der samværet med uglene internaliseres (Freud, 1923/2014). Jeg har byttet mellom å ta guttens og dikterens perspektiv i dette underkapittelet, av flere grunner. Erindringene peker frem mot dikterens erindring av å besøke graven i andre strofe, og beskrivelsen av *the visible scene* legger vekt på syn fremfor lyd som tilsier større avstand fra den intense lydlig interaksjonen med uglene. Bevegelsen fra umiddelbar, sterk opplevelse til erindring er i tråd med Wordsworths beskrivelse av poesi som «spontaneous overflow of

powerful feelings ... recollected in tranquility» (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 82). Tar vi perspektivet til dikteren i andre strofe – og hans forhold til Winander-gutten som har gått bort – kan det også se ut som oppramsingen av fjell og skog tilsier en tanke om kretsløp i naturen, der død og liv forutsetter hverandre og nytt liv kan skapes av det som er dødt. Denne idéen vil jeg ta opp igjen i følgende analyse av andre strofe.

## **4.2 Andre strofe: Dikterens forhold til guttens grav**

I denne delen vil jeg bruke psykoanalytisk teori om sorg til å belyse min andre problemstilling om dikterens forhold til guttens grav. Jeg bringer først inn Freuds tidlige teori om sorgarbeidet (1915/2011), som viderefører temaet om kretsløp og dermed kan være en inngang til andre strofe (4.2.1). Deretter vil jeg diskutere grunnene til guttens dødsfall. Jeg problematiserer Hartmans tolkning (1964) som knytter dødsfallet til sjokket (4.2.2) og foreslår heller at guttens død kan forstås symbolsk som et tap av minner, i lys av Wordsworths begrep *disowned by memory* (4.2.3). Videre undersøker jeg visse handlinger og språklige sammenhenger som går igjen i skildringen av guttens relasjon med uglene og dikterens besøk til graven, som kan peke mot at dikteren har internalisert samværet med uglene (Freud, 1917/2011; 1923/2014) (4.2.4). Til slutt antyder jeg at disse internaliserte forbindelsene også kan forstås i lys av en poetisk strategi der dikteren spiller ut en sorg over et fiktivt tap (4.2.5).

### **4.2.1 Sorgarbeid: «*beauteous is the spot*»**

Dikteren forteller at gutten har dødd før han ble ti år, og Wordsworth lar dette stå åpent uten å gi en dødsårsak. Man vet umiddelbart ikke hvem denne gutten er og hva hans forbindelse er til dikterens «jeg» i andre strofe; kan gutten være et bilde på den yngre dikteren, og kan han også være fiktiv? Uansett hvilken relasjon de har, kunne guttens død i og for seg forårsaket sorg; eller så kunne besøket til graven vekket en gammel sorg hos dikteren. Imidlertid har denne strofen for det meste en meditativ, opphøyet stemning. Handlingen som fortelles er rolig og stille, i kontrast til guttens interaksjon med uglene, og rytmen er mindre hektisk enn i første strofe, der det er flere ord pakket i linjene og spenningsfulle brudd (som *hung / Listening*).

Skildringen av dikterens erindring av å besøke graven (*there, along the bank, where I have passed / At evening*) legger vekt på syn fremfor lyd (*fair, beauteous, looking*), som synes å videreføre kvalitetene fra guttens erindring av «den synlige scenen». Erindringen innebærer altså

tidsmessig og sanselig avstand fra det umiddelbare og lydlige nærværet til uglene. Distanse uttrykkes også på andre vis. På stedet hvor gutten ble født er det en kirkegård og skole, som tyder på tilstedeværelsen av samfunnet og andre mennesker. I første strofe er det ikke tegn på andre menneskers tilstedeværelse, og tilsvarende gir gutten seg fullstendig hen til uglene. Dikteren i andre strofe uttrykker snarere beundring enn ekstase: «Fair are the woods, and beauteous is the spot, / The vale where he was born». Kanskje er det også et uttrykk for glede over skjønnheten. Bortsett fra at stemningen har noe høytidelig ved seg, er det altså ikke først og fremst følelsen av sorg som blir formidlet.

Fraværet av uttalt sorg kan handle om at dikteren har forsonet seg med tapet av gutten fordi han har blitt del av ulike kretsløp, der liv og død henger sammen og forutsetter hverandre. For eksempel kan tilstedeværelsen av død gjøre stedet skjønnere, som kan handle om innflytelsen fra gotisk litteratur på Wordsworths diktning (Fosso, 2004, s. 16-22). Gutten kan også vende tilbake til naturen på stedet han vokste opp når han dør, nære uglene som jeg har tolket som betydningsfulle i hans utvikling. Videre gir guttens død også «liv» eller hensikt til kirkegården, som Wordsworth er opptatt av på ulike måter i sin diktning. For eksempel skriver han i sitt prosaverk *Essays upon Epitaphs* fra 1810 at kirkegården er viktig som sted og institusjon fordi det vedlikeholder båndet mellom døde og levende, og beskriver hvordan han lar seg inspirere av poetiske gravskrifter (Fosso, 2004, s. 5). Ikke minst gir guttens død en anledning til å skrive et dikt, slik at selve diktet iscenesetter en gravskrift – «Det var en gutt» (Hartman, 1964).

Oppfatningen av at tap er en sentral del av livet, som både kan være et smertelig faktum og et mulighetsrom for å skape noe nytt er kanskje ikke så fjern fra refleksjonene til Freud i essayet «Forgjengelighet» (1915/2011). Som hos Wordsworth er det en tanke om kretsløp, men for Freud handler dette om psykisk økonomi: «sorgen, så smertefull den enn kan være, tar spontant slutt. Når den har gitt avkall på alt det tapte, har den også fortært seg selv, og da blir vårt libido igjen fritt til å erstatte de tapte objektene mest mulig med like verdifulle eller enda mer verdifulle objekter» (s. 136). Videre, for hver skjønnhet Freud ramser opp i essayet – naturen, menneskekroppen, en blomst, et kunstverk osv. – konstaterer han at forgjengeligheten ikke tar bort fra, men snarere fyller objektet med verdi. Dikteren i «The Boy of Winander» gir også inntrykk av å verdsette og nyte stedet i dalen ikke på tross av, men i kraft av at det bærer vitne om den tapte gutten.



En forskjell er at kirkegårdens betydning for Wordsworth i *Essays upon Epitaphs* ikke i så stor grad synes å være orientert mot individets følelsesliv som hos Freud. Siden verdien til objektet ifølge Freud «bare bestemmes av dets betydningen for vårt følelsesliv, behøver [det] ikke selv å overleve dette og er derfor uavhengig av en absolutt tidsvarighet» (s. 135). For Wordsworth (1810/1974, s. 56), derimot, er gravlunden «the visible centre of a community of the living and the dead; a point to which are habitually referred the nearest concerns of both». Kirkegårdens verdi for Wordsworth er at det bygger fellesskap mellom de levende og døde, noe som går imot Freuds vektleggelse av individet. Likevel kan det se ut som dikteren i «The Boy of Winander» er forsonet med tapet av gutten. Kirkegården, og selve stedet som i åpningen av diktet tilskrives evnen til å huske gutten (*ye knew him well, ye cliffs / And islands of Winander*), kan forstås som minnesmerker som gir dikteren glede, som kan tilsi at han har en velfungerende evne til å sørge. Det er en interessant kontrast til dikteren i Freuds essay, som Freud mener gir uttrykk for «det psykiske opprøret mot sorgen» fordi han ikke kan glede seg over tings skjønnhet (s. 135). I dette perspektivet kan fraværet av uttalt sorg i andre strofe handle om at sorgarbeidet er fullført, som innebærer at dikteren har gitt avkall på gutten og løsrevet seg fra bindingen til ham (Freud, 1917/2011).

#### **4.2.2 Guttens død som uttrykk for modningsprosessen**

I det følgende vil jeg forsøke å bygge en forståelse av guttens død. Hvorfor gikk han egentlig bort? Jeg vil først kort komme tilbake til modningsprosessene i første strofe, men nå i lys av at gutten har gått tapt. Dette er relevant med hensyn til begge problemstillinger; kan guttens død knyttes til sider ved hans relasjon med uglene, eller til dikterens forhold til gutten?

Jeg viste i analysen av første strofe at jeg forstår overraskelsen gutten opplever når uglene blir stille, som en innsikt i at uglene er levende vesener som eksisterer for seg selv, som om uglene formidler at de ikke lenger vil ule gjennom stillheten, noe som igangsetter guttens utvikling av evnen til å være alene (Winnicott, 1958/1965). Opplevelsen virker relasjonell (sjokket er *gentle*) og samtaleaktig (gutten hører *the voice / Of mountain-torrents*), mens sjokket i seg selv kan tyde på modning, som ikke alltid tar form av glidende overganger, men kan arte seg som et plutselig gjennombrudd. Sjokket kan altså forstås som en levende og utviklende opplevelse. Som nevnt står dette i motsetning til Hartmans (1964) syn på sjokket som et mer voldsomt brudd i guttens opplevelse, sett i lys av at han dør årsaksløst og av pausen mellom

strofene, som kommer litt brått på og på et vis gjentar uglenes stillhet. Nå vil jeg også knytte selve opplevelsesregistret, som både kan forstås som overveldende og subtilt, til Wordsworths erindringsprosess *spots of time*, som kan understøtte min tolkning av sjokket som utviklende. Disse minnene i *The Prelude* handler om sterke opplevelser i barndommen, men virker likevel helende og oppløftende:

There are in our existence spots of time,  
That with distinct pre-eminence retain  
A renovating virtue, whence ... our minds  
Are nourished and invisibly repaired—  
(Wordsworth, 1805/1979, XI. 1.260-265)

Som jeg nevnte i oppgavens innledning, er *spots of time* ofte kjennetegnet av spenning og skrekk, og mange har død som et grunntema; for eksempel minnet som er kjent som «Drowned Man»-episoden, da Wordsworth ble vitne til at kroppen til en druknet mann ble dratt ut av innsjøen Esthwaite Water (1805/1979, V. 1.451-482), eller minnet av at han kommer over restene av et jernbur som var brukt til henging (1805/1979, XI. 1.278-315). Likevel virker de nærende og reparerende, som dikteren sier i passasjen over; i en tidligere versjon av *The Prelude* (1799/1979, I. 1.288) beskriver han til og med at minnene virker «befruktende» (*fructifying*), som viser til at noe skapes fra disse minnene. Kanskje er det noe overveldende eller overskridende i dem, ikke nødvendigvis traumatisk. Dersom «The Boy of Winander» ses i lys av de oppløftende *spots of time*, kan det være at guttens død heller dreier seg om – og på et vis har årsak i – dikteren.

#### **4.2.3 Erindringstapet disowned by memory og guttens død**

I det følgende vender jeg tilbake til andre strofe for å undersøke tapet av gutten i diktet i lys av dikterens forhold til erindring, heller enn ut fra guttens modningsprosess, og jeg vil i noe større grad enn før trekke inn Wordsworths biografi (Engelstad, 1985). Som nevnt handler skildringen i andre strofe om det som er synlig, heller enn lydlig, som tilsier distanse heller umiddelbart følt nærvær, noe som innføres i diktet fra og med erindringene på slutten av første strofe. Mangelfull erindring er ett aspekt ved *disowned by memory*, begrepet Wordsworth introduserer i en av de siste passasjene av første bok i *The Prelude*:

I began  
My story early, feeling, as I fear,  
The weakness of a human love for days  
Disown'd by memory

(Wordsworth, 1805/1979, I. 1.645-648)

Et generelt budskap i denne passasjen er at dikteren ikke har tak på gode og kjærlige minner, men han setter ord på dette underskuddet på en spesiell måte. Vi kan oversette *disowned by memory* til «fornektet av hukommelsen». Den vanlige betydningen av fornekte, i likhet med det engelske «disown», er å ikke ville vedkjenne seg noe. Fornektelse kan imidlertid også bety «å ta avstand fra på en fordømmende måte», for eksempel når et barn fornektes, altså blir avvist og utstøtt av familien (Gullestad, 2016). Denne betydningen av fornektelse har gjenklang i Wordsworths barndom, da han selv på en måte ble fornektet; han ble foreldreløs som trettenåring og omsorgen for ham og søsknene ble fordelt på ulike slektninger, noe som medførte ytterligere separasjon. Uansett hvor mye vekt man legger på koblingen til familien har begrepet *disowned by memory* en relasjonell klangbunn.<sup>5</sup> At hukommelsen «fornekter» kan tilsi at hukommelsen er en nær person, kanskje til og med en forelder.

Hva legger Wordsworth i «en menneskelig kjærlighet» (*a human love*)? Et spor det går an å forfølge er dikterens erfaringer i den franske revolusjonen. Litteraturenviteren David Bromwich mener at «Wordsworth turned to poetry after the revolution to remind himself that he was still a human being» (1999, s. 1). Det katastrofale hendelsesforløpet dikteren bevitnet på nært hold, med skrekkveldet som henrettet titusenvis av mennesker, og krigen som brøt ut mellom England og Frankrike, kan ha svekket en grunnleggende følelse av å høre til et menneskelig fellesskap. Uansett hva fornektelsen handler om – tap av fellesskap (familien han ble født inn i, revolusjonens universelle menneskehet eller familien han stiftet med den franske kvinnen Annette Vallon i revolusjonstiden, men måtte forlate på grunn av krigen), ubevisste prosesser, eller bare det at minner har forvitret gjennom årene – vil han begynne fortellingen i det selvbiografiske diktet tidlig (*I began / My story early*), som om for å oppheve dette erindringstapet. «Tidlig» kan både vise til at han tar utgangspunkt i de tidlige minnene, og at han begynner på diktet tidlig i livet. Retorikken gir inntrykk av at mye står på spill. Passasjen kan indikere at en drivkraft for å dikte *The Prelude* er å få tak på kjærlige minner som har gått tapt.

Hvordan kan dette begrepet om erindringstap kaste lys over tapet av Winander-gutten? På en side kan hans død uttrykke metaforisk at kjærlighet og gode dager har gått tapt og en

---

<sup>5</sup> Betydningen av å bli gjenforent med søsteren Dorothy kommer til uttrykk i et annet kjent dikt av Wordsworth, «Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey...» fra *Lyrical Ballads* (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 205-214).

opplevelse av å være fremmed for minner, noe som også formidles gjennom den sanselige overgangen fra lyd til syn i det diktet begynner å skildre erindringer. Dødserklæringen blir dermed et sterkt uttrykk for et erindringstap. På en annen side tyder revisjonene diktet gikk gjennom på at dikteren selv spiller en aktiv rolle i å skape distanse. I de første versjonene er handlingen i første strofe som nevnt lagt til førsteperson (for eksempel stod det «when it chanced / That pauses of deep silence mocked *my* skill»; Hartman, 1964), men ble senere endret til tredjeperson, og Wordsworth la til andre strofe som gir guttens død en bokstavelig, nærmest realistisk kontekst (Hartman, 1964). Revisjonene innebærer jo at dikteren i en forstand ikke tar eierskap over gutten og gir ham fra seg. Dette kan bety at guttens død ikke bare uttrykker tapet av minner, men at det også er en dikterisk strategi å skape distanse, gjøre barnet fremmed, og til og med begrave det – og at dikteren bekrefter at en kjærlig erindring om ugler er «fornektet». Konseptet *disowned by memory* rommer altså to impulser – dikterens mangelfulle erindringer på den ene siden og poetiske strategier på den andre. Winander-guttens død kan være begrunnet i dikterens tap av nærværende erindring, men dikteren fremprovoserer også guttens tap.

#### **4.2.4 Melankoli: forbindelser mellom dikteren og gutten**

Hvis gutten går tapt fordi han «fornektes av hukommelsen» kan det være at dikteren forsøker å gripe til og bevare guttens kjærlige relasjon med uglene, til tross for at nærværet og fylde er blitt borte. I det følgende vil jeg undersøke noen subtile forbindelser i diktet mellom skildringen av guttens relasjon med uglene og dikterens forhold til graven, som utspiller seg både på handlingsplanet – det diktet forteller om gutten eller dikteren – og i språket, i form av klang, rytme og rim. Forbindelsene kan indikere at samværet med uglene er tilstede hos dikteren når han besøker guttens grav, noe jeg vil belyse med Freuds sorgteori (1917/2011; 1923/2014).

Den første forbindelsen mellom dikteren og gutten kommer allerede i åpningen av første strofe, i tiltalen til Winander (*ye knew him well, ye cliffs / And islands of Winander*); det er som om gutten gjentar henvendelsen når han kaller på uglene, men det kan være tvetydig hvem som kopierer hvem. Dikterens tiltale kommer først, men hvis man tolker dikteren som den voksne versjonen av gutten, kan det virke som dikteren gjentar en tidligere handling fra barndommen. En annen forbindelse, fremhevet av Paul de Man (1987), er ordet *hung*. Gutten i første strofe «*hung* / Listening», mens kirkegården i andre strofe «*hangs* / Upon a slope above the village-school». Ikke bare knytter ordet og ideen om å *henge* de to delene av diktet, men beskrivelsen av

kirkegården som *henger* på bakken er påfallende og tilsier en form for desorientering og svimmelhet, som også kunne antydes på slutten av første strofe der himmelen beskrives som «usikker» (*uncertain*).

Enda en forbindelse mellom gutten og dikteren, er rytmen i linjene som beskriver at dikteren stanser ved graven, hvor slagene kommer på både *stood* og *mute* – «A full half-hour I have stood / Mute» – denne haltende rytmen assosierer til linjene i første strofe der lyden dør ut og gutten «hung / Listening». På disse stedene i diktet er både dikteren og gutten stille, med den forskjell at gutten *lytter* intenst etter respons mens dikteren er taus og *ser* ned, i tråd med skillet mellom lyd og umiddelbarhet på den ene siden, og syn og erindring på den andre. Men hvis vi tenker på dikterens stillhet videre som uttrykk for en ordløs opplevelse, kan den forstås som en videreføring av ikke bare guttens stillhet i pausene, men også av hans og ugleens kommunikasjon som ikke var formidlet i ord, men rop, skrik og tuting. En siste forbindelse er mellom «a gentle shock of mild surprise» og «the grave in which he lies». Til en viss grad er frasene forbundet gjennom rim (*surprise* og *lies*), og har i tillegg sentrale roller i hver strofe; *a gentle shock of mild surprise* skildrer det klimaktiske øyeblikket i første strofe, mens *the grave in which he lies* er et høydepunkt i kraft av å være diktets sluttfrase. Hvis vi tar assosiasjonene mellom disse stedene i diktet på alvor, særlig mellom *surprise* og *lies*, kan det virke som dikterens møte med graven gjentar gutten erfaring i stillheten og bærer dermed i seg en liten overraskelse.<sup>6</sup>

De ulike stedene i diktet jeg har nevnt – som skildrer dikterens og guttens henvendelser, følelse av desorientering og spenningsfylte øyeblikk i stillheten – innebærer at dikteren gjenopplever eller forbinder sitt forhold med guttens grav til guttens relasjon med ugle. Samtidig blir det også tydelig på disse stedene i diktet hvordan relasjonene er forskjellige. Guttens interaksjon med ugler har kvaliteten av umiddelbar, levd erfaring, mens dikterens forhold til gravstedet foregår i hukommelsen, noe som også har grunnlag i at ugle er levende, mens gutten i andre strofe ikke lever. Sagt på en annen måte, har ugle preg av å være ytre, levende og umiddelbare, mens dikterens forhold til gutten i graven er mer innovervendt og er rettet mot et tapt objekt. Det kan ses i lys av Freuds (1917/2011) forståelse av prosessene i melankoli:

---

<sup>6</sup> I en annen versjon, i *Lyrical Ballads*, slutter diktet med et utropstegn (*the grave in which he lies!*), noe som styrker antydningen av overraskelse eller forbløffelse (Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 224).

Objektbesettelsen viste seg altså som lite motstandsdyktig, den ble opphevet, men det frie libido ble ikke forflyttet til et annet objekt, men trukket tilbake inn i jeget. Men der fant ikke libido noen tilfeldig anvendelse, men tjente til at jeget identifiserte seg med det oppgitte objektet. Skyggen av objektet falt dermed på jeget, som nå av en spesiell instans kunne bedømmes som et objekt, som det forlatte objektet. (s. 142)

Her beskriver Freud at det tapte objektet blir introjisert og at jeget identifiserer seg med det. Jeget blir dermed selv et tapt objekt, og bedømmes som forlatt. Hvis denne prosessen overføres bokstavelig på diktet, virker det som en tidligere relasjon med uglene har blitt introjisert, dikteren har identifisert seg med uglene og den døde gutten i diktet har blitt «[s]kyggen av objektet» (s. 142). Forbindelsene jeg har gått gjennom kan understøtte denne tolkningen, fordi de peker mot at den tapte gutten på flere måter tar uglens plass i andre strofe, og på samme tid som gutten i aller høyeste grad er et «forlatt objekt» i og med at han «dør». I den senere teksten *Jeget og detet* (1923/2014) argumenterer Freud at en slik prosess også utspiller seg i tidlig utvikling, der den blir «sterkt delaktig i dannelsen av jeget» (s. 495), og det er med henvisning til dette begrepet om internalisering jeg fortolket guttens modningsprosess på slutten av første strofe. I andre strofe er det som om den gamle internaliseringen av relasjonen med uglene er bevart og subtilt tilstede i dikterens forhold til graven. Hva kan dette bety? Guttens relasjon med uglene viser til noe kjærlig som har gått tapt, kanskje ved at det har blitt «fornektet» og blitt borte for dikteren i hans erindringer; likevel er samspillet med uglene umerkelig tilstede for dikteren når han besøker guttens grav. Slik sett gir dikteren uttrykk for melankoli.

Selv om koblingene jeg har gått gjennom kan ses i lys av selve internaliseringsprosessen som ifølge Freud (1917/2011) kjennetegner melankoli, er det viktig å fremheve at skildringen av dikterens opplevelse rent affektivt ikke nødvendigvis er melankolsk. Identifikasjonene mellom dikteren og gutten er subtile, mens det innadvendte og innoverskuende ved dikterens respons antydes hovedsakelig av at gutten døde uten tydelig årsak, og at dikteren står i gravlunden og dveler i en «full halv time» (*full half-hour*). Diktet gir imidlertid lite innhold til hans opplevelse i dette tidsrommet og stemningen synes som sagt å være preget av ro og beundring, i motsetning til det Freud beskriver som psykiske kjennetegn ved melankoli og sorg: «en dyp smertelig misstemning» og «opphevelse av interessen for utenverdenen» (1917/2011, s. 138). Ved å bruke begrepet melankoli kan tapet av gutten virke mer voldsomt enn det diktet formidler. Dikteren kan kanskje snarere karakteriseres som være uanfektet, uberørt og åpen i måten han lar gutten gå bort (François, 2008).

Videre antar denne tolkningen av forbindelsene som melankolsk identifisering at gutten og dikteren er samme person, der dikteren er den voksne versjonen av gutten. På en side kan diktet tilsi en slik forbindelse mellom gutten og dikteren, særlig om det ses i kontekst av *The Prelude* – isåfall virker det som dikteren sørger over en tidligere væremåte der han identifiserte seg med ugler, som han har mistet fordi kjærligheten er «fornektet av hukommelse». På en annen side er det tvetydig om gutten er dikteren som barn, i og med at den første strofen ikke fortelles fra perspektivet til et «jeg», og selv den opprinnelige versjonen av diktet som stod i førsteperson kan tolkes som en fiktiv person som Wordsworth lever seg inn i – denne tolkningen vil jeg utvikle i neste underkapittel. Den selvbiografiske sammenhengen i *The Prelude* begrunner likevel en tolkning der forbindelsene mellom dikteren og gutten viser til internalisering (Freud, 1917/2011; 1923/2014). Videre, hvis tapet av gutten handler om at dikteren har mistet gode minner, kan internaliseringen av samværet med uglene forstås som en måte dikteren subtilt griper tilbake til kjærligheten mellom gutten og uglene. Perspektivet på internalisering som et aspekt ved dikterens forhold med graven, kan utfylle den tidligere tolkningen der dikteren har fullført sorgarbeidet (Freud, 1915/2011). Det kan altså være tale om både sorgarbeid og internalisering i dikterens forhold med den tapte gutten, noe som kan finne gjenklang i Freuds reviderte teori om sorg i *Jeget og detet* (1923/2014).

#### **4.2.5 Poetisk sorg: «the grave in which he lies»**

Jeg har vært inne på at tapet av gutten i diktet både kan ha et reaktivt og kreativt aspekt for dikteren. At gutten erklæres «død» kan peke mot tapet av kjærlighet og nærværende minner, som Wordsworth uttrykker i *disowned by memory*-passasjen; dikteren reagerer på dette tapet ved å la Winander-gutten gå bort. Samtidig ser vi at dikteren bekrefter tapet ved å forandre den opprinnelige jeg-formen i skildringen av guttens forhold med uglene til tredjeperson og ved å føye til andre strofe, som gir inntrykk av at gutten faktisk har fantes og gikk bort (Hartman, 1964). Avslutningsvis vil jeg reflektere videre over det kreative aspektet ved dikterens sorgprosess, ved å diskutere hvorvidt tapet av minner om kjærlighet og fylde som guttens død kan stå for, også kan bli til springbrett for dikterisk imaginasjon og skapelse. I forordet til *Lyrical Ballads* beskriver Wordsworth nemlig hvordan han lever seg inn i personer i dikt, som gir gjenklang i «The Boy of Winander»:

[I]t will be the wish of the Poet to bring his feelings near to those of the persons whose feelings he describes, nay, for short spaces of time, perhaps, to let himself slip into an entire delusion, and even confound and identify his own feelings with theirs ...  
(Wordsworth og Coleridge, 2007, s. 72)

Slik gutten hermet etter uglene og trakk seg unna dem, kan det være at dikteren i utgangspunktet identifiserte seg med en fiktiv gutt i diktets første versjoner, og så ga opp identifikasjonen ved å endre perspektivet til tredjeperson. Selv om diktet opprinnelig stod i førsteperson, er ikke Wordsworth identisk med jeget han bruker i dikt, selv ikke i *The Prelude*. Fra dette perspektivet er det mulig å tolke forbindelsene mellom dikteren og jeget i «The Boy of Winander» som etterligninger eller identifikasjoner – i prosessen der dikteren spiller med, og lever seg inn i, fiktive personer – heller enn som dikterens personlige gjenerindringer. Det virker som Wordsworth har mye spillerom til å identifisere seg med personer på ulike nivåer i diktet; med uglene og gutten i første strofe, og med jeget i andre strofe som også subtilt identifiserer seg med gutten. Denne friheten kan nettopp peke mot at dikteren behandler denne sorgen fra avstand, snarere enn at han faktisk har opplevd den. På samme tid begrunner den selvbiografiske konteksten i *The Prelude* en tolkning der gutten er et bilde på den yngre dikteren, der forbindelsene mellom gutten og dikteren kan indikere at den voksne dikteren gjenerindrer, gjentar, eller fra et psykoanalytisk perspektiv *internaliserer* relasjonen til uglene fra barndommen. Hvordan kan begge tolkninger være gyldige?

Det er mulig at Wordsworth ikke bare reagerer på et faktisk tap av erindringer om sin «menneskelige kjærlighet» (*human love*), men at han også kan skape dette tapet av barndom eller barndomsminner, uten at disse i utgangspunktet er tapt. Gutten virker nærværende nok i første strofe, selv om Wordsworth begynner diktet i fortid med antydningen at gutten har gått bort: «Det var en gutt» (*There was a boy*). Freuds observasjoner om melankoli i «Sorg og melankoli» (1917/2011) kan kaste lys over en slik poetisk strategi. Freud vedkjenner at melankolikerens tap noen tilfeller kan være av «mer ideell natur», der objektet «er ikke reelt dødt», og at i andre tilfeller igjen kan man «ikke se klart hva som er gått tapt» (1917/2011, s. 139). Kan dette bety at melankoli innebærer et tap *uten* et tapt objekt? Freud mener at det er tapt objekt, bare at det er ubevisst. Filosofen Giorgio Agamben (1977/1993) åpner for at melankoli ikke nødvendigvis blir utløst av tap. I denne tolkningen kan melankoli handle om å spille ut en sorg over et uoppnåelig, fiktivt eller idealisert objekt. Ved å bli gjenstand for sorg får objektet virkeligheten til noe tapt.



Det oppstår en illusjon om at man en gang har hatt dette objektet, og at det har fantes. Objektet blir imidlertid bare virkelig ved å være borte; på en paradoksal måte er det «neither appropriated nor lost, but both possessed and lost at the same time» (Agamben, 1977/1993, s. 21). Det kan virke som noe tilsvarende skjer i «The Boy of Winander». Ved å spille ut en sorg over gutten, uten store affekter, men ved å gi en bokstavelig kontekst til idéen om at «det var en gutt», blir gutten realisert, men han finnes likevel bare i kraft av å være borte. I tillegg kan dikteren kanskje uttrykke tapet av en idyllisk barndom, for hvis gutten er tapt er også den responsive relasjonen med uglene på en måte også tapt eller utilgjengelig.

Det tvetydige, og potensielt sett fiktive og uvirkelige ved sorgen kommer til uttrykk i ordet «ligger» (*lies*) i sluttfrasen *the grave in which he lies*. Hendelsene hittil er beskrevet i preteritum: «was taken», «has led», «have stood», men i siste linje skifter verbtiden plutselig og umerkelig til presens; «the grave in which he *lies*». Riktignok ville ikke dette utsagnet gi mening i preteritum; «*has lain*» eller «*lay*» ville betydd at gutten ikke lå i denne kirkegården lenger. Likevel understøtter byttet til presens et paradoks i «The Boy of Winander», nemlig at gutten jo fremstår levende og nærværende i første strofe, selv om antydningen helt fra åpningen av diktet er at «Det *var* en gutt», som ikke lever lenger. Presensformen reflekterer at den fiktive gutten til en viss grad blir virkelig og tilstedeværende gjennom sorgen dikteren realiserer med graven, kirkegården og stedet. I forrige underkapittel pekte jeg på at sluttfrasen kan antyde overraskelse i lys av assosiasjonen til *a gentle shock of mild surprise* gjennom rim (*surprise* og *lies*). Slik gutten får et sjokk når han plutselig blir bevisst over at uglene eksisterer for seg selv, er det som om dikteren får et sjokk av guttens nærvær i graven; han skulle være tapt, men er til stede her og nå. Ordet *lies* kan også bety «lyver», slik at frasen blir «graven hvor han *lyver*». En slik tolkning kan kanskje ved første blick fremstå søkt, men er helt i tråd med visse finurlige ambivalenser ved Wordsworths språk og som tidvis er påpekt av Wordsworth-forskningen.<sup>7</sup> Assosiasjonen til løgn her samsvarer med Freuds beskrivelse av melankoli som ikke bare begrunnet i et faktisk og reelt tap, men også i et «ideelt» eller idylliserende tap (Agamben, 1977/1993). Denne tolkningen tar imidlertid ikke vekk fra, men kan utfylle de tidligere tolkningene av dikterens forhold med guttens grav som et ferdig sorgarbeid (Freud, 1915/2011) og som en internalisering av tidligere interaksjoner med ugler (Freud, 1917/2011; 1923/2014). Dikterens tap kan både vise til noe reelt

---

<sup>7</sup> I denne tolkningen støtter jeg meg på litteraturviteren Andrea Timár (2020, s. 108), som tilsvarende tolker ordet *lying* i sluttfrasen «and all that mighty heart is lying still» fra et annet dikt av Wordsworth, «Composed upon Westminster bridge», som henvisning til løgn.

som diktet bearbeider, altså tapet av fyldige, kjærlige minner *og* ha en fiktiv side der Wordsworth ikke uten en viss ironi lever seg inn i en melankolsk dikter og spiller ut en kreativ sorgprosess.

## V. KONKLUSJON

### 5.1 Oppsummering

Hvordan kan psykoanalytisk teori om modningsprosesser kaste lys på ulike aspekter ved barnets relasjon med uglene i diktet? Gjennom analysen har den psykoanalytiske teorien gjort flere sider ved denne relasjonen mer anskuelig. Guttens identifikasjon med uglene virker som et ledd i en tidlig utviklingsprosess – overgangsrommet – der grensene mellom gutten, uglene og omverden ennå ikke er etablert. I begynnelsen tyder identifikasjonen på at gutten ikke helt forholder seg til uglene som separate individer, men gjennom stillheten synes han å bli plutselig bevisst over at de eksisterer for seg selv og uavhengig av ham. Realisasjonen tar form av et sjokk der han tilsynelatende blir mer mottagelig og lydhør for ting i de levende omgivelsene som er fjerne og forskjellige fra ham selv. Sjokket i seg selv synes å ha relasjonelle kvaliteter, fordi det er «ømt» eller «varsomt» (*gentle*), som begrunner tolkningen av guttens opplevelse som utviklingen av evnen til å være alene, mens han i en viss forstand er *sammen* med uglene. Lyden har blitt forstått som et overgangsobjekt som formidler og muliggjør denne løsrivelsen. Erindringene beskrevet på slutten av første strofe inneholder flere synlige objekter og kan fortolkes som en internaliseringsprosess som foregår «umerkelig» (*unawares*) og på avstand fra det umiddelbare nærværet med uglene.

Tolkningen skiller seg fra tidligere lesninger av diktet, der uglene ikke i like stor grad tilskrives agens og relasjonell betydning (Hartman, 1964; de Man, 1987). Metodologisk har jeg lagt vekt på og tatt utgangspunkt i fortellingen i diktet, og har dermed antatt at hans relasjon til uglene selv er betydningsfull, heller enn å tolke dem som overgangsobjekter i hans løsrivelse fra en mor, for eksempel. Teoretisk virker denne fremgangsmåten også begrunnet i at Winnicotts teori synes å passe godt til å beskrive guttens relasjon med uglene. Samtidig handler det også om særegenhetene ved Wordsworths poesi og romantisk diktning, der naturen tilskrives en

fundamental og formativ kraft. Selv om det økologiske perspektivet ikke har vært en eksplisitt ramme i oppgaven, virker det som begrepet om overgangsrommet kan være relevant i videre teoretisering av menneskers relasjoner med det ikke-menneskelige miljøet (Searles, 1960).

Hvordan kan psykoanalytisk teori om sorg belyse dikterens forhold til guttens grav? Ved å se dikterens erindringer av å besøke graven i lys av teorien om sorgarbeidet, kan det bli mer forståelig hvorfor dikteren ikke virker uttalt sorgfull, men tvert imot gir uttrykk for å sette pris på stedets skjønnhet. Det kan virke som tapet hans har blitt forsonet med minnesmerker og erstatninger, og at han har løsrevet seg fra bindingen til gutten. Wordsworths begrep «fornektet av hukommelsen» (*disowned by memory*), som beskriver et tap av nærværende og kjærlige minner kan belyse tapet av gutten i «The Boy of Winander», fordi guttens relasjon med uglene er fylt av kjærlighet, og erindringene i diktet er preget av sanselig avstand med vekt på syn over lyd. Her skiller tolkningen seg for eksempel fra tidligere lesning av guttens tidlige død som en traumatisk modning (Hartman, 1964; Caruth og Hartman, 1996).

Gjennomgangen av subtile forbindelser mellom skildringen av dikterens erindringer av graven og guttens interaksjon med uglene tegner ytterligere et mer komplekst bilde av tapet og sorgen. Hva betyr det at både dikteren og gutten tilsynelatende utfører samme handlinger (henvendelsen til Winander eller uglene) og deler samme opplevelser (følelsen av desorientering og det spenningsfylte øyeblikket i stillheten)? I og med at diktet er hentet fra *The Prelude*, kan dikteren tolkes som den voksne versjonen av gutten, og repetisjonene som gjenerindringer av et tidligere forhold med ugler. Gjennom Freuds begrep om melankoli kan det se ut som dikteren har mistet uglene, men identifisert seg med dem, slik at interaksjonene han hadde med dem nå spiller seg ut i en innovervendt melankolsk sorg. Denne tolkningen er imidlertid mest begrunnet i den subtile identifikasjonen, fordi dikteren rent affektivt ikke virker nedstemt eller anfektet. Samtidig er det tvetydig hvorvidt gutten er dikteren, mens fylde i fortellingen om hans relasjon med ugler kan tilsi at dikterens tap av kjærlige minner ikke bare er reell. Presensformen i diktets sluttfrase, «graven hvor han ligger» (*the grave in which he lies*), synliggjør dette paradokset. Gutten og de idylliske minnene han står for er ikke nødvendigvis faktisk tapt, men blir gjenstand for sorg – uten uttalt affekt, men ved hjelp av graven, kirkegården og det skønne stedet, som lar Wordsworth skape «The Boy of Winander». Tolkningen av guttens død som et ideelt tap kan samsvare med Freuds beskrivelse av den idealiserende tendensen i melankoli. Ved å ha perspektiv på det tvetydige i forholdet mellom dikteren og gutten, og på det potensielt sett fiktive

ved dikterens tap, skiller denne tolkningen seg fra tidligere psykoanalytiske fortolkninger av diktet (Onorato, 1971; Heffernan, 1988).

## 5.2 Avsluttende refleksjoner

Gjennom tolkningen har det kommet opp flere koblinger på tvers av de to relasjonene, og dermed mellom temaene om modning og sorg. Et tilbakevendende tema er identifikasjon; det er en måte gutten kan komme nær uglene på, og utforske hvordan det er å være dem, mens dikteren (hvis han tolkes som den voksne versjonen av gutten) synes å fortsatt leve seg inn i uglene ved å gjenta sin tidligere henvendelse og forventningen han følte da de trakk seg ut av den umiddelbare samtalen. I diktet henger modnings- og sorgprosesser sammen fordi dikterens sorgobjekt, dersom den tapte gutten tolkes som en representasjon av en tidligere relasjon med uglene (Freud, 1917/2011; 1923/2014), er objektet han identifiserte seg med som barn. Teoretisk henger modning og sorg sammen fordi sorgprosessen krever et smertefullt psykisk arbeid, noe som Freud påpeker er vanskelig å begrunne økonomisk (1915/2011; 1917/2011), men som objektrelasjonsperspektivet til for eksempel Melanie Klein (1940/1975) kan belyse som en prosess der den sørgende må få tilbake tillit og kjærlighet, og bygge opp igjen sin indre verden ved å reintrojisere «gode», tidlige objekter. Det innebærer at relasjonene med de første objektene og tidlige internaliseringsprosesser kommer i spill. Tolkningen pekte imidlertid på en ytterligere side ved identifikasjonsprosessene i diktet, som handler om dikterens lek med fiktive personer og deres følelser. Lek bringer oss tilbake til Winnicotts teori og hans antagelse om at kulturelle erfaringer er en utvidelse av barnets lek i overgangsrommet (1967/1971).

«The Boy of Winander» gir altså mye resonans i psykoanalytisk teori og vekker sentrale teoretiske spørsmål til live. Hvordan dannes objektrelasjoner og hvordan kan man forstå samspillet mellom drift (jf. Lacan) og søken etter relasjon (jf. Winnicott) i de formative årene? Hvordan kan sorg forstås både som et løsrivelsesarbeid og en internaliseringsprosess, samt som en dikterisk kilde til inspirasjon? At diktet ikke bare kan fortolkes psykoanalytisk, men kan i sin tur levendegjøre teorien viser at det nettopp er et intimt forhold mellom skjønnlitteraturen og psykoanalysen (Felman, 1977). Med en dialogisk tilnærming (Gadamer, 1960/2010), som er sensitiv for måtene og områdene teorien og diktet skiller seg fra hverandre på (Freer, 2019), har det psykoanalytiske perspektivet og diktet latt oss tenke gjennom betydningen av relasjoner, på tvers av modning og sorg.

## LITTERATUR

- Aarseth, A. (1987/2007). Vers og prosa. Fra *Observations Prefixed to Lyrical Ballads*. I Eide, E., Kittang, A. og Aarseth, A. [Red.] *Klassisk litteraturteori: en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Abram, J. (1996/2007). *The Language of Winnicott*. London: Karnac.
- Abraham, N. og Torok, M. (1972). Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation. I Rand, N. og Torok, M. (1994). [Red.] *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
- Abraham, N. og Torok, M. (1976/1986) *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Agamben, G. (1977/1993). *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis og London: Minnesota University Press.
- Bate, J. (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London og New York: Routledge.
- Batten, G. (1998). *The Orphaned Imagination. Melancholy and Commodity Culture in English Romanticism*. Durham og London: Duke University Press.
- Bollas, C. (1992). *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience*. London og New York: Routledge.
- Brennan, T. (2002). *Exhausting Modernity: Grounds for a new economy*. London og New York: Routledge.
- Bromwich, D. (1999). *Disowned by Memory. Wordsworth's Poetry of the 1790s*. Chicago: University of Chicago Press.
- Caruth, C. og Hartman, G. (1996). An Interview with Geoffrey Hartman. *Studies in Romanticism*, vol. 35(4), 630-652.
- Culler, J. (1977). Apostrophe. *Diacritics*, vol. 7(4), 59-69.
- De Man, P. (1983). Rhetoric of Temporality. I *Blindness and Insight*. London: Routledge.
- De Man, P. (1987). Time and History in Wordsworth. *Diacritics*, vol. 17(4), 4-17.
- De Quincey, T. (1839/1970). *Recollections of the Lakes And the Lake Poets*. Penguin.
- Dinnage, R. (1978). A Bit of Light. I Grolnick, S. A. og Barkin, L. [Red.] *Between Reality and Fantasy. Transitional Objects and Phenomena*. New York og London: Jason Aronson.
- Engelstad, I. (1985). Innledning: Psykoanalytisk litteraturkritikk i Norge. I Engelstad, I.

- Skriften mellom linjene*. Oslo: Pax.
- Felman, S. (1977). To Open the Question. *Yale French Studies*, No. 55/56, 5-10.
- Fosso, K. (2004). *Buried Communities. Wordsworth and the Bonds of Mourning*. Albany: State University of New York Press.
- François, A.-L. (2008). *Open Secrets: The Literature of Uncounted Experience*. Stanford: Stanford University Press.
- Freer, A. (2019). Poetics contra Psychoanalysis. *Poetics Today*, vol. 40(4), 621-643.
- Freer, A. (2020). *Wordsworth's Unremembered Pleasure*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, S. (1900/1992). *Drømmetydning*. Bind 1. Oslo: Cappelen.
- Freud, S. (1907/1959). Delusion and Dream in Jensen's *Gradiva*. I *Standard Edition*, vol. IX. London: Hogarth.
- Freud, S. (1911). Formuleringer om de to prinsippene for den psykiske prosessen. I Engelstad, I. og Øverland, J. [Red.] (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Freud, S. (1913/1955). The Claims of Psycho-Analysis to the Interest of the Non-Psychological Sciences. I *Standard Edition*, vol. VIII. London: Hogarth.
- Freud, S. (1915). Forgjengeligheit. I Engelstad, I. og Øverland, J. [Red.] (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Freud, S. (1917). Sorg og melankoli. I Engelstad, I. og Øverland, J. [Red.] (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Freud, S. (1919). Det uhyggelige. I Engelstad, I. og Øverland, J. [Red.] (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Freud, S. (1923/2014). *Jeget og detet*. I *Agora*, vol. 14(1-2), 483-518.
- Gaard, G. (1997). Toward a Queer Ecofeminism. *Hypatia*, vol. 12(1), 114-137.
- Gadamer, H. G. (1960/2010). *Sannhet og metode*. Oversatt av Holm-Hansen, L. Oslo: Pax.
- Gill, S. (1989). *William Wordsworth: A Life*. New York: Oxford University Press.
- Gill, S. (2011). *Wordsworth's Revisitings*. New York: Oxford University Press.
- Green, A. (1973/1999). *The Fabric of Affect in the Psychoanalytic Discourse*. London og New York: Routledge.
- Green, A. (1983/1986). The Dead Mother. I *A Private Madness*. London: Hogarth, 142-173.
- Gullestad, S. (2016). Om fornektelse. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, vol. 53(11), 948–952.

- Haarberg, J., Selboe T. og Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hartman, G. (1964). *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*. New Haven: Yale University Press.
- Heffernan, J. A. W. (1988). The Presence of the Absent Mother in Wordsworth's "Prelude". *Studies in Romanticism*, vol. 27(2), 253-272.
- Jeffrey, F. (1808/1846). *Contributions to the Edinburgh Review. Vol. II*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans.
- Klein, M. (1940/1975). Mourning and its Relation to Manic-Depressive States. I *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. London: Hogarth, 344-369.
- Kristeva, J. (1987/1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (1949/2006). The Mirror Stage as Formative of the I Function. I *Écrits*. New York: Norton.
- Lacan, J. (1986/1992). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. New York og London: W.W. Norton & Company, Inc.
- Laplanche, J og Pontalis, J.-B. (1973/1988). *The Language of Psycho-Analysis*. London: Karnac.
- Lothe, J. et al. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Det norske akademis ordbok. (u.å.). ekstase. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/ekstase>.
- Onorato, R. J. (1971). *The Character of the Poet: Wordsworth in The Prelude*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Phillips, A. (1989). *Winnicott*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prynne, J. H. (2007). Wordsworth's Prelude: Three. Hentet fra <https://www.cai.cam.ac.uk/sites/default/files/prelude3.pdf>.
- Richardson, A. (1988). Wordsworth at the Crossroads: "Spots of Time" in the "Two-Part Prelude". *The Wordsworth Circle*, vol. 19(1), 15-20.
- Searles, H. (1960). *The Nonhuman Environment. In Normal Development and Schizophrenia*. New York: International Universities Press.
- Schafer, R. (1968). *Aspects of Internalization*. New York: International Universities Press.
- Simpson, J. og Roud, S. (2000). *A Dictionary of English Folklore*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- Stratchey, J. (1957). Papers on metapsychology: editor's introduction. *S.E.* 14, 105-107.

- Timár, A. (2020). *The Human Form: Literature, Politics, Ethics, from the Eighteenth Century to the Present*. Budapest: Eötvös Publishing House.
- von Unwerth, M. (2005). *Freud's Requiem: Mourning, Memory, and the Invisible History of a Summer Walk*. New York: Riverhead Books.
- Vetlesen, A. J. og Stänicke, E. (1999). *Fra hermeneutikk til psykoanalyse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Vetlesen, A. J. (2015). *The Denial of Nature: Environmental philosophy in the era of global capitalism*. London og New York: Routledge.
- Vetlesen, A. J. (2019). Den tause sorgen. I Stänicke, E. et al. (2019). *Klinisk tenkning og psykoanalyse*. Oslo: Gyldendal.
- Vetlesen, A. J. (2020). Hvor ble det av kattugla? I Bjørlykhaug, K. I. og Vetlesen, A. J. *Det går til helvete. Eller?* Oslo: Dinamo.
- Whitebook, J. (2017). *Freud: An Intellectual Biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winnicott, D. W. (1958). The Capacity to be Alone. I Khan, M. [Red.] (1965). *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. New York: International Universities Press, Inc.
- Winnicott, D. W. (1962). The Theory of the Parent-Infant Relationship. I Khan, M. [Red.] (1965). *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. New York: International Universities Press, Inc.
- Winnicott, D. W. (1962). Ego Integration in Child Development. I Khan, M. [Red.] (1965). *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. New York: International Universities Press, Inc.
- Winnicott, D. W. (1963). Communicating and Not Communicating Leading to a Study of Certain Opposites. I Khan, M. [Red.] (1965). *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. New York: International Universities Press, Inc.
- Winnicott, D. W. (1953/1971). Transitional Objects and Transitional Phenomena. I *Playing and Reality*. London og New York: Routledge.
- Winnicott, D. W. (1967/1971). The Location of Cultural Experience. I *Playing and Reality*. London og New York: Routledge.
- Wordsworth, D. (2002). *The Grasmere and Alfoxden Journals*. Woof, P. [Red.]. New York:



Oxford University Press.

- Wordsworth, J., Abrams, M.H. og Gill, S. (1979). Events of Wordsworth's Life. I *The Prelude, 1799, 1805, 1850*. New York og London: W.W. Norton & Company, *xiv-xvi*.
- Wordsworth, W. (1799). *The Two-Part Prelude of 1799*. I Wordsworth, J., Abrams, M.H. og Gill, S. [Red.] (1979). *The Prelude, 1799, 1805, 1850*. New York og London: W.W. Norton & Company.
- Wordsworth, W. (1805). *The Prelude of 1805*. I Wordsworth, J., Abrams, M.H. og Gill, S. [Red.] (1979). *The Prelude, 1799, 1805, 1850*. New York og London: W.W. Norton & Company.
- Wordsworth, W. (1815). *Poems, in Two Volumes*. London: Longman.
- Wordsworth, W. (1810). *Essays upon Epitaphs*. [Red.] Owen, W. J. B. og Smyser, J. W. (1974) *The Prose Works of William Wordsworth*. Oxford: Oxford University Press.
- Wordsworth, W. og Coleridge, S. T. (2007). Mason, M. [Red.]. *Lyrical Ballads*. Edinburgh: Pearson.
- Yousef, N. (2013). Alone Together: Romanticism, Psychoanalysis, and the Interpretation of Silence. I *Romantic Intimacy*. Stanford: Stanford University Press, 117-135.