

Masteroppgåve

## «**Korleis seie vakkert bort**»

Ei utforsking av forholdet mellom sjangeroverskridande litterært språk og eksistensiell tematikk i Jan Roar Leikvolls roman *Bovara*

Hege Lende Sørbråten

Nynorsk skriftkultur  
2018

Tal ord: 44536



HØGSKULEN  
I VOLDA

## Summary

### «How to say the beautiful away»<sup>1</sup>

#### **An analysis of the correlation between genre crossing literary language and existential themes in Jan Roar Leikvoll's novel *Bovara***

This master thesis is about the novel *Bovara*, written by Jan Roar Leikvoll. It was published in 2012, and is the last book in a trilogy known for brutal stories told in a poetic language. The main character is Frrok, a gardener in a monastery. He is an outsider among the monks, because of his emotional vulnerability which makes him weak in the extremely brutal and violent environment this «godforsaken» monastery is. Frrok longs for love and closeness, and because of the lack of these needs, he feels trapped inside his own body and mind. His biggest wish is to become someone else, and this drive leads to him kill a young pregnant woman, and «become» her.

The plot is full of brutality and horrific events, but the language is a poetic new norwegian. This contrast is the main focus for this thesis. I am doing an analysis of this contrast and how the language and theme of the book works together. My main goal is to say something about how this story of violence and «non-human» behaviour can tell us something about ourselves, even though we want to keep a distance to the main character and the things he does. I want to explore how one can use language to go deeper into subjects that are so unpleasant to talk about that one rarely does it.

I have chosen to use narrative theory, and Gérard Genette and Petter Aaslestad as my main sources in the task of analyzing the language. This is because not only is the language in the novel very poetic and therefore crossing genres, but also because language is so closely tied to the theme of the novel, and is being discussed by the novel itself. There is also a need to supplement it to be able to connect the form and theme of the novel. Therefore, I have chosen to turn to psychoanalytic theory, using Jacques Lacan and Julia Kristeva as my main references. The point of combining narrative theory and psychoanalytic theory is to use the combination as a tool to discuss how the written text, *Bovara*, is able to express existential questions.

---

<sup>1</sup> Leikvoll 2012, s. 191 (my translation)

## Samandrag

### «Korleis seie vakkert bort»<sup>2</sup>

#### Ei utforsking av forholdet mellom sjangeroverskridande litterært språk og eksistensiell tematikk i Jan Roar Leikvolls roman *Bovara*

Denne masteroppgåva handlar om Jan Roar Leikvoll sin roman *Bovara*. Den kom ut i 2012, og er den siste i ein trilogi kjend for brutal handling fortalt i eit poetisk språk. I *Bovara* møter vi Frrok, ein gartner i eit kloster. Han er ein «outsider» i klosteret, på grunn av sin kjenslevare natur, som gjer at han ikkje passar inn i det på mange måtar «primale» og harde miljøet dette «gudsforlate» klosteret er. Frrok lengtar etter kjærleik og nærleik, og fordi desse behova ikkje blir møtt, kjenner han seg fanga i sin eigen kropp og sitt eige hovud. Hans største ønske er å vere ein annan, noko som leiar til at han tar livet av ei ung gravid kvinne, og «blir» henne.

Handlinga er full av brutalitet og forferdelege hendingar, men det blir fortalt i eit poetisk nynorsk. Denne kontrasten er hovudfokuset for denne oppgåva. Eg analyserer denne kontrasten og korleis språket og det tematiske i romanen jobbar saman. Hovudmålet mitt er å seie noko om korleis denne forteljinga om vald og «umenneskeleg» oppførsel kan fortelje oss noko om oss sjølv, trass i at ein som lesar helst vil distansere seg frå hovudpersonen og dei vonde tinga han gjer. Eg vil drøfte korleis ein kan bruke språket for å utforske noko som er så vondt og ubehageleg at ein sjeldsynt snakkar om det.

Eg har valt å bruke narratologisk metode, og bruker Gérard Genette og Petter Aaslestad som mine hovudreferanser for å analysere språket i romanen. Ikkje berre fordi språket er svært poetisk og derfor sjangeroverskridande, men også fordi språket er er svært tett knytt saman med det tematiske, og blir i seg sjølv problematisert i romanen. I tillegg er det nødvendig med eit supplement til denne metoden for å få fram nyansene i det tematiske. Derfor har eg valt å bruke psykoanalytisk teori i tillegg. Gjennom Jacques Lacan og Julia Kristevas kombinasjon av psykoanalyse og språketeori, ser eg på korleis form og innhald jobbar saman og skaper moglegheit for å utforske eksistensielle spørsmål gjennom teksta.

---

<sup>2</sup> Leikvoll 2012, s. 191

# Forord

Å skrive masteroppgåve om ei tekst av Jan Roar Leikvoll har vore ei utfordring. Ikkje berre fagleg, men òg mentalt. Eg har hvina av glede over vakre formuleringer og stadige oppdaginger av *endå* eit nytt lag i teksta. Samtidig har eg fleire gongar måtta lukke analyseobjektet mitt fordi det har vore for vondt å vere så djupt inne i noko så smertefullt over lang tid. Dette tar eg som teikn på at eg skriv om noko som er viktig. Det er derfor med stoltheit, men òg med vemod for at det heile er over, at eg no leverer frå meg dette arbeidet.

Eg vil seie tusen takk til alle gode venner som har latt meg isolere meg for å jobbe, men også lufta meg når det har vore behov for det. Eg har trengt begge deler, og eg har trengt dokker. Tusen takk til Emilia Ragnarsdottir for lesing av korrektur, og takk til mi kjære, dyktige mor Trine Lende for stadige gjennomlesinger og for enorm støtte gjennom denne prosessen. Hjarteleg takk også til Elise Fugledal for faglege og ufaglege samtalar, og for all varmande oppmuntring.

Tusen takk til min rettleiar Geir Hjorthol for lærdom og latter, ikkje berre gjennom masterløpet, men gjennom alle åra eg har hatt som student ved Høgskulen i Volda.

Sist, men ikkje minst: Tusen takk til Jan Roar Leikvoll. Takk for orda du har gitt til verda.

Hege Lende Sørbråten

Volda, november 2018

## Innhald

Del I: Innleiing, metode og teori.....	1
Kapittel 1: Innleiing.....	1
Kapittel 2: Metode og teori.....	6
Narratologisk metode.....	6
Sjangerblanding: roman og lyrikk.....	9
Psykoanalytisk teori.....	11
Del II: Mellom sjangrar – romanens form.....	16
Kapittel 3: Forteljarens språk: spennet mellom forteljar og hovudperson.....	16
Forteljarrøyst og fokaliseringsinstans.....	16
Tid – temporal struktur.....	24
Kapittel 4: Forteljarens språk: lyriske og poetiske trekk.....	28
Del III: Det innestengde subjektet – romanens tematikk.....	39
Kapittel 5: Om subjektet i <i>Bovara</i> .....	39
Subjekt og språk.....	41
Subjekt og identitet.....	49
Dødsdrift og livsdrift.....	57
Kapittel 6: Om klosteret i <i>Bovara</i> .....	65
Klosteret som stad.....	66
Klosteret som samfunn – kulturen i klosteret.....	72
Det gode og det vonde – når Gud er død.....	80
Del IV: Det universelle – romanens aktualitet.....	88
Kapittel 7: Det allmennmenneskelege.....	88
Kapittel 8: Avslutning.....	95
Litteraturliste:.....	100

Hope is the thing with feathers  
That perches in the soul,  
And sings the tune without the words,  
And never stops at all

(Collected Poems of Emily Dickinson, Gramercy Books, New York, 1995, s. 20)

## Del I

### Innleiing, metode og teori

#### Kapittel 1

#### Innleiing

Var eg ei som henne, kva klede kom eg gåande i, og dei som såg meg, kva såg dei, og kva tenkte dei [...] sa dei eg var vakker. Såg dei meg og såg dei inn i noko ingen ord forklarte, såg dei lengsla si i meg, såg dei raseriet, eit tap.

Dette spør hovudpersonen i *Bovara* seg. I Jan Roar Leikvoll sin tredje roman frå 2012 blir det i eit poetisk nynorsk fortalt om vonde kjensler og traumar, og om opplevingar som er så brutale at dei har blitt omtalt som «umenneskelege» av bokmeldarar (t.d. Straume 2012). Forteljespråket og handlinga står på den måten i grell kontrast til kvarandre. Det står også i kontrast til at hovudpersonen sjølv har store problem med språket, og klarer ikkje å sette ord på kjenslene sine. I *Bovara* blir det fortalt om ting som er så mørke at dei er vanskelege å finne språk for. Og her kjem det første av mange paradoks i romanen fram. For det som er så vanskeleg for hovudpersonen og eg-personen å fortelje om blir jo formidla gjennom nettopp språk.

Det er ikkje mogleg å sjå vekk frå den store kontrasten mellom språk og handling, og det har blitt peika på av fleire bokmeldarar korleis dette påverkar ein som lesar. Odd Karsten Krogh serer det slik:

De rå og odørfylte beskrivelsene i *Eit vintereventyr* vil ta pusten fra de fleste, men Jan Roar Leikvoll klarer det kunststykket å beskrive ondskap og forråtnelse på en så ufattelig, nesten vakker, måte at det er umulig å gå uberørt ut av denne boken. (2013)

Her blir det presisert at det er nettopp denne grusomme ondskapen som blir skildra på ein vakker måte, noko som skaper ein sterk reaksjon hos lesaren. Og *Bovara* er verkeleg full av slike overraskande kontraster. På same måte som språk og handling står i kontrast til kvarandre, er også hovudpersonen skildra på ein paradoksal måte. Hovudpersonen lengtar etter kjærleik og nærleik, men utfører brutale og vonde handlingar. Teksta er prega av ei konstant spenning mellom nærleik og distanse, vakkert og vondt. Desse omgrepspara og

motsetnadane opnar opp for ei analyse av korleis *Bovara* problematiserer det å vere «berre eit menneske» gjennom ein sjangeroverkrsridande forteljemaate. Eg vil i ta utgangspunkt i dei store kontrastane i *Bovara* for å drøfte forholdet mellom litterært språk og eksistensiell tematikk.

*Bovara* er den siste boka i det som kan sjå ut som ein trilogi. Jan Roar Leikvolls debutroman *Eit vintereventyr* (2008), og andre boka *Fiolinane* (2010), er prega av det same paradoksale forholdet mellom vakkert, poetisk språk og rå skildringar av umenneskelege hendingar og handlingar. Leikvoll har blitt tildelt fleire prisar for romanane sine. Mellom anna fekk han Stig Sæterbakkens minnepris i 2013 for denne trilogien. I 2013 kom også den siste boka Leikvoll rakk å fullføre før han døydde året etter. *Songfuglen* har det same poetiske språket, men dei brutale skildringane er i denne romanen dempa fleire hakk. Sjølv om den siste boka skil seg ut, er heile forfattarskapen lett å kjenne igjen som typisk «leikvollsk». I alle bøkene blir lesaren kjend med mannlege hovudpersonar og førstepersonsforteljarar som lever i eit lukka, brutalt samfunn der den sterkaste sin rett gjeld. Den typiske hovudpersonen til Leikvoll kjenner seg framand i miljøet han lever i. Han møter lite forståing for dei inderlege kjenslene sine, og blir på den måten ein «outsider». Han har eit komplisert forhold til seg sjølv, og ei kjensle av å vere innestengd i sin eigen kropp. Kjensla av å vere innestengt i seg sjølv, saman med kjensla av å stå utanfor samfunnet, skaper ei interessant spenning mellom å vere innestengd og utestengd på same tid. Leikvolls forfattarskap er ei skildring av problematiske subjekt, men også av subjektet sitt komplekse forhold til andre menneske og til samfunnet.

I *Bovara* møter vi Frrok. Han er er gartner i klosteret i ein landsby med same namn som tittelen på boka. Han er ein naiv og kjenslevar mann som verkar malplassert i eit kloster prega av mangel på kjærleik og empati. Frrok lengtar etter kjærleik, og utan å få oppfylt behovet for å blir sett og elska, kjenner han på eit sterkt sjølvhat. Det einaste han ser på som vakkert ved seg sjølv, er songstemma hans. Som forsongar i klosteret får han respekt, men blir stadig plaga av munkane og korgutane. Fysisk skil han seg ut fordi han har ein halt fot, er kastret, og blir sett på som ein krøpling. At han i tillegg framstår som svakare enn dei andre psykisk, gjer at han er offer for stadige overgrep. Trass i dette kjenner Frrok seg trygg i klosteret, og kan ikkje sjå for seg å vere nokon annan plass. Spesielt fordi han har utvikla ein kjærleik til



munken Flori, som Frrok har arbeidd saman med i klosterhagen sidan han kom til klosteret som «berre eit stort barn» (Leikvoll, 2012, s. 10)<sup>3</sup>.

Vi møter Frrok midt i ei personleg krise. Flori har valt å forlate hagen, for i staden å isolere seg i eit tårnrom for å skrive av religiøse skrifter. I tillegg finn Frrok ut at Flori lengtar etter ei jente i landsbyen. Frrok kjenner både sterk sjalusi og eit stort sagn: «[O]m lengslene vart så sterke, kvifor kom han ikkje til meg, kvifor var det ikkje mitt pledd han la seg under, gøymd ein stad i klosteret, kvifor var det ikkje min kropp han stilna seg i» (s. 26). Frrok blir aleine, og utan Flori å lene seg til, veks ei uro seg større i han. Ei uro han ikkje klarer å kontrollere. I Frroks tiltakande galskap kjem det fram vonde minne om korleis han forgreip seg på ho han kallar for «veslejenta» som barn, og som konsekvens blei sendt til klosteret av mor si. Frrok får makt over liv og død når Ara, jenta Flori lengtar etter, kjem til klosteret. Frrok stenger henne inne i klosterets grisebinge, og seier til Flori at ho har dratt med ein annan mann, ei løgn som får Flori til å ta sitt eige liv. Frrok er dratt mellom å hate og elske Ara. Ho står som symbol på alt han ikkje har. Både fordi ho har tatt frå han Flori, og fordi ho minner han om veslejenta og mora. Alt han vil er å vere Ara, ein som er vakker, som dei to han har mista, og som Flori kan elske. Frrok tar livet av Ara på ein spesielt bestialsk måte. Han tar på seg kledda og håret hennar, og forsvinn ut av klosteret.

## Problemstilling

Trass i mykje omtale er det gjort lite forskning på Leikvoll. Forfattarskapen hans er så vidt nemnt i nokre artiklar og oppgåver om dystopiar. Det kan sjå ut som det største arbeidet som er gjort så langt, er Alexander Paus si masteroppgåve frå 2016, om det groteske og dystopiske i Leikvolls romanar. I denne tar Paus for seg dei tre første romanane til Leikvoll, og avsluttar heile prosjektet sitt på denne måten:

Romanane er [...] kvar og ei (*sic*) eit objekt for ein analyse i seg sjølv. Det er sterkt og det er krevjande tilgjengeleg, men der ligg noko nærast unikt dersom ein går inn i det med dei rette reiskapane. Der ligg stor visdom om menneske, samfunn og ikkje minst ein sjølv. Ein visdom som opnar seg ut på ein så sterk måte at han kan føre til varig endring hos den som gir seg ut på dette. Jan Roar Leikvoll har forfatta litteratur som nærmar seg å kunne bli kalla uvanleg verdifull og gripande. (Paus, 2016, ss. 98-99).

---

<sup>3</sup> Eg vil gjennom oppgåva vise til *Bovara* berre med sidetal.

Eg seier meg einig med Paus i at kvar og ein av dei tre romanane er eit objekt for ein analyse i seg sjølv. Som han og mange bokmeldarar, kjenner også eg at dette er tekst som gjer noko med lesaren, noko som ikkje forsvinn idet ein slår saman permene etter siste side. Dette gjer at eg meiner at dei fortener ei grundigare gransking. Eg vil derfor velje berre éin roman, for å gi teksta den merksemda den fortener.. Sjølv om eg har valt å berre ta for meg *Bovara*, vil spesielt *Eit vintereventyr* og *Fiolinane* likevel vere med gjennom analysen og danne eit bakteppe for arbeidet eg gjer med *Bovara*. Dei tre bøkene liknar på kvarandre både i form og tematikk, og på denne måten vil dei to første romanane kunne utfylle analysen.

Eg vil bruke to omtalar av Leikvolls forfattarskap for å illustrere det eg vil sjå på i denne oppgåva. For i dei kan ein oppdage eit stort spenn i ordbruken. Anne Cathrine Straume skriv om *Bovara* at Leikvoll «gir oss våre mørkeste sider rett i fleisen» (2012). Straume bruker orda *oss* og *våre*, og hintar med dette til at denne romanen er ei forteljing om mennesket, om oss alle, hintar med dette til at det ligg eit erkjenningspotensiale i romanen. I kontrast til dette kan vi sjå at Ingunn Økland kallar hovudpersonen i *Eit vintereventyr* for «en skjør skjønnånd – homofil og kanskje tilbakestående – som lager sin egen fantasiverden midt i brutaliteten» (Økland, 2014). Gjennom merkelappen *tilbakestående* distanserer Økland seg sjølv og lesaren frå denne hovudpersonen. Denne skilnaden i ordbruk illustrerer godt korleis lesaren både blir tiltrekt og fråstøytt av Leikvolls hovudpersonar. Sjølv ser eg på Leikvoll sine romanar som ei utforsking av mennesket, altså heller eg meir mot Straumes tilnærming, og det er dette synet på teksta som ligg til grunn for problemstillinga mi.

Denne oppgåva skal handle om korleis utradisjonell og sjangeroverskridande språkbruk kan vere eit verkemiddel for å utforske eksistensielle spørsmål. Ved å sjå på språket og det paradoksale i språkbruken, er målet med analysen å seie noko om menneskelegdom, om subjektet, og korleis dette blir problematisert i *Bovara*. Korleis kan ein bruke språket for å utforske ein menneskelegdom ein helst ikkje vil vedkjenne seg? På eit meir overordna nivå: Korleis påverkar litterært språk og eksistensiell tematikk i *Bovara* kvarandre?

## Oppbygging av oppgåva

For å finne svar på spørsmåla eg har stilt, vil eg gjere ein todelt analyse. Eg vil først gjere ein formell analyse. Denne delen vil i kapittel 3 omfatte ein narratologisk analyse, med utgangspunkt i Gérard Genette. Ved å sjå på forteljemåten med narratologi som analyseverktøy vil eg peike på det særeigne språket i *Bovara*, og forsøke å gripe tak i kor sjangeroverskridinga og det paradoksale i språket ligg. Det poetiske språket er svært framtreddande, og *Bovara* går slik ut over sine eigne grenser, da den på tittelbladet blir kalla ein roman. Derfor vil eg i kapittel 4 analysere sjangertrekka i romanen, og sjå på kva tradisjon *Bovara* kan plasserast i. Analysen av det forteljetekniske gir moglegheit og reiskap til å diskutere romanen i eit psykoanalytisk perspektiv, og dei funna eg gjer i denne delen vil vidare bidra til analysen av subjektet. Narratologi og psykoanalytisk teori kan seiast å vere to sider av same sak, fordi dei kviler på same grunnlag, strukturalistiske tenkemåtar slik dei blei skildra av Saussure. Dette vil eg kome tilbake til, og vise gjennom presentasjonen av metode og teori.

Etter den formelle analysen vil eg bevege meg over til det tematiske. Fordi problemstillinga mi omhandlar korleis romanen skildrar ein eksistensiell problematikk, ser eg det som nødvendig å peike på det allmenne i denne vonde forteljinga om umenneskelege handlingar. I kapittel 5 vil eg derfor sjå på teoriar som omhandlar språk, identitet og drifter. Målet her er å peike nokre sentrale trekk ved det subjektet som blir teikna fram i *Bovara*. Her vil Jacques Lacan og Julia Kristeva vere til hjelp i analysen, og dei språklege trekka eg tidlegare har drøfta vil heile tida vere med som ei støtte. I kapittel 6 vil eg gå nærare inn på klosteret som stad for handlinga. Også dette i relasjon med subjektet, då dette er uløyselig knytt til andre menneske og samfunnet rundt seg. Eg vil her drøfte korleis subjektet er påverka av klosteret som stad, både med tanke på den tilbaketrekkinga frå «verda utanfor» som dette er, og i samband med den religiøse autoriteten som naturleg nok er ein viktig del av klosteret.

Desse kapitla skal gi informasjon som saman kan danne eit svar på problemstillinga eg har formulert. I siste del av analysen vil eg samle trådane, og bruke funna til ein meir overordna diskusjon om det universelle og allmennmenneskelege i *Bovara*. Gjennom dette vil eg forhåpentlegvis kunne svare på spørsmåla eg no har stilt. Før eg begynner på sjølve analysen er det nødvendig å definere metoden og teoriane eg vil bruke.

## Kapittel 2

# Metode og teori

## Narratologisk metode

At det i *Bovara* blir fortalt i eit poetisk og vakkert språk står i kontrast til korleis hovudpersonen og eg-personen blir framstilt. Frrok slit med å kommunisere det han kjenner, både til dei andre i klosteret og til seg sjølv. Han kan verken lese eller skrive, og den poetiske forteljinga om han (og tilsynelatande av han) skaper derfor også ei spenning. Det kan sjå ut som at forteljaren og hovudpersonen, trass i førstepersonsforteljinga, ikkje passar saman. Dette er eitt av trekkene ved romanen som gjer narratologi som metode spesielt relevant. Narratologi har sitt grunnlag i den franske strukturalismen på slutten av 1960-talet, og handlar om korleis forteljande tekster er strukturert (Aaslestad, 1999, ss. 10-11). For å kunne seie noko om forholdet mellom litterært språk og tematikk, er det nødvendig å forstå korleis det litterære språket er strukturert.

Eg vil vise til Genettes *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1980). Genette definerer i introduksjonen til boka skilnaden på omgrepa historie, narrativ og narrasjon, og forklarar at han bruker

[...] the word story for the signified or narrative content [...], the word narrative for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and [...] the word narrating for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place. (Genette, 1980, s. 27)

Desse omgrepa viser altså til tre ulike nivå i ein tekst, som ifølgje Genette er viktig at ein held skilde frå kvarandre. Sjølv tar han utgangspunkt i «the narrative», eller *forteljinga*, som eg vil bruke heretter. Dette tyder at det er teksta sjølv som er analyseobjektet (1980, s. 27). I denne tilnærminga er ein ikkje berre opptatt av *kva* teksta refererer til, men også av *korleis* teksta fortel om det som blir referert til, og av forholdet mellom *kva* og *korleis*: «Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating, and [...] between story and narrating» (Genette, 1980, s. 29). Her kjem det fram at det ikkje berre handlar om korleis det blir fortalt, men om *forholdet mellom* korleis det blir foralt og *kva* som blir fortalt, noko som viser at narratologi kan vere ein fruktbar tilnærming til teksta med tanke på problemstillinga mi.

På grunn av spennet mellom hovudperson og forteljar, har eg i den narratologiske analysen valt å legge mest vekt på den komplekse forteljarrøysta. Det vil seie at fokuset mitt ligg på forholdet mellom *forteljehandlinga* og *kva som blir fortalt*. Målet med å analysere dette spennet, er å seie noko om korleis narratologiske verkemiddel kan vere med på å framheve ein tematikk, og bidra til å utforske eksistensielle spørsmål. Eg vil altså seie noko om korleis språket påverkar lesinga av romanen. Eg nemnde innleiingsvis at Leikvolls romanar har ein *førstepersonsforteljar*. Dette gjeld også i *Bovara*. Sjølv om omgrepa første- og tredjepersonsforteljar er mykje brukt i samband med litterær analyse, meiner Genette at det er for upresist. Han skriv:

Indeed, these common locutions seem to me inadequate, in that they stress variation in the element of the narrative situation that is in fact invariant – to wit, the presence (explicit or implicit) of the “person” of the narrator. This presence is invariant because the narrator can be in his narrative [...] *only* in the “first person” [...] The novelist's choice, unlike the narrator's, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have the story told by one of its “characters”, or to have it told by a narrator outside of the story. (Genette, 1980, ss. 243-244)

Genette er altså opptatt av at det er eit prinsipielt skilje mellom forteljar og person, uansett kjensle av nærleik. Dei to omgrepa viser til to instansar på ulikt nivå i teksta: utseiingsnivå og handlingsnivå. Genette bruker i staden omgrepa *forteljarrøyst* og *fokalisering*. Forteljarrøysta handlar altså om kven som fortel historia, og kor i teksta denne instansen står i forhold til handlinga. Når Frrok framstår som forteljaren, altså at forteljaren sjølv er til stades i handlinga, kallar Genette dette for ein *homodiegetisk*, eller ein *autodiegetisk* forteljar (1980, s. 245). Fokalisering handlar på si side om kven sine auger som ser, og kven sine tankar og kjensler lesaren blir kjend med. I *Bovara* ser lesaren verda gjennom Frrok sine auge, noko som forsterkar kjensla av at det nettopp er Frrok som sjølv fortel si historie.

At forteljarrøysta og hovudpersonen framstår som samanfallande, er eit grunnleggande trekk ved romanen. Samtidig kan ein skimte ein distanse gjennom det enorme spennet mellom korleis forteljinga er fortalt og dei handlingane hovudpersonen gjer. I tillegg slit som nemnt Frrok med å ordlegge seg, noko som også skaper distanse. Dette spennet vil bli analysert på fleire måtar. Eg vil sjå direkte på forteljarrøysta og fokaliseringsinstansen, men spennet mellom dei vil òg bli drøfta gjennom ein narratologisk analyse av romanens oppbygging og temporale struktur. For trass i at det i hovudsak er fortalt kronologisk og i preteritum, er

romanen prega av stadige tilbakeblikk og frampeik, eller med Genettes omgrep, analepsar og prolepsar (1980, s. 40 ff). Dette skapar fleire nivå i forteljinga, og vi skal sjå at dette er med på å gjere spennet mellom forteljar og hovudperson endå meir komplekst.

Etter at Leikvoll døydde sommaren 2014, blei han tildelt Samlagsprisen. I grunngjevinga frå juryen finn vi eit sitat som skildrar noko av det som knyter saman form og innhald i *Bovara*: «I fleire av romanane er musikken det som held liv i hovudpersonen når alt anna er som mørkast, og i tråd med dette er språket prega av ein stillferdig, melankolsk, mollstemd musikalitet» (Framtida, 2014). Ein slik «kontakt» mellom form og innhald finn vi på fleire nivå i romanen. Dette vil vere ein essensiell del av analysen, nettopp å peike på korleis dei to heng saman og underbygger kvarandre. Gjennom narratologisk metode kan ein via det formelle nærme seg det tematiske. Aaslestad skriv: «Man må ikke glemme det «ekstra» som utspiller seg på tekstens tematiske nivå, som den narratologiske analysen kan være en veiviser inn mot, men heller ikke mer» (1999, s. 9). Aaslestad viser her både til at ein ikkje må sjå form og innhald som to separate storleikar, men også til at det tematiske nivået ikkje kan nåast gjennom narratologisk analyse aleine. Samtidig som det formelle kan vere med på å framheve innhaldet og tematikken, er det også viktig å peike på at dette også kan gå andre veg. Tematikken og innhaldet i ei forteljing kan vere avgjerande for *måten* det blir fortalt på. For å kome vidare og djupare inn i teksta sin tematikk vil eg derfor støtte meg til sjangerteori og til psykoanalytisk teori.

## Sjangerblanding: roman og lyrikk

*Bovara* er på tittelbladet definert som ein roman. Det vil grovt seie at boka er ei fiksjonsforteljing, ho er ei prosaforteljing, og ho er av ei viss lengde. Ho har ein forteljar, og i hovudsak ein kronologisk presentasjon av hendingane. Men romanen er også ein fleksibel sjanger, og kan ta opp i seg fleire andre sjangrar (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 195). Sjanger dreier seg om både kommunikasjonssituasjon, framføring, forteljarforhold, bruk av språk, emnekarakter, forløp og erkjenningssituasjon (Brandt-Pedersen & Rønn-Paulsen, 1982, s. 18). Det er altså mange aspekt som er med på å avgjere sjanger, og derfor vil det ofte skje at sjangrane glir over i kvarande i eit verk. Henry James samanlikna romanen med «et elastisk, uformelig monster som kan ta inn nær sagt kva som helst» (Selboe, 2015, s. 15). Dette er *Bovara* eit godt døme på, og fordi dette er så påfallande, er dette verdt ei drøfting.

Den paradoksale spenninga mellom språk og innhald har blitt peika på i meldingane av ikkje berre *Bovara*, men alle romanane til Leikvoll: «[E]tter å ha lest bøkene er det sjølve opplevinga av den vakre språkbruken, nydelege nynorsken og poesien ein sit att med» (Sæle, 2012). Anne Kristine Munk Christiansen skriv at Leikovolls romanar «alle skildrer menneskets mørke sider i et særdeles poetisk nynorsk» (2014). Det blir altså fortalt om vonde, brutale hendingar gjennom bruk av eit språk ein vil oppfatte som poetisk, «harmonisk» og «vakkert». Dette spennet ser eg på som viktig å få fram, og å analysere. *Bovara* er definert som ein roman, men samtidig er språket fullt av poesi og lyriske verkemiddel, og er slik ein slags lyrisk prosa. Av fleire blir *Bovara* definert som realisme (t.d. Cappelen Damm, 2013), men med tanke på den poetiske karakteren *Bovara* har, meiner eg dette kan og bør problematiserast. Derfor vil eg, som eit ledd i drøftinga av sjangertrekk, sjå på kva tradisjon *Bovara* kan plasserast i.

Ein grunnleggande skilnad mellom prosa og lyrikk ligg i forteljarøysta. Der lyrikken er prega av det notidige og nære, finn ein i prosaen ein distanse. Denne distansen kan vere større og mindre avhengig av til dømes kva type forteljar ein har, men det referensielle i ein roman gjer at den peiker utover, medan det i poesien blir skapt ei kjensle av at «eg er her no» (Culler, 2015, s. 37). *Bovara* er fortalt hovudsakleg i preteritum, noko som passar til den episke distansen. Trass i dette, kjennest forteljinga i romanen nær. Den har det notidige ved seg som ein oftast ser i lyrikk. Derfor kan ein seie at den grunnleggande skilnaden mellom prosa og lyrikk går i oppløysing i *Bovara*, gjennom ei sameining av episk distanse og lyrisk nærleik. Eg ser det derfor som nyttig å drøfte sjangertrekka, spesielt dei lyriske verkemidla, ettersom dei er så framtrøddande, og sjå på kva dette gjer med romanen.

I denne delen vil mellom anna Atle Kittang og Asbjørn Aarseth sitt verk *Lyriske strukturer* (1998) vere til hjelp i analysen. I tillegg vil eg sjå til Viktor B. Skjlovskij (2003) for å få fleire ulike tilnærmingar til lyrikk. Nettopp det paradoksale i det karakteristiske språket til Leikvoll legg grunnlag for denne tilnærminga. I diskusjonane om sjanger og tradisjon er målet mitt å peike på konkrete trekk og seinare i analysen kan knyte til det tematiske. Eg vil seie noko om kva dei ulike trekka gjer med teksta, og vidare korleis dette heng saman med det tematiske.



## Psykoanalytisk teori

Bruken av lyriske trekk i ein så realistisk roman gir eit paradoksalt preg, ein annleisheit som eg ser som spesielt eigna å kople til psykoanalytisk teori. I psykoanalysen er det i stor grad språket som opnar opp for ein analyse av subjektet. Eg vil bruke den påfallande spenninga mellom nærleik og distanse og den gjentatte tematiske spenninga mellom innanfor og utanfor som inngang til ei drøfting av subjektet. Her legg eg til grunn psykoanalytikaren Jacques Lacan og lingvisten og psykoanalytikaren Julia Kristeva. Dei bygger på Sigmund Freud sin psykoanalyse og sameinar den med språketeori på kvar sin måte. Grunnlaget for dette valet av teori ligg i ønsket om å utforske korleis det *menneskelege*<sup>4</sup> blir framstilt i romanen, og igjen, i det karakteristiske språket som går igjen i Leikvolls forfattarskap. Gjennom å bruke psykoanalytisk teori vil eg kunne nærme meg den menneskelegdomen som blir «sett på prøve» i romanen. Og fordi det er språket som formidlar dette, vel eg å bruke den teoretiske vidareutviklinga som kombinerer språk og psykoanalyse.

Når eg vel å nærme meg litteraturen gjennom psykoanalyse, ser eg på subjektet som dynamisk. Grunnleggande for psykoanalytisk teori er tanken om at erfaringar ein gjer seg heilt frå ein er spedbarn vil sette seg i kroppen og sinnet og legge føringar for korleis ein seinare i livet vil oppfatte verda og seg sjølv. Frrok som subjekt framstår som uferdig og splitta. Han er usikker på sin eigen identitet, han vaklar mellom tru og tvil på Gud, og vil på den eine sida vere ein del av samhaldet i klosteret, samtidig som han ikkje klarer å identifisere seg med dei andre som er ein del av det. Dette trekket gjer at det er naturleg å sjå på Lacan og hans teoriar om dei tre nivåa den menneskelege røyndomen består av: *det symbolske*, *det imaginære* og *det reelle*:

The Imaginary dimension is our direct lived experience of reality, but also of our dreams and nightmares – it is the domain of appearing, of how things appear to us. The Symbolic dimension is what Lacan calls the ‘big Other,’ the invisible order that structures our experience of reality, the complex networks of rules and meaning which makes us see what we see the way we see it (and what we don’t see the way we don’t see it). The Real, however, is not simply external reality; it is rather, as Lacan put it, ‘impossible’: something which can neither be directly experienced nor symbolized –

---

<sup>4</sup> Når eg bruker ordet *menneskeleg*, viser eg til bokmeldingane som sier at Leikvoll skildrar eit «umenneskeleg» og «dyrisk» miljø (t.d. Straume 2012; Sandve 2015). Hos Lacan er alle subjekt prega av ei lengt etter å kjenne nærleik til andre menneske. Miljøet i *Bovara* og resten av Leikvolls forfattarskap står i kontrast til dette menneskelege behovet, då det er dei sterkaste si rett som gjeld, og det i stor grad berre handlar om å overleve. Det er dette primale som i bokmeldingane blir skildra som umenneskeleg.

like a traumatic encounter of extreme violence which destabilizes our entire universe of meaning. As such, the Real can only be discerned in its traces, effects or aftershocks. (Žižek, 2014, s. 106)

Desse tre nivåa vil eg kome tilbake til gjennom analysen. Teorien har Lacan utvikla med utgangspunkt i Freud sine teoriar om subjektdanning, mellom anna om fasane i eit barns utvikling. Som spedbarn ser ein seg sjølv som eitt med mora, og ein lever i denne fasen i ein slags imaginær symbiose, i einskap med omverda. Etter kvart som barnet forstår at det er eit skilje mellom *eg* og *andre*, oppstår eit brot i barnets liv. Freud kallar dette for ei lausriving, og den innsikta barnet får i denne perioden, vil føre til ei kjensle av at noko manglar. Barnet mistar kjensla av einskap, og dette skapar eit tomrom som vil følgje subjektet resten av livet. I eit forsøk på å gjenskape denne einskapen, vil subjektet bruke nettopp språk. Språket er det einaste verktøyet ein har for å kunne bli knytt til andre, og dermed det einaste ein kan ty til i eit forsøk på å erstatte det bandet som knytte saman barnet og verda før lausrivinga. Ifølgje psykoanalysen er alle talande menneske heile livet på jakt etter å fylle dette tomrommet i tilværet.

Det er i denne delen av subjektdanninga Lacan meiner barnet blir innlemma i det han kallar for «den symbolske orden», som er det rommet språket skaper (Žižek, 2007, s. 9). Det som skjer når ein snakkar, er at «we never merely interact with others; our speech activity is grounded on our accepting and relying on a complex network of rules and other kinds of presuppositions» (Žižek, 2007, s. 9). Ein blir gjennom innlemminga i det symbolske fanga av ei form for «lov» (Lova i det symbolske). Lacan argumenterer med at når ein bruker språk, så handlar ein på grunnlag av eit sett reglar som ein har internalisert og akseptert. Det handlar i stor grad om tenke- og uttrykksmåtar i dei sosiale diskursane, ein slags kulturens grammatikk som ein bruker intuitivt, utan å kunne gjere greie for reglane. Ein oppfattar dei som naturgitte, og derfor tvingande. For Lacan tyder altså det symbolske *heile* normalspråket, og inkluderer alt frå grammatiske reglar til sosiale reglar. Som språkbrukar er ein ein del av dette symbolske rommet. Det symbolske er altså språket, og korleis det påverkar kulturen og identiteten vår. Gjennom desse prosessane, som startar tidleg i livet, blir ein forma til eit subjekt, ein blir eit *eg*, eit Sjølv.

At det er gjennom det symbolske ein kan bli eit *eg*, tyder at røyndomen til eit subjekt er strukturert gjennom nettopp språk. Her kjem vi inn på korleis narratologi og psykoanalyse kviler på same grunnlag: strukturalismen. At subjektet sin røyndom er strukturert som, og

gjennom språk, inkluderer ifølgje Lacan også det umedvitne. Dette vil igjen seie at også eit subjekts umedvitne begjær og drifter er eit produkt av språket og dei normene som ligg i den symbolske orden. Den symbolske orden er altomfattande. Lacan ser føre seg ein lovgivande storleik som han kallar *the big Other*, eller «den store Andre». Dette er den symbolske Autoriteten alle subjekt blir underkasta idet dei blir ein del av den symbolske orden:

The symbolic order, society's unwritten constitution, is the second nature of every speaking being: it is here, directing and controlling my acts; it is the sea I swim in, yet it remains ultimately impenetrable – I can never put it in front of me and grasp it. It is as if we, subjects of language, talk and interact like puppets, our speech and gestures dictated by some nameless all-pervasive agency. (Žižek, 2007, s. 8)

Den store Andre er altså ein slags øvste autoritet som følger med på om ein lever etter reglane. I *Bovara* kan ein tenke seg at innbyggarane i klosteret har Gud som sin store Andre. Dette vil eg drøfte i kapittel 6. Den symbolske orden og den store Andre blir ein målestokk for korleis ein kan oppføre seg. Men paradoksalt nok eksisterer denne autoriteten berre på grunnlag av at ein *trur* at den finst. Ein blir til, og eksisterer som subjekt fordi ein ser seg som ein del av dette rommet språket opererer i: «In spite of all its grounding power, the big Other is fragile, insubstantial, properly *virtual*, in the sense that its status is that of a subjective presupposition. It exists only in so far as subjects *act as if it exists*» (Žižek, 2007, s. 10). Dette vil si at røyndommen til subjektet er avhengig av ein *fantasi*. Teorien om den symbolske orden vil kunne opne teksta med tanke på ein analyse av subjektets psykologiske og eksistensielle fridom.

Fordi subjektet er avhengig av ein fantasi for å sette rammene for røyndommen sin, vil det alltid vere eit spenn, eit «tomrom» mellom fantasien og røyndommen. Dette tomrommet kallar Lacan for *det reelle*. Det reelle er altså eit av Lacans tre røyndomsnivå, og består av alle dei komplekse omstenda som påverkar kvardagen og interaksjonen med andre. Subjektet kan aldri heilt nå det reelle, då tomrommet mellom fantasi og røyndom ligg utanfor den symbolske orden og slik utanfor språket. Dette vil subjektet forsøke å få tak på, ein vil søke til dette, mellom anna gjennom overskridande handlingar. Dette fordi det er den einaste måten ein kan nå det på. Ein må ut av det symbolske, og dermed overskride grenser for å nå det reelle. Det siste nivået Lacan reknar med, er det imaginære. Det imaginære handlar altså om korleis subjektet opplever røyndomen. Korleis det sansar ting rundt seg, og korleis det speglar seg i andre og identifiserer seg gjennom dem. Med andre ord: det som for eit subjekt framstår

som konkret. Dei tre nivåa høyrer saman, dei er uløyseleg knytt saman og er ulike sider ved subjektet.

Ifølgje Lacan har det umedvitne mykje å seie for psyken, og han er opptatt av kva Freud skriv om dette. Lacan meiner at det umedvitne kjem til uttrykk mellom anna gjennom språk, fordi det blir strukturert som språk: «The Freudian unconscious [...] demonstrated how the unconscious itself obeys its own grammar and logic: the unconscious talks and thinks. [It is] the site where a traumatic truth speaks out» (Žižek, 2007, s. 3). Språket blir forma av mangelen, som subjektet forsøker å fylle gjennom ei rekke meiningsuttrykk. Dette gjer at teoriane til Lacan er mogleg å overføre til litteratur, som jo nettopp er språk. Og som Žižek skriv: «Lacan was a voracious reader and interpreter; for him, psychoanalysis itself is a method of reading texts, oral (the patient's speech) or written» (2007, s. 5). Dette trekket viser oss at psykoanalytisk teori og narratologi på mange måtar er to sider av same sak.

Fordi Lacan i si tid gjekk gjennom mange fasar, og i stor grad har blitt tolka forskjellig, er dei fleste kjeldene som finst om hans teoriar andre teoretikarar sine. Eg har av den grunn valt å bruke Slavoj Žižeks *How to read Lacan* (2007) som hovudkjelde. I denne boka har Žižek valt å sjå vekk frå Lacans teoriar om psykoanalytisk behandling: «[P]recisely because the clinical is everywhere, one can short-circuit the process and concentrate instead on its effects, on the way it colours everything that appears non-clinical – this is the true test of its central place» (2007, s. 5). På denne måten kan eg enklare kan unngå fella med å psykoanalysere hovudpersonen som om han var eit levande menneske og ikkje ein litterær konstruksjon.

Julia Kristeva er psykoanalytikar og lingvist. Gjennom å kombinere sine fagfelt, har ho kopla saman psykoanalyse og språkvitskap, og ser på språkteori også som subjektsteori:

[E]nhver språkteori er avhengig av et spesifikt subjektsbegrep, enten den fremlegger dette eksplisitt, forutsetter dette implisitt eller befletter seg på å fornekte det. [...] så snart det finnes bevissthet om betydning, er det et subjekt til stede (Kristeva 2003, s. 124).

Ved at ein brukar språk til å sette ord på kva ein kjenner og opplever, er språket meiningssskapande for subjektet. Kristeva knyter det *symbolske*, altså språket, opp mot det *semiotiske* i språket, eit omgrep ho tar i bruk i 1974. Ho koplar dette til tida før lausrivinga. Det semiotiske er ifølgje Kristeva dei kroppslege impulsane frå det førspråklege stadiet, som umedvitne affektar, drifter og begjær. Ein kan seie at det semiotiske er eit *uttrykk* for det

reelle. Impulsane vil henge igjen i subjektet etter at ein har lært språk og slik blitt ein del av den symbolske orden, og då vil dei kome til uttrykk i nettopp språket. Dette kan skje gjennom til dømes rytme, tone og klang, altså det vi kan kjenne igjen som lyriske verkemiddel (Kristeva, 1994, s. 15). Det semiotiske vil alltid vere til stades i språket, munnleg og skriftleg. Ifølgje Kristeva er det symbolske ein illusjon om stabilitet, og ved å bruke dette til å uttrykke det semiotiske kan vi føre det semiotiske inn i ein tenkt stabilitet. Gjennom språket kan ein på den måten (forsøke å) gjenskape det ein mista i lausrivinga.

Kristeva og Lacan meiner altså at ein kan bearbeide affektane etter tapet av einskapen med mor gjennom språk. Om ein ikkje klarer eller har høve til å ty til språket, vil det kunne føre til to ting. Det kan føre til kreativitet, til dømes gjennom skrift, for å rette affektane mot noko konkret: «Den kreative skriften er i stand til å idealisere språkets representasjon av en tapt virkelighet» (Kristeva 1994: 16). Om ein derimot er ute av stand til å få utløp for affektane på den måten vil dei i staden kunne utvikle seg til melankoli, depresjon, og galskap. Med galskap tenker ein i denne samanhengen på eit brot med det symbolske alle subjekt er ein del av, altså eit brot med norma<sup>5</sup>. I *Bovara* slit som nemnt Frrok med språket, og i tillegg har han ein enorm lengt etter ein uoppnåeleg kjærleik. Dette fører altså til at han ender i galskapen. Det kan verke som at Frrok er djupt prega av lausrivinga. Så mykje at det kan verke som at han aldri blei heilt lausriven. Han framstår som uferdig, som at han ikkje er blitt eit eige individ, at han ikkje har blitt ein fullstendig del av det symbolske.

Eit av Kristeva sine hovudpoeng, som i stor grad er grunnen til at eg har valt å bruke hennar teoriar, er at poetisk språk opnar opp for moglegheit til å snakke om ting som ligg utanfor normalspråket. Ho meiner at ein gjennom eit poetisk språk kan flytte grensene for kva ein kan snakke om og slik utvide korleis vi oppfattar røyndomen. Hennar teoriar har derfor vore eit naturleg val når eg skal analysere denne teksta. Ved at forteljespråket i romanen er så poetisk som det er, meiner eg hennar teoriar kan vere nyttige for å opne opp teksta ytterlegare, og gjere det mogleg å kople språket til subjektet. På grunn av det tette forholdet mellom språk og innhald i *Bovara*, vil det narratologiske kunne gi mykje av grunnlaget for analysen som seinare vil bli gjort ved hjelp av psykoanalytisk teori. Eg vil derfor begynne med å gjere ein narratologisk analyse.

---

<sup>5</sup> Galskap er altså her *unormalitet*. Det er denne definisjonen eg viser til når eg gjennom analysen snakkar om galskap.

## Del II

### Mellom sjangrar - romanens form

#### Kapittel 3

### Forteljarens språk: spennet mellom forteljar og hovudperson

#### Forteljarrøyst og fokaliseringsinstans

Eg ser på forteljarrøysta og fokaliseringa som spesielt viktige narratologiske verkemiddel i denne romanen. Dette mellom anna fordi fokaliseringa ligg hos ein person som er utstøytt, eller som har støytt seg sjølv ut, og vi får slik oppleve denne utstøytinga innanfrå. I *Bovara* er det hovudpersonen Frrok som er sansingscenteret. Alt som skjer i klosteret blir fortalt slik Frrok ser, sansar og opplever det. Vi har altså intern fokalisering hos hovudpersonen. I tillegg blir det fortalt gjennom førstepersonsforteljar. Gjennom pronomenet *eg* legg forteljaren orda i munnen på Frrok. Dette gjer at hovudpersonen og forteljaren framstår som eitt: «*[E]g* kom hit aleine og levde aleine og gjekk aleine og lengta aleine, aldri kom nokon heilt inn og var saman med *meg*» (ss. 119-120, mi uth.). Det oppstår slik ein nærleik mellom forteljar og person, og det verkar som Frrok sjølv er forteljar.

Denne nærleiken er ifølgje Genette ein mimetisk illusjon skapt av forteljinga.

«*[F]*remstillingen av de fiktive personene finner sted enten ved at (1) fortelleren forteller *om* personene, eller ved at (2) personen selv direkte formidler sine ord og tanker», seier Aaslestad (Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori, 1999, s. 102). Eller, seier han, kan det også vere slik at vi har ei forteljarstemme som reproduserer personens språk (1999, s. 102). I *Bovara* finn vi døme på fleire typar språkbruk, gjennom ein variasjon av forteljemåtar. I teksta er, med Aaslestad's omgrep, «gjengitt» og «overført diskurs», «sitert monolog» og «fortalt monolog» blanda saman (1999, ss. 102-103). Det same er forteljinga av kva som skjer utanfor Frrok, og kva som skjer inne i han:

[H]anda hennar strauk og drog i skinnfilla mi, men ingenting hende og ingenting kjendest, og vi gjekk saman bort frå klosteret inn mellom sypressane og gjennom lundane inn i eit hus, og øvst i huset ei seng, eit rom med varm ettermiddagssol, jenta la seg i solstrålen og verkte, og då sola varma på det meste, fødte ho like framfor munnen min, handa hennar drog og sleit i skinnfilla utan at eg anna kjende enn lugg. (s. 161)

Her blir vi presentert med ei handling som glir over i ein dagdraum, før vi så blir rykka tilbake til Frroks røyndom. Som Aaslestad presiserer kan det vere vanskeleg å skilje mellom kven som ser og kven som snakkar, nettopp fordi «det som *sees*, formidles jo gjennom et *språk*; fokaliseringinstansen er på et vis underlagt fortellerstemmen» (1999, s. 83). Grunnen til at det kan vere vanskeleg i *Bovara*, er i første omgang altså bruken av pronomenet *eg*. I tillegg glir forteljemåtene glir inn i kvarandre, og spesielt skiljet mellom skildring og indre monolog er nesten ikkje eksisterande: «Eg såg ut dei høge vindauga, var dei bortfarne verkeleg der oppe ein stad, og var det alltid lyst der dei var, eller måtte dei også skilje dag frå natt» (s. 14). Gjennom den interne fokaliseringa får lesaren altså verkeleg kome inn i hovudet på Frrok.

Frrok har vanskar med å kommunisere med dei andre personane i forteljinga. Og fordi han ikkje klarer å uttrykke seg overfor dei, vil Frrok aldri vite kva dei eigentleg tenker, og dei vil aldri vite kva han tenker. Dette kjem tydeleg fram her:

Eg gjekk søylegangen mot tårntrappene. Kol og Isa stod ved det gamle soluret og prata lågt, og då eg gjekk forbi, vart dei stille og såg på meg. Eg såg på sandalane mine mens eg trakka av garde, [...] og tungeskuggane visla raskt. Eg snudde det friske øyret mot dei, men fekk likevel ikkje med meg alt dei sa. – Han skal vel til Flori, sa ei stemme. (s. 17)

Her ser ein at lesaren ikkje får vite meir enn det Frrok sjølv veit. Han har generelt lite innsikt i dei andre personane sine liv og tankar, og dette gjeld dermed også lesaren. Det at lesaren berre blir kjend med Frrok sine tankar bidrar til at ein, på same måte som hovudpersonen, kjenner ein avstand til dei andre personane. I nokre passasjar kan det verke som ein får eit innblikk i kva dei andre kjenner, men i desse tilfella kan ein diskutere om det eigentleg heller er Frrok som projiserer eigne kjensler over på dei andre:

Abbeden såg kort på meg, også denne dagen rørde songen han, og endå dagen knapt var komen i gang, gjorde eg det fint for andre. Kvar og ein lengta etter stemma mi, [...] og ei lita stund viska songen ut alt som gjekk i bratte bakkar og slitsamt lende. (ss. 14-15)

Dei kjenslene som blir skildra her, er dei kjenslene Frrok sjølv kjenner for songen. At Frrok projiserer sine eigne kjensler over på andre, kan ein sjå spesielt tydeleg når Frrok på si ferd gjennom klostergangane tillegg munkane han møter tankar og kjensler om han sjølv:

Kol og Isa og fleire andre satt mellom søyler og prata [...] dei tenkte der gjekk Frrok og skjulte noko, gjorde skam på seg sjølv og skitna kvar krok i klosteret til. Eg gjekk forbi Isa, og han tenkte at eg var imot dei andre og ville ikkje gjere det dei sa, at eg braut kvar skikk og regel, det lukta surt under kjortelen min, og dei skulle vise meg kva det ville seie å vere skitten. (s. 147)

Ein får stadige glimt av Frrok sitt sjølvhat. At han «veit» at dei andre munkane tenker stygge tankar om han, kan vere eit resultat av dette. Dette viser oss at uansett kor mykje informasjon forteljaren gir lesaren om dei andre munkane sine tankar og kjensler, er ikkje dette nødvendigvis påliteleg informasjon, då den alltid kjem fram gjennom Frrok. Også Flori, som Frrok kjenner seg så nær, blir tillagt kjensler av Frrok: «Men Flori og eg var redde for å ligge aleine, å ligge i jorda i all æve utan ein annan å rotne mot» (s. 119). Akkurat dette sitatet får nesten ein ironisk verknad. Som lesar har ein på dette punktet forstått at kjærleiken Frrok kjenner for Flori ikkje er gjengjeldt, og at dei to munkane ikkje er så nær kvarande som det Frrok ønsker, trur og gir inntrykk av i forteljinga. Trass i at det kan vere vanskeleg å skilje forteljar og person i *Bovara*, kan vi altså sjå at spriket mellom dei, som Genette snakkar om, også finst her. Forteljaren, og dermed lesaren, veit meir enn hovudpersonen.

Det er fleire trekk som skaper distanse mellom det forteljande eget og den handlande personen. Den poetiske språkbruken er eit av dei. Dette fordi språket sprikar frå det hovudpersonen sjølv klarer å uttrykke. Det er ein stor frustrasjon for Frrok at han slit med å uttrykke seg: «[E]g visste ikkje om det fanst ord som la saman alt ein kjende» (s. 117). Han kan heller ikkje lese eller skrive og forteljarens språk er i så måte meir avansert enn hovudpersonens. Frrok diskuterer sjølv kva språk i forskjellig form betyr for han, og det å fortelje blir altså problematisert. Han filosoferer over korleis det må vere å kunne sette orda han har i hovudet ned på ark:

Var eg ein som skreiv, kva ord brukte eg, korleis kjendest orda etter eg hadde skrive dei ut. Var eg ein som skreiv, kva skildra eg, og korleis kjendest det å vere i det eg skildra. Var eg ein som skreiv, kva kjende andre i orda mine, og ville dei tenke på alt eg kjende, eg som satt aleine bak kvart ord. (s. 50)

Det er interessant at Frroks mangel på språk blir diskutert av ein forteljar som bruker eit så poetisk språk, når person og forteljar tilsynelatande er så nær kvarandre. Hovudpersonen blir



distansert frå forteljaren gjennom «sjølv» å fortelje at han ikkje klarer å skrive eller fortelje. Språket skaper slik ein avstand til han, då det ikkje er truverdig at det er Frrok som fortel. Ein kan på den måten sjå at det i *Bovara* finst både eit forteljande eg og eit opplevande eg. Ut frå det vi veit om hovudpersonen, og kor vanskeleg han har for å uttrykke seg, blir forteljaren ein instans som kan skildre Frrok sitt kjensleliv på eit vis han ikkje hadde klart sjølv. Distansen mellom forteljar og hovudperson er altså det som gjer forteljinga mogleg. Men dette skal vi sjå at ikkje er konsekvent gjennomført.

Trass i avstanden språket skaper, representerer det likevel Frrok, og kan seie noko om kven han er. Til dømes kan ein til tider sjå eit barnleg preg i forteljarrøysta. Fleire verkemiddel er med på å skape kjensla av at det er eit barn som snakkar: «[I]ngen andre enn eg visste om henne no, den einaste ho var fin for, var meg, alle som såg henne og mata henne, var meg, var ikkje lenger Flori om natta eller arbeidsmenn om dagen, var berre Frrok» (s. 125).

Hovudpersonen omtalar ofte seg sjølv i tredjeperson. Det blir også brukt bøyingar og formuleringar som eit barn kunne ha funne på. Døme på dette er når Frrok ein kveld omtalar himmelen som «stjernete» (s. 86) og når det blir fortalt at «eg la meg på rygg, verkefoten klistra meg til jorda, sant eg var ein snigel» (s. 177). Den barnlege kjensla ved språket gjer at det i starten av forteljinga kan vere vanskeleg å vite om hovudpersonen er eit barn eller ein vaksen. Dette blir forsterka av innleiinga til boka, eit sitat frå ein salme og bøn frå 1780 (ukjend forfattar): «Gud som haver barnen kär, se till mig som liten är» (s. 6). Etter kvart får vi vite at Frrok «for lengst var utvaksen» (s. 92). Dei stadene språket framstår som barnleg, kan ein tenke seg at personen Frrok sitt språk og personlegdom skin gjennom i forteljarens språk. Frrok får derimot ikkje overta språket. Då ville det ikkje vore ei forteljing.

Frroks stemme skin også gjennom i skildringa av Flori. Måten ein får vite at Frrok elsker Flori på, er gjennom setningar som denne: «[Flori] glodde rett fram, kroppen pusta, den gode, varme pusten, den mjuke magen, dei runde hendene [...] dei sakna vel meg» (s. 19).

Kjærleiken blir ikkje uttrykt direkte, men skildringane av Flori er fulle av nærleik og kjærleik. I tillegg er måten han fysisk er skildra på også svært vakker: «[...] og kvar gong Flori ler, dissar også dei mjuke foldane under haka, eg får så lyst til å kysse dei, jentelepper er dei i regnet» (s. 46). Frrok ser Flori som «vakker i sine valkar, vakker i kaldbleik farge» (s. 198). Ein kan tydeleg sjå korleis Frrok si stemme skin gjennom i forteljaren sitt språk, gjennom den kjærlege måten Flori blir skildra på. For sjølv om Flori har blemmete stake, dissande valkar, er skitten og arrete, blir han framstilt gjennom auge som ser han som vakker.

Det er også nokre andre skift i forteljinga, nokre kommentarar som ikkje passar til hovudpersonen slik ein som lesar blir kjend med han. Dette skjer når Flori lurar Frrok ned i ei grav, og det er usikkert om han får hjelp til å kome opp igjen. Det blir fortalt at «sjølv om eg låg audmjuka, kikka eg til han vart borte rundt hjørnet, og sakna han» (s. 100). Dette er den einaste gongen det blir eksplisitt uttrykt ei kjensle av audmjuking, trass i at forteljinga kryr av hendingar kor alle og ein kvar ville kjent seg audmjuka. Vi kan som døme sjå korleis det nøytralt og utan kjensler blir skildra at Flori fysisk tvingar Frrok til å sleike leggane sine reine for eplesaft (s. 84). Når det faktisk blir fortalt at Frrok er blitt audmjuka, viser han at han trass i alt er medviten om at han er underlegen Flori, og at Flori har makta over han. Det kan derfor verke som det her er ein klokare, sjølvreflekterande forteljar, som ser tilbake på situasjonen med større innsikt enn idet handlinga skjer. I resten av forteljinga får ein inntrykk av at Frrok ikkje ser denne ubalansen i forholdet deira. Også her kan vi sjå at forteljaren veit meir enn hovudpersonen, noko som forsterkar avstanden mellom dei. Ein kan sjølvstundt også diskutere om denne erkjenninga av audmjuking er noko som ikkje blir fortalt om fleire gongar fordi Frrok ikkje kjenner det slik andre gongar, eller om det er fordi han ikkje ønsker å fortelje om det fleire gongar.

Eit anna døme der ein kan sjå distansen mellom forteljar og hovudperson, er når forteljaren skaper eit bilete av Frrok som omsorgsfull og svært naiv. Han forstår ikkje kvifor Flori blir sint for ingenting (s. 19), og han viser stor omsorg for dyr og planter: «- Fuglen må ikkje vere redd, finst då ingenting å frykte frå mine hender [...] eg løfta fuglen opp og la han mot kinnnet, farvel, vesle svarttrost» (ss. 157-158). Det inntrykket ein først får av Frrok, passar saman med det til tider naivistiske, barnlege språket eg har vist til. Ein kan også merke seg at dette inntrykket er farga av korleis Frrok ser seg sjølv, eller ønsker å sjå seg sjølv: «Eg prøvde å vere der for alle, eg prøvde alltid å gjere det riktige» (s. 172). Hovudpersonen framstår altså som snill og uskuldig. Etter kvart som handling utviklar seg, blir førsteinntrykket av Frrok utfordra. Han går frå å framstå som full av omsorg for andre, naiv og godtruande, til å bli aggressiv og farleg for dei rundt seg.

Trass i avstanden i medvidts- eller innsiktsnivå kan det vere vanskeleg å skilje hovudpersonen frå forteljaren. Dette blir forsterka endå meir av at forteljaren gir lesaren eit nært innblikk i hovudet til personen. Ein kan få inntrykk av at det er forteljaren sjølv som kjenner og sansar det han skildrar. Eit av dei språklege trekka som går igjen gjennom heile forteljinga, er at det som blir skildra er nært knytt til Frrok sitt indre. Anten til kroppen hans eller til kjenslene,

lengslene og tankane hans rundt det han opplever: «[T]ankane gnog, og ilingar gjekk frå hovudet og ned i sandalane, tærne krølla seg til klør» (s. 39). Språket og forteljinga er sanseleg, og forteljaren framstår slik som eit opplevande eg. Dette finn vi også i den svært kroppslege skildringa av kjensler, som når Frrok blir sjalu på Flori og ein korgut: «[...] og då eg var lenger borte enn fresa kunne rekke, var dei framleis å kjenne i heile meg, vart noko skittent som følgde blodet, skarpt som skar opp årene, og eg blødde meg tom på innsida» (s. 133). Her kan vi sjå korleis forteljaren skaper nærleik til Frrok og dåtidssituasjonen gjennom skildringa av sansar. Som lesar er ein så nær Frrok det er mogleg å kome, det kjennest nesten som ein er inne i han.

Denne måten å skildre kjensler på går igjen gjennom heile romanen. Kjensler blir nesten aldri uttrykt eksplisitt, men blir skildra gjennom kroppslege reaksjonar. Til dømes blir det fortalt at «det stokka seg i magen, varme på skallen og nedover ryggen, kulde mellom beina» (s. 173). Det blir ikkje satt namn på kjensla til Frrok, lesaren får i staden vite nøyaktig korleis den fysiske gjer seg gjeldande i kroppen hans. Ein kjem altså fysisk nær Frrok. Ein luktar det Frrok luktar og kjenner korleis blodet hans brusar. Ein kjenner det susande øyret, den haltande, verkande foten. På den eine sida skaper dette nærleik til Frrok, då lesaren nesten kan kjenne det han kjenner gjennom den nøyaktige skildringa av kjenslene inne i kroppen hans. På den andre sida skaper dette distanse til han, då kjenslene hans aldri blir satt ord på direkte. Det blir ikkje brukt «vanlege» ord, noko som kan verke som ei tilsløring av kjenslene. Likevel, i forteljinga får ein bli med inn i kroppen til Frrok. Forteljemåten er altså svært subjektiv, og ligg på eit vis klistra opp til hovudpersonen. Det kan kjennest som om forteljinga skjer inne i hovudet til hovudpersonen, då røyndom, draum og fantasi er nesten umerkeleg vikla inn i kvarandre:

Eg gjekk opp kjellartrappa og ut i freskegangen, lys strauk inn eit stort vindauge og på maleriet, eg steig inn i den blå malefargen og flaug omkring i skyene og drakk litt av kvinna sitt bryst, eg baksa med vengene saman med andre englar i freskane, eg hadde ikkje vonde og slitne føter, men mjuke og fine å vise fram. (s. 60)

Her kan ein sjå korleis surrealistiske element blir dratt inn i forteljinga og fortalt på ein måte som verkar «naturleg». Det blir ikkje fortalt at dette er ein draum eller fantasi, forteljinga går sin gang utan kommentar. Sitatet viser slik korleis lesaren verkeleg kjem inn i Frrok sitt hovud, ein får bli med både under huda hans og inn i fantasiane hans. Dei mange vekslingane mellom tid, fantasi og handling, minne og draum gir ei kjensle av å vere inne i eit uroleg sinn.

Dette blir forsterka av mangel på teiknsetting: «Ein staur ei hand ei slegge i minnet ei vending ei endring, ein fugl» (s. 129). Dette er eit godt døme på korleis ikkje berre *kva* som blir fortalt, men *korleis* det blir fortalt, bidrar til å kaste lys over tematikken. Lesaren får direkte kontakt med Frrok i situasjonane det blir fortalt om, som om hovudpersonen sjølv fortel nettopp i den augneblinken dei finn stad. Dette viser kor viktig det er for forteljinga at fokaliseringa ligg hos nettopp hovudpersonen sjølv. Det kjennest som om handlinga skjer «her og no». Denne nærleiken er typisk for lyrikk, noko eg vil kome tilbake til i kapittel 4, når dei lyriske trekka i romanen vil bli drøfta.

Sjølv om forteljinga er svært subjektiv, er det likevel fleire passasjar som skil seg ut frå dette. Det er ikkje berre påfallande at grusomme hendingar er fortalt i eit poetisk, «harmonisk» språk, det er også påfallande at grusomme hendingar er skildra i eit nøytralt, objektivt og nesten kjenslelaust språk:

[G]risungen sprellar mens Flori ber han gjennom kjellaren og legg han på arbeidsbenken og ber meg halde dei tynne frambeina som fektar og kavar, og det vesle grisetrynet kikkar seg til sidene, Flori står mellom bakbeina på dyret, og det går krampar under den rosa huden då Flori sig inn i grisungen, det gryntar plutselig annleis, krampane spenner seg heilt opp til snuten, munnen står open [...] Flori beveger seg att og fram, og bukvalkane klaskar mot den stive dyreskrotten [...] Flori bryt beina endå meir til sida, og grisungen skrik lyst, og Flori bøyer bakbeina til det knekk under skinnet og dei blir slappe, han legg hendene på arbeidsbenken og gir rumpa endå meir kraft. (ss. 36-37)

Her framstår forteljaren som ein kjenslelaus observatør, trass i at hovudpersonen står midt oppe i det vonde. Dette trekket forsterkar, paradoksalt nok, både nærleiken og distansen mellom forteljar og hovudperson. Det forsterkar distansen på den måten at hendingane det blir fortalt om skaper sterke kjensler hos lesaren, men dette kan ein ikkje sjå hos forteljaren. Det som derimot forsterkar nærleiken mellom Frrok og forteljaren, og dermed også mellom Frrok og lesaren, er at dei vonde hendingane blir skildra gjennom auge som har sett denne vondskapen heile livet, og derfor ikkje får same kjensla av sjokk og avsky når dei observerer eller opplever det. Dette er eit av dei mange paradoksale trekka ved *Bovara*, som skaper både nærleik og distanse på ein og same gong. Dette trekket vil eg også kome tilbake til og drøfte ytterlegare seinare.

Så langt har vi sett at *Bovara* er prega av ei kompleks spenning mellom forteljar og hovudperson. Vi ser på same tid ein ekstrem nærleik og ein veldig distanse mellom dei. Gjennom dei fysiske skildringane av kjensler kjem vi heilt inn i hovudpersonen, samtidig som

denne måten å skildre på er svært fysisk og konkret, noko som held lesaren på ein armlengds avstand. Frrok har ikkje ord for kjenslelivet sitt, berre dei orda som har ein direkte referanse i det nære og konkrete. Samtidig har dei også ei konnotativ side. Dei viser til det som ligg bakom, men som det kanskje ikkje finst ord for. I tillegg blir det altså fortalt om avskyelege hendingar i eit nøytralt språk som paradoksalt nok intensiverer den vonde hendinga. Den interne fokaliseringa skaper i dette tilfellet både distanse og nærleik til det fortalte. Spennet mellom forteljar og person skaper også slik eit spenn mellom lesar og person. Ein kjenner seg nær han, men samtidig distansert, trass i førstepersonforteljinga. Dette er eit godt døme på at også handlinga og tematikken kan påverke måten det blir fortalt på. Fordi Frrok er van med det vonde, blir dei skildra med nøytralitet.

Vidare er det interessant å sjå på den temporale strukturen i romanen. For også her skal vi sjå at teksta er prega av variasjon og at også dette er også med på å skape spennet mellom nærleik og distanse mellom forteljar og person.

## Tid - temporal struktur

*Bovara* har inga tydeleg kapittelinnending, men er delt opp i små fragment. Dei lengste er på opptil seks sider, medan andre er berre på nokre liner:

Ein rotarm mistar sitt feste, men stauren står stødig.  
Dagen er stille, berre slegga pesar i skuggen. (s. 124)

Eg vel likevel å kalle desse for kapittel. Som lesar er det ikkje mogleg å unngå å legge merke til måten romanen er bygd opp på, noko som gjer at dette er verdt ei drøfting i seg sjølv.

Handlinga strekker seg over nokre haust dagar, og er i hovudsak fortalt kronologisk.

Forteljninga følger Frrok gjennom dei daglege rutinane i klosteret, samtidig som dagane er prega av brot på det normale. Når forteljninga begynner, har den kanskje viktigaste hendinga allereie skjedd, nemleg at Flori har valt å forlate hagen til fordel for skrivinga. Dette har alt satt i gang ei utvikling hos Frrok, som blir forsterka gjennom forteljninga, heilt til han til slutt blir «galen». Først kjem Ara til klosteret, ei kjernehendning som både gjer at Frrok får vite at Flori elsker nokon andre enn han, og at han får makt over liv og død. Deretter kjem Ermal til klosteret, den nye korguten som visstnok syng endå lysare enn Frrok, noko som skaper ei frykt for å miste songen også. Det siste som skjer før Frrok «mistar seg sjølv», er at Flori tar sitt eige liv. Etter dette er kvar dag ein kamp for Frrok, og til slutt klarer han ikkje lenger halde igjen. I ein slags draumetilstand drep han Ara, og forlèt klosteret.

Trass i nærleiken ein kjenner til forteljninga, som om det blir fortalt «her og no» av personen som opplever og sansar, er det fortalt hovudsakleg i preteritum. Dette er det formelle trekket som i størst grad bidrar til å skape avstand mellom forteljar og hovudperson, da det blir ein naturleg distanse i tid mellom dei to instansane:

Det snødde i øvste høgda om natta, dei fjernaste fjella var kvite, eit gjennomsiktig snølag dekte dei nære, og ut av dette kom den kalde dagninga. Etter morgonmessa spadde eg opp snøkløkkeløkar og sette dei lenger frå kvarandre, laga plass for nye tuer og sette nye løkar som skulle kome fram til våren. (s. 73)

Trass i dette spennet har eg vist at ein som lesar på mange måtar kjem heilt inn i hovudet til hovudpersonen. Det er altså eit spenn også mellom forteljarrøystas temporale posisjon og kjensla av nærleik til det fortalte. Kjensla av at handlinga skjer «her og no» er sterk, og blir i aller siste setning i boka forsterka ytterlegare: «Eg *visste* stokken min var trufast, eg *visste* føtene mine gjekk, eg *visste* auga mine såg, eg *visste* hendene mine kjende, eg *veit* hjartet mitt

slår» (s. 201 mi uth.). Gjennom skiftet frå preteritum til presens, kjennest det som ein er til stades akkurat idet Frrok vaklar ut av klosterporten og ut i verda, ikledd ei myrda jente sine klede og skalle. Han har blitt galen, men fått oppfylt draumen om å «bli» ei jente i grønne sko med langt hår. Dette er kanskje det språklege skiftet som i størst grad skapar ei kjensle av nærleik, nettopp fordi resten av forteljinga i hovudsak er fortalt i fortid, og ein får i siste setning inntrykk av å ha «nådd fram» til narrasjonstidspunktet. I tillegg skal vi sjå at bruken av preteritum heller ikkje er konsekvent før dette skiftet.

Trass i at forteljinga er kronologisk, er ho likevel full av hovudpersonen sine stadige tankesprang og assosiasjonsrekker, og gjennom desse får vi tilgang til mellom anna minne. Slik blir det skapt fleire nivå i forteljinga. Sjølv om det hovudsakeleg blir fortalt i preteritum bytar likevel forteljaren tempus innimellom, og vi finn heile kapittel eller lengre passasjar i presens. Dette gjeld spesielt seks av dei aller kortaste kapitla:

Eg drar stauren opp etter det første sticket, ei lita vassåre bryt, og jorda gurglar, holet fyllest med vatn. Eg løftar stauren og driv han ned, og holet sprutar. Flori ler. Eg får holet til å sprute igjen, og kroppen hans ristar. Eg held rundt stauren, og kvar gong Flori ler, dissar også dei mjuke foldane under haka, eg får så lyst til å kysse dei, jentelepper er dei i regnet, han er ikkje i eit stramt ansikt som eg er, der kjevar og sener visest, men i eit som lettare lagar rørsler enn mitt, heile han er i mjukare rørsler enn eg. (s. 46)

Desse passasjane i presens fungerer som analepsar, altså at dei peiker tilbake på noko som har hendt tidlegare (Genette, 1980, s. 40). Dette kan vi sjå av innhaldet i dei. Før Flori begynte å skrive, arbeidde Frrok og Flori saman med å slå staurar i jorda. Det blir fortalt at Frrok «tenkte på den lange rekka [staurar] Flori og eg hadde halde på med før han gjekk i tårnet» (s. 117). Det er påfallande at minna er skrivne i presens, og resten av forteljinga i preteritum. At fortida blir formidla i historisk presens er med på å gjere henne meir nærverande. På denne måten glir fortid og notid saman i ein tankestraum som gjer det vanskeleg å skilje ut kva som er kva.

Om ein ser nærare på passasjane i presens, og stiller dei ved sida av kvarandre, framstår dei som eit langt dikt, eller ei lita novelle. Dei handlar alle om Flori, og det som verkar som gode minne frå kvardagen Frrok og Flori hadde saman i hagen. Det er dette som er hovudinnhaldet i minna til Frrok, heilt fram til handlinga får ei vending med Flori sitt sjølv mord: «Flori, kjære deg, kvar er du som driv staurane ned i jorda» (s. 111). Kapitla i presens går frå å vere

hyggelege minne til å skifte karakter til bøn og forteljing om eit sårt sakn. Det kan også verke som nokre av dei er fantasiar eller draumar:

Eg ber bøtta ned tårntrappa gjennom kjellargangen ut i hagen til klostermuren, eg tømmer Flori sitt hovud i juvet. Eg har alltid sakna. I dag meir enn nokon gong. Eg ber bøtta ned tårntrappa gjennom kjellargangen ut i hagen til klostermuren, eg tømmer føtene og underarmene i juvet. [...] Eg ber bøtta ned tårntrappa gjennom kjellargangen ut i hagen til klostermuren, eg tømmer Flori sin mage og hjarte og lunger i juvet. [...] Ein staur ei hand ei slegge i minnet ei vending ei endring, ein fugl. (129)

Berre litt seinare får vi vite at Flori framleis heng død i tårnrommet. Dette er eit godt døme på korleis kapitla i presens går frå å vere gode minne til å bære preg av sakn og ein aukande galskap. Desse minna følger altså historia, og er med på å framheve det tematiske, ikkje berre gjennom kva dei fortel, men korleis og når dei blir fortalde. Eg vil kome tilbake til desse kapitla i den tematiske analysen.

Forteljinga er også prega av stadige prolepsar, eller frampeik mot noko som kjem seinare (Genette, 1980, s. 40). Dei er meir subtile enn analepsane, men ein kan tydeleg sjå korleis Frroks tankar, handlingar og ord peiker mot det som skal avslutte boka, at han drep Ara og «blir» henne. Han tenker at «i tanken kjeppjaga eg henne, jaga henne inn i uthuset og kvelte henne» (s. 144). Fleire gongar tenker Frrok at han skal drepe Ara. Når dette faktisk skjer, drep han henne ved å sette ein staur i henne, etter ordre frå den døde Flori, som han ser i ein fantasi: «Han peikte på gjerdet og sa at her måtte det arbeidast. [...] Han peikte der gjerdestauren skulle stå» (s. 193). Staurar som blir satt i jorda er eit viktig bilete som blir gjentatt ofte, spesielt fordi analepsane i presens handlar om nettopp dette: «Han peiker kor neste staur skal stå, og eg løftar han opp og kyler den tilkvesste enden ned i bakken, ruggar han att og fram, løftar og kyler han endå ein gong» (s. 16). Altså er desse analepsane på eit vis også prolepsar, eit forvarsel om kva som kjem til å skje.

I *Bovara* finn vi ein variasjon i forteljemåtar, og ein kontrast mellom fleire ulike språk som blir brukt på forskjellig tid i forteljinga. Vi finn samtidig eit poetisk og eit barnleg, naivistisk forteljespråk. Det blir fortalt i både preteritum og presens, og vi blir presentert med både draumar, dagdraumar, fantasiar og minne. Samansmeltinga av nivå i forteljinga gjer det på den eine sida vanskelegare å skilje forteljaren frå personen, fordi vi får bli med heilt inn i hovudet til Frrok. Samtidig tydeleggjer skifta at forteljaren ikkje er samanfallande med hovudpersonen, trass i at vi både har intradiegetisk forteljar og intern fokalisering. Dette fordi dei ulike språka står i kontrast til kvarandre, og det er ikkje alle formar for språk



hovudpersonen ville klare å bruke sjølv. Det tvitydige forholdet mellom forteljar og hovudperson kjem også til uttrykk i romanens veksling mellom no og då. Forteljinga er prega av ein kompleks tempusbruk, der fortid og notid glir nesten umerkeleg inn i kvarandre.

Blandinga av tid og røyndomsnivå gjer at ein som lesar får oppleve galskapen vekse fram innanfrå, og ein får på denne måten eit innblikk subjektets utvikling. Dette meiner eg er essensielt i forteljinga om Frrok. Utan denne innsikta ville faren for å lese romanen bokstaveleg vore større. Då ville den fort kunne bli lese som ein «slasher-film» frå Hollywood. Denne sjangeren er skapt for å skape ubehag, og som Cambridge Dictionary definerer det: «a film in which people, especially young women, are killed very violently with knives» (Cambridge Dictionary, 2018). Dette er ein felle som kan vere lett å gå i, om ein ikkje tar seg bryet med å gå inn i stoffet. Som Alexander Paus seier det: «Det er sterkt og det er krevjande tilgjengeleg, men der ligg noko nærast unikt dersom ein går inn i det med dei rette reiskapane» (Paus, 2016, ss. 98-99). Denne komplekse språkbruken, med alle analepsane, prolepsane, fantasiane, draumene og dagdraumene er slik viktige for å underbygge tematikken. Dei kan skape større forståing for det som skjer i romanen, og ein vil dermed kunne unngå å tolke den som ein slasher-film, skapt for å gi ubehag.

Før eg koplur desse funna med psykoanalytisk teori i ein tematisk analyse, vil eg ta tak i det poetiske språket og sjangerblandinga som pregar romanen.

## Kapittel 4

### Forteljarens språk: lyriske og poetiske trekk

Gjennomgåande i heile romanen finn vi lyriske og poetiske trekk, og språket er på denne måten sjangeroverskridande. For å kunne peike på desse trekka, er det naudsynt å avklare kva eg meiner med lyrikk og poesi. Lyrikk blir hos Kittang og Aarseth definert slik:

[E]n autonom og oftest relativt kort dikterisk tekst, som av og til kjennetegnes ved visse formelle trekk av typografisk og metrisk art (fast metrisk mønster, rim, strofisk oppbygning osv.). Tekstens enhetlige karakter er ikke basert på fortelling eller handling som i romanen og dramaet, men realiseres snarere ved en gjennomført stemning eller tone. Det viktigste er likevel den egne språklige kvalitet som et lyrisk dikt eier, og som gjenspeiler en bestemt dikterisk holdning. Denne holdningen manifesterer seg på to plan: i dikterens forhold til den verden som uttrykkes gjennom språket, og i hans forhold til selve språket som kunstnerisk materiale. (1998, s. 30)

Kittang og Aarseth skriv vidare at det er denne «egne språklige kvalitet» ein finn i lyrikk som er det vi kallar for poesi. Også i *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir poesi forklart som ein ubestemmeleg kvalitet i det dikteriske språket. Det handlar ikkje om kva som blir sagt, men om korleis ein seier det (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 172). Implisitt i dette ligg at det poetiske språket skil seg frå daglespråket:

Ordene i et dikt går gjerne sammen i forbindelser som vi finner merkelige og "uegentlige" [...], det blir skapt metaforer og bilder som føder betydninger vi ikke kan godta uten videre, fordi de ikke peker mot noe «virkelig», men mot noe som bare eksisterer i diktet selv (Kittang & Aarseth, 1998, s. 32).

Dette speglar eit formalistisk syn på lyrikk, der eit viktig poeng er at det er eit skilje mellom språk og røyndom. Språket i eit dikt skil seg frå daglespråket. Viktor Sjklovskij bruker omgrepet *underleggjering* om denne annleisheita i poetisk språk (Sjklovskij, 2003). Han hevdar i «Kunsten som grep» (2003) at diktspråket intensiverer sanseintrykka våre, og kan bidra til ei auka livskjensle. Dette fordi kvardagslivet er blitt automatisert, og vi lever umedvite. Han seier at kvardagens og prosaens språk er automatiserande, at fordi ein er van med det, blir det monotont og ikkje noko ein legg merke til. Poetisk språk er brot på dette automatiserte, og kan slik, gjennom underleggjeringa, gi ny kraft og nytt medvit (2003, s. 28). Sjklovskij skriv at «[d]et dikteriske språk er et konstruksjonsspråk. Prosaen derimot er vanlig språk: økonomisk, lett, regelmessig» (2003, s. 28). Diktorspråket skaper slik ein distanse mellom liv og språk, og nettopp derfor kan underleggjeringa skje.

Dette formalistiske synet på lyrikk som brot med kvardagsspråket skil seg frå ein tradisjonell<sup>6</sup> måte å sjå lyrikk på, som noko harmonisk og stemningsfullt. I tradisjonell lyrikk ser ein på poesien som formidling av forfattarsubjektets kjensler, lyrikk er ein subjektiv sjanger. Brandt-Pedersen og Rønn-Poulsen (1982) seier at det ikkje er noko tidsforløp i eit dikt, men at ein held fast på ein augneblink, ei no-oppleving med mykje kjensle, kanskje erkjenning (s. 19). Kittang og Aarseth snakkar og om den

særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt. Her finnes det som regel ingen avstand. Den konkrete situasjonen, enten vi får den presentert som en direkte opplevelse eller som erindring om tidligere opplevelser, tas opp i det diktende subjekt og organiseres der på nytt (1998, s. 33).

Denne kjensla av nærleik er, slik eg ser det, det same som Emil Staiger kallar for *inderleggjering* (Kittang & Aarseth, 1998, s. 289). Ordet «inderleg» kjem frå dansk og tyder hjarteleg, ærleg og djupt innanfrå. I *Dansk ordbog* blir inderleggjering definert som å «gøre mere inderlig; gøre dybere, mere levende; levendegøre; uddybe» (Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (DSL), s.a.). Staiger meiner at det ikkje er avstand i diktet, verken mellom form og innhald, subjekt og objekt, eller lesar og diktar. Her kan vi sjå det omvendte av Sjklovskij og formalistane sin tanke om lyrikk som brot. Her er det samansmelting som skjer, mellom diktaren og verda, i motsetnad til eit brot mellom verkelegheita og diktet. I det formalistiske synet på lyrikk flytter ein fokuset frå subjektet til språket, og *korleis* ting blir sagt er det viktigaste. Likevel meiner eg at desse to måtene å sjå lyrikk på kan sameinast.

At poesi kan både skape nærleik og brot, kan vi sjå hos mellom anna Jonathan Culler. Han er einig i at lyrikk skaper ei kjensle av nærleik. Ifølgje Culler er hendinga i diktet språket sjølv, og denne hendinga er ikkje referensiell. Han kallar den særeigne lyriske måten å snakke på for *voicing*. Dette sjangertrekket skaper nærleik til situasjonen, trass i at det er fortalt om ei fortidig hending: «[T]he lyric works to create effects of presence», skriv han (Culler, 2015, s. 37). Samtidig meiner Culler at trass i nærleiken, kan eit dikt peike mot verda, at det kan ha ein vurderande diskurs, med verdiar som er overførbare til røyndomen (2015, s. 123). Det same kan vi sjå hos Kittang og Aarseth, som skriv at «Det *lyriske jeg* står ikke likegyldig overfor verden, men forholder seg til den og smelter ofte sammen med den til en ny enhet» (1998, s. 33). Her kan vi sjå at trass i den nærleik ein finn i eit dikt, kan det likevel skje eit brot, for

---

<sup>6</sup> Kittang og Aarseth brukar i *Lyriske strukturer* omgrepet *tradisjonell lyrikk* som ein motsats til modernistisk lyrikk (1998, s. 5)

denne «nye enheten» kan kome som resultat av nettopp eit brot, sjølv ordet «ny» krever eit brot, då det står i kontrast til det som alltid har vore. I tillegg viser dette også at diktet likevel kan vise til noko større enn seg sjølv.

I dei definisjonane eg har nemnt, grip dei to omgrepa poesi og lyrikk inn i kvarandre. Poesi er altså den språklege kvaliteten som blir skapt gjennom lyriske verkemiddel. Denne språklege kvaliteten kan vere ei kjensle av nærleik til subjektet og den hendinga diktet i seg sjølv er, samtidig som den kan opplevast som eit brot, og på den måten «vekke» lesaren.

Kombinasjonen av prosa og lyrikk skapar sjangeren prosadikt eller lyrisk prosa. Dette er ein paradoksal sjanger. Lothe, Refsum og Solberg samanliknar denne samansmeltinga med eit oksymoron (2007, s. 180), altså «en sammenstilling av ord som egentlig utelukker hverandre» (2007, s. 159). Lyrisk prosa blir hos dei definert som «en samlebetegnelse for relativt korte prosatekster [...] som av ulike årsaker blir regnet for å være poetiske» (2007, s. 180). Eg vil no gå nærare inn på nettopp kva som gjer *Bovara* til ein poetisk roman.

Dei korte kapitla er eit trekk som i seg sjølv gir *Bovara* eit lyrisk preg, da dikt gjerne er korte. Eit døme på dette finn vi på side 186:

Var det berre så enkelt som dette, ein kom og kjende, og så kjende ein ikkje meir. Ein kom og såg fint, ei jente i kjole og sko, så såg ein ikkje meir. Ein sakna, så sakna ein ikkje meir.

Det at kapitla er såpass korte gjer at hendingane det blir fortalt om framstår som viktige i seg sjølv, samtidig som dei inngår i ein heilskap og kronologi i forteljinga. Spesielt dei minste kapitla er innhaldsmetta, og kan fortelje ei eiga historie sjølv når ein les dei isolert. Dei er også prega av nærleik og at det ikkje er noko «rom rundt» diktet. Dette trass i at dei står i samanheng med det som kjem både før og etter. Dei kan lesast utan konteksten romanen gir, og likevel gi meining. Det at kapitla er så korte, kan også peike mot det tematiske. Vi veit at Frrok har vanskar med å kommunisere, og dermed framstår som ordknapp. På denne måten heng korleis det blir fortalt saman med kva som blir fortalt. Innhaldet påverkar her forteljinga, og blir slik også framheva av språket.

Det mest openberre dømet på formelle lyriske verkemiddel finn vi på side 188, der vi har eit døme på oppsett som eit dikt i strofer med enderim:

No er dagen over, sjå himmelen lyser raud,  
no skal alle sove, blom og fugl bak lauv.

No kan kvelden kome, og alt kan stilne ned,  
når mørkret fyller rommet, og Frrok er like ved.  
(s. 188)

Dette er det einaste døme på denne typen oppsett, men språkbruken finn vi att fleire stader gjennom heile forteljinga. Det kan verke som at språket er konstruert for å gi trøyst, noko som blir endå tydelegare av at forteljaren snakkar til, og om, seg sjølv i tredjeperson. Det formidlar ei stemning lik den i eit barnerim, noko enderima og dei korte setningane forsterkar. I denne samanhengen er bønna som innleiar romanen interessant: «Gud som haver barnen kär, se till mig som liten är» (s. 6). Verset til Frrok kan både i språkbruk, innhald og rytme minne om denne bønna. Eg vil kome tilbake til Frrok sitt «dikt», og samanlikninga med salmen som innleiar romanen, i den tematiske analysen.

Det er ikkje vanskeleg å finne openberre lyriske verkemiddel i *Bovara*. Eit av dei ein kanskje først legg merke til, er repetisjon. (Kittang & Aarseth, 1998, s. 36) Romanen er full av repetisjonar på fleire vis. På side 143 kan vi finne eit godt døme på dette:

Opna issen seg og lange, mørke hår voks ut, var eg vakker då. Vart føtene slipte mjuke og fotsoppen pirka bort, vart dei vaska og haldne fri for sprekker og seinare lirka inn i grønne sko som lærte føtene å gå, var eg vakker då. Vart neglene ikkje bitne, men voks seg stadig lenger ut, var eg vakker då. Bøygde ledda seg meir enn no, armar og bein på måtar dei før ikkje klarte, var eg vakker då. Vart kroppen kledd i kjole og grønne sko, ville dei då seie: sjå kor vakker Frrok er.

Her blir spørsmålet om Frrok er vakker gjentatt heile fem gongar. Denne forma for gjentakningar går igjen gjennom heile romanen. Det skil seg frå daglegspråket, og gir slik teksta eit lyrisk preg, også gjennom rytma det gir til teksta. Vi skal seinare sjå at repetisjon kan fortelje oss noko om subjektet.

I lyrikk frå mellom anna romantikken blir det ofte presentert vakre skildringar av naturen og ei intens lengsle etter denne (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 198). Dette finn vi mykje av i *Bovara*:

I åssidene brann hausten, lufta rundt dei fjerne fjella var klar og tindane blanke og reine, å kvile auga på draga, vakkert mellom velkomst og avskjed, det gjekk mot tidleg ettermiddag, og dagen var på sitt finaste, haustlys glødde frå morgon til kveld, vakker vart hagen i frost. (ss. 38-39).

At hovudpersonen er opptatt av naturen og synest den er vakker og viktig, blir overtydeleg gjennom det estetiserte språket i skildringa av den. Vi kan også finne andre klassiske og mykje brukte symbol frå lyrikk gjennom teksta. Til dømes er skrivepulten til Flori vendt mot vest (s. 18). Sola går som kjend ned i vest, noko som kan vere eit bilete på kveld, og dermed natt, mørke og død. Ikkje berre det, men heile handlinga skjer i løpet av nokre haust dagar. Frrok er opptatt av naturen og naturens gang, og hausten har ei viktig rolle i forteljinga hans. Haust kan bli omsett til livets haust, og er eit kjent bilete på å vere gammal, eller å vere nær døden. Heile omstenda rundt handlinga er på denne måten med på å understreke og framheve tematikken. Tida handlinga skjer i står som eit symbol på kva som skal skje i klosteret, både den fysiske døden til Flori, Ara og barnet hennar, og med Frrok, i meir symbolsk tyding.

Å tillegge døde ting menneskelege eigenskapar, såkalla *prosopopeia*, eller besjeling, er eit lyrisk verkemiddel som ein kan finne fleire døme på i *Bovara*. Frrok meiner mellom anna at «treet vil hemne seg» (s. 67) når nokre korgutar riv blad av det. Også den døde Flori får liv i Frrok si forteljing: «Tårntrappene vart vanskelegare og tyngre å gå, Flori ville ikkje eg skulle kome, han bad trappene halde meg tilbake» (s. 151) og «foten [til Flori] kyssa så vidt munnen min» (s. 152). Det er, som i det siste dømet, spesielt kroppsdelar som blir tillagt menneskelege eigenskapar. Det er svært ofte hendene som kjenner, ikkje personen dei er festa til. Vi har sett at det blir aldri fortalt direkte at Frrok er sint eller lei seg, men at kroppen blir tillagt kjenslene istadenfor:

Eg breidde ut håret, vaska jord av ansiktet, såret under auga, kven meisla slike trekk, kven bestemte bogar. Ein finger glei over eit djupt kutt frå øyret til haka, eg fann ingen sår på hovudet, men gamle og nyare slagmerke på kroppen, kven slo laus på så vakkert, kvifor gjorde vakre ansikt hender så rasande. (s. 195-196)

På den eine sida representerer hendene her heile personen. Dette kan vi kjenne igjen som det lyriske verkemiddelet synekdote (Janss & Refsum, 2010, s. 104). På den andre sida blir hendene fjerna frå resten av kroppen og frå mennesket som bærer dei. Dette er eit lyrisk verkemiddel som går igjen gjennom heile forteljinga og viser tydeleg samanhengen mellom språklege verkemiddel og innhald. Dette vil bli drøfta også i den tematiske analysen, men dette lyriske verkemiddelet fortener ei nærare utdjuping også her.

Eit av dei lyriske trekka som går igjen gjennom heile forteljinga er bruken av mentale bilete. Janss og Refsum (2010, s. 87) skriv om biletleg språkbruk, og nemner mellom anna syn, lukt,

smak, berøring og rørsle som mentale bilete lyrikk kan skape hos lesaren. Gjennomgåande får vi presentert eit nærbilete av Frrok sin sansa røyndom. Det blir skildra korleis Flori si «spene» kjennest og smakar i munnen (s. 54) og korleis blodet kjennest i kroppen når den sjalu Frrok ser Flori forgripe seg på ein korgut (ss. 133-134). Eg har tidlegare nemnt korleis orda som blir brukt for å skildre kjensler ikkje er ord ein ville brukt i kvardagen. Ord som «å ha det vondt» eller «å vere sjalu» blir aldri brukt, kjenslene blir presenterte gjennom språklege bilete: «[T]ankane gjekk over i brann og slag i kroppen min, eg la meg ned i det kjølige graset og gnistra» (s. 163). Som vi har sett, er poesi ofte kjenneteikna av underleggjering, at ein bruker ord som ein kanskje ikkje umiddelbart ville brukt til vanleg. Dette kan vi kjenne att i sitata over. Denne bruken av mentale bilete og sanslege skildringar er ein av dei tinga som skapar intensitet og inderleggjering i forteljinga. I det inderlege språket finn vi altså eit brot, då språket skil seg frå daglegspråket, slik som Sjklovskij snakkar om. Dette inderlege forteljespråket intensiverer opplevinga av å vere til stades i handlinga sjølv om det blir fortalt i fortid. Denne nærleiken er viktig for at ein skal kunne *kjenne* galskapen som gjennom forteljinga sakte veks fram i Frrok.

I litteraturvitskapleg leksikon kan vi lese at lyrikk er den sjangeren som «i størst grad etterstreber musikalitet i uttrykket» (Lothe, Refsum, & Solberg, 1999, s. 147). I metode og teori-kapitlet nemnde eg korleis Leikvoll sine romanar både handlar om musikk, og har eit musikalsk språk. Dette kan vi også sjå i *Bovara*. Trass i at Frrok slit med å fortelje og ordlegge seg, har han mykje poesi i seg. Han er forsongar i koret i klosteret, og han bruker song og bøn gjennom heile forteljinga. Song og bøn er også ei form for poetisk forteljing (Janss & Refsum, 2010, ss. 16-17), og poesi er altså ein viktig del av kvardagen til Frrok. På denne måten finn vi altså poesi ikkje berre i den språklege framstillinga, men også i sjølve handlinga. Forteljinga er eksplisitt både musikalsk og lyrisk. Frrok finn ro i songen, og det blir fortalt om korleis han opplever songen som ein trøyst:

[E]g song utan å måtte tenke ord og tone, stemma var rein og klar kvar einaste gong [...] Eg song for dei andre, song for korgutane, song for abbeden, song lydane om nettene bort, song for epla, song for Flori i tårnet, song for blomane, song for fuglane, song for alt eg var, og alt eg hadde vore, alt eg ein dag igjen skulle vere, å, eg song for meg (s. 14).

Frrok bruker song aktivt for å roe seg ned, trøyste seg sjølv og andre, og han syng også når orda ikkje strekker til. Dette gjeld også bøn: «Orda eg sjølv kom på, var bønene, eg sa dei igjen og igjen» (s. 117). Dette er eit trekk vi kan finne igjen i fleire av romanane til Leikvoll. I

*Fiolinane* som i *Bovara* har vi ein hovudperson som slit med å sette ord på kjenslene sine:

«Eg visste ikkje kva eg sa, orda kom ut av meg, som vatnet frå auga» (Leikvoll, 2010, s. 145),  
og:

Korleis forklare at kjærleik [...] [v]ar ord, var å bu i orda, vere i orda, bygge seg ein heim i orda, sette orda saman, gå saman frå eit ord til eit anna, finne nye ord, saman, bruke dei som ein ville, gjere stygge ord vakre. Vakre var dei vonde orda [...] Korleis forklare når eg ikkje kunne forklare noko som helst. (Leikvoll, 2010, ss. 146-147)

Hovudpersonane i Leikvoll sine romanar slit med å ordlegge seg, men har eit sterkt behov for å uttrykke poesien i seg. Språket er prega av rytme og klang, som kjem fram gjennom brot på syntaksen. I *Bovara* finn vi hyppig bruk av både alliterasjonar og assonansar. «Flori var eit lite flak på ein finger» (s. 144) og «tankar grov i andre tankar mens eg grov litt i grava» (s. 119) er døme på dette. Vi ser altså at tematikken spelar inn på forma i romanane, at det poetiske forteljespråket speglar det personane har i seg, men manglar verktøy for å få ut.

*Bovara* er altså ei blanding av prosa og lyrikk. Fordi desse to i utgangspunktet er motsetnader, ser eg det også som fruktbart å drøfte kva tradisjon boka kan bli plassert i. Dette for å tydelegare vise kva språket gjer med romanen. Av juryen til Stig Sæterbakkens minnepris blir Leikvolls bøker skildra som «nådelaus realisme» (Cappelen Damm, 2013). Det har altså blitt antyda av fleire, også av meg, at Jan Roar Leikvoll skriv ei form for realisme. Men med all den lyrikken eg har vist at finst i *Bovara*, er den verkeleg ein realistisk roman?

Realisme er ein form for mimesis, altså at ein etterliknar det verkelege for å skape ei kjensle av røyndom. Dei realistiske verkemidla skaper slik ein litterær røyndom i analogi med ei verd utanfor teksta (Aarseth, 1981, s. 12). Som ein reaksjon på romantikken, er det i realistisk litteratur viktig å skildre objektivt og så «rett» som mogleg. I *Bovara* gjenkjenner vi realistiske verkemiddel til dømes i dei nøytrale skildringane av vonde hendingar. Dei er fortalt rett fram, utan å pynte på noko, og dei gir uttrykk for å vere «rett» fortalt. Romanens realisme skin også gjennom i skildringane av kvardagslege hendingar som det å tømme seg eller å ete: «Munnane rundt meg togg og drakk, strupen til Isa rapte hole og høge lydar, han vart aldri kvitt strupesjukdomen sin» (s. 45). Forteljaren er tilsynelatande brutalt ærleg og realistisk i sine skildringar, også av Flori, mannen som Frrok har så kjærlege kjensler for: «Det var varmt i rommet, sola tok heile dagen, og han lufta mest ikkje ut, ansiktsflesket glinsa» (s. 49). Det er ein kontrast i måten han blir skildra på, og dei kjenslene Frrok har for han. Heller ikkje her er det pynta på noko, trass i kjærleiken vi har sett skine gjennom i språket.



Alexander Paus viser i si masteroppgåve at *Bovara* er full av groteske element, og eg ser det derfor som verdt å spørje seg om romanen kan definerast som grotesk realisme? Jørgen Bruhn og Jan Lundquist definerer grotesk realisme i forordet til Mikhail Bakhtin si bok *Karneval og latterkultur* slik:

[E]n æstetisk udtryksform, hvis centrum er det materielt-kropslige, forstået som en levende proces af såvel fødsel og død, forandring, fornyelse og forældelse som menneskets konkrete udveksling med andre og verden: det spiser og drikker, skider og tisser, det elsker og slås, fester og arbejder mv. (2001, s. 13).

Her kan vi sjå at *Bovara* oppfyller mange av desse trekka. Det jordiske har stort fokus, og kroppen og kroppslege funksjonar får mykje merksemd. Også døden er eit viktig trekk ved det groteske. Grotesk realisme er prega av ambivalens, og døden vil alltid føre til ein ny fødsel (Bakhtin, 2001). I *Bovara* blir fødsel og død tematisert på eit dialektisk vis: «[...] staudane på gravene, som fekk næring frå dei som låg under bakken og varma jorda og besøkte oss som enno var her, kom hit som lauv, blomar, ein stengel» (s. 15). Dette synet på døden er på same tid svært konkret og knytt til jorda samtidig som Frrok tar det til eit meit overordna nivå: Noko må døy for at noko anna skal kunne leve. Dette vil eg diskutere i kapittel 5. Dei groteske trekka er med på å understreke den enorme kontrasten mellom det gode og det vonde, det himmelske og det jordiske. Ein kan altså kanskje kalle *Bovara* for grotesk realisme.

Trass i mange realistiske trekk, bevegar *Bovara* seg også utanfor den realistiske måten å skildre på. Eg har alt vist at romanen er prega av eit til tider svært poetisk språk, noko som bryt med den realistiske tradisjonen. Og i denne koplinga kjem kontrasten mellom prosa og poesi tydeleg fram. Vi kan fleire stader sjå at språket er poetisk ladd, medan handlingane det blir fortalt om er realistisk skildra. Det poetiske og realistiske overlappar slik kvarandre. Eit døme på dette finn vi i skildringa av korleis Frrok sagar av øvste del av hovudskallen til Ara:

Mageholet var mindre no enn då eg grov i det, leppene stod ikkje i gap, men kvilte. Eg sette håret hennar i stram hale [...]. Tankar, draumar, følelsar og ord ho sa meg og ikkje sa meg, ord ho sa andre, og ord andre sa henne, vakendraumar om den vesle og om Flori, eit liv saman, alt klaska ned på murgolvet. (s. 200)

Gjennom å fortelje om alle draumane, tankane og orda som klaskar ned på murgolvet i staden for å skildre det fysiske ved hendinga, blir den vonde handlinga Frrok utfører poetisert. Dette skaper ei form for språkleg underleggjering. *Bovara* ligg på denne måten i spenningsfeltet mellom grotesk realisme og poesi, og slik mellom referensialitet og litterarisering. Det

poetiske, estetiserte språket pyntar på hendingane, og språket står slik i kontrast med valden som blir skildra.

Samtidig blir også den groteske realismen skrudd fleire hakk opp, heilt til den blir umogleg å kjenne igjen for lesaren. Den realistiske skrivemåten er gjort endå meir ekstrem enn ein kan forvente i ei realistisk tekst:

Den vesle gjorde motstand då han kjende handa mi, klamra seg til festet i kaldt vatn, det skvulpa då eg tok betre tak, eg drog hardare, og han slapp, ei igle eg sleit laus frå magesvelget, krølla saman i fin boge. Han var festa i ein tynn tarm som vart lengre di meir eg drog, eg drog til det stansa, og rykkte hardt til, tarmen slitna ein stad inne i jenta. Eg drog den vesle ut av mageleppene og reiv tarmen ut av navlen. [...] Eg løfta kjortelen og la guten mot magen, han klistra seg til huda mi [...]. I tårntrappa klypte han meg litt, eg stansa og letta på kjortelen, den vesle hang fast, og eg strauk over den klissete ryggen. Eg opna døra og stod framfor Flori og såg at halsen verkeleg var lengre, eg drog stolen bort, steig opp og heldt meg i han, kroppen dreidde seg sakte rundt, og ansiktet kom rett mot meg, lett kunne eg ha kyssa den lange og tørre tunga. (s. 196-197)

Dei realistiske skildringane av fråstøytande innhald er så brutale at dei glir over i ein annan måte å skildre på. Dermed blir realistiske skrivemåten skrudd enno eit hakk opp og glir slik over til noko ein på nytt kan kjenne igjen, men no på eit anna plan, då den glir over i ein modernistisk måte å skildre på. Der realismen skaper ein røyndomsillusjon og gjer at handlinga kjennest sann, blir modernisme kjenneteikna av språkleg underleggjering og eksperimentell skrivemåte. Modernistisk litteratur er kjent for at den «eksplisitt problematiserer tradisjonelle sjangerkonvensjoner og særlig konvensjoner knyttet til realismen» (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007, s. 142). Som vi kan sjå skaper Leikvoll ei framandgjerding i realismen, mellom anna gjennom nesten surrealistiske skildringar. I staden for å fortelje at Frrok gret, blir det fortalt at «auga rann ut av augeholene, hang og slong på kinna» (s. 116). Det er altså ein særeigen form for realisme i romanen, den er så ekstrem at den nærmar seg det poetiske. Vi finn slik ein balanse mellom realisme, modernisme og poesi.

*Bovara* er altså ein hybrid av prosa og poesi, og skrivemåten kan karakteriserast både som modernistisk og som grotesk realisme. Det at teksta er både prosaisk og poetisk gjer at det blir skapt nærleik og distanse på fleire nivå. Dei to språktypene blir blanda saman og kolliderer, samtidig som dei her fungerer saman. Denne samanblandinga av skrivemåtar og sjangertrekk er det som gjer romanen vanskeleg å plassere, og det som gjer den interessant å analysere. Omgrepa modernisme og realisme går litt i oppløysing i *Bovara*, på same måte som

tradisjonelle sjangerdefinisjonar gjer i møte med denne teksta. Romanen er slik eit døme på at ein tekst ikkje nødvendigvis er det eine eller det andre, men kan vere fleire ting på same tid.

Korleis fungerer så denne samanblandinga av skrivemåtar? Som lesar vil ein ha visse forventningar til teksta ein er i ferd med å lese, basert på sjanger (Brandt-Pedersen & Rønn-Paulsen, 1982, s. 23). Det å bryte med sjangeren kan derfor òg vere eit verkemiddel, og i lesinga av *Bovara* skjer eit brot idet sjangeren ikkje lever opp til forventninga omslaget gir. «I dette ligger kanskje en fornemmelse av at det ikke er fortellingen, den episke handlingstråden som danner kjernen i boka, men noe annet, noe som en instinktivt vil kalle lyrisk eller poetisk» skriv Kittang og Aarseth (1998, s. 27). Dei meiner at om det er noko i teksta som er lyrisk eller poetisk, vil ein lesar automatisk merke dette. Det vil altså prege lesinga av romanen uansett om ein er medviten om det eller ei. Dei uttrykker også i dette sitatet at dette vil vere eit hint om at det ikkje er handlinga aleine som uttrykkar meininga med teksten, men at det er noko meir, noko språkleg, som også utgjer kjernen i teksta.

Dei forskjellige måtane det blir skildra på, både gjennom eit poetisk språk og nøytrale skildringar, står i grell kontrast til det som blir skildra, og skaper ein sjokkeffekt når det kjem til dei aller mest brutale delane av handlinga. Både den poetiske og den groteske realistiske og modernistiske måten det blir fortalt på, er ei form for underdriving. Det blir slik eit spel mellom nærleik og distanse, fråstøyting og tiltrekking, og av vakkert og vondt. Motsetnaden mellom språk og innhald gjer at språket markerer seg i teksta som nettopp språk. Dette brotet kan ein sette inn i ein formalistisk tankegang. *Bovara* er prega av eit språk som skil seg frå daglegtalet, og på den måten ser ein at nettopp brotet gjer det poetisk.

Måten språket og handlingane i romanen spelar saman blir forklart på ein god måte av bokmeldar Øystein Espen Bae i *Framtida*: «Heile romanen er eit raudsvart mørkerom, men mellom linjene skimrar lyset av og til, og lukkast med å gjere biletet enda svartare enn det eigentleg var» (2012). Det poetiske språket intensiverer det vonde. Det skapar, som eg har vore inne på, ein *nærleik*. Samtidig kan det ha ein annan funksjon, ved at det skaper ein *avstand* til seg sjølv som språk. Dette fordi eit poetisk og harmonisk språk står i så skarp kontrast til det som blir fortalt, at det framstår som «upassande» og dermed underleg. Den poetiske språkbruken bidrar altså til å understreke og forsterke det vonde. Det same kan ein seie om dei objektive, distanserte realistiske skildringane, som gjer at ein som lesar saknar ein fordømming av, eller overrasking over det som skjer. Vi finn altså to ulike former for språk,

der den første retter merksemda mot realiteten som blir skildra, og den andre mot språket i seg sjølv. Dette er det store paradokset som ber teksta. Det er eit kjenslesterkt språk, men kjenslene Frrok skildrar er ikkje knytt til det grusomme. Dei er knytt til det som ligg til grunn for det grusomme.

Eg vil no sjå nærmare på denne kontrasten mellom det vonde og det vakre, mellom forteljemåten og handlinga. Kva ligg til grunn for denne språklege underleggjeringa i teksta? Er det sjangeroverskridande og sjokkerande språket i *Bovara* eit forsøk på å nærme seg det reelle, det som ikkje kan språkleggjerast? Aristoteles argumenterte for at «poetry provides a safe outlet for the release of intense emotions» (Culler, 1997, ss. 70-71). Denne tankegangen passar godt inn i den analysen eg no skal gå inn i. Julia Kristeva sine teoriar går ut på at gjennom litterarisering av språket vil ein kunne utforske kjensler og sinnstilstandar som ikkje lar seg snakke om i kvardagsspråk. Vi kan sjå at måten det blir fortalt på kan seie oss noko om tematikken i boka, og innhald og språk er på den måten tett knytt saman i *Bovara*. For å fortelje om slike ting som blir utforska i romanen, må ein kanskje bruke eit anna, eit merkverdig språk. Den sjangerblandinga eg har drøfta, kan slik sett gjere det mogleg å diskutere og utforske det mørkaste i menneske. Ved å sjå på språkbruken gjennom psykoanalytisk teori vil eg sjå på kva språket kan fortelje oss om Frrok som subjekt. Eg vil no bevege meg inn på psykoanalytisk teori, og knyte funna så langt til det tematiske.

## Del III

### Det innestengde subjektet – romanens tematikk

#### Kapittel 5:

#### Om subjektet i *Bovara*

I heile forfattarskapen til Leikvoll kan vi finne ei nesten desperat lengsle etter å vere nær andre menneske. I *Fiolinane* drøymmer hovudpersonen om å ete veslesystema si, for ingenting er vel så nært som kjøt mot kjøt (Leikvoll, 2010, s. 127). Nærleik og einsemd er eit gjennomgåande tema, og det handlar i stor grad om å kjenne seg aleine i sin eigen kropp, ein kropp som skil ein frå andre menneske. Når barnet blir ein del av den symbolske orden, og underkasta den store Andre, skjer det som Lacan kallar for ein «symbolsk kastrasjon». Grunnlaget for dette ordvalet finn vi i Freuds teori om kastrasjonen<sup>7</sup>. I Lacans teori omfattar den symbolske kastrasjonen at den store Andre hindrar einskapen med mor, at ein gjennom subjektdanninga blir fråtatt den imaginære symbiosen ein var ein del av. Dette må altså alle subjekt gå gjennom, og ein vil altså kjenne på denne «mangelen» heile livet. I *Bovara* drøymmer Frrok om å vere «eitt» med nokon andre:

[D]et verste med å få knokar og ledd var at inga mor meg lenger ruga, inga mor meg lenger bar og ingen far meg lenger venta, eg stylta av garde på knok og ledd og kom kan hende til andre knokar og ledd, ein kort følelse av at eg ikkje var aleine, ei fluge på sitt eige kjøt, eit glimt på auga hos nokon andre (ss. 70-71)

Her kan ein sjå korleis han eksplisitt refererer til den symbiotiske einskapen med mora. Dette skjer hyppig gjennom heile forteljinga. I løpet av forteljinga står også Frrok ansikt til ansikt med eit ufødt barn. Ein kan seie at dette er møtet mellom menneske før og etter subjektdanninga. Dette barnet blir av Frrok fråtatt einskapen med mora, i bokstaveleg forstand, når Frrok fjernar det frå morskroppen før det er født. Når Frrok riv fosteret ut av

---

<sup>7</sup> Ein del av det Freud kallar Ødipuskomplekset, at eget oppdager at det ikkje er det einaste kjærleiksobjektet. Sjå til dømes Freud, 1923/1961

magen til Ara, gir han uttrykk for at han ønsker å ta plassen til fosteret, og på den måten vere ein del av nokon andre:

Fingrane pirka i dei seige og harde mageleppene, [...] like innanfor fanst mjuke, og langsamt glei handa mi inn i gapet, berre magen beit saman no, opna seg att og svelgde meg meir, svelgde meg inn dit noko skein og lét meg blenke med, men mageholet beit ikkje, mageholet svelgde ikkje, og eg fekk ikkje til å skine (s. 196)

Fordi Frrok ikkje kan bli ein del av Ara, tar han i staden fosteret ut av Ara, og legg det på Flori si bringe, i ein tanke om at han foreinar Flori med barnet sitt: «- Ingen aleine» (s. 198). I fantasien hans er det Frrok sjølv som er fosteret: «Nyfødd låg eg på bringa til Flori, varmen steig frå brystkassen og inn i meg» (s. 195). Dette avslører at Frrok sjølv ønsker å vere dette fosteret, som ein del av nokon andre. Ein kan legge merke til korleis Frrok konsekvent kallar det vesle barnet han ser sove saman med mora i landsbyen for «brusken» (s. 178). Dette er med på å understreke korleis Frrok ser på barn som ein del av mora: «[Å] ligge som bruskk inntil ei mor lenge før ein voks til bein og knokar i stivna form» (s. 178). Sjølv om Frrok no er vaksen, og veit at han aldri kan kome tilbake til dette stadiet, har han framleis håp: «[T]o hender voks saman om dei heldt kvarandre lenge nok, ein av mine knokar kunne framleis slå rot i framand knok og bli ei ny hand, ein ny fot» (s. 40).

Tidlegare har det poetiske språket i romanen blitt drøfta. Eg vil no ta opp igjen funna frå førre del og drøfte dei i lys av Lacan og Kristeva sine teoriar. I det følgjande vil eg gjennom psykoanalytisk teori seie noko om Frrok som subjekt, og forsøke å peike på det allmenne ved denne såkalla umenneskelege litterære personen. Dette vil eg gjere gjennom å sjå på nokre grunnleggande trekk ved han. Eg vil begynne med å sjå på korleis dei språklege problemene hans påverkar han, korleis han taklar denne mangelen, og om det eigentleg er håp for at Frrok skal kunne bearbeide alle trauma sine når han manglar noko så grunnleggande for subjektet. Deretter vil eg ta for meg den ekstreme einsemda han kjenner, berre i kraft av å vere seg sjølv. Han kjenner seg ikkje berre aleine i seg sjølv, han kjenner seg ikkje *som* seg sjølv. Kva slags Sjølv har eigentleg Frrok? Til slutt i dette kapitlet vil eg drøfte dødslengta til Frrok. Dette kjennes for han som einaste måte å bli fri frå seg sjølv på. Men dødslengta er, som vi skal sjå, ikkje berre ein lengt etter å forsvinne. Denne kan også fortelje oss noko om subjektet Frrok er, og vise til noko meir universelt. Gjennom heile kapitlet vil eg peike på korleis desse trekka kjem til syne i teksta gjennom språket, og på kva måte dei kan vise til noko universelt og allmenmenneskeleg.

## Subjekt og språk

I førre kapittel diskuterte eg det store spennet mellom hovudpersonen og forteljarrøysta. Nokre av måtane å fortelje på skaper avstand mellom forteljar og person, medan andre skapar nærleik og får dei til å framstå som eitt. Nokre gjer begge deler. Der forteljaren bruker eit poetisk ladd språk, klarer Frrok ikkje å bruke språket. I tillegg til at språket på denne måten er nært knytt til handlinga, blir også språk og forteljing i seg sjølv i stor grad tematisert i romanen. Flori har trekt seg vekk frå Frrok og klosterhagen for å skrive av viktige bøker. Men Flori skriv ikkje lenger av autoritetens ord, han skriv sine egne ord:

- Eg skriv for meg sjølv. Eg skriv på ei bok som verken er for Gjin eller abbeden eller nokon andre i klosteret. Eg skriv ei slik bok dei ikkje lar nokon her skrive. [...] Det er det einaste som gir meg meining, og eg klarer ikkje la vere. (s. 49)

Dette viser kor viktig det er for Flori å uttrykke seg. Frrok har derimot eit ambivalent forhold til ord. På den eine sida set han pris på abbedens preiker, med «ord som verna og vakta, heldt verk langt borte» (s. 13). Han forstår at språk og forteljing kan vere viktig for eit menneske. På den andre sida ser han på skrifta som ein fiende, eit trugsmål. Dette er på den eine sida fordi Flori heller vil skrive enn å vere i hagen saman med Frrok. Skrivinga stel Flori frå han: «[E]g ville kvile hovudet i hendene hans, men dei greip rundt pennen og ikkje meg, og pennen begynte å klore mot arket» (s. 55). På den andre sida er Frrok redd for *kva* Flori skriv. Han både vil og vil ikkje at Flori skal skrive om han og deira forhold. Han vil, fordi det tyder at han er viktig for Flori:

Eg [...] såg på bokstavane Flori hadde sett saman, men eg klarte ikkje lese dei. Eg visste korleis dei måtte stå saman for å bli namnet mitt, og såg etter meg sjølv på fleire av sidene, utan å sjå ordet eg var mellom alle orda eg ikkje klarte tyde [...]. Men kanskje dukka eg opp seinare i historia, det vakre lét ofte vente på seg, ein heldt att og sparte. (s. 126)

Samtidig veit Frrok at forholdet deira bryt med norma og lova i klosteret: «Kva om Flori hadde skrive om meg, og det som var skrive fint om meg, kunne vere stygt om meg for andre» (s. 112).

I tillegg til desse bekymringane står Flori sin trong til å skrive og fortelje som ein motsetnad til Frrok, og som eit symbol på det Frrok ikkje får til. For trass i det sanslege og poetiske språket til forteljaren, som til tider glir over i Frrok sitt språk, klarer ikkje hovudpersonen å

fortelje andre korleis han har det. Han kjenner på eit enormt behov for å sette ord på kjenslene sine og blir frustrert fordi han ikkje får det til: «[E]g visste ikkje om det fanst ord som la saman alt ein kjende (s. 117). Han har altså ikkje same moglegheit som andre til å prøve å gjenopprette heilskapen gjennom språk. Hovudpersonens namn er interessant i denne samanhengen, da det kan stå som eit bilete på kva han manglar. *Frrok* framstår som uspråkleg og konstruert, med dobbelkonsonant plassert slik at det i norsk ikkje fungerer som ein dobbelkonsonant. På mange måtar er «Frrok» berre ein lyd. Det lyder førspråkleg, og blir slik ei konkret framstilling av Frroks mangel på språk, at han på eit vis ikkje er ein ordentleg del av det symbolske. Frrok koplår sjølv saman subjekt, identitet og språk, til dømes når han seier at «[veslejenta] sa namnet mitt, men eg var ikkje i det» (s. 137). Frrok er ikkje «i» ordet som er han, og han er heller ikkje i orda generelt.

Trass i vanskane til Frrok, har han klart å leve innanfor norma. Han har deltatt i arbeidet og rituala i klosteret, som dei andre munkane. Vi har sett korleis Frrok, i staden for å fortelje nokon om det han kjenner, brukar song og bøn når noko er vanskeleg: «[songen] gjekk [...] over i ei bøn eg ikkje forstod, eg messa fram ord som ikkje var mine ord, og som lydde gamle og framande» (s. 161). Han brukar altså song og bøn for å få utløp for kjenslene sine. Frrok skildrar songen slik:

Song fanst for alt som fanst, der menneske hadde vore, etterlét dei seg song, og dit menneske framleis ikkje var komne, fanst alt song som venta dei, og songen var sterkare enn dei lyttande og sterkare enn dei syngande, songen visste kvar han hørde til, og songen visste kvar han ville. (s. 48)

Fordi Frrok ikkje klarer å uttrykke seg gjennom språket, kan song og bøn vere hans forsøk på å fylle tomrommet etter lausrivinga. Ein kan tenke seg at dette kan vere ein måte å rette affektane mot noko konkret, og dette kan dermed ha bidratt til at han har klart å halde seg innanfor norma i klosteret så lenge. Samtidig kan dette diskuterast, då Frrok er bunden av staden han lever på, og det er klosteret og religionen (Autoriteten) sine songar og bøner han brukar. Det er altså ikkje sine eigne ord han uttrykkar, men nokon andre sine.

Men det er òg andre faktorar som kan ha hjelpt han med å halde seg innanfor norma. Frrok er ein drøymar, og dei mange vakendraumane og fantasiane hans er ein stor del av forteljinga. Flori seier at «[d]ei skrivande drøymde» (s. 92), og at

dei [skrivande] var her og var ikkje her, ein stad dei ikkje berre kunne gå frå som dei ville, eller kome til som dei ville, det hende dei vart verande for alltid på same staden,



endå dei ville vidare. Eg [...] visste ikkje kvar Flori var mens han satt naken ved skrivebordet og klorte arka. Han skreiv ikkje av noko som helst lenger, skreiv berre for seg sjølv, [...] kanskje fortalde noko inni han, kanskje ei historie som ikkje gav fred, men lét seg skrivast ned gjennom sinne (s. 92).

I Floris utsegn kan ein kjenne igjen Freud sin teori om at det å dagdrøyme kan ha same effekt som det å skrive. I artikkelen «Dikteren og fantaseringen» forklarar Freud korleis dagdrøyming, på same måte som skrivning, kan fungere som ei kompensering for livet. Begge aktivitetane er ei form for oppfylling av ønske, og kan vere måtar å få ut dei driftene i seg som ikkje er innanfor norma i det verkelege liv. Gjennom dikting og dagdrøyming vil dei bli gjort akseptable, nettopp fordi dei «berre» er dikt og draumar (Freud, 2011).

Lesaren får bli med inn i dagdraumane til Frrok, men òg dei nattlege draumane hans. Også dette er interessant med tanke på bearbeiding av traume og korleis subjektet taklar tilværet. Freud meiner at i draumane kan vi finne dei undertrykte ønska, tankane og fantasiane våre, og draumane kan oppfylle desse. I *Bovara* glir som nemnt ulike nivå saman i forteljinga, og det er vanskeleg å seie kva som er kva. Men fleire stader er det tydeleg at anten har personen Frrok eller forteljaren begynt å fantasere eller drøyme:

Eg snudde meg mot vindauget, heller ikkje i natt kom eg til å få sove, [...] men så kraup ei fluge rundt den brystknoppen hennar som var i lyset, fluger søkte varme, det lange håret hennar skygde for auga, framleis kom ho ikkje til å vakne, framleis kom ho ikkje til å spørje om det var son hennar som alt var vaken, [...] eg gjekk ut i det sterke lyset, [...] og eg snudde meg rundt, alt var berre kvitt, og eg såg ikkje døra eg nettopp hadde gått ut frå, men så kom ein skugge inne i det kvite, skuggen remja og vart større, [...] og kvar var fluga og magen, eg ville tilbake, men alt eg såg, var skuggen, og alt eg høyrde, var remjinga [...] eg fekta rundt meg, men klorte berre i lause lufta, [...] og fluga sette seg på auget mitt, eg vifta henne bort, men ho sette seg på det andre, eg vifta henne bort, men ho sette seg att med ein gong, saug seg fast til hinna og gnog ei grop for egga, egg treivst best i kjøt, der fanst varme og vern, egg låg i morskjøtet, og mor bar dei omkring og ruga på dei (ss. 70-71)

Her kan vi igjen sjå korleis Frrok si lengsle etter å «vere i nokon andre» kjem til syne i fantasien eller draumen hans. Dette framhevar korleis han har ein fot i det imaginære, og ikkje er ein fullstendig del av det symbolske. Denne draumen er nesten overtydeleg, full av symbol som mor, egg, varme og bryst. Saknet etter heilskapen med mora og det tomrommet dette skaper hos Frrok kjem tydeleg fram gjennom draumen hans. Draumene kan altså vere til hjelp i ein bearbeidingsprosess. Likevel, fordi Frrok ikkje er i det symbolske, klarer han ikkje å bruke språket som ei bru mellom seg sjølv og andre, og tomrommet vil ikkje kunne bli fylt.

Alle Leikvolls hovudpersonar er drøymarar. I debutboka *Eit vintereventyr* kan ein sjå korleis hovudpersonen drøymmer seg vekk til ein trygg stad utanfor murane som rammar inn arbeidsleiren og livet hans. Han ser for seg korleis han og romkameraten Hans endeleg skal kunne leve ut kjærleiken for kvarandre. I leiren handlar praten om kvinner, og den kjærleiken han kjenner blir slik noko utanfor norma. Men kvar gong det er vald og vondskap rundt han, rømmer han til denne staden. Draumane til denne hovudpersonen framstår både som ei flukt frå røyndomen og som ein måte å gjere driftene og lengslene hans akseptable på. Det same kan vi sjå hos Frrok. Draumane hans handlar ofte om Flori, og i draumane kan lengslene få fritt spelerom, og på den måten til ein viss grad bli bearbeidd. Det kan somme stader også verke som om Frrok bruker fantasiane om Flori som ei flukt frå røyndomen. Ei hending der Frrok blir tvinga til sex av Gjin er eit døme på dette. Den nøytrale forteljinga glir over i det som kan sjå ut som ein dagdraum om Flori:

Det gjekk i døra og Gjin bad meg kome inn, eg steig inn [...] han peikte på forsongarstolen, eg stilte meg på kne, og han sleit i kjortelen min, hendene mine vart låste fast på ryggen av sterkare hender, eg var i hagen og Flori stod under epletrea og plukka og smilte då eg kom. Eg gjekk på andre sida av treet og strekte meg etter dei modne epla, [...] vi plukka stille, men ingenting trong seiast, vi var nære, og ingen ord forklarte å vere nær, ingen ord forklarte kvifor det iblant var godt å vere nær og iblant ikkje, kvifor vi mykje kjende, og kvifor mine hender likte å kome borti Flori sine hender, kvifor hender søkte seg inn i nye hender om gamle vart borte, ingen ord forklarte kvifor Flori var fin der han plukka av same treet, mild luft stærane fauk att og fram i, kaiene og kirsebærtreet, Flori sa vi kunne plukke til dei letta og samla seg på himmelen, då var det kveld og kvile, Gjin glei ut, og rumpa rapte ramt, han sa eg kunne ha meg ut, og puffa litt i meg, arbeidsdagen var alt komen i gang. (s. 156)

Like etter står Frrok i hagen, og kan ikkje hugse korleis han kom seg ut dit (s. 157).

Overgrepet blir altså ikkje fortalt, men dekkja over av ein dagdraum. Ein kan tenke seg at dette er noko Frrok tyr til idet handlinga skjer, som ei form for fortrenking eller flukt frå røyndomen. Draumane og dagdraumane til Frrok kan slik vere ein slags desperat måte å bearbeide gamle og nye traume på. Motivet som går igjen i dagdraumane hans er Flori, men også den tapte mora. Frrok rømmer altså frå røyndomen ved å tenke på noko som for han er vakkert og trygt. Samtidig kan det vere at Frroks traume skin gjennom hos forteljaren når det blir fortalt om dei vonde hendingane. At det er for vondt å fortelje om. Uansett kor fortrenkinga ligg, kan ein tolke desse dagdraumane som eit skjul for den vonde røyndomen.

Kristeva meiner at det er meir av det semiotiske i poetisk språk, og at det er dette som er med på å skilje det frå kvardagsspråket, som er mest prega av det symbolske (jf. eit formalistisk

syn på poesi). Ho meiner at i litteraturen kan brot i språket vere med på å gjere det mogleg å utforske ting ein ikkje snakkar om gjennom daglegspråket. Ved å bruke lyriske verkemiddel kan ein i større grad nærme seg ytterkantane i språket, og slik presse grensene for kva ein kan diskutere:

Kristeva's semiotic, pre-verbal sign announces prosody, poetry's departure from prose, musicality and the unspeakable forces, energy and drives, which poets and artists strive to express in their attacks against and modifications of traditional forms; it announces the infancy of the child and of the child's relationship with the mother prior to language acquisition and symbolic separation (Smith, 1998, s. 15)

Dei kjenslene Frrok kjenner på, og dei situasjonane det blir fortalt om, er ikkje kvardagskost eller noko ein snakkar om til vanleg. I *Bovara* blir det derimot snakka om, og i stor grad blir det snakka om gjennom eit forsøk på å gjere det vonde vakkert. På bakgrunn av Kristeva sine teoriar, kan vi forstå det slik at den forteljinga vi får i *Bovara*, er den som det berre er mogleg å fortelje gjennom eit poetisk språk. Men nokre ting er så vonde at sjølv ikkje poesi kan gjere dei mogleg å snakke om. Derfor ser eg det som relevant å sjå nærare også på kva som *ikkje* blir fortalt.

Som vi har sett, får lesaren bli med heilt inn i Frrok. Det at visse ting blir utelate frå forteljinga kan seie oss noko om hovudpersonen. Eg har diskutert om grunnen til at til dømes overgrepa ikkje blir fortalt, er fordi dei er for vonde å fortelje. Det er også andre døme på at Frrok lar vere å fortelje korleis overgrepa påverkar han, men på andre måtar enn gjennom dagdrøyming. Eit døme finn vi i skildringa av at Flori og Gjin forgrip seg på Frrok:

Auga var stengde, og sola flimra gult utanfor augelokka. Det pusta i meg, og det pusta framfor meg, mygg surra kring mitt sveitte hovud, grashopper filte i det varme og tørre graset, humler i kaprifolen. Ei hand heldt i bakhovudet og rugga meg fortare, eg fekk mest ikkje puste, svelget gurgla og strupen brekte seg og munnen bula. To stakar glei att og fram over leppene, Gjins tynne og vortete, Floris tjukke og harde. Dei stod tett saman i berre sandalar og daska ansiktet mitt, kalla meg ord og namn dei måtte ha lært i landsbyen, reiv og sleit i hovudet mitt, og brått fylte dei munnen min endå meir opp, og eg kunne skilje dei frå kvarandre, den første smakte kokt lever, den andre eple og plommer. (s. 164)

Her kan vi kjenne igjen den nøytrale, distanserte skildringa av vonde hendingar. Vi får vite nøyaktig korleis det smaker og kjennest reint fysisk, og er slik nær Frrok, men det fysiske er ikkje kopla til Frrok sine kjensler. Denne sanslege skildringa av overgrepet skil seg derfor ut, ved at dei fysiske skildringane ikkje gir nokon hint om korleis Frrok har det inni seg.

Vi har no sett to døme på skildring av overgrep mot Frrok. Desse blir altså skildra anten nøytralt og distansert eller ikkje i det heile tatt. Det same trekket kan vi finne i passasjen der Frrok finn Flori død i tårnet:

Flori satt ikkje ved skrivebordet og låg heller ikkje på senga. Det låg ein stor klatt på golvet, han hadde gjort frå seg langt frå skitbøtta. Eg såg opp, og Flori stod i lufta like under takbjelken, ein sandal hang på den eine foten hans, eg kikka opp under kjortelen, restar av klatten hang i remser nedover låra, var tørt og seigt mellom fingrane, men lukta framleis av innsida til Flori. Eg løfta handa og tok på den nakne foten, han var kald og klam. (s. 110)

Igjen kan vi sjå at det ikkje blir skildra kjensler eller tankar, berre kva Frrok ser og sansar fysisk. Likevel kan lesaren forstå kor hardt dette er for Frrok, då det like etter blir fortalt at han «greip riva og vingla ut i hagen [...] riva raka fort og hardt i hendene mine» (s. 110). I dette sitatet er det fleire ting vi kan legge merke til. For det første: Ved at Frrok skadar seg sjølv forstår lesaren kor smertefull denne hendinga er for han, men han vel å ikkje kjenne på smerten, men i staden skaper ein fysisk smerte. For det andre: Det er ikkje Frrok sjølv som skadar seg, det er *riva* som rakar i hendene hans. Dette er ei form for avsubjektivering, noko som igjen er ein peikepinn på at Frrok ikkje er eit ferdig, autonomt subjekt. Han er eit traumatisert subjekt, i ein mellomposisjon. Denne måten å fortelje på kan ha grunnlag i eit ønske om å dekke over noko som er for vondt til å bli uttalt, men som likevel må ut på eit vis, fordi det har skapt affektar som jobbar i Frrok. Samtidig som forteljemåten kan vise til at Frrok er eit uferdig subjekt, er det også viktig å spørje seg om ikkje også eit meir stabilt subjekt ville ha vanskar med å sette ord på slike opplevingar som det blir fortalt om. Dette viser til det allmenne ved Frrok og *Bovara*.

Ein kan tenke seg at Frrok har utvikla nokre overlevelsesmekanismer. Den eine er å tenke på noko anna, og fortrenge det som skjer. Den andre er å ikkje fortelje om kjenslene sine. Det blir skildra kroppsleg nært, men lesaren får likevel ikkje kome nær Frrok i desse situasjonane. Kanskje stikk trauma for djupt og er for vonde til at dei kan bli sett ord på. Det finst ikkje språk for dei, og dei må bli formidla på ein annan måte. Eg har diskutert korleis svært poetiske ord skildrar grusomme hendingar, og i desse tilfella kan det verke som eit kvardagsspråk ikkje strekk til, og at hendingane må bli dekkja over med språket. Det vondaste må bli formidla gjennom vakre ord. Som Kristeva poengeterer, kan det poetiske språket gi moglegheiter til å utforske sider ved røyndomen ein ikkje snakkar om til vanleg. Det kan

verke som at dei måtane å fortelje på som vi finn her, kan vere forsøk på å sette ord på det reelle.

Ifølgje Kristeva vil affektane som sit i subjektet kome til uttrykk i språket anten ein vil eller ikkje. Teoriane hennar om affektane og det semiotiske i språket når ein snakkar eller skriv kan ein samanlikne med Freud sine teoriar om det umedvitne som lever i oss, og at undertrykte lyster og irrasjonelle impulsar kan kome til syne mellom anna gjennom det som blir kalla ein freudiansk glipp. Dette kan vere ei avslørande forsnakking, noko ein ikkje sjølv styrer medvite. På denne måten er det umedvitne levande og dynamisk i dagleglivet vårt. Affektane sjølve vil altså fortelje uansett om subjektet klarer å sette ord på dei eller ikkje. Som eg har drøfta, lar forteljaren Frrok sitt språk skine gjennom, men aldri overta forteljinga.

Forteljespråket står i skarp kontrast til hovudpersonen. Eg vil likevel påstå at det poetiske språket er eit produkt av kven Frrok er. Ifølgje Kristeva viser det semiotiske seg i språket gjennom til dømes rytme, pust, klang og brot på struktur (som i eit dikt). Dette semiotiske er altså knytt til barnets tap av symbiosen med morskroppen, det er på eit vis restar etter denne. Vi har sett at Frrok sitt språk er prega av poetisk biletbuk, gjentakingar og skildring gjennom metonymi. Frrok byter ut skildringar av kjensler med skildringar av til dømes kropp. Og nettopp dette poenget kan underbygge at språket er fullt av Frrok, trass i at han sjølv ikkje klarer å ordlegge seg. Ein kan seie at Frrok sine impulsar viser seg gjennom forteljarens språk. Dette kjem også fram gjennom dei korte kapitla, som kan spegle den ordknappe hovudpersonen, og i det naivistiske språket som speglar Frroks identifikasjon med eit barn.

Julia Kristeva meiner at i tillegg til poetisk språk, er modernistiske tekster meir eigna for å snakke om det ein ikkje til vanleg kan snakke om. Dette fordi ein i slike tekster har større rom for brot i teksta. Det semiotiske er språk som ikkje nødvendigvis kommuniserer. Det følger ikkje strukturen i det symbolske, trass i at det semiotiske er avhengig av det symbolske og omvendt. I modernistiske tekster er det også rom for å bryte med norma, på same måte som i poetisk språk. *Bovara* har, som eg har vist, eit lyrisk preg, og ein grotesk-realistisk eller modernistisk måte å skildre på. Dette forteljespråket kan altså ifølgje Kristeva vere ein måte å utforske dei inste krokane i eit subjekt og den eksistensielle krisa det står overfor, noko som er vanskeleg å utforske i eit «vanleg» språk. At Frrok ikkje klarer å uttrykke seg, men at affektane likevel skin gjennom i forteljespråket i boka, viser at språket og handlinga i

romanen er svært tett knytt saman. Det er ikkje nødvendigvis berre språket som framhever tematikken, men at tematikken *krever* dette varierte og sjangeroverskridande språket.

Alle subjekt er altså, i kraft av å vere nettopp eit snakkande subjekt, dømt til å heile livet forsøke å skape heilskap gjennom språk, utan å lykkast. Når Frrok slit med ord, kan det derfor verke håplaust for han. Samtidig har vi sett at han tyr til andre verkemiddel, og at han heile tida er på jakt etter ei kjensle av heilskap. Han kjenner ei sterk ro når han syng, og han ber også når kjenslene blir så sterke at dei er vanskelege å halde inni seg. Affektane i Frrok kjem altså til syne sjølv om han ikkje klarer å bruke språket. Likevel har vi sett at han ikkje får bearbeida trauma, og endar i galskapen. Eg har tidlegare skrive at Frrok i denne galskapen «mistar seg sjølv». Dette er eit språkleg bilete som er verdt ei drøfting. For å utforske denne samhandlinga mellom innhald og form ytterlegare, vil eg sjå nærmare på nettopp subjektets identitet, og forsøke å seie noko om kva slags subjekt, kva slags Sjølv, Frrok er og har.

## Subjekt og identitet

I psykoanalytisk teori er språket essensielt både i skapinga og vidareføringa av subjektet. Lacan samanliknar subjektets tilvære med grammatiske mønster og reglar, og knyter dei saman. Kristeva seier i «Fra én identitet til en annen» at det poetiske språket «gjennom sine spesifikke, betydningsproduserende operasjoner setter meningens og det talende subjektets identitet i bevegelse» (2003, s. 247). Språk kan altså vere identitetsskapande, og samtidig truge subjektets identitet. Når språket sviktar, vaklar subjektet. I *Bovara* blir stadig ord problematiserte, og Frrok skildrar opplevinga av å ikkje kunne lese slik: «[Eg] såg på bokstavane Flori hadde sett saman, men eg klarte ikkje lese dei. Eg visste korleis dei måtte stå saman for å bli namnet mitt, og såg etter meg sjølv på fleire av sidene, utan å sjå ordet eg var» (s. 126). Denne måten å ordlegge seg på illustrerer både sambandet mellom ord og Sjølv, og Frroks mangel på dette. Når Frrok slit med ord, vil dette nødvendigvis gå utover identitetskjensla hans. Derfor er det interessant å drøfte kva slags Sjølv Frrok har og «mistar» i galskapen.

For å kunne seie noko om Frrok sitt Sjølv, må eg først klargjere korleis eg brukar omgrepet *identitet*. Å identifisere kan tyde to ting: 1) å finne likskap mellom to ting, 2) ei refleksiv handling kor ein identifiserer seg med nokon eller noko (UIB og språkrådet, 2018). Desse to tydingane heng saman, ein kan sjå at ein må kunne finne likskap mellom to ting for å kunne identifisere seg med nokon. Og den likskapen ein snakkar om i samband med identitet føreset også ulikskap. Eit Sjølv føreset andre. Ein må ha nokon ein kan identifisere seg med for å kunne skape sin identitet, som nettopp går ut på å skilje seg frå andre, og å skape grenser til andre. Samtidig kryssar ein desse grensene kvar gong ein set seg inn i andres situasjon. Over tid må ein kunne veksle mellom desse, og krysse grensa fram og tilbake for å kunne halde fast på seg sjølv. Den norske psykiateren Finn Skårderud skildrar dette på ein enkel og god måte:

Et selv blir til via forskjeller. Det skjer en fortløpende integrering av erfaringer av forskjeller og likheter og av indre og ytre virkeligheter i *speilingen* med moren. Barnet som speiler seg i morens ansikt er en dobbelt erfaring: å se seg selv i moren og å bli sett av moren. (Skårderud, 1998, s. 141)

Eit barn vil alltid sjå seg sjølv gjennom andres reaksjon. Ein bruker andre menneskes bilete av seg sjølv som grunnlag for si eg-forståing, slik er ein avhengig av andre for å sjå seg sjølv<sup>8</sup>. Det blir ein distanse mellom eg og meg, mellom den ein kjenner seg som, og den ein ser gjennom andres reaksjonar. På den måten er eit kvart subjekt splitta. Ein er avhengig av andre for å sjå seg sjølv. Om ein ikkje blir sett, vil dette skape ubalanse hos subjektet. Det vil gå utover kjensla av identitet. For å sette det i samanheng med det eg tidlegare har sagt om Frrok: Ein må veksle mellom å sjå seg sjølv *skild frå* andre og å sjå seg sjølv *i* andre for å kunne «halde seg sjølv saman» og ikkje «miste seg sjølv». Som subjekt er ein på denne måten både autonom og avhengig, ein er både subjekt og objekt, og kan ikkje unngå det. Denne avhengigheita av andre menneske tyder også at ein berre er eit subjekt som medlem av eit samfunn. Dette nettopp fordi ein er avhengig av den Andre for å vere eit Sjølv. Dette vil eg kome tilbake til når eg tar for meg klosteret som samfunn, og Frrok sitt forhold til den Andre og den store Andre i kapittel 6.

Som Skårderud skriv, vil det å ikkje bli sett av mor si, gi ei kjensle av skuld hos barnet: «Det manglende svaret «forklares» med egenskaper hos barnet selv. Det fortjener ikke å bli svart» (1998, s. 142). Frrok har i bokstaveleg forstand blitt avvist av mor si, då ho tok han med til klosteret. Han har altså tapt mor si både symbolsk, som alle subjekt, men òg blitt avvist av ho på ein heilt konkret måte. Gjennom teoriane eg har brukt så langt, kan vi sjå at denne kjensla av å ikkje vere bra nok til å bli elska derfor er naturleg for Frrok. Vi kan sjå korleis han lengtar etter å bli sett: «- Sjå meg, nynna eg, [...] og gløym meg ikkje» (s. 57). Aller mest lengtar Frrok etter å bli sett av Flori:

[...] og no såg Flori på meg, no kikka han opp på det finaste eg kunne gi, eit lite hjarte som slong på utsida av kroppen, eg skreva meir, og hjartet var lite og kaldt, men kanskje kjende Flori stort der nede, eg håpte han såg inn i mitt hjarte og kjende slaga. (s. 82)

Samtidig som Frrok tydeleg uttrykkar kjærleik, kan det på mange måtar verke som at det han kjenner for han ikkje er kjærleik, men ei form for avhengigheit. Avhengigheit av å bli sett og ha nokon å spegle seg i. Flori blei den nærmaste etter at Frrok blei forlaten av mor si, og Frrok nærmast klamrar seg til han. Ein får inntrykk av at Flori er den einaste som Frrok snakkar

---

<sup>8</sup> Det er også slik Lacan forklarar kva som skjer i det såkalla *speglstadiet* i subjektsdanninga. Det er gjennom speglinga av seg sjølv i andre at barnet forstår at det er nettopp ein skilnad på «meg» og «dei andre» (Lacan, *Écrits*, 1989).



ordentleg med, og er på den måten den einaste han kjenner seg sett av. Når Flori forlèt hagen, er dette eit spørsmål om eksistens for Frrok, då han ikkje veit kven han er utan Flori.

Det er viktig å understreke at som subjekt er ein ikkje anten avhengig eller autonomt. Ein er begge deler, og denne subjekt-objekt-relasjonen er ein viktig del av den eksistensielle splittinga hos eit kvart subjekt. Det kan likevel verke som at Frrok, fordi han ikkje har ein fullt utvikla subjektivitet, *vel* å ta rolla som objekt, og å erklære seg som totalt avhengig.

Identiteten er som sagt eit resultat av våre gjentatte val og kryssing over grenser, vårt sjølvvedlikehald. Når Frrok ikkje klarer å halde fast i eit Sjølv, har han ingen identitet, eller, hans identitet er som objekt. Som den avhengige personen Frrok er, kan vi sjå korleis han ikkje klarer å ta val eller sette grenser for seg sjølv. Han treng heile tida at Flori eller nokon andre fortel han korleis ting skal vere og kva han skal gjere. At han underkastar seg Flori viser kor splitta han er.

Frrok er ein del av eit samfunn, det vesle samfunnet klosteret utgjer, trass i hans utanforskap på så mange plan. Men han står som samfunnsdeltakar i ein mellomposisjon på grunn av sin problematiske rolle i det symbolske. Geir Hjorthol skriv at «[s]om samfunnssubjekt er vi ikkje frie og kan heller ikkje *bli* det – i nokon absolutt forstand. Men vi kan gå inn i ein prosess der vi *tar ufridomen på oss* og blir medvitne om rollene vi spelar» (2011, s. 24). Som samfunnssubjekt har vi eit ønske om autonomi og eit ønske om å vere ein del av samfunnet. Frrok har ikkje moglegheit til dette, og underkastar seg derfor den nærmaste han har. Dette blir så den einaste rolla han taklar. Flori kan på denne måten fungere som limet som held Frrok saman, og er slik Frroks Andre. Dette gir Flori makt over sjølvbiletet til Frrok, då hans reaksjon på Frrok vil vere det biletet Frrok får av seg sjølv. Når Flori først vel å forlate Frrok og hagen, og deretter vel døden, mistar Frrok tryggleiken i å vere hans underkasta objekt.

Flori er kanskje den einaste som ser Frrok, men ein kan også observere korleis han skiftar mellom å vere avvisande og å vise nærleik: «[...] eg stilte meg framfor han og la handa på skuldra hans, han slo henne bort, eg la handa på skuldra hans, han slo henne ikkje bort» (s. 20). Frrok kjenner på denne vekslande nærleiken og distansen: «Eg visste ikkje kva eg skulle seie, kva var det å seie når ein var så nær [...] Eg ville prate, men det kjendest alt som eg var aleine i rommet» (ss. 54-55). Han kjenner seg nær og fjern Flori nesten på same tid, og kommunikasjonen er vanskeleg for Frrok uansett. Dei to gartnarane har såleis eit komplekst forhold prega av både nærleik og distanse, og Frrok har derfor ingen trygg, stabil person som

kan spegle han. Det at Frrok ikkje blir sett eller får stadfesting på seg sjølv, kan altså gjere at han ser seg sjølv som ein som ikkje er verdt å sjå. I den narratologiske analysen såg vi korleis Frrok hatar seg sjølv, og trur alle andre også gjer det. Frrok forstår at det Flori og dei andre munkane lengtar etter, er dei vakre jentene i landsbyen. Dette fører til sjølvhat og eit ønske om å bli nettopp ei vakker jente. Det er altså ein splitting mellom kven Frrok er og kven han ønsker å vere.

Når Frrok ikkje lenger kan velje posisjonen som underkasta, blir han tvinga til å ta val, noko som endar i at han «blir» den vakre jenta han tror Flori kan elske. Likevel kan ein diskutere om Frrok no blir eit autonomt subjekt. Fordi ein som subjekt er både underkasta og handlande er autonomi alltid relativt. Ein kan diskutere om dei vala han tar er hans eigne, fordi Frrok er i ein destruktiv dynamisk vond sirkel. Når han ikkje lenger kan vere eit underkasta objekt, handlar han, men meir utanfor norma enn nokon gong. Han blir altså ikkje eit autonomt subjekt i løpet av forteljinga, for han er framleis langt utanfor den symbolske orden idet han går ut av klosteret. Eit tydeleg teikn på dette er at når Frrok tar livet av Ara, er det i ein slags draumetilstand, der han opplever at Flori fortel han at han skal arbeide, og kor stauren skal stå, nemleg i magen til Ara. Trass i at Flori er død, lar Frrok seg framleis underkaste han. I den narratologiske analysen var eg innom korleis Frrok sitt minne om Flori er skrivne i presens. Her er det nærliggande å tolke dette som stadige forsøk på å oppretthalde seg sjølv, gjennom å førestille seg sin tapte Andre som ser han.

Frrok har altså ikkje ein trygg identitet, men eg vil også peike på dei tinga som gir Frrok ein kjensle av eit Sjølv. Naturen er ei av desse tinga. Klosterhagen er den viktigaste staden i livet hans, og den gir han ei kjensle av ro og tryggleik: «[K]var enn eg såg i hagen eller mot høgdedraga og fjella, fann auga kvile. Tre voks seg høgare, men dei eldste lauvtree var like store då eg kom hit, og utsynet over fjellheimen endra seg heller ikkje» (s. 22). Det stabile i naturen gjer den vakker, og Frrok er livredd for å miste dette vakre i livet sitt når Flori gir opp hagen for skrivinga si skuld. «Jord var alt som ein gong hadde vore» (s. 22) seier Frrok, og gjennom denne bibelallusjonen koplar han jord til ord, natur til skrift<sup>9</sup>. Frrok har ikkje ord, men brukar naturen, jorda, som ein av fleire måtar å forsøke å bearbeide trauma på. Han klamrar seg til det vakre og stabile i livet sitt.

---

<sup>9</sup> 1. Mosebok (Bibelen, 1. Mos, 1:1, 1994) begynner med orda: «I opphavet skapte Gud himmelen og jorda», og Johannesevangeliet (Bibelen, Joh, 1:1, 1994) begynner slik: «I opphavet var Ordet».

Som nemnt tidlegare, kjenner Frrok også ei veldig ro når han får synge. Songen er eit haldepunkt i tilværet til Frrok. Ikkje berre er det hans måte å fortelje og få utløp for affektane sine på, det er også noko stabilt og handfast som gir ei kjensle av å høyre til. Frrok blir gjennom songen sin anerkjent av dei andre munkane:

Gløymde dei ein dag meg, skulle dei aldri gløyme songen, gjorde eg meg ein dag vondt, skulle dei kanskje ikkje minnst anna enn songen, men i songen var eg meir enn det avtrykket alle før eller seinare laga i jorda. (s. 63)

Når Frrok så blir presentert for den nye korguten Ermal, som visstnok syng lysare enn nokon andre, blir også denne delen av Frrok sitt tilvære truga (s. 61). I koret har han alltid hatt sin plass, om så berre fysisk: «[E]g knelte på plassen min» (s. 13). Som det blir uttrykt medan han syng: «[D]et fanst ein plass for meg på jorda, i klosteret og i hagen blant trea» (s. 14). Om Frrok mistar både Flori, hagen og songen på same tid, kva er igjen? Samtidig som songen er med på å gi Frrok ei kjensle av identitet, er det interessant å sjå korleis han skildrar kjensla av songen: «[S]ongen visste kvar han høyrde til, og songen visste kvar han ville» (s. 48). Her kan vi sjå at subjekt-objektrelasjonen er snudd på hovudet. Det er songen, det symbolske, som syng (i) Frrok, ikkje Frrok som syng songen. Ein kan igjen legge merke til at han ikkje syng sine eigne ord, berre religionens. Og kanskje nettopp derfor kjenner Frrok seg heime i songen, den tar vala for han, og han kan framleis leve ut den rolla han er trygg i, som underkasta.

Frrok er altså eit splitta, «uferdig» subjekt. Han klamrar seg til fortida og vil at alt skal vere slik det alltid har vore. Han ønsker seg tilbake til heilskapen med mor, men óg tilbake til hagen saman med Flori. Samtidig ønsker han endring. Han vil bli ei vakker jente som Flori kan elske, og vi kan kjenne ho igjen i Frrok sine fantasiar om å vere annleis:

Var eg ei som henne, kva klede kom eg gåande i, og dei som såg meg, kva såg dei, og kva tenkte dei, og sa dei noko til meg om håret og kjolen og skoa, sa dei eg var vakker. Såg dei meg og såg dei inn i noko ingen ord forklarte, såg dei lengsla si i meg, såg dei raseriet, eit tap. Korleis [...] var det å vere i to grøne sko, korleis ville kjolen hennar sitte på kroppen min, korleis voks slike hår om dei først slo rot i skallen, korleis vart nokon slik og andre slik, kvifor desse forskjellane, kvifor nokon fin og nokon stygg, kvifor fekk nokon gå langt og nokon kort, kvifor alle kjenslene og lengslene når alt eg ville, var å sovne inn og stå opp att i ein annan. (s. 102)

Ønsket om å endre seg er altså ikkje eit resultat av eit autonomt subjekts val, men av eit ønske om å oppretthalde rolla som underkasta objekt, og at alt skal vere slik han er van med. Frrok er ein kastrert mann som blir seksuelt utnytta av dei andre mennene i klosteret, av menn som drøymmer om dei vakre jentene i landsbyen, og som rømmer til dei om natta. Frrok trur han må

bli ei vakker jente med langt hår, kjole, små føter og små, grønne sko for å vere verdt å bli sett og verdt å bli elska:

Eg stakk handa ned, drog hårbørsten opp, [...] han glei over issen min og klødde den tørre hovudbotnen att og fram over skallen, var eg ikkje vakker nok. [...] Nedst i krukka stod den svarte skoen med høg hæl, eg drog han opp og vipa sandalen av, trådde skoen så langt inn på den vonde foten eg kunne, men skoen var [...] for liten til at eg kunne gå han, men eg såg på den svarte lærkanten som folda seg rundt rista, eg løfta tærne under det fine skinnet, eg strauk handa med den raude hansken frå skoen og oppetter leggen, eg var vakker no. (s. 64)

Dette kan ein sjå på som eit naturleg resultat av at vakre jenter er det som blir begjæra i miljøet hans, dei som Flori vel framfor han: «Flori, [...] du kunne ikkje leve utan henne, ikkje skrive utan henne, men Flori, eg ville høyre deg seie: eg kan ikkje leve utan deg, Frrok, kan ikkje skrive utan deg, men dei orda kom aldri» (s. 177).

Det er ikkje berre at Frrok ønsker at han var ei vakker jente. Han kjenner seg innestengt i kroppen sin, som ein fange i seg sjølv: «[D]et verste med kroppen var at han gjorde meg aleine» (s. 119). Dette viser oss at Frrok ikkje berre er innestengd, han er også utestengd. Fordi Frrok slit med å uttrykke seg og vise dei andre munkane kven han er inne i seg, han blir aldri heilt ein del av fellesskapet deira, og det blir ein vond sirkel. Gjennom Frrok si forteljing verkar det som at dei andre i klosteret berre ser han frå utsida. Dei koplar identiteten hans til utsjånaden, og sett utanfrå er Frrok ein krøpling. Han blir stadig plaga av dei andre munkane og av korgutane for både «den mindre og hengslete foten» sin (s. 18) og for sitt kasterte underliv: «[E]ndå eg var ringa inn, var eg ikkje midtpunktet deira, men på ein stad for meg sjølv» (s. 62). Frrok lengtar etter å kjenne tilhøyrse, og tenker at om han var vakker ville dei andre sett han og elska han. Sagt med andre ord, Frrok lengtar etter å bli noko som samsvarer meir med den personen han kjenner seg som inni seg:

[K]ven brydde seg om saknet i meg, sidan eg var liten, hadde eg kjent sakn etter å vere i nokon andre, saknet var der eg var, og kva eg gjorde, eg ville vere mor, og eg ville vere veslejenta, eg ville vere noko større enn meg sjølv og såleis skapast om til anna enn det eg var, alltid var eg ein framand i meg sjølv, eg var spent fast i meg sjølv og prøvde å slite meg laus, men prøvde eg å gå fram eller bak eller til sidene, stod eg like fast. (s. 39)

Dette er med på å understreke det eg tidlegare har vist, at Frrok er eit uferdig, tvitydig subjekt, han er grunnleggande splitta. Ein får i dette sitatet eit inntrykk av at dette desperate ønsket om å vere noko anna enn han er har blitt utløyyst då han var barn, og at han aldri har klart å bli eit

stabil Sjølv. Idet mora drar frå Frrok i klosteret, høyrer han at «[p]å utsida klakka mor bort» (s. 23). Og like etter får vi vite at han har ei hemmeleg krukke i kjellaren der han har ein hårbørste, ein hanske og ein damesko som han liker å ta på seg for å drøyme seg vekk. Han har gøymt dei der i lang tid (s. 23). Her blir krukka med dameting kopla saman med minnet om mora som drar frå han, og slik kan ein tenke seg at nettopp denne hendinga har prega den vaklande identitetskjenla og kjønnsidentiteten hans.

Denne kjønnsmessige mellomtilstanden til Frrok understrekar og forsterkar korleis han verken er innanfor eller utanfor. Ein kan sjå på den vonde foten og det kastrerte underlivet som ein metafor for Frrok sin vaklande identitet, og denne mangelen som vi har sett at han er så prega av. Spesielt Frroks bokstavlege kastrasjon står som eit sterkt bilete på det Frrok tilsynelatande *ikkje* har vore gjennom, med Lacans omgrep, den symbolske kastrasjonen, som alle må gjennom for å bli innlemma i den symbolske orden. Symbiosen med mora er rett nok blitt hindra, og Frrok kjenner på dette tomrommet, som alle subjekt. Likvel er han utanfor på den måten at han ikkje har blitt ein ordetlig del av det rommet språket skaper. Ein kan seie at fordi han ikkje er ein del av den symbolske orden, har han heller ikkje ein identitet. På denne måten kan Frrok illustrere subjektet på eit nullpunkt. Frrok er ingen.

At subjektet er uferdig, kan vi sjå både biletleig og bokstaveleg i *Bovara*. Det blir fortalt at «[e]g stod rak mens eg knakk saman inni meg sjølv, fall frå kvarandre» (s. 145). Dette kan illustrere Frrok som eit fragmentert og objektivisert subjekt, utan nokon fast kjerne. Dette speglar eit konstruktivistisk syn på identitet, at identiteten blir forma av omgjevnadene og endrar seg gjennom livet. Nettopp ein fast kjerne og identitetskjenle kan det verke som Frrok saknar. Eit døme på dette finn vi når Frrok ser ut på fuglane: «Dei visste kvar dei skulle, og kva dei ville, trekket, ferda deira gjekk over fjellkjeda her, [...] fuglane var like vakre kvar gong eg såg dei» (s. 45). Fuglane har eit mål, dei kjenner sin plass. Det same ser vi at Frrok tenker om heile naturen. Kvar del av naturen inngår i eit større heile. Ein kan fleire stader legge merke til at Frrok ser på det som er stabilt som trygt og vakkert: «Stjernene var fine å ha over hovudet, dei var der kvar einaste klare natt» (s. 173). Naturen er stabil, årstidene kjem på same tid og på same måte kvart år, og Frrok finn trøyst i dette. Han tenker at

trøyst var hagearbeid som venta, tre sett gjennom eit støvete glas ein kvardag, lys i lauv trøysta, fugletrekk, ligge i graset og sjå skyene, snu seg på magen og sjå ned i graset, inn i jorda der alt kverna og gjorde døde til konvallar og symrer, [...] å eldast i ein gammal hage der ein sjølv var ein del av rekka, trøysta (s. 120).

Mot slutten av forteljinga, når Frrok begynner å miste grepet, kan ein sjå korleis han lengtar etter naturen og stabiliteten den representerer: «Kvar dag venta eg at noko skulle kome og gjere meg trygg att, trane og grågås, men ingenting kom» (s. 157). Naturen står som eit bilete på noko trygt og føreseieleg, og illustrerer slik kva Frrok manglar. Det gir han ro, og ei kjensle av identitet. Naturen står som ein motsats til all vondskapen i klosteret. Hagen gir Frrok ly (s. 50), og er noko vakkert i det vonde.

Vi har sett at hagen, songen og Flori er viktige for Frrok. Desse vakre elementa er viktige i kvardagen til Frrok. Når Ara kjem, blir ho det aller vakraste. Frrok knytter ho til mor si: «Eg sette håret hennar i stram hale, mor brukte ha håret sitt slik. jenta var vakker, eg ville sjå og ikkje miste henne av auge, ville ikkje miste meg sjølv så nær henne, eg ville vere henne» (s. 200). Denne typen samanlikningar finn vi fleire av, og det er derfor nærliggande å tenkje seg at dette vakre Frrok desperat klamrar seg til er forsøk på å erstatte tapet av mora, fylle dette tomrommet som gjer seg så gjeldande i Frrok sitt liv. Det vakre blir slik ståande som bilete på kva Frrok manglar, og han vil gjere kva som helst for å bli ein del av dette vakre.

Frrok sitt Sjølv er altså uutvikla og skjørt. Når Frrok ikkje er i stand til å skape og oppretthalde eit Sjølv, står han som eit ekstremt døme på korleis subjektet er avhengig av Andre. Ved at Frrok har tatt rolla som underkasta, og latt det bli hans einaste form for identitet, vil alt han gjer vere for å tilfredsstille Flori. Eg har vist at han sjølv ikkje klarer å ta val, men at han er avhengig av at nokon andre fortel han kva han skal gjere og kor grensene går. Når Frrok mistar Flori får han altså problem. Dette med grenser og grenseoverskriding vil eg drøfte i kapittel 6, når eg skal sjå nærare på klosteret som stad for handlinga, men eg vil også kome så vidt innom det i det følgande. Fordi Frrok ikkje har eit stabilt Sjølv, og kjenner seg så fanga og aleine i eigen kropp, gledar han seg til han sjølv skal bli en del av eit stabilt heile i naturen. Og det veit han at han blir i døden. Han uttrykkar i denne samanhengen ein kraftig dødslenge: «[E]it sog trekte meg ut og knuste meg i gardsrommet, bein vart knuste til splintar, ingen ville kunne sette meg saman att» (s. 112). Frrok uttrykker ofte og eksplisitt at han vil «sovne inn» (s. 102). I det følgande vil eg drøfte driftane til Frrok, og kva denne dødslenge kan fortelje oss om subjektet.

## Dødsdrift og livsdrift

Sjølv om Frrok viser ei lengt etter den konkrete døden, gjer han aldri noko med det. Det han derimot gjer, er å ta eit anna liv. Kjensla av å vere innestengd i eigen kropp skaper altså ei så sterk lengsle etter å vere nokon annan at han tar eit anna menneske sitt liv for å skaffe seg sjølv eit liv. Frrok kan rettferdiggjere handlingane sine for seg sjølv gjennom sitt sykliske syn på liv og død. Dei som dør gir liv til noko anna. Dette synet på døden kan ein kjenne igjen frå teoriar om det groteske i litteraturen. Bakhtin skriv at «[d]et groteskes væsen er jo netop, at det uttrykker tilværelsens dobbeltydighet, dens to ansigter, og indeholder negation og tilintetgørelse (det gamles død) som et *nødvendig* moment, der er uadskilleligt fra det *positive*, fra noget nyt og bedres fødsel» (2001, s. 96).

I psykoanalytisk teori snakkar ein ikkje om dødslengt, men om dødsdrift. Ifølgje Freud er dødsdrifta ikkje er ei lengsle etter den fysiske døden. Den er derimot ein naturleg og viktig del av subjektet. Den er ei lengsle etter å gjenopprette noko som ein gong var, ei drift vi har sett at alle subjekt har etter lausrivinga. Denne regressive drifta vil gjere at ein gjentar gamle mønster. Freud samanliknar denne drifta med eit barn som vil gjenta ein leik i det uendelege, fordi det for kvar gong taklar leiken betre enn førre gong. Dette mønsteret gjeld også om eit barn opplever eit traume. Ved å leike seg gjennom dette traumet gong på gong, og dermed gjenoppleve det, vil barnet oppleve å meistre det betre for kvar gong. Dette passer godt inn med korleis Frrok reagerer når det skjer endringar i livet hans. Når han mistar Flori til skrivninga, når Ara kjem inn i biletet, og det kjem ein ny kastral i klosteret, blir dette problem av eksistensiell proposjon for Frrok. Han reagerer positivt på alt som er repetitivt, som årstidene som kjem og går, og dei faste rituala i klosteret. I tillegg er alle vakendraumane hans ein repetisjon av fortida. At repetisjon er eit typisk trekk ved Frrok kjem ikkje berre til uttrykk i handlinga, men også i språket. Som analysen av dei lyriske verkemidla i romanen viste, er det i *Bovara* er mykje repetisjon. All Frroks repetisjon framstår på eit vis som eit håplaust forsøk på å reetablere fortida. Språket er her med på å forsterke og tydeleggjere tematikken.

Dødsdrifta er ifølgje Lacan ein del av all drift, og hans tanke om drift heng saman med det reelle. Lacan meiner omgrepet «drift» består av to sider: drift og begjær. Begjæret er retta mot eit subjekt, og handlar om kva ein betyr for denne Andre. Som begjærande subjekt sett vi oss sjølv i ein sårbar situasjon, fordi den Andre får makt over vår verdi. Dette har eg vore inne på i Frroks begjær etter Flori. Begjæret er også prega av ein mangel, denne lengselen etter noko

ein ikkje kan nå, det tapte morsobjektet. Begjæret er harmonisøkande, men kan aldri bli fullstendig tilfredsstilt. Drifta er i motsetnad til begjæret undergravande, og ikkje knytt til noko fast subjekt. Det er ein kontinuerlig søken etter det tapte, som aldri kan bli oppfylt. Som talande subjekt vil ein aldri kunne nå det reelle, da det ligg utanfor det symbolske rommet som konstituerer ein som nettopp subjekt. Dette fører til ei drift etter å støyte seg ut av den symbolske orden, tråkke over ei grense i forsøket på å nå det reelle. Lacans dødsdrift er altså heller ikkje ei drift etter å døy, men etter å melde seg ut av normaliteten ved å distansere seg frå den store Andre som hindra symbiosen med mora. Ifølgje Lacan kan ein aldri fylle tomrommet i subjektet, og ein vil derfor alltid ha både ei livsdrift og ei dødsdrift i seg, som trekker subjektet i kvar si retning.

Denne splittinga er eit allmennmenneskeleg trekk som pregar Frrok i særleg stor grad. Han har ikkje noko trygt grunnlag som subjekt, og er derfor ekstra skjør. Frrok drøyer om harmoni, noko som spesielt kjem fram gjennom skildringane av naturen, men han drøyer også om døden. For Frrok er kroppen eit fengsel, og han har ei kjensle av at han må døy for å kunne bli ein del av fellesskapet han lengtar etter. Vi kan sjå kor fanga han kjenner seg i seg sjølv, når han til og med fryktar at han ikkje vil kome seg laus frå den i døden: «[K]ven kunne vite sikkert om ein ville klare å forlate kroppen sin heilt og kome til heimen over skyene» (s. 119). Han fryktar kroppen framleis vil halde han fanga i døden, så fanga kjenner han seg av den. Det kan altså verke som at Frrok lengtar etter ein bokstaveleg død, og at han vurderer moglegheita fleire gongar: «[K]vifor ikkje falle utfor stupet og møte Flori» (s. 177).

Døden blir skildra med same ro som naturen. Det blir fortalt om korleis løkar og staudar kviler i gjorda gjennom vinteren: «[Å] kvile i tele» (s. 15). Denne ordbruken blir òg knytt til menneske og død:

[...] dei første spirene slo seg opp gjennom dei siste restane av tele, ofte staudane på gravene, som fekk næring frå dei som låg under bakken og varma jorda og besøkte oss som enno var her, kom hit som lauv, blommar, ein stengel. (s. 15)

Her kan ein skimte ein «til jord skal du bli»-referanse, som viser den sterke påverknaden frå klosteret. I Frroks tankar om død, går naturen og døden hand i hand, og dialektikken mellom liv og død i naturen kjem tydeleg fram. Noko må døy for at noko anna skal kunne spire, og vinteren må kome for at det skal bli vår. At ein i døden blir omforma til noko anna, er eit gjennomgåande tema. Dette blir tydeleg illustrert av Frrok og Flori sitt arbeid. Dei gravlegg døde menneske, og dei driv ein hage kor det veks blommar og epletre, og Frrok knyter desse



saman. Han viser tydeleg at han ser på natur og menneske som noko som høyrer saman, og at alt og alle er ein del av eit fellesskap. Men dette fellesskapet, denne harmonien, er noko Frrok står utanfor. Alt han ønsker er å «eldast i ein gammal hage der ein sjølv var ein del av rekka» (s. 120). Han prøver så godt han kan å gli inn i mengda, inn i ei rekke som har vore ubrotten i lang tid, men han slit:

Eg kikka omkring meg, dei som satt ved det store vindauget, [...] brydde seg ikkje om alt eg måtte bry meg om, men kanskje dei ikkje såg det, eit menneske aleine var ikkje lett å sjå, det vart lett borte i alt det andre. (s. 45)

Frrok klarer ikkje å passe inn, sjølv kor mykje han prøver. Han skil seg ut og kjenner seg aleine. Det kan verke som at Frrok i staden går inn i seg sjølv, skapar eit luftslott og si eiga trøyst, gjennom alle sine vakendraumar, songen og bøna. Han skaper seg sitt eige liv inni det lukka rommet han lever i, og inni seg sjølv. På denne måten støyter Frrok seg ut, vekk frå dei andre menneska i det vesle samfunnet han tilhøyrer.

Det er viktig å legge merke til korleis Frrok ikkje lengtar etter døden for å sleppe å leve, men for å bli ein del av eit fellesskap, av noko større enn seg sjølv: «Eg spadde ferdig grava, det trongst ikkje store holet, ei djup sprekke var nok til at ein liten kunne kvile hos deg, mor jord» (s. 58). Frrok er forlaten av mor si, men hos «mor jord» kan han kvile, slik han ikkje lenger kan ligge i «morskjøtet», og bli «ruga» av ei mor (s. 70). Døden blir her knytt til fasen før subjektddanninga, og framstår slik som ei tilbakevending til noko som har vore tidlegare. Derfor må Frroks lengt etter døden diskuteras nærare. For trass i at Frrok vil «sovne inn», vil han også «stå opp att i ein annan». Nettopp på denne måten blir han trekt i to retningar. Ved at han ikkje høyrer til nokon plass, verken er innanfor eller utanfor, vil han ønske seg både inn og ut. På den eine sida lengtar han etter tilhøyrslle, utvikling og framgang, han har ei livsdrift.

- Sjå meg, nynna eg, - før månen gøymer meg i kald jord, sjå meg slik eg ser deg, sjå meg slik dei sår meg, sjå meg slik eg veks, sjå kvart mitt aks, sjå meg før sola tinar jorda og eg renn bort, blandar meg med alt som er andre, og det som er meg, ikkje finst att, sjå meg her eg ligg i graset i liten kvil, og gløym meg ikkje. (s. 57)

Her kan vi sjå at Frrok skildrar seg sjølv som ein blome. Han er som nemnt svært omsorgsfull overfor naturen og hagen, og ønsker til dømes dette: «[O]m berre hausten gav blomane mine fleire milde dagar» (s. 15). Trass i at denne bøna er for blomane, kan vi sjå at det eigentleg handlar om Frrok sjølv: «Gi berre nokre dagar meir med din sørlege varme, song eg lågt og traska mot hagen, men songen var ikkje for frukta, men for meg» (s. 63). Dette viser at Frrok

har ei sterk livsdrift. På den andre sida lengtar han etter utstøyting, å forlate det heile, ei dødsdrift. På denne måten er hans reelle dødsdrift likevel ikkje så reell, men i samsvar med Lacan, eit ønske om å trekke seg ut av normaliteten.

Sjølv om Frrok til tider viser ein lengt etter den konkrete døden, gjer han aldri noko med det. Dette står i motsetnad til Flori, som også har eit ønske om å støyte seg ut. Dette kan vi sjå fordi han trekker seg tilbake frå dei andre munkane, frå det samfunnet han er ein del av: «[H]an [...] valde å halde hus i tårnet og ikkje vere i anna enn skrivning og ikkje ha noko med hagen og oss andre å gjere» (s. 19). Når Flori så faktisk tar livet sitt, fullfører han utstøytinga, og på den måten oppnår han det Frrok sjølv drøyer om. Ikkje nødvendigvis å døy, men å bli sameina med noko som er større en seg sjølv. Og trass i at dette «større enn seg sjølv» blir skildra som anten naturen eller ei vakker jente, kan desse ønska avsløre at det her dreiar seg om å erstatte tapet av mor. Frrok seier om Ara at «eg [...] ville inn i henne og vere henne og gå henne og gå opp i henne og ikkje lenger finnast utanom i henne» (s. 191). Og på same måte som Frrok omtalar barnet som «brusken» som om det er ein del av mora, ønsker altså Frrok å vere ein del av denne jenta, som symbolsk nok også er gravid med ein «brusk».

Trass i at, eller nettopp på grunn av at Frrok vil tilbake til ein tilstand av tryggleik endar han, som eit barn, med å repetere eit traume. Det blir som ein fullenda sirkel. Idet han fjernar det ufødte barnet frå Ara, repeterer han traumet ved å miste mor si. Som han sjølv mista mor si, mistar fosteret mor si. Ikkje berre dette, men når han tar livet av Ara med ein stakk, gjer han det same. Stokken på veslejenta, stokken på Ara. Det som fekk Frrok inn i klosteret, blir også det siste han gjer før han forlèt klosteret. I denne handlinga mot Ara gjentar han også det han har gjort med Flori, å slå staurar i jorda. Han forsøker å halde fast ved noko fortidig. Dette er likevel ikkje mogleg, fordi Flori og mora har svikta. Repetisjonen går i denne hendinga over ei grense, og er på den måten ikkje lenger konservativt, som hos Freud, men meir i samsvar med Lacan sitt syn på repetisjon, som retroaktivt (Lacan, 1977, s. 61 ff). Gjennom repetisjonen vender ein seg tilbake, og reaktiverer noko frå fortida på ein framoverretta måte. Ein kan derfor seie at Frrok sin konkrete dødsdrift også er livsdrifta hans. Han vil tilbake til det førspråklege stadiet for å vere ein del av noko anna, han vil døy for å bli til noko anna, for at det skal skje ei endring.

I kapitla både før og etter at Frrok mister grepet, blir gal, og slik forsøker å støyte seg sjølv ut, blir det bygd opp ei viss ro i uroa. Eg har allereie tatt for meg Frrok sitt «trøystevers» (s.

188). Dette kjem like før Frrok drep Ara. Det siste vi får vite før dette verset, er følgjande:

Abbeden stod ved døra og velsigna, handa var stor, og eg stilte meg under den gamle handa, eg var i varmen hans, kva vondt kunne vel hende under ei lenge levd hand [...] under handa kjendest alt sterkare og annleis, eg såg inn i gamle auge og stengde mine og visste eg var framkomen. (s. 187)

Frrok gir her uttrykk for at han er «ferdig». Han kjenner seg framkomen, han er roleg. Den kjensla som blir uttrykt her står i motsetnad til det eg har vist gjennom Lacan sine teoriar, at Frrok er eit uferdig subjekt. Ikkje berre det, han har her mista grepet og er i ferd med å bli gal. Så gjer han seg altså til drapsmann og støyter seg sjølv fullstendig ut frå det symbolske. Etter drapet kan vi også skimte ei ro. På den siste sida i romanen finn vi skildringa av Frrok som forlèt klosteret. Trass i at han vaklar på høge helar og har vanskar med å sjå fordi Ara sin skalle glir ned i auga hans, er denne skildringa prega av ei ro, eit håp: «Eg visste stokken min var trufast, eg visste føtene mine gjekk, eg visste auga mine såg, eg visste hendene mine kjende, eg veit hjartet mitt slår» (s. 201). For første gong kan vi sjå ei visse hos Frrok, på kven han er og på kor han skal. Frrok fullfører slik utstøytinga, samtidig som han på sitt forvrengde vis finn sin identitet.

Frrok si haldning til Ara endrar seg fleire gongar i løpet av forteljinga. Han vil gjennom heile forteljinga vere *som* ho, men når Flori døyr, vil han først «ha» ho, vere nær ho, før han etter kvart vil bli kvitt ho. Når Flori døyr, og Frrok ikkje lenger kan drøyme om å vere *som* Ara, tar han heller over rolla til Flori ved i staden å ønske seg å *vere saman* med Ara: «[Eg] ville så gjerne kome meg ned i kjellaren, vere nær jenta, vite at ho framleis var der, at vi fanst her saman, ho og eg aleine» (s. 109). Lacan meiner at subjektets begjær ikkje er eit individuelt begjær, men forma av den symbolske orden. Subjektets bægjær er den Andres begjær, seier han (1977, s. 235). På den eine sida tyder det at subjektet begjærer eit objekt som også er begjæra av den Andre. På den andre sida tyder det at subjektet begjærer å sjølv bli begjæra av den Andre. I tillegg kan det tyde at subjektet begjærer den Andre. Hos Frrok kjem dette fram gjennom ønsket om å vere nokon Flori vil begjære i sitt desperate ønske om å bli sett og elska, og deretter i å sjølv begjære Ara, som var objekt for Floris begjær.

Samtidig kan ein sjå på den vakre jenta Frrok drøymmer om å vere, som eit symbol på den han elskar og hatar, mora. Kristeva skriv at «[v]i vet at vi vil miste den elskede, men vi blir

kanskje enda mer sorgtunge ved å oppdage skyggen av et elsket objekt, tapt for lenge siden, hos den vi nå elsker» (2002, s. 200). Vi kan sjå at Frrok minnest mora når han er med Ara: «Ho satt ved den tørre staurstabelen, den spede kroppen fekk fram kraft i meg, kom i pusten slik den gong mor følgde meg hit og aldri kom att, same kor eg ropte etter henne» (s. 90). Vidare drøftar Kristeva korleis depresjon kjem frå aggressivitet retta mot det tapte objektet, som så blir vendt innover mot subjektet sjølv. Ho illustrerer dette med å skildre korleis ein deprimert kan tenke om det tapte objektet:

«Jeg elsker ham» [...] «men enda mer hater jeg ham; fordi jeg elsker ham, og for ikke å miste ham plasserer jeg ham i meg; men fordi jeg hater ham er denne andre inne i meg en ond meg, jeg er ond, jeg er ikke verdt noe, jeg tar livet av meg (Kristeva, 2002, s. 201)

Ein rettar slik aggresjon mot seg sjølv, og «selvødeleggelsen er en tragisk forkledning av drapet på en annen» (Kristeva, 2002, s. 201). Vi kan kjenne igjen Frrok sitt sjølvhat, og tenke oss at han har «tatt mora si opp i seg». Han elsker og hatar ho, og ho blir den dommaren som fortel Frrok at han er feil. Det same skjer så med Flori. Måten dei begge har svikta han på (mora gjennom å slå han og forlate han, Flori gjennom å utnytte han og forlate han), kan gjere at han kjenner han ikkje er verdt anna enn å bli svikta og utnytta fordi han er «feil». Frrok hadde sjølv kjensler for ei vakker jente som barn, veslejenta han forgrip seg på, som mora hans vel over Frrok når ho slår han og forlét han i klosteret. Flori vel Ara. Frrok blir altså to gongar forlaten til fordel for ei jente. Begge er jenter han ser på som vakre, som får han til å kjenne sterkt, som får «fram kraft i han» (s. 90). Frrok er tydeleg prega av å ha blitt forlaten fleire gongar: «[A]ldri kom nokon heilt inn og var saman med meg, aldri sa nokon: - Eg blir her hos deg, Frrok, eg blir her hos deg» (s. 120). På nytt er han altså uønska og aleine, og Frrok fullfører sirkelen på destruktivt vis ved å igjen bruke ein staur mot det som er for vakkert.

Kristeva skriv også at depresjon ikkje treng å kome frå denne type aggressivitet. Tristheita kan derimot vere «tegnen på et ufullstendig, tomt og såret primitivt jeg. Et slikt individ oppfatter ikke seg selv som krenket, men rammet av en fundamental synd eller feil, en medfødt mangel» (Kristeva, 2002, s. 202). Eit sjølv-mord for desse er ei «gjenforening [...] med kjærligheten som aldri nås, alltid er et annet sted» (Kristeva, 2002, s. 202). Kristeva utdjupar ikkje om ho her taler om eit symbolsk sjølv-mord à la Lacan, eller eit bokstavleg sjølv-mord. Uansett meiner eg at Kristeva sin teori kan koplast til Lacan sin tanke om

symbolsk sjølv mord. Begge måtene å sjå aggresjon mot seg sjølv på er interessante med tanke på subjektet som blir skriva fram i *Bovara*. Eg har allereie argumenter for at Frrok framstår som eit ufullstendig eg, samtidig som han også har mykje sinne i seg. Aller mest sinne retta mot seg sjølv, men dette går også utover Ara.

Trass i at Frrok både vil vere saman med Ara og vere Ara, blir ho framstilt meir som eit dyr enn som eit menneske, og orda som skildrar ho står i kontrast til den vakre måten Flori blir skildra på: «[Ara] gjorde munnen til eit vrin, tennene togg og knaska. Då eg nærma meg, freste ho» (s. 159). Ho blir frå første stund skildra på ein motsetningsfull måte. På den eine sida er ho vakker og ven, akkurat slik Frrok drøymmer om å vere sjølv. På den andre sida er ho som eit fresande dyr. Ein stad uttrykker Frrok dette eksplisitt: «Jenta var heile tida i tankane mine, gjekk kring med fella mellom beina sine, var mest som å ha smågrisar i bingen att» (s. 155). Denne måten er paradoksal med tanke på at Ara er den Flori vil vere. På same måte som Frrok desperat klamrar seg til Flori, songen og naturen, blir også Ara noko vakkert han er livredd for å miste:

[E]g såg på føtene hennar, la eg dei i olje, ville dei alltid vere smale og glatte [...] og stakk eg handa ned i krukka og drog dei opp mange år fram i tid, ville dei vere akkurat slik dei no var, og kalle fram det eg kjende for henne, same kor gammal eg måtte vere. (169)

Det «vakre» er viktig for Frrok, og framstår både som forsøk på å stilne ei lengsle, men også som ei flukt frå røyndommen, det vonde tilværet i klosteret. Men så skjer ei endring, og Frrok «kunne ikkje ha ro ved sida av vakkert, tankar og minne» (137). Det vakre, her representert ved Ara, begynner å vekke vonde minne om kva han gjorde mot veslejenta bak husveggen, og om korleis mora hans avviste han. Vi har altså ei hending som utløyser ein analepse og som så blir eit vendepunkt, fordi Frrok sitt minne gjer at han endrar haldning overfor Ara. Etter dette blir ho noko negativt, noko altfor vakkert som minner han om alt det vakre han ikkje har i livet sitt. Frrok bestemmer seg for at Ara må vekke: «Jenta i kjellaren måtte ut så snart råd var, eg ville ha henne her, og eg ville ha henne bort, i tanken kjeppjaga eg henne, jaga henne inn i uthuset og kvelte henne» (s. 144).

Det heile endar altså med at Frrok lar slaga snakke for seg. Når Frrok har tatt livet av Ara og tatt på seg hennar klede og skalle, vandrar han ut av klosterporten, på aller siste side i boka. Dette er framstilt på ein harmonisk måte:

I demringa vakla jenta ut kjellardøra, [...] langsamt opp mot smijernsporten i kjole og grøne sko og med langt, fint hår [...] Porten glei att, og eg tok nokre steg, såg mot himmelen [...] på himmelen gav lufta etter, og dei aller første sluddflaka landa på bakken, og mellom flaka skar solskiva opp bak fjella, steig i svak raude. [...] og langt framme braut sola sterkare fram, ei heil fjellside raud av solrenninga reise seg og viste veg. Eg visste stokken min var trufast, eg visste føtene mine gjekk, eg visste auga mine såg, eg visste hendene mine kjende, eg veit hjartet mitt slår. (s. 201)

Frrok har på eit vis fått oppfylt ønsket sitt om å vere ei jente i grøne sko og kjole og med vakkert hår. Men kven er det eigentleg som vandrar ut av klosteret? Trass i den harmoniske skildringa, veit vi at dette er langt frå harmonisk. Frrok har tatt eit liv for å bli ein annan, ein han aldri kan bli. Han har gått så langt utanfor norma som han aldri før har gjort, og har dermed støytt seg totalt ut. Den som vaklar på høge hælar ut smijernsporten er ein ikkje-person, ein sjølvkonstruksjon.

I dette kapitlet har eg drøfta subjektet gjennom teoriane til Lacan og Kristeva. Først gjennom ei drøfting av subjektet og språket, deretter med fokus på Frrok sitt Sjølv. I sin mangel på identitetskjenle klamrar Frrok seg til Flori og underkastar seg han. Når Flori døyir og Frrok ikkje lenger kanha denne rolla, veks driftane seg sterkare i han. Eg har sett på korleis Frroks sitt uttalte ønske om å døy kan seie oss noko om han som subjekt. Den konkrete dødslengta i han blir eit bilete på korleis han i sterkare og sterkare grad ønsker seg om til noko anna, i si enorme lengsle etter å fylle tomrommet etter heilskapen med mor.

Eg stilte spørsmål om det sjangeroverskridande språket kan vere eit forsøk på å nå det reelle. Vi har sett at forteljaren brukar «merkelege» ord for å skildre det som skjer. Dette gjeld det som lesaren forstår er verkeleg traumatiske hendingar, men også det som kjem som resultat av traumatiske hendingar. Kjensler knytt til dette traumatiske blir «tilslørt», kanskje fordi Frrok ikkje har ord for dette, det ligg utanfor det han kan nå med språket. På denne måten kan ein seie at språket forsøker å utforske noko utilgjengeleg.

*Bovara* er ein roman om eit subjekt. Samtidig kan ein ikkje skilje subjektet frå samfunnet. At ein går gjennom den symbolske kastrasjonen, underkastar seg Lova og blir integrert i den symbolske orden, er alle føresetnader for å kunne bli eit subjekt. Å vere eit subjekt føreset altså at ein er ein del av noko større. I innleiinga nemnde eg at *staden* for handlinga i Leikvolls romanar er viktige. I *Bovara* er klosteret og klosterhagen framtrudande kulisser for handlinga, og noko som eg meiner er verdt å drøfte i samband med analysen av subjektet.

## Kapittel 6

### Om klosteret i *Bovara*

Eg har vist korleis Frrok kjenner seg innestengt i eigen kropp. Men det er fleire stengsler i romanen, som også har stor påverknad på korleis han lever. I *Bovara* kryr det av dører og portar som er låst. Klosterporten lukka seg bak Frrok då han var barn, og blei verande stengd. Forteljinga finn stad innanfor «den høge og ru klosterveggen» (s. 13), tjukke veggjar og stengde dører. Muren, veggane og dørene er med på å gjere den innestengde kjensla i romanen større, både fysisk og psykisk. Staden for forteljinga er på denne måten viktig, noko som går igjen i alle dei tre første romanane til Leikvoll. Staden i seg sjølv fungerer både opnande og avgrensande for personane sine handlingar. Hovudpersonane kjenner alle ei lengt etter å krysse grensene, men på same tid er dei avhengige av dei. I Leikvolls andre roman, *Fiolinane*, kjem det iblant fly med naudhjelp. Flyet i seg sjølv står som noko fjernt, ukjent og framand utanfrå. Leikvoll seier at

[f]lyene er viktige for romanen, de forteller at det finnes en verden utenfor. Vi vet ikke mye om den verdenen, men den må klare seg mye bedre, ettersom de har fly, og ressurser til å sende ut nødrasjoner. - Morgenbladet skrev at de var forlatt av verden, det likte jeg. Flyene viser at ikke hele verden er som søppelfyllingen. (Midthun, 2010)

At verda utanfor er til stades og framstår som ein betre stad, kan vi kjenne igjen i både *Eit vintereventyr* og *Bovara*. I *Eit vintereventyr* kjem stadig nye menneske utanfrå til arbeidsleiren, og hovudpersonen drøymmer seg stadig til ein heim utanfor leiren. Men, som i *Fiolinane*, er verda utanfor noko han berre kan drøyme om. Ho er utilgjengeleg. I *Bovara* kan vi sjå korleis munkane faktisk har tilgang til landsbyen utanfor klosteret, så lenge det skjer i skjul. Likevel er verda utanfor ein utopi for dei som bur i klosteret, noko vi kan sjå gjennom det eine besøket Frrok tar til landsbyen ein natt, der han går inn i eit hus og ser ei mor og eit barn som søv trygt saman. På eit vis har denne mora med barnet same funksjon som flyene i *Fiolinane*. Dei viser at det finst noko anna, noko betre, utanfor samfunnet hovudpersonen er ein del av.

At handlinga finn stad i eit lite, innestengt samfunn, er altså eit motiv som går igjen i Leikvoll sitt forfattarskap. At tyngda av samfunnet i *Bovara* er stort, blir understreka på fleire vis. Eg vil i det følgande drøfte kva klosteret som stad og samfunn har å seie for tematikken i boka.

## Klosteret som stad

Klosterporten som lukkar seg etter mora til Frrok er med på å skape eit bilete av han som fanga: «[K]losterporten vart opna og mor fekk meg inn, klosterporten vart stengd» (s. 23). Murane er høge og ikkje moglege å kome over utan stige. Kjensla av å vere innestengd blir større utover i forteljinga, då stadig fleire dører lukkar seg: Flori isolerer seg i eit tårnrom, Ara blir innestengd i grisebingen, Frrok blir forlaten i ei djup grav. Murane verkar høgare jo meir Ara utan hell leitar etter utgangen: «[E]g finn ikkje ut» (s. 191). Likevel omtaler ikkje Frrok klostermurane som eit stengsel, men som noko trygt. Han kommenterer korleis dei som bur i landsbyen «budde utan murar som ramma inn, var dei trygge når kvelden kom» (s. 176). Frrok omtalar hagen bak murane som «mitt ly» (s. 50), og uttrykker at han ikkje lengtar ut på same måte som dei andre munkane, til dømes Flori, som ofte snik seg til landsbyen om natta: «Sjølv gjekk eg aldri til landsbyen, der fanst det ingenting eg sakna» (s. 22), og: «Eg kunne ikkje førestille meg ein annan stad, eg hadde vore her sidan eg var barn, eg ville vere her til eg ikkje lenger var Frrok» (s. 160).

Ein kan, trass i den tryggleiken Frrok gir uttrykk for at han kjenner i klosteret, legge merke til at han lengtar ut mot noko anna. Det blir aldri sagt eksplisitt, men tankane hans avslører han:

[E]g såg meg sjølv traske i landskapet, kor langt kom foten min, trekte han meg opp dei skogkledde åsane, innover fjelldalane der snøen låg, leidde han meg trygt mellom tind og takk eg måtte forbi om eg ville langt bort, korleis gjekk foten bratte drag som forsvann bak åskammane, strie og vanskelege elver, fann føter ein vadestad. (s. 146)

Frrok speidar stadig ut over murane og drøymmer seg vekk i skogen og fjella utanfor. Trass i at Frrok klamrar seg til klosterhagen som sin trygge stad, har han altså ei lengsle mot noko utanfor. Innsida er kjend og trygg, medan utsida representerer både lengsle etter og frykt for det ukjende. Klosteret er ein institusjon som skaper grenser, og Frrok er innestengd bak murane, men også utestengd frå samfunnet utanfor. Munkane skal ikkje forlate klosteret og delta i samfunnet utanfor, spesielt ikkje på den måten fleire av munkane gjer.

Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard skriv i introduksjonen til *Sted* (2010) at «stedet [er] fundamentalt for vores eksistens og derfor alltid interessant» (2010, s. 8). Dei tar utgangspunkt i fleire teoretikarar, noko som gjer at deira bok er god som eit oversiktsverk når det gjeld stadsteori. Mellom anna viser dei til Tim Cresswell, som meiner at «[e]t sted opstår først i mødet med et subjekt, der sanser, erindrer og har viden om det pågående sted eller andre



steder» (Mai & Ringgaard, 2010, s. 9). Som subjekt er ein omgitt av staden, og staden vil på denne måten vere definerande for subjektet. Eg tillegg i denne analysen ordet *stad* dei same eigenskapane som Cresswell tillegg ordet *place*, som «spaces which people have made meaningful» (Cresswell, 2004, s. 7). Ein stad er altså ifølgje Cresswell ein lokasjon med meining. Og er det ein stad som verkeleg har blitt gitt meining av menneske, er det klosteret.

Ordet «kloster» kjem frå latin og tyder nettopp ein innelukka plass, eller «avlukke; lås, blot, bom» (De Caprona, 2013, s. 903). Meir utdjuping finn vi på nettsida til Den katolske kirke, som eg meiner har ei treffande forklaring med tanke på korleis eg sjølv, som utanforståande, ser på kloster: «De ytre kjennetegnene er ofte de samme: et regelmessig liv levd i fellesskap med vekt på bønn, stillhet, nøysomhet, sølibat og ofte også underordning under en åndelig leder» (Den katolske kirke, 2011a). Dei forklarar også at klostrene «er autonome, dvs. har fullt gjennomført selvstyre» (Den katolske kirke, 2011b). Her blir det utdjupa nettopp at eit kloster i stor grad styrar seg sjølv, som eit eige samfunn. Dette er eit viktig poeng i drøftinga av kva klosteret som stad har å seie for det tematiske. Desse definisjonane er med på å danne eit grunnlag for korleis eg analyserer staden i romanen.

Den tyske filosofen Martin Heidegger er opptatt av at eit byggverk er eit «menneskeligt ingreb, der skaber stedet som et forbindelsesled mellem mennesket og dets væren» (Mai & Ringgaard, 2010, s. 12). Fleire teoretikarar støttar dette synet til Heidegger. Mellom anna Gaston Bachelard, som

afviser modstillingen af subjekt og objekt og opfatter huset som en overgangszone mellem de to. Huset er som en krop uden på kroppen, fordi vi er vokset op i det, og fordi det har aflejret sig i vores erindring. Vi har beboet huset, som derfor er blevet en del af vores krop og forestillingsverden. Samtidig er huset åbent og i stadig udveksling med naturen og universet udenfor (Mai & Ringgaard, 2010, s. 11)

Frrok er, som eg skal gå nærare inn på om litt, svært påverka av kulturen i klosteret. Heile hans syn på verda, på kjærleik og på seg sjølv er forma av oppveksten i det brutale miljøet i klosteret. Han er på denne måten fanga av murane, på alle måtar. Ein kan seie at klosteret er ein ytre faktor, men eg vil påstå at i Frrok sitt tilfelle glir klosteret og personlegdomen hans inn i kvarandre. Klosteret er ein så stor del av Frrok at det har blitt ein indre faktor. Klosteret som institusjon er basert på indre kjensler, på tru og på sjeleliv, noko som kan gjere påverknaden sterkare enn mange andre stader.

Det at handlinga finn stad nettopp i eit kloster fungerer på fleire måtar. Mellom anna er det interessant fordi eit kloster er ein tilbaketrekt stad, og på sett og vis er det sitt eige samfunn utanfor samfunnet. Det kan gjere handlinga meir framand, då dei færraste bur i kloster til vanleg, eller er godt kjende med livet i eit kloster. Det er på mange måtar ei eiga verd, med ein kvardag som skil seg frå kvardagen i «verda utanfor». At klosteret i *Bovara* i tillegg er omringa av murar som skil det frå landsbyen, understrekar den tilbaketrekkinga det er å gå i kloster. Handlinga kan på denne måten framstå som fjern og framand for lesaren.

Samtidig som staden kan vere med på å distansere lesaren frå handlinga, så veit lesaren likevel kva eit kloster er, og vil ha sine assosiasjonar til ein slik stad. Dei fleste vil umiddelbart forbinde eit kloster med Gud, religiøsitet, og dei religiøse rituala som følger med. I *Bovara* blir desse forventningane til ein viss grad oppfylt. Eit døme på dette kan vi finne i korleis Frrok syng for dei døde. Lesaren vil her kunne kjenne igjen rituala frå ei gravferd. Den forlatne guten som Frrok må gravlegge får rett nok ikkje ei vanleg gravferd, men Frrok følger likevel nokre ritual: «Ei stund stod eg og prøvde å nynne fint, men kva nynna ein til ein som ikkje var her meir enn dagar på jorda» (s. 59). Det same finn vi når Frrok har tatt livet av Ara: «Eg song mot dei store mageleppene» (s. 196). Det kan her også verke som Frrok utfører eit religiøst ritual ved å vaske den døde rein. Ein kan tenke seg at dette kjente, midt oppe i alt det grusomme og sjokkerande, kan skape ei bru mellom det som vi ser på som menneskeleg og dei «umenneskelege» handlingane som finn stad i romanen.

At eit kloster er ein stad for religion, kan også vere med på å gjere stemninga endå meir innestengd, då det skaper fleire grenser enn berre dei fysiske murane. Staden skaper ein ekstra dimensjon med tanke på den religiøse autoriteten i eit kloster. Den høgaste autoriteten her blir naturlegvis Gud og dei heilage skriftene. Førestillinga om Gud er på denne måten gjennom heile forteljinga til stades gjennom sjølve staden, som eit moralsk lovverk som heng over heile forteljinga, og som grunnlag for bebuarane sine liv. I tillegg møter vi denne Autoriteten gjennom Frrok sine tankar:

[A]lt var hos han som vakta og forbarma seg over kvar og ein av oss, han såg kvart steg foten min tok, han kjende mine henders lengsler og skuld, visste kvar tanke og kvart ønske og kvart ord eg ville seie, men aldri fann riktig augneblink for. (s. 9)

Vi kan sjå at Frrok trur, men òg at han tvilar: «[V]ar dei bortfarne verkeleg der oppe ein stad» (s. 14), og «om kloden snudde seg, ville eg falle ut til stjernene, tok nokon imot der ute» (s. 85). Denne ambivalensen vil eg drøfte næramre om litt. Trass i tvilen, ber altså Frrok mykje

til Gud, og søker hjelp og trøyst i han. Dei religiøse rituala er viktige for Frrok. I desse rituala har Frrok ein plass, og gjennom dei finn han eit språk han kan gå inn i og bruke. Til dømes har vi sett korleis han tyr til song og bøn når han har det vanskeleg.

Også i dei tidlegare romanane til Leikvoll finn vi ei førestilling om Gud, eller ein høgare autoritet som dei har tru på. Det blir i desse bøkene ikkje knytt direkte til religion på same måte som i *Bovara*, men i til dømes *Fiolinane* kan ein sjå korleis mora utfører ritual når dottera dør:

Karet var dekt til med ei [...] fille. Ingen fekk spegle seg før sørgjetida var over, og skulle ein drikke, måtte det gjerast om kvelden eller før sola stod opp [...] Ein fekk heller ikkje lov å sitte på oljefata, berre på bakken, [...] og som einaste son måtte eg be for storesyster i sørgjetida. (Leikvoll, 2010, s. 30)

Det er riktignok berre mora i familien som held på desse religiøse rituala, men også hovudpersonen er påverka av ei form for tru. Dette ser vi tydeleg gjennom at han tyr til bøn når han ikkje finn ord. I både *Eit vintereventyr*, *Fiolinane* og *Bovara* ønsker hovudpersonane at nokon tenker for dei. Dette tar forfattaren sjølv opp i eit intervju om dei to første bøkene sine i podkasten «Litteratur på Blå» (Goksøyr, 2016, 38:00). Her seier Leikvoll at hovudpersonane si skjebne er at dei tenker for mykje, og at dei treng nokon som kan ta over for dei og gi dei ro. Hovudpersonen i *Eit vintereventyr* har ikkje ein Gud, men ein høgtalar i arbeidsleiren har same funksjon. Kvar dag blir han fortalt kva han skal gjere av denne høgtalaren som ropar ordrar ut over arbeidsleiren: «Eg hadde ikkje noko mot den metalliske stemma, ho var som eit ur som sa kva eg skulle gjere» (Leikvoll, 2008, s. 20). Leikvoll seier i podkasten at «det er noko over dei, noko dei kan merke, men som dei ikkje veit kva er» (Goksøyr, 2016, 36:15).

Abbeden er formidlaren av Guds ord i klosteret. Vi kan sjå at dei religiøse reglane han formidlar, er noko Frrok ikkje kan leve opp til. Til dømes seier abbeden i ei preike at sex mellom to menn er gale:

- Veit de ikkje at dei som gjør urett, ikkje skal arva Guds rike? Far ikkje vilt! Korkje horkarar, avgudsdyrkarar, ekteskapsbrytarar, eller menn som ligg med menn eller lèt seg bruka til dette, korkje tjuvar, pengekjære, drikkarar, spottarar eller ransmenn skal arva Guds rike. Somme av dykk var ein gong slike. Men de har late dykk vaska, de er helga, ja, rettferdige for Herrens namn og Ande. (s. 127)

Abbedens preike har ein dobbel verknad. På den eine sida sida understrekar den Lova som er til stades i eit kloster, som eit ekstra stengsel for dei som lever der. På den andre sida framstår den som ironisk, ettersom lesaren veit korleis tilstanden er i klosteret, og korleis munkane behandlar kvarandre. Dei har sex med kvarandre og med korgutane. Det som derimot ikkje finst i klosteret, er kjærleik. På den måten er det fysiske mellom Frrok og Flori utanfor Lova som blir formidla i klosteret, men kjærleiken Frrok kjenner på, heller ikkje er innanfor norma i klosteret. Abbeden seier til Frrok at

[k]jærleiken mellom menn er den sterkaste kjærleiken som finst, berre så likt kan bli eitt, berre så likt er reint, det er ikkje noko som skader, det er ein sterk kjærleik, sterk i sin fridom, sterk i sine former, sterk i sine band, sterk i sin like, men fordi han er så fullkomen, har han ingen plass og må utryddast. (s. 174)

Abbeden seier også at «sterke kjensler var ein sjukdom som alltid var etter oss, ein sjuk hund, kjensler lokka ein stadig lenger bort frå andre, ein gjorde seg sjuk» (s. 128). Med desse orda innskrenkar abbeden fridomen til munkane. Gjennom å gjere menneskelege kjensler til noko negativt, får ikkje munkane fridom til å vere autonome menneske, nesten ikkje menneske i det heile tatt. Når Flori sluttar å skrive av religiøse skrifter og begynner å skrive sine egne ord i staden, bryt han Lova: «Eg skriv ei slik bok dei ikkje lar nokon her skrive» (s. 49). Det verkar som at det i klosteret berre er dei religiøse orda som er att, Autoriteten sine ord. Orda til menneska er på eit vis fjerna og gjort ugyldige, på same måte som kjenslene deira er gjort ugyldige. Dette bryt no Flori med. Han vel sine egne ord over autoritetens, og viser i tillegg gjennom dette at han har sterke kjensler, og ein sterk trong til å uttrykke dei gjennom ord, noko som også er ulovleg.

Klosteret i *Bovara* har både av forfattaren sjølv og av fleire som har omtalt boka blitt kalla ein gudsforlaten stad, mellom anna i *Dagsavisen* (Sandve, 2014) og *Morgenbladet* (Vikingstad, 2015). Sjølv om eg har peika på at Gud er til stades på fleire måtar, er det kanskje i aller størst grad gjennom fråver ein får auge på Gud. At handlinga i *Bovara*, med all sin brutalitet, finn stad i eit kloster, forsterkar det brutale. Utanfrå blir eit kloster gjerne sett på som ein stad der ein lever i harmoni med Gud og kvarandre. Kvardagen som blir skildra i *Bovara* står i grell kontrast til denne forventninga. Sjøkkeeffekten blir større nettopp fordi ein ikkje reknar med at munkar skal gjere slike brutale ting. Det at desse tinga finn stad i Guds hus, understrekar slik vondskapen. At munkane møter prostituerte (44), ligg med kvarandre, meir eller mindre frivillig, og valdtar korgutane bryt med forventningane om korleis livet i eit

kloster skal vere. Dette er eit tydeleg døme på at *Bovara* er bygd opp av paradoks. Staden for hendingane forsterkar dei, på same måte som det lyriske språket forsterkar det brutale det fortel om. Altså er det lett å kjenne distanse til Frrok og det som skjer i klosteret. Likevel skal vi sjå at det finst trekk ved forteljinga som skaper den omvendte verknaden. At Gud er fråverande vil eg drøfte nærmare litt seinare i dette kapitlet, når eg skal sjå på det gode og det vondei romanen.

Når *stad* av Cresswell blir definert som ein lokasjon med meining, kan ein seie at når Gud ikkje lenger er i klosteret, er også meininga med denne lokasjonen vekk. Klosteret blir etter dette resonnementet ein ikkje-stad. Også dette kan vere med på å gjere romanen meir allmenn, då det gir eit signal om at det ikkje er staden i seg sjølv som betyr noko, og dermed kan dette vere kor som helst. Eit kloster er også i stor grad ein tidlaus stad. Den enorme utviklinga samfunnet har gått gjennom dei siste 100 åra er ikkje i like stor grad synleg i eit kloster. Utviklinga går seinare, fordi tradisjonar er viktigare enn i store delar av samfunnet ellers. Plasseringa av handlinga gjer det på den måten vanskelegare å tidfeste handlinga. Det blir aldri nemnt noko om når handlinga skjer, og det er ikkje mogleg å tidfeste den gjennom skildringar av til dømes klede, teknologi eller andre ting. Forteljinga er på denne måten frigjort frå tid og stad. Dette er med på å gjere at tematikken blir meir allmenn, og kan vere eit signal om at den også gjeld vår eiga tid.

Kloster som stad verkar altså dobbelt. På den eine siden kan lesaren kjenne distanse til det fortalde, fordi både staden og tida kan kjennast framand. På den måten kan ein godta meir. Samtidig vil ein kunne knyte handlinga til si eiga samtid og på den måten bli tvinga til å ta stilling til det som skjer. Ved å bruke ein stad som på den eine sida er gjenkjenneleg, men på den andre sida er fjern frå lesarens samtid, skaper Leikvoll rom til å utforske det menneskelege, og tydeleggjere dei eksistensielle spørsmåla. Dette gjer han også ved at klosteret som stad er nettopp innelukka, og utan for mange kulissar. «Kva skjer når ein plasserer menneske på ein stad kor dei ikkje har moglegheit til å vere noko anna enn menneske», spør Leikvoll i ein samtale om *Fiolinane* (Goksøyr, 2016, 7:40). Dette meiner eg kan overførast til diskusjonen om klosteret i *Bovara*. Eg vil vidare sjå på korleis klosteret som samfunn blir skildra, og kva dette gjer med subjektet.

## Klosteret som samfunn – kulturen i klosteret

Samfunnet og kulturen Frrok er ein del av er svært viktig for forteljinga om nettopp subjektet, då dei er uløyseleg knytte saman. «Kultur» er eit komplekst omgrep som det ikkje verkar som det er mogleg å finne éin definisjon på. I grove trekk handlar kultur om noko som er menneskeskapt. Omgrepet kjem opphavleg frå latin og tyder dyrka jord, altså natur som er omforma av menneskehender. Kulturomgrepet omhandlar dei tinga vi gjer og seier, åtferdsmønster og tankemønster som ein ser på som «naturleg» innanfor ein kultur. Edward Tylor definerte i 1871 kultur slik: «Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits! (*sic*) acquired by man as a member of society» (Tylor, 2010, s. 1). Eg vil i tillegg vise til Arne Martin Klausen, som har tatt utgangspunkt i Tylor. Hans definisjon lyder slik: «[D]e idéer, regler, normer, koder og symboler som et menneske overtar fra den foregående generasjon, og som man forsøker å bringe videre – oftest noe forandret – til den neste generasjon» (Klausen, 1992, s. 27). Denne er verdt å nemne, då den utfyller Tylors definisjon ved å innlemme det viktige faktum at kultur stadig endrar seg.

Ein kan seie at alt som er lært er kulturelt, medan alt som er medfødt er naturleg. Kultur blir sett på som det motsette av natur, men dette bør diskuterast. For gjennom kulturen blir ofte dei biologiske, altså naturlege, behova gjort om til kulturelle behov. Eit døme på dette er tillaging av mat. Det same er korleis ein skaffar det ein treng for å overleve. Dette er kulturbestemt (Eriksen & Sajjad, 2014, s. 36). Det er også kulturelle reglar for kva som er rett og gale. Ein kan seie at kulturen er det vi handlar på grunnlag av. Alle erfaringar vi gjer oss, og alle kunnskapar og verdiar vi har fått frå kulturen vi lever i, avgjer kva vi ser på som rett og gale, eller, paradoksalt nok, «naturleg». Eit døme på dette, som er aktuelt for nettopp drøftinga av *Bovara*, er normer rundt seksualitet og vald.

Det er interessant å legge merke til at det aldri blir stilt spørsmål ved det som skjer i klosteret. Aldri undrar Frrok eller nokon annan seg over kvifor munkane «har rett» til å krevje sex frå Frrok og korgutane. Det kan verke som at vald og valdtekt er ein måte å takle kjensler på i klosteret. Flori slår Frrok i frustrasjon og sinne, og han drep eit piggsvin som han tidlegare har vist stor fascinasjon for og glede over: «[H]an slo og slo ut krafta ho var i han, slo ut all lengsle [...] stokken saug han tom for sagn og vreide og slo det ut for han, han slo piggsvinet i sunder» (s. 107). Det er tydeleg at Frrok er van med at kjensler kjem til syne gjennom slag.

Gjennom heile forteljinga tenker han i valdelege termar når han blir sint: «[I] eit tankesteg slo eg stokken over den tjukke ryggen, slo inn den runde skallen med alle orda, reiv opp det lange arret, knekte dei butte handledda» (s. 51). Dette er blitt den «naturlege» reaksjonen på sinne.

At livet i klosteret er prega av vald, står som eg tidlegare har diskutert i strid med det ein instinktivt forbind med kloster, då eit kloster i utgangspunktet er ein stad for religion, tilbaketrekking og ikkje-vald. Det kan verke som at dei etiske normene i klosteret har fått utvikle seg uavhengig av samfunnet utanfor murane (jf. definisjonen på kloster som ein autonom institusjon). Vald som reaksjon på kjensler er blitt ei norm, og denne kulturen har påverka Frrok sitt syn på kva som er kjærleik og hat, rett og gale. I klosteret er all normal menneskeleg kontakt fråverande, og igjen står slag og ufrivillig seksuell omgang.

Sjølv om Frrok kjenner det han sjølv kallar kjærleik, må ein kunne seie at det han kjenner, er utanfor normal oppfatning av kva kjærleik bør vere. Eit tydeleg døme på Frrok sitt forvrengte syn på kjærleik finn vi når han undrar seg over om «all kjærleik [luktar] slik som dette» idet Flori forgrip seg på ein griseunge (s. 36). Frrok tenker også at det å ha Ara i bingen «var mest som å ha purka med grisungen i bingen att» (s. 36). Han samanliknar her Ara med grisane dei forgreip seg på, og det er dette som er «kjærleik» i hovudpersonens auge. Dette kan også vere grunnen til at Frrok misforstår Flori si utnytting av han. Når han blir valdtatt av Flori, ser han det som kjærleik, noko som igjen forklarar sjalusien han kjenner når han ser Flori valdta ein korgut. Den einaste nærleiken Frrok har hatt med andre menneske sidan han kom til klosteret som barn er valdtekt, og ein kan tenke seg at det er (u)kulturen med meir eller mindre frivillig sex mellom dei som bur i klosteret som har forma synet hans på kva kjærleik er. Trass i dette forvrengde synet hans på kjærleik, veit Frrok at det bryt med norma. Dette kan ein sjå mellom anna når han observerer Flori og korguten, og Flori bruker «dei styggaste orda berre Flori kunne gjere om til fine» (s. 133).

Det viser seg at Frrok har gjort ting som er utanfor norma allereie før han kom til, og blei forma av klosteret:

Korleis var det mellom beina på ei jente, [...] alt eg visste om det dei gøymde der, var veslejenta eg kjende på med ein staur bak husveggen den dagen mor drog meg hit, visst kjendest det mjukt for staurspissen, men mest mørkt blod frå bukleppene framfor auga mine, eg visste ingenting om korleis det var å ha slikt mellom beina, eller kjenne det med egne fingrar eller stake. (ss. 93-94)

Når Frrok tenker tilbake på denne hendinga, tenker han at «dei ein kjende for, var ein streng med, eg var streng med veslejenta den dagen bak huset, eg kjende mykje for henne, eg kjende mykje for alt kring meg og alt i meg» (s. 187). Her kjem Frrok sitt forvrengde syn på kjærleik tydeleg fram. Det kan vere dette er lært før klosterlivet, men det kan òg vere at han her i vaksen alder bruker klosteret sine uuttalte normer til å rettferdiggjere overgrepet mot veslejenta. Odd Karsten Krogh seier om Leikvolls debutroman *Eit vintereventyr* at «[g]alskapen i denne boken ligger i omgivelsene, ikke hos hovedpersonen» (Krogh, 2013). Dette meiner eg at ein i stor grad også kan seie om *Fiolinane* og *Bovara*. Trass i at Frrok er eit uferdig subjekt, med den eine foten utanfor den symbolske orden, er også han resultatet av eit samfunn, av ein kultur som er åtskild frå verda utanfor, og som har fått utvikle seg i si eiga retning.

I samband med drøftinga av subjekt og samfunn, er det interessant å sjå på namna i romanen og i Leikvolls forfattarskap. I *Eit vintereventyr* og *Fiolinane* har ikkje personane namn<sup>10</sup>. Dette gjer at dei kan vere kven som helst, noko som er med på å gjere forteljingane meir allmenne. Namna kan ikkje røpe kva tid og kva plass historia finn stad. Anonymiteten understrekar også at dei er ein del av eit samfunn der kvar enkelt ikkje betyr noko. Dette kjem spesielt godt til syne i *Eit vintereventyr*, der handlinga skjer i ein arbeidsleir. Fleire har samanlikna den med Auschwitz (t.d. Krøger, 2010), og «menneske på samleband» er ein metafor som passar godt her. *Bovara* er altså den første boka Leikvoll gir ut der personane har namn. Alle namna på personane i *Bovara* er framandklingande. Vi møter namn som Ndre, Skender, Kol, Besmir, Gjergj og Isa. Desse namna kan på den eine sida vere med på å skape ein distanse mellom teksta og lesaren, nettopp fordi dei er «merkelige» (Økland, 2014) og «framandklingande» (Bae, 2012). På den andre sida kan det at dei har namn skape meir nærleik, og større fokus på nettopp subjektet. Også dette har altså ein dobbel verknad.

Trass i at personane i *Bovara* har blitt namngitt, kan ein få ei kjensle av menneske på samleband også i denne romanen. Eg har peika på dei lyriske verkemidla i *Bovara*, og korleis språket er prega av repetisjon. Men ikkje berre finn vi språklege repetisjonar, vi finn også repetisjonar i handling. Fordi handlinga skjer i eit kloster, er det naturleg at den er prega av

---

<sup>10</sup> I *Eit vintereventyr* kjenner vi berre namnet til hovudpersonen sin romkamerat og beste ven, Hans. Hans er også er eit anonymt namn som liknar på *han*. Dette er også namnet på hovudpersonen i boka *Forkynnaren* (2015), utgitt etter forfattarens død.



ritual. Dei religiøse reglane og rituala munkane må følgje dag ut og dag inn er med på å skape ei kjensle av monotoni. Dei har alle sin plass og sitt arbeid i klosteret. Dei utfører oppgåvene sine kvar dag, ei tårnklokke ringer og fortel dei når dei skal arbeide, når dei skal ete og når dei skal sove. Personane i Leikvolls romanar er altså ein del av ein kultur der subjektet ikkje har noko å seie anna enn som ei brikke som held samfunnet saman. Eit godt døme på dette er korgutane. Frrok veit ikkje kor dei blir henta frå, og dei blir heller ikkje i klosteret lenge, men stadig skifta ut.

Staden for handlinga er ikkje berre eit kloster. Det er spesielt ein stad innanfor klostermurane som står fram som viktig, nemleg klosterhagen. Naturen har, som eg har diskutert, ein viktig plass i Frrok sitt hjarte og forteljning. Naturen og hagen blir skildra i eit poetisk ladd språk: «[...] låg morgonsol mellom kvite skyer, kantane brann raudt, i hagen måtte den gamle vivendelen ha same epleskalskinet over seg, haustsymre og toreraster glør i morgonstunda» (s. 13). Gjennom slike skildringar kjem det tydeleg fram at Frrok er glad i hagen han har arbeidd i sidan han kom til klosteret. Dette blir illustrert ikkje berre gjennom dei poetiske skildringane av naturen, det blir også fortalt at då Frrok kom til klosteret, hadde han knytte hender, og «[f]ørst då eg fekk ta i jorda, opna dei seg og vart reine» (s. 90). Dette viser kor mykje hagen har betydd, og framleis betyr for han. Frrok framstår som svært jordbunden.

Natur og kultur er eit omgrepsspar som i *Bovara* blir tydeleggjort gjennom motsetningar. Flori representerer på eit vis det kultiverte ved klosteret som stad. Kloster er historisk sett ein plass for skrift, og Flori er ein som skriv. Frrok står på den andre sida: «[Flori] var den som tenkte og skreiv, men kva var betre enn å ta i jorda, drive henne fram, kjenne henne på fingrane og hendene, lukte jord og grønske når kvelden kom» (s. 22). Frrok forstår seg ikkje på skriving og kan ikkje lese, og står som eit tydeleg bilete på det «ukultiverte», eller det naturlege, om ein skal sette dei to opp mot kvarandre. Dei to står som motsetningar. I hagen ser Flori på den viltveksande vivendelen og dei store ripsbuskane som ei plage: «Vivendelen hekta seg fast i kjortelen hans, han reiv hardt i planten og sa ugraset måtte klippast, var berre ei plage, han sleit fleire kvistar laus» (s. 73) og «[r]ipsbuskane må klippast, sa Flori» (s. 74). Frrok, derimot, ser det fine i den overgrodde hagen: «Eg løfta hovudet og kikka mot det tette kjerret. Det var lenge sidan vi stelte om dei, likevel gav dei rikeleg med rips sommarstid, aller mest der sola tok, og vern for fugl og egg om våren» (s. 74). Abbeden set også dei to gartnerane opp mot kvarandre og understrekar kontrastane når han seier til Frrok at «[v]i treng deg i

klosteret, hagen treng deg. Flori skriv for mykje til å klare hagen aleine. Eit kloster må ha ein hage, eit kloster må ha bøker, og ingen kan tene begge» (s. 174).

Etter at Flori trekker seg tilbake til tårnet for å skrive, begynner hagen å gro att. På eit vis kan ein samanlikne miljøet i klosteret med klosterhagen. Frrok lever i ein kultivert klosterhage, forma av menneska, på same måte som han sjølv òg er forma av menneska i klosteret.

Klosterhagen er no i ferd med igjen å bli tatt over av naturen: «[D]elar av hagen var overvaksne, det var uråd å rekke over alt» (s. 50). Det kan synast som at også menneska som bur i klosteret er i ferd med å gå meir «tilbake til naturen» i den forstand at dei i større grad lar seg styre av instinkt. Spesielt tydeleg kjem dette fram i hovudpersonen sjølv, Frrok klarer ikkje lenger halde impulsane sine i sjakk når han er i ferd med å miste det som held han saman. Dette kan vi sjå til dømes når han er i landsbyen: «[E]g ville dit Flori brukte å vere, [...] eg ville dit, men ei ytterdør stod på gløtt» (s. 177). Frrok har eit mål, er på veg ein plass, men så klarer han ikkje la vere å gå inn denne døra. Han berre gjer det, eller lar det skje. Ved at Frrok lar driftene styre han, går han på eit vis tilbake til naturen, han bryt med kulturen. Dette skjer i takt med at klosterhagen gror meir og meir igjen. Frrok klarer ikkje å bearbeide den aleine, og hagen og Frrok blir her knytt saman.

Frrok skildrar den endringa han opplever i løpet av forteljinga som ei kjensle av at noko veks seg større i han: «Hendene verkte opp langs armane og opp i nakken og inn i hovudet, der knollen voks seg større og tok stadig meir over» (ss. 191-192). Denne knollen kan representere alle dei ubearbeidde affektane, som til slutt vil kome til syne. Ein kan seie at Frrok, som hagen, har mykje ubearbeidd natur i seg. Både i den forstand at han ikkje gjekk fullstendig gjennom den symbolske kastrasjonen, og derfor ikkje klarer å bearbeide dei kjenslene og lengslene han har gjennom ord, og gjennom at han ikkje får bearbeidd svika han stadig opplever. For Frrok går det til slutt gale. Når Frrok så går langt utanfor Lova, gjennom ikkje berre å ta livet av Ara, men også å ikle seg henne og «bli» henne, utstøyter han seg totalt. Han var kanskje aldri heilt innanfor, og aldri heilt utanfor, men no er han verkeleg utanfor. I det Frrok tar livet av eit anna menneske, gjer han symbolsk sjølv-mord.

Det same ser vi i dei andre romanane til Leikvoll. I *Eit vintereventyr* mistar hovudpersonen styr på seg sjølv etter at han utan å tenke seg om, tar ein liten gut til seg, stel han frå ein fange i arbeidsleiren. Guten dør etter kort tid, men hendinga sett ein støkk i hovudpersonen, og alt endrar seg etter dette. Han klarer ikkje lenger halde seg innanfor norma, han lar i større grad

impulsane styre han. Også i *Fiolinane* er det tydeleg at hovudpersonen får problem når det skjer store endringar i livet hans. Systrene hans er sjuke og døyr sakte frå han, og faren forkastar mora til fordel for ei anna. Dei tre personane som har gitt hovudpersonen mest kjærleik i livet hans, forsvinn. Når familien går i oppløysing, drøymmer han om å krype tilbake inn i mor, der han var trygg (Leikvoll, 2010, s. 159). Han ønsker seg tilbake til eit førspråkleg stadium, tilbake til ein tilstand i symbiose med mor, utanfor kulturen og sin eigen røyndom.

Tilværet i klosteret verkar «dyrisk». Gjennom valdtekt er det kjønnsorganet som blir brukt for å skaffe seg makt. Vi kan slik seie at det er ein fallisk orden i klosteret, i konkret forstand. Frrok er blitt undertrykt, utnytta og audmjuka mange gongar på denne måten. At Frrok sitt underliv ikkje er som dei andre munkane sine blir nemnt igjen og igjen, og Frrok har mange tankar rundt dette. Dette kjem fram gjennom stadige referansar til «staken»: «Iblant sa dei at songen min kom frå ein som var både pung- og stakeskoren, og mens eg framleis var ungdom, løfta dei på kjortelen min for å sjå om det var sant» (s. 42). Frrok er tydeleg prega av denne fysiske mangelen, noko som kan vere eit resultat av at han heile livet har sett den falliske makta som blir utøvd blant munkane. Sjølv dei unge korgutane (som sjølv blir valdtatt av dei eldre munkane) utøver makt på den måten:

- Sjå, ropte Ermal, løfta kjortelen sin og viste dei unge og glatte beina, greip staken sin, like etter kom ein gul vasstråle, han styrte strålen opp stammen på kirsebærtreet, i det aller siste sollyset skein ein liten regnboge knapt synleg framfor han. (s. 67)

Sjølv har ikkje Frrok moglegheita til å utøve makt på denne måten. Kroppen til Frrok kjennest ikkje berre «feil» for han, den er også til hinder for han. Igjen vil eg ta opp dei seks korte kapitla i presens. Dei bruker mange av dei same symbola, og spesielt ordet «staur» går igjen. Dette gjeld også i resten av forteljinga. Frrok bruker ein staur både når han skadar veslejenta og når han drep Ara. Same type ord blir også brukte i skildringa av dei andre munkanes underliv (t.d. s. 54). I kontrast til dette, bruker han ord som «skinnfilla» (s. 155) når han referer til sitt eige underliv. Hos hovudpersonen finn ein eit nesten overdrive fokus på kjønnsorgan: «[B]rodden livlaus mellom fingrane, kom han ein dag til å kjennast annleis, eller ville han alltid vere ein klam liten snigel» (s. 69). Stokk og staur står som kontrast til Frrok sin «snigel». Og fordi Frrok ikkje er i stand til til å utøve seksuell vald og slik skaffe seg makt, blir han ikkje noko anna enn eit offer.

Forteljinga blir, som eg har vore inne på, innleidd av ei bøn: «Gud som haver barnen kär, se till meg som liten är». Fordi denne bøna er det aller første ein les, vil det nødvendigvis skape

forventningar hos lesaren. Bøna verkar ironisk med tanke på handlinga. I klosteret blir uønskte barn levert for å døy eller for å bli korgutar som munkane gjer som dei vil med. Som barn er ein i klosteret hjelpelaus, eit objekt utan fri vilje. Dette kan vi sjå gjennom den seksuelle valden som blir utøvd mot gutane, og eit heilt kapittel er vidd Frrok som observerer korgutar «vaske» den eldste munken i klosteret: «[V]askegutane gnei svampane mellom beina hans [...] den gamle gav frå seg små ul og plaska med føtene [...] og gutane skura den gamle skinnfilla, som sakte vart større» (s. 97). Frrok har også vore ein av desse korgutane, og ein kan anta at det også var slik for han då han kom til klosteret som barn, berre at han blei verande. Gjennom forteljinga blir det meir og meir klart at Frrok framleis identifiserer seg med det barnet han var då han blei forlaten av mora. Som eg var innom i den språklege analysen, er formuleringane, tankane og undringane ofte som eit naivt barns.

Frrok har altså hatt eller tatt rolla som objekt i mange år, og trass i at han er blitt vaksen, er han framleis offer for seksuell vald. Vi har sett at Frrok er forsvarslaus av to grunnar. For det første er han fysisk kastret, noko som gjer at han ikkje har moglegheit til å skaffe seg makt i klosteret. For det andre klarer han ikkje å bruke språket som han vil, og klarer dermed ikkje verken knyte band til dei andre, eller forsvare seg munnleg. At Frrok slit med å ordlegge seg har ført til at han aldri har blitt ein del av fellesskapet, i den grad det eksisterer fellesskap i klosteret. Det same kan vi sjå tendensar til i både *Eit vintereventyr* og *Fiolinane*. Begge hovudpersonane uttrykker at dei ikkje veit korleis dei skal sette saman orda, at dei ikkje klarer å snakke med sine næraste. Resultatet er at dei bruker mykje tid inne i sitt eige hovud, og er aleine med alle tankane sine. I *Eit vintereventyr* blir hovudpersonen arbeidsleirens narr. Han klovnar seg til fordi han ikkje klarer å vere som dei andre, klarer ikkje vere ein del av fellesskapet som seg sjølv. Den unge hovudpersonen i *Fiolinane* kjenner seg annleis og distansert frå dei andre barna på hans alder, og held seg unna dei. I ein fallisk orden som dei vi finn i Leikvolls romanar, er hovudpersonane alltid outsiderar, eit lett bytte.

Frrok er, på grunn av sin halte fot, avhengig av stokken sin. Stokken får ei dobbel tyding. På den eine sida er den ei synleg framheving av Frrok sin veikskap, at han faktisk har eit handikap. Den understreker på den måten rolla hans som offer i klosteret. På den andre sida er den eit maktsymbol. Stokken blir Frrok si erstatning for kjønnsorgan, då det er berre den han kan utøve vald og makt med. Stokken framstår som ei forlenging av Frrok sin eigen kropp, og gir slik ein kompensasjon gjennom slaga. Det kan verke som at staur og stakk brukt som ei slags erstatning for det han manglar reint kroppsleg.

Når Frrok forstår at Flori og Ara drøyer om å vere med kvarandre, føler han det som at «dei skreiv meg ut av mi eiga historie» (s. 106). Når Frrok så lyg til Flori og seier at Ara har dratt med ein annan mann, går Flori laus på Frrok med stokken, og Frrok fortel at «han slo meg inn att i historia» (s. 107). Slag og skrift blir på eit vis kopla saman her. Og fordi Frrok sin stokk er hans erstatning for fallos, blir også her skrift og fallos knytt saman. Dette understrekar slik alt Frrok manglar, både den symbolske kastrasjonen og dermed også språket. Dette framhevar det «uferdige» subjektet han er, og den maktesløyse posisjonen dette sett han i.

Når Frrok mot slutten forstår at han er aleine utan nokon å klamre seg til, må han ta hand om seg sjølv. Her kjem Frroks eige vers inn:

No er dagen over, sjå himmelen lyser raud,  
no skal alle sove, blom og fugl bak lauv.

No kan kvelden kome, og alt kan stilne ned,  
når mørkret fyller rommet, og Frrok er like ved.  
(s. 188)

Han seier ikkje fram dette verset til nokon andre enn seg sjølv, og ved å omtale seg sjølv i tredjeperson, framstår han som både trøystaren og den som treng trøyst. Eg har tidlegare samanlikna «Gud som haver barnen kär, se till mig som liten är» og Frrok sitt eige vers. Sjølv om dei to versa har mykje til felles, er det ein ting som verkeleg skil dei frå kvarandre. I det svenske verset er det barnet som ber om vern frå Gud. I Frrok sitt vers har han på eit vis sjølv tatt Gud si rolle. Frrok er den som passsar på. Ikkje berre er Frrok blitt forlaten av mora og Flori, det kan også verke som at han er blitt forlaten av Gud. Dette vil eg sjå på i det følgande.

## Det gode og det vonde – når Gud er død

Som Jakob Lothe skriv i *Etikk i litteratur og film* (2016), har det etiske i ein fiksjonstekst fleire komponentar. På den eine sida har vi noko kunstig, ved at personane er språkleg konstruert. På den andre sida representerer dei likevel nokon som *kunne* ha levd (Lothe, 2016, s. 14). Fiksjonslitteratur er ei framstilling av noko som kunne ha skjedd, og har på den måten ei evne til å behandle etiske spørsmål på ein måte som involverer lesaren.

For at det etiske skal kunne bli framstilt litterært, er det estetiske aspektet viktig. Dette fordi det er «gjennom estetisk form at ein persons eller forteljars haldning og handlingsmåte viser seg» (Lothe, 2016, s. 18). Eg har diskutert korleis ein som lesar blir tatt med nesten så nært hovudpersonen som det er mogleg å kome, og ein får på denne måten oppleve det gale Frrok blir utsett for i klosteret, og det gale Frrok sjølv gjer innanfrå. Her blir det etiske og estetiske, innhald og form kopla saman. Etter kvart som Frrok som person blir etablert, får ein vekselvis inntrykk av han som eit offer og som ein overgripar, og det kjem fram fleire nyansar som vi kan knyte til både den kulturen han er ein del av, og til historia og kvardagen hans. Likevel kan ein diskutere kven eller kva han er eit offer for, for som vi har sett, har han villig gjort seg til underkasta.

Ved at hovudpersonen i *Bovara* går langt utanfor grensene til kva som er oppfatta som etisk norm, blir lesaren utfordra til å stille seg nokre spørsmål. Er Frrok eigentleg vond? Også denne problematikken kjem fram takka vere dei språklege verkemidla, fordi lesaren nesten blir tvinga til å identifisere seg med hovudpersonen. Gjennom fokaliseringa får ein innblikk i eit miljø og i hendingar som for dei fleste lesarar er fjerne og nesten utenkelege. Det vil vere vanskeleg å identifisere seg med livet til Frrok, men gjennom fokaliseringa blir vi dratt med, og det heile verkar både fjernt og nært, fråstøytande, men også «naturleg», fordi auga som ser for oss er van med det. Når eg-et observerer verda rundt seg, blir det som skjer skildra som ei sjølvfølge, fordi det er ein naturleg del av kvardagen til Frrok.

Gjennom dette grepet blir det skapt, paradoksalt nok, ein nærleik som skapar distanse. At lesaren er så nær Frrok gjer også at ei vond hending blir vanskeleg å sjå kome på grunn av den sjølvfølga det blir formidla med. Som lesar er det nesten så ein kvepp til når noko «plutseleg» skjer. At noko grusomt blir skildra med ein slik sjølvfølge og nøytralitet skapar ein sjokkeffekt på fleire plan. Som lesar vil ein reagere med endå større avsky nettopp fordi det

blir skildra utan sjokk over det som skjer. Det finst ingen autoritativ røyst i teksta som seier kva som er rett og gale, det blir skildra utan moralsk undertone. På grunn av denne mangelen på avsky i teksta kjenner ein distanse til den elles så forteljeteknisk nære Frrok. Det er ein konflikt mellom den realiteten som blir skildra, og måten den blir skildra på. Denne kombinasjonen av narrativ nærleik og etisk distanse skaper eit spenn og eit ubehag i forteljinga. Dette verkemiddelet er med på å utfordre lesaren, då ein blir tatt med i ein dragkamp mellom sympati for Frrok og avsky for handlingane hans.

Fråveret av moralske lover er noko som går igjen i trilogien *Bovara* er ein del av. I *Eit vintereventyr* finn vi tilbakeblikk frå hovudpersonen si tid før leiren, kor han både blei misbrukt, og sjølv misbrukte små gutar: «[eg] nynna lågt den vesle songen mor mi song på utsida av uthusets sprinkelveggar då eg òg berre var ein liten gut og far la meg over hoggestabben» (Leikvoll, 2008, s. 58). I *Fiolinane* finn vi fleire døme på både nekrofilii, incest og valdtekt:

Det gjorde godt å sjå mor slik, nede på bakken framfor meg [...] Eg såg ned på det bitre ansiktet og stakk staken mellom dei sprokne og blødande leppene som gnei og gnikka mot meg [...] heile morsansiktet var eit dyr som beit seg fast og saug, og di meir staken var smurt inn av blod, di lettare gjekk det. (Leikvoll, 2010, s. 115).

*Bovara* skil seg ut blant bøkene, fordi ein faktisk i ho finn uttrykte moralske lover som omhandlar sex. I praksis er dei derimot fråverande, som i dei andre romanane. Det kan verke som at dei etiske retningslinene som blir preika om i gudstenesta ikkje lenger har autoritet i klosteret. Abbeden seier til Frrok at «[d]et som hender her, må hende her» (s. 173), og viser med dette at han veit om den seksuelle kontakten mellom munkar og korgutar, men vel å la det skje.

Frrok har tru og tvil, men også ei kjensle av at Autoriteten følger med på han: «[H]an såg kvart steg foten min tok, han kjende mine hendens lengsler og skuld, visste kvar tanke og kvart ønske og kvart ord eg ville seie» (s. 9). Det kjem fram gjennom språket at Frrok har eit ambivalent forhold til Gud, det som skulle vore sjølv Autoriteten i klosteret. At Autoriteten gir lovar Frrok ikkje klarer å følgje gjer at Frrok blir distansert frå den, og dette kan gjere det vanskeleg å kunne identifisere seg med den. Då er det vanskeleg for han å identifisere seg sjølv, vere eit Sjølv og ha eit Sjølv. At Frrok har ei førestilling om korleis han *bør* vere, og ei kjensle av å bli sett av nokon som passar på at alt går rett for seg, viser at han til dels er ein del av den symbolske orden, underkasta den store Andre. Samtidig er han utanfor det rommet

og dei reglande språket skapar, da han ikkje klarer å bruke dette, og ikkje klarer å følge reglane.

Frrok tenker mykje på Gud, og i ein fantasi blir han «tatt hand om» (bokstaveleg talt) av Gud:

[E]g låg på bakken, frosen utan å kjenne kulda, men varmen frå handa som varsamt løfta meg, [...] heldt meg heilt opp i auget sitt, eg låg i ei hand, [...] låg på rygg og kikka opp i auget og såg meg speglast. (s. 153)

Her vel eg å tolke dette auget og denne handa som Autoritet. I denne fantasien speglar Frrok seg altså i Autoritetens, Guds, auge. Her vil eg vise tilbake til kapittel 5, kor eg drøfta korleis ein som subjekt er avhengig av å ha nokon å spegle seg i for å kunne ha eit Sjølv. Frrok blir ikkje sett av nokon, men førestiller seg trass i sin utanforskap å bli sett av den store Andre. Her er det interessant at dette imaginære auget ser han, og Frrok speglar seg i det. Denne fantasien kan stå som eit tydeleg bilete på kva Frrok manglar, nettopp det å bli sett av nokon, også ein symbolsk Autoritet. Vi har tidlegare sett korleis Frrok hatar seg sjølv. Dette gir meining om han førestiller seg å bli sett av ein gud som ikkje vil godta han. Vi kan tenke oss at Frrok i denne fantasien speglar seg i Guds auge og ser noko feil, noko han hatar. Forkastar Frrok her Gud som han forkastar seg sjølv?

Formuleringa som er brukt om *Bovara*, at det handlar om eit gudsforlate kloster, kan føre tankane til Friedrich Nietzsche og hans utsegn om at «Gud er død» (Nietzsche, 1962, s. 3). Når alle lovar går i oppløysing og, som i klosteret i Bovara, ikkje lenger betyr noko, finst det då ein autoritet? Kven er det i Frrok sitt liv? Har Frrok nokon i sitt liv som kan fungere som ein autoritet, ein han kan identifisere seg med? Vi har sett at dei andre munkane ikkje ser han, at Gud gir han lovar han ikkje kan følge, og at Flori er ein ustabil Annan som nærmar seg og distanserer seg om kvarandre. Trass i dette, har Flori vore den som fortel Frrok korleis ting kan vere: «Flori hadde [...] alltid vist meg korleis alt verka, korleis alt var og skulle vere» (s. 23).

Ein kan legge merke til at Flori blir skildra litt som ein gud: «[D]en vesle guten kunne livne til att, Flori var han som brukte seie at no var den og den klar for jorda, [...] Flori bestemde alle store ting» (s. 10). Flori bestemmer til ein viss grad over liv og død i klosteret, og Frrok snakkar til han med andakt: «- Ein liten er klar for grava, men berre dine hender er verdige eit slikt lite, stilna hovud» (s. 51). I tillegg er også *staden* igjen eit viktig symbol. Flori har trekt seg tilbake til tårnrommet, den staden i klosteret som er nærast himmelen. Dette passar godt



med at han blir opphøgd som ein gud av Frrok. Som motsats til Flori står Ara. Ho blir stengt inne i grisebingen og skildra som eit dyr. Frrok bruker til og med ordet «svinebinge» (s. 104), nesten som ein understreking av kor mykje han ser ned på henne, eller vil sjå ned på henne. Kontrasten mellom det himmelske og det jordiske er her påfallande.

Idet Frrok mistar Flori, først til skivinga og så til døden, har han ingen som fullt og heilt gir han eit etisk rammeverk han kan forsøke å leve etter. Formuleringa «Gud er død» gjeld i denne forteljinga ikkje berre ein religiøs gud, men også Frrok si erstatning for ein Autoritet. Frrok er altså ikkje, trass i tilværet i eit kloster med ein uttalt store Andre, og som underkasta Flori, underkasta ein normsettande symbolsk autoritet som fortel han korleis han bør leve. Det er også verdt å stille spørsmål ved om Flori eigentleg har vore ein etisk autoritet for Frrok, med tanke på kulturen i klosteret. Det er påfallande mykje seksuell vald i forteljinga, og påfallande lite dialog, som om kroppen og valden har overtatt snakkinga, og det har forma seg ein slags obskøn symbolsk orden, der ein har gått langt vekk frå den opphavlege ordenen som den religiøse konteksten skapte. Ifølge Lacan har den symbolske orden alltid ein obskøn baksida (Žižek, 1997, ss. 26-27). Slik sett er klosteret «normalt». Igjen viser romanen til det universelle, men dette blir peika på gjennom ekstreme døme.

Trass i at det kan verke som at Guds lovar ikkje lenger er gyldige i klosteret, finst det grensar også her. Desse grensene kjem fram gjennom munkane sine brot på dei. Dei trosser Lova ved å til stadigheit å forlate klosteret til fordel for landsbyen og tøsene der, og ved å ha seksuell omgang med kvarandre og korgutane. Ved å gjere dette ulovlege bekreftar dei samtidig Guds makt. Ein skulle tru at om Gud er død, som det kan sjå ut som i denne forteljinga, så er alt lov. Dette samsvarar med Nietzsches syn. Når alle grensar er oppheva, blir menneska sin autonomi forsterka (Nietzsche, 1962, s. 3 ff). Dette er Lacan ikkje samd i. Derimot meiner han at om Gud er død, er ingenting lov (Žižek, 2003, s. 96). Ved å leve utanfor Autoritetens lov, stadfestar ein at ein er ein del av det symbolske, nettopp fordi ein må anerkjenne grensene for å kunne krysse dei. På grunn av Lova, og medvitet om at det er mogleg å bryte denne, har ein som subjekt ei kjensle av å vere autonom. Eg har tidlegare drøfta korleis autonomi alltid er relativt, på grunn av at ein er avhengig av andre for å vere autonom. Dette gjeld også for den store Andre. Ein må både erkjenne den store Andres eksistens og handle i forhold til det for å kunne overskride grensene, bryte Lova. For utan grenser, kva skal ein då overskride?

På denne måten er Gud til stades likevel, men har ikkje allmakt. Dette finn vi fleire symbolske bilete på. Til dømes kan vi sjå at det er opningar i muren rundt klosteret. Den høge innramminga av staden for Guds ord er altså ikkje fullstendig. Munkane kan gå gjennom og over muren, dei kan bryte Lova, og på denne måten er kvar overskriding nettopp ein erkjenning og stadfesting av den store Andre og Lova. Žižek skriv at «Power is always-already its own transgression, if it is to function, it has to rely on a kind of obscene supplement [...] power is inextricably linked to counter-power, generating it and being itself conditioned by it» (Žižek, 1997, ss. 26-27). Den ordenen som er blitt til i klosteret kan på denne måten vere med på å halde makta ved lag. På denne måten kan ein seie at den symbolske ordenen i klosteret på eit vis er «normal» ved at den oppfyller dette, ifølgje Lacan og Žižek, universelle trekket ved kultur og makt.

Ifølgje Lacan er *perversjon* eit kjenneteikn på at eit subjekt har forkasta «Farens namn» (*Le-Nom-du-Père*), altså Lova, den store Andre (Žižek, 1999, s. 248 ff). Den perverse nektar å la denne hindre symbiosen med mor, og innbillar seg derfor å kunne handle utanfor den symbolske orden<sup>11</sup>. Det er her viktig å peike på at også subjekt som ikkje er perverse kan utføre perverse handlingar. I *Bovara* kan vi sjå at for ei stund er det Frrok sjølv som har makta:

Eg såg jenta for meg i bingen, ho var så langt inne i kjellaren ein kunne kome, ho aleine der og Flori aleine her, endå alt som skilde dei, var nokre tjukke murar og bratte trapper, dei visste ikkje kor nære dei var kvarandre, eit trykk bygde seg opp i meg, og eg var på nippet til å le, endå det var alt eg ikkje ville. (s. 53)

I sin perversjon tar altså Frrok tar makta, og blir sin eigen Gud og autoritet. Dette understreker kor utanfor norma han er. Samtidig er det interessant at Frrok sjølv etter at han får makt over liv og død, er under Flori si makt:

- Kom, sa eg, - eg skal hjelpe deg, her kan du ikkje ligge, sa eg og la ei hand under nakken og ei under livet og løfta henne. Med vinglete steg bar eg henne mot kjellaren, [...] men Flori stod framfor meg med slegga. Han peikte på gjerdet og sa at her måtte det arbeidast. Eg sleppte jenta rett ned og gjekk bort til stabelen, greip ein staur og kom tilbake. [...] Frrok, sa jenta, Frrok, sa Flori. Han peikte der gjerdestauren skulle stå [...]. Eg løfta stauren og dreiv han ned der Flori peikte. Hardare, sa Flori. [...] Eg løfta og dreiv han hardare ned, stauren laga hòl, og luft kom ut. (ss. 193-194)

---

<sup>11</sup> Slik står det perverse subjekt i motsetning til det hysteriske subjekt, som er hysterisk opptatt av det innbilte spørsmålet: «Kva vil den (store) Andre meg?», og som prøver å handle i tråd med Lova.

Den døde Flori beordrar Frrok til å arbeide. Flori blir skildra som ein gud i livet, og har framleis makta over han i døden. Det kan verke som det skjer i ein slags draumetilstand, som resultat av ein hallusinasjon. Kanskje fordi Frrok ikkje sjølv klarer å ta val? Frrok klamrar seg som vi har sett til Flori, og gjennom å ikkje sjølv vere eit autonomt subjekt, tar Frrok døden på forskot. Frrok lar Flori vere den som skapar han, og han driv på den måten eit eksistensielt spel med sjølvets grenser, ved å ikkje halde seg sjølv saman.

Når Frrok tar saka (stokken) i egne hender, og gjer seg til herre over liv og død, går han til ein viss grad frå å vere totalt underkasta til å handle, han prøver å døyve lengslene sine gjennom valdsbruk, den einaste måten å reagere på kjensler som han kjenner til. På romanens siste side forlèt Frrok autoritetens stad. Han overskrid Lova, og har «endeleg» klart å oppnå utstøytinga han drøymmer om. Eg har vore inne på korleis slutten av romanen blir framstilt som harmonisk, samtidig som den er så langt frå harmonisk som ein kjem. For ein kan ikkje seie at denne overskridinga er frigjerande for Frrok. Han er framleis utanfor normalen, i enno større grad enn tidlegare, alt har gått i oppløysing. Slutten er like paradoksal som resten av forteljinga. Det vonde blir framstilt som godt gjennom Frrok sine auge, på same måte som det forvrengte synet hans på kjærleik. Oppløysing blir framstilt som harmonisk, og det uferdige subjektet Frrok er blir her bekrefta. Drap er det ultimate brotsverk i all symbolsk orden, sjølv i denne obskøne symbolske ordenen som Frrok lever i er drap ei overskriding.

Frrok er altså eit offer for omverda si, samtidig som han sjølv har dei same driftene i seg som dei han er eit offer for. Kan ein sjå på valden Frrok utøver som ein slags hemn for alt som er blitt gjort mot han? Žižek drøftar i *Violence* spørsmålet om gudstru, og om ein person har lov til å ta Guds rolle og avgjere lagnaden til syndarane. I si tolking av slutten på Lars von Triers *Dogville*, seier Žižek dette:

We could also give all this a feminist twist: after the spectacle of feminine masochist suffering dragged on to an unbearable length, the victim finally gathers the strenght to strike back with a vengeance, asserting herself as a subject regaining full control over her predicament. (Žižek, 2009, s. 163).

Frrok har halde ut med tyn og plaging gjennom mange år, og til slutt endar han opp med å utøve, og forsterke, den same valden som er gjort mot han. Om ein vel å sjå slik på det, skulle denne valden vore gjort mot munkane som har valdtatt Frrok sidan han var barn. Men det går ut over Ara i staden. Frrok adopterer altså den maskuline valdelege oppførselen som han har vore offer for. Med tanke på korleis Frrok er blitt behandla sidan han sjølv kom til klosteret,

kan ein tenke seg at dette er ein imitasjon av Autoriteten, av den obskøne norma i klosteret. Og ikkje minst av Flori. Desperat etter at nokon tar vala for han, lar han Flori beordre han til å sette stauren i Ara. Og som Flori har utøvd vald mot Frrok, utøvar Frrok no vald mot Ara.

Ein kan også sjå på denne valden som eit resultat av subjektets ustabile posisjon i det symbolske, og det sjølvhatet dette har ført med seg. I *Violence* tar Žižek utgangspunkt i Lacan sine teoriar når han skriv om vald. Lacan argumenterer for at er aggresjon mot andre eigentleg er aggresjon mot ein sjølv. Det er sitt eige spegelbilette ein ser i andre, og aggresjonen er slik retta mot ein sjølv: «The true aim of my outburst was myself» (Žižek, 2009, s. 176). I *Bovara* kjem dette til syne om ein ser på orda som blir brukte om dei forskjellige personane. Då kan ein legge merke til at orda som samanliknar Ara med eit dyr, også blir brukt om Frrok sjølv. Dette gjeld spesielt mot slutten av forteljinga. Når Frrok jagar Ara gjennom hagen like før han drep henne, blir det fortalt at «eg grylte» (s. 193). Å gryle blir i ordboka forklart som «skrike skjerande og langdrege *grisen g-r*» (Hovdenak, Lauvhjell, & Rommetveit, 2006). Det at same type skildring blir brukt om Ara og Frrok, kan ein tolke på fleire måtar. På den eine sida kjem denne formuleringa idet Frrok er i ferd med å drepe Ara og ta over kroppen hennar. Det kan altså vere at orda som har blitt brukt om Ara, blir overført til Frrok sjølv, nettopp fordi han er i ferd med å ta over kroppen hennar. Og til slutt endar han altså opp med å «bli» ho. Skiftet av pronomen på aller siste side underbygger dette:

I demringa vakla *jenta* ut kjellardøra, kikka kort mot epletrea, gjekk prøvande før *ho* fekk føtene med seg i dei grøne skoa [...] føtene *hennar* klapra i skoa. Porten glei att, og *eg* tok nokre steg, såg mot himmelen, tok fleire steg og såg mot himmelen. (s. 201, mi uth.).

På den andre sida veit vi at Frrok sitt Sjølv er ustabil og vaklande. Han ser på seg sjølv som ein person som ikkje er verdig å bli elska slik han er. Frrok ser på seg sjølv som ein som høyrer heime nedst på rangstigen, i grisebingen. Ara er den han vil vere som, og han kjenner eit hat mot ho, fordi ho tar frå han Flori. Eit hat mot Ara er som vi kan sjå også eit hat mot seg sjølv. Når Frrok tar livet av Ara, og deretter «blir» ho, er den han drep ved å drepe henne på eit vis seg sjølv. Her gjer Frrok symbolsk sjølv-mord ved å overskride Lova, og støyte seg sjølv ut.

Eg har no drøfta korleis Frrok som subjekt står i forhold til samfunnet, kulturen og Autoriteten. Vi har sett at han trass i ein slags tru på Gud, og trass i at han har underkasta seg Flori og ser på han som ein gud, har ikkje Frrok nokon trygg Autoritet som gir han rammer

han kan klare å forholde seg til. Ved at Frrok står utanfor den symbolske orden, står han også utan desse rammene. I desperasjon forsøker han å skape dei sjølv, mellom anna gjennom å underkaste seg Flori. Dette viser også kvifor Frrok er så avhengig av dei fysiske klostermurene som rammer rundt livet hans, på same måte som dei daglege rituala i klosteret. Trass i at Frrok manglar rammer, har han likevel behov for dei, og han har ei lengt etter å overskride dei. Denne lengta er kanskje endå sterkare enn hos eit stabilt subjekt, fordi han står i ein mellomposisjon, berre delvis innlemma i den symbolske orden. Vi møter, som eg har vist i denne drøftinga, det som er menneskelege trekk. Alle subjekt har i seg spenninga mellom søkande begjær og mørk dødsdrift. Det ambivalente i, med Lacans omgrepsbruk, dei menneskelege røyndomsnivåa, er noko alle lever i og med. I denne forteljinga er dette i botn allmennmenneskelege dratt ut til det ekstreme, og blir derfor på den eine sida nesten umogleg å kjenne igjen som «menneskeleg». På den andre sida er det nettopp kanskje på grunn av den ekstreme tydeleggjeringa at ein motvillig kan kjenne seg igjen i Leikvolls hovudperson?

## Del IV

### Det universelle – romanens aktualitet

#### Kapittel 7

#### Det allmennmenneskelege

Eit hovudmål med denne analysen har vore å vise korleis ein gjennom språket kan framstille ein «umenneskeleg» person på ein menneskeleg måte, og på den måten gjere handlinga og tematikken universell. Eg vil no forsøke å samle trådane, og bruke funna eg har gjort både i den språklege analysen og i den tematiske analysen til å diskutere i kva grad Leikvoll gjer dette, og om det ligg eit erkjenningspotensial i denne romanen, som Anne Cathrine Straume hintar til når ho seier at Leikvoll «gir oss våre mørkeste sider rett i fleisen» (2012).

Eg har diskutert korleis ein som lesar kjenner både nærleik og distanse til forteljaren og hovudpersonen i *Bovara*. Nærleiken i språket gjer at ein blir fortruleg med Frrok, og dermed blir det også mogleg for lesaren å utvikle sympati med han. Gjennom det poetiske språket blir ein invitert til å identifisere seg med ein person som er langt utanfor den kulturelle normalitet vi kjenner. Eg bruker her omgrepet *identifikasjon* i tydinga «ha samkjensle med» (UIB og språkrådet, 2018) og på den måten «få medkjensle for». Som Ingunn Økland skreiv om Leikovolls forfatterskap i Aftenposten:

Leseren trenger en bro mellom slike helvetesvisjoner og seg selv, hvis ikke blir motstanden mot å gå dit for stor for de fleste. Broen kommer nesten alltid i form av en jeg-forteller som ligner ikke så lite på deg selv, eller et normalt og følsomt menneske. Disse karakterene er på et vis uskyldige offer som reagerer på grusomhetene med å trekke seg inn i en poetisk fantasiverden. De lengter etter kjærlighet og legger merke til vakre detaljer midt i ondskapen. (Økland, 2014).

I *Bovara* blir denne «brua» skapt gjennom verkemiddel både på historieplanet og på det språklege planet. På historieplanet finn vi element som ein kan kjenne igjen frå vår samtid og kvardag. Eg har mellom anna tatt for meg dømet med gjenkjennelege ritual i gravferd. På det språklege planet har eg diskutert dei lyriske verkemidla, mellom anna mentale bilete, og korleis lesaren nesten kan sanse det Frrok sansar. Vi blir dratt med heilt inn i han, og blir kjende med Frrok fordi vi får kome så nær han. I starten av romanen blir vi presentert for

trivielle sider ved hovudpersonen: «[E]g likte lyden av vatn som fylte kar eller bøtter, eg likte regn» (s. 21). Dette gjer Frrok mogleg å kjenne seg igjen i. Vi får også innblikk i den kjærleiken Frrok kjenner, i dei vonde minna hans, og vi får sjå omsorga han viser naturen: «Fuglen må ikkje vere redd, finst då ingenting å frykte frå mine hender [...] eg løfta fuglen opp og la han mot kinnet, farvel, vesle svarttrost» (ss. 157-158). Frrok framstår på mange måtar som eit heilt vanleg menneske, med lengsle etter å bli sett og elska. Men han er også framstilt dobbelt. Han er eit komplisert subjekt med mange nyansar, og vi som lesarar blir kjende med både gode og vonde sider ved han.

I innleiinga viste eg til Øklands omtale av *Eit vintereventyr*, der ho karakteriserer hovudpersonen som «kanskje tilbakeståande» (2014). Eg argumenterte for at denne karakteristikken er ein måte å distansere seg frå hovudpersonen på. Dette vil eg knyte til omgrepet abjeksjon (Kristeva, 1982). Abjeksjon skildrar noko som ligg mellom objekt og subjekt, og handlar om «kva eg ikkje er». Eg har vore inne på korleis ein definerer seg gjennom andre, og her handlar det om å definere kven ein er gjennom negasjon: «Andre menneske er slik, men eg er ikkje slik!». Som lesar er det lett å ønske å tenke om Frrok at «slik er ikkje eg». Til og med Frrok sjølv distanserer seg frå det vonde han gjer mot andre: «[E]g visste ikkje kva hendene gjorde, dei var nomne og fjerne og hevde stokken høgt over hovudet» (s. 191). Dette samsvarer med det vi tidlegare har sett, at Frrok plasserer kjensler i kroppsdelar, ofte i hendene sine. Her kan det sjå ut som at Frrok sjølv tar avstand frå handlingane han gjer, ved å plassere skulda ein anna stad, i hendene sine.

Eg har diskutert korleis Frrok «mistar seg sjølv», og også drøfta kva dette eigentleg tyder i hans tilfelle. Denne metaforen er passande også med tanke på korleis Frrok tar avstand til det han gjer. Vi kan sjå eit skilje, kor det ikkje lenger er Frrok sjølv som har kjensler og utfører handlingar, men hendene og stokken hans. På side 130-131 blir det fortalt dette:

*Eg løfta stokken, og han spratt litt bort, eg slo etter han [...] Eg skreva og tok sats med armane, svinga stokken og slo rett mot leggane hans, han skreik til og halta bort, eg ville ta han igjen og slå han over den spinkle ryggen. (mi uth.)*

Dette er første gong Frrok faktisk utøver vald, og det blir altså fortalt gjennom pronomenet *eg*. Neste gong han vil gjere nokon vondt, er det ikkje lenger Frrok, men *stokken* hans som er klar til å slå:

*Stokken* klakka rundt og inn på eit anna rom, der inne sov ei mor og ein son, [...] og dei sov djupt, naseborene mine saug inn svevnlukt mens *stokken* nærma seg [...] På halsen til mora banka det under huda, brusken sov inntil henne, å ligge som bruske inntil ei mor lenge før ein voks til bein og knokar i stivna form, *stokken* løfta seg til slag, armane verkte, og vatn rann ut nasen og inn munnen og ned i buken, handa heldt rundt *stokken*. (s. 178 mi uth.).

Det er altså *stokken* til Frrok som vil slå, ikkje Frrok sjølv. Det er her også interessant å legge merke til at første gong Frrok skyver dei vonde handlingane vekk frå seg sjølv, er i møtet med denne mora og «brusken», den han sjølv skulle ønske han var. Det har skjedd ei endring i subjektet mellom desse skildringane, han har «mista seg sjølv». Det er ikkje Frrok, men kroppen hans, den kroppen han ikkje kjenner seg heime i, som handlar. Kroppen tar over, og det skjer på denne måten ei avsubjektivering, eller ei objektivering av subjektet. Frrok skaper ei førestilling om at «eg er eigentleg ikkje slik». Frrok har mista seg sjølv, om han har hatt eit Sjølv, og overlata både det å føle og handle til fysiske gjenstandar og kroppsdelar skild frå den han «eigentleg» er. Og kanskje er dette nødvendig for subjektet for å klare å halde fast ved førestillinga om eit Sjølv. Frrok ser på seg sjølv som ein god person, og har behov for å oppretthalde dette synet. På same måte som politikarar og media kallar til dømes seksualforbrytarar for «monster», for å skape distanse mellom «vanlege» menneske og menneske som gjer andre vondt<sup>12</sup>, skaper Frrok her distanse mellom seg sjølv og dei vonde handlingane han gjer. Dette er også eit verkemiddel som kan vere med på å «lure» lesaren til å sympatisere meir med Frrok.

Når Frrok gjer vonde ting, tar han altså avstand frå dette. Samtidig som dette språklege trekket signaliserer ein distanse mellom person og handling, tydeleggjer det i tillegg den distansen Frrok sjølv kjenner til kroppen sin, og det eg tidlegare har vist, at Frrok framstår som eit «uferdig» subjekt. Utviklinga frå at det er Frrok sjølv som hevar *stokken* og vil slå til at det er hendene hans som gjer det same, går i takt med at han nærmar seg galskapen. Vi kan sjå korleis han prøver å halde igjen, men innser at han ikkje klarer meir, han blir galen:

Hendene verkte opp langs armane og opp i nakken og inn i hovudet, der knollen voks seg større og tok stadig meir over, han kom snart til å vide seg ut og presse alt til sides og lage verk eg aldri kom bort frå. (ss. 191-192)

---

<sup>12</sup> Viser til debatten om FrP-politikar Sylvi Listhaugs bruk av ordet «monster» (Sjå til dømes Flaarønning, 2018 og Søftestad, 2018)



Her viser Frrok ei sjeldan sjølvinnst, når han innser at han ikkje lenger klarer å halde inni seg dei driftene som har kjempa seg fram i han sakte men sikkert gjennom heile forteljinga: «[D]et var uråd å kjempe imot lenger» (s.176).

Ein kan også legge merke til orda som blir brukt i samband med denne erkjenninga. Idet Ara rømmer frå kjellaren og Frrok jaktar på ho, stoppar forteljinga opp for å skildre kjensla Frrok får av å sjå på ho:

[H]o var bleike bogar i natta, bogar eg ikkje hadde sett før, og aldri kom til å klare å gløyme, det vakre var for sterkt kome, korleis seie vakkert bort, korleis ta seg vidare når vakkert var borte, når ingenting lenger drog og lengta, kva var symre og konvall og snøklokker etter jenta. (ss. 190-191)

Dette sitatet kan bli tolka dobbelt. Frrok kan ikkje «seie vakkert bort», i den forstand at han hadde tenkt å jage Ara frå klosteret, noko som no kjennest umogleg. No tvingar alt det ubearbeidde seg fram i Frrok, takka vere at «det vakre var for sterkt kome». Frrok har gjennom heile forteljinga klamra seg til det vakre i livet. Som eg siterte Økland; Leikvolls hovudpersoner, også Frrok «reagerer på grusomhetene med å trekke seg inn i en poetisk fantasiverden. De [...] legger merke til vakre detaljer midt i ondskaben» (Økland, 2014). Dette gjer han framleis når Ara er det einaste vakre som er igjen i livet hans: «[E]g såg på føtene hennar, la eg dei i olje, ville dei alltid vere smale og glatte» (169). Dette peiker også mot Frroks forvrengte syn på kjærleik. Vi har sett korleis han ser på vondt som vakkert, på overgrep og nærleik gjennom tvang som kjærleik. Ein kan seie at den kjærleiken som er til stade i klosteret er «kjærleik på vranga». Denne motsetningsfulle røyndomsoppfatninga kjem tydeleg fram i dette sitatet. Samtidig har Frrok mista alt som har bidratt til å halde han saman, og no mistar han også Ara. Korleis kan ein bearbeide eit slikt tap? Ord blir igjen tatt opp som problem: «Korleis *seie* vakkert bort». Fordi Frrok ikkje klarer å bruke ord, kan han ikkje fylle dette tomrommet etter «det vakre», det han mistar, og har mista så mange gongar.

Også som lesar er det lett å ville stenge vondskaben ute, og klamre seg til det gode og vakre, på same måte som Frrok klamrar seg til dei små lyspunkta han finn, når tilværet elles er så destruktivt. Den poetiske nynorsken er pustehol i ei vond forteljing, på same tid som den er med på å forsterke vondskaben. Både handlinga og skrivemåten altså er prega av paradoks og motsetnader som skaper ambivalens hos lesaren. Vi har sett korleis dei språklege verkemidla gjer det vanskeleg å distansere seg fullstendig frå Frrok og handlingane hans. Gjennom ambivalensen språket skaper blir ein nærmast tvinga til å ta stilling til det som skjer, og til å

tenke over nokre eksistensielle spørsmål. Her kan ein sjå at det er nettopp det paradoksale og overskridande i forteljespråket som skaper denne moglegheita for erkjenning.

Romanen har mange trekk som gjer den universell. Eg har mellom anna vore innom ahistoriteten som pregar forteljinga. Det er vanskeleg å skulle plassere ho i tida, og ho kan derfor også gjelde lesaren si samtid. Eg har også drøfta korleis Frrok ikkje har ein stabil kjønnsidentitet, noko eg meiner også er med på å forsterke den universelle tematikken i *Bovara*. Også i *Eit vintereventyr* møter vi ein mannleg hovudperson som drøymmer om å vere ei vakker jente, og i Leikvolls fjerde roman, *Songfuglen* frå 2013, møter vi ein ung gut som kjemper for å få vere seg sjølv i eit kvinnedominert samfunn. Leikvoll seier dette om kjønnsaspektet i romanane sine: «Hovedpersonene er en kropp, et hjerte som slår, en hjerne som tenker. Drømmere» (Nydal, 2013). Kjønn er den tydelegaste identitetsmarkøren, det første ein blir definert som når ein kjem til verda. Leikvoll bruker, slik eg ser det, kjønn og kropp som ein måte å utforske identiteten på. Alle hovudpersonane til Leikvoll er på eit vis innestengde i seg sjølv, i ein dei ikkje ønsker å vere. Og på den måten er dei også utestengde frå å vere den dei ønsker å vere, den dei eigentleg kjenner seg som. Slik eg ser det, handlar dette ikkje om kjønn og seksualitet<sup>13</sup>, men om identitet i eit større perspektiv. *Bovara* kan altså peike utover seg sjølv i den forstand at den gjennom forteljinga om eit subjekt likevel skaper opning og rom for at dette gjeld *mennesket*.

Også klosteret som stad bidrar til å framheve det universelle. Eg vil nemne eit intervju Leikvoll gjorde i arrangementet «Litteratur på Blå». Her blir det diskutert korleis rammene for Leikvolls romanar bidrar til å framheve tematikken. Leikvoll seier her at han har tatt frå personane alt, all form for kultur og ytre stimuli, og det einaste dei sitt igjen med er nettopp det å vere menneske (Goksøyr, 2016, 7:40). I *Bovara* finn vi rett nok kultur, men dette er, som eg har vist gjennom drøftinga av klosteret, meir *rester etter* ein kultur. Naturen er i ferd med å overta klosteret og dei som bur der, og igjen står altså mennesket. Det lukka og ikkje minst enkle rommet handlinga skjer i gjer at det er sjølv subjektet som er det viktigaste. Igjen, det er sjølv *mennesket* som trer fram som kjernen i forteljinga.

Klosteret har som nemnt blitt omtala som ein gudsforlaten stad, noko som sender tankane til modernismen. Ved Guds død blei subjektet tvinga til å vere endå meir autonomt, fordi

---

<sup>13</sup> Eg viser her til Økland, 2014, kor ho skildrar hovudpersonen i *Eit vintereventyr* som homofil.

Sjølvets fridom blei tydelegare, også for subjektet sjølv. Som eg har vore inne på tidlegare, kan den fråverande guden i klosteret vere ein indikasjon på at forteljinga kan fungere som ein allegori på eit moderne samfunn, prega av eit fragmentert syn på identitet. Og Frrok blir verkeleg teikna fram som eit fragmentert subjekt. Dette blir som så mykje anna i *Bovara* illustrert bokstavleg: «[O]verkroppen låg att i regnet og pusta» (s. 192). Generelt er det påfallande korleis kropp og person ikkje «heng saman» i skildringane: «Frå dei andre sengene stakk ein fot ut her og ei hand ut der, stumpar som ikkje høyrde til ein kropp, restar lagt i kvar seng rundt meg» (s. 7). Også dette er eit trekk vi finn i dei andre romanane til Leikvoll. Til dømes kan vi i *Fiolinane* lese at «[s]ola steig, og lysstrima skar dei i bitar, løyste hendene og beina frå kroppen, skar seg sakte opp mot ansiktet deira, og hovudet til veslesyster [...] vart snart skore av den bleike kroppen» (Leikvoll, 2010, s. 7). Frrok verkar besett av å «halde seg sjølv saman». Dette kan vi også observere når Flori dør:

Flori trädde seg inn på ein tanke, og det knytte seg i brystkassen, epla var ikkje lenger mi sorg, sorg var restane etter venen min som levde her og var redd kvila i jorda ikkje var kvile, han ønskte ikkje anna enn å vere i den store kvila, men ein del av han var framleis her og kom til å vere her, etter kvart ville delen dele seg opp i fleire delar, og Flori ville aldri finne ro. (s. 162)

Fordi Flori har gjort ei jente gravid, er ein del av kroppen utanfor han. Og fordi han på eit vis framleis lever når hans eigen kropp er død, vil han ikkje finne ro: «Flori [...] ville aldri kvile om den vesle skulle trø jorda» (s. 139). Når Frrok tar fosteret ut av Aras mage, uttrykkar han at det er for at ingen «del» av Flori skal vere skild frå han. *Heile* Flori må dø. Frrok er altså livredd for å «gå i oppløysing», å miste seg sjølv. Dette samtidig som alt han vil er å vere noko anna enn nettopp seg sjølv. Dette er endå eit paradoks ved Frrok og forteljinga, og kan spegle den paradoksale spenninga mellom dødsdrift og livsdrift som ein finn i alle subjekt. Det fragmenterte subjektet som kjenneteiknar modernismen er tydeleg i *Bovara*, og blir understreka gjennom ein bokstavleg skildring i eit poetisk språk.

Som eit siste poeng i denne drøftinga vil eg ta opp kastrasjonen som symbol. Gjennom analysen har dette gått igjen, og vi finn altså både ein symbolsk og ein konkret kastrasjon i romanen. Den konkrete kastrasjonen understrekar den symbolske, og blir slik eit viktig bilete. Eg har argumentert for at Frrok verkar som han ikkje fullstendig har gått gjennom den symbolske kastrasjonen, nettopp fordi han er så utanfor den symbolske orden som han er. Trass i dette framstår Frrok som eit konkret bilete på det som skjer med alle subjekt. Mykje av det som skjer med han, i konkret forstand, er bilete på kva alle subjekt går gjennom. Eit

subjekt «mistar» mor når det går gjennom den symbolske kastrasjonen og blir ein del av den symbolske orden, men Frrok mistar mor konkret. Eit subjekt blir symbolsk kastret når det blir innlemma i den symbolske orden, Frrok blir fysisk kastret. Og det poetiske ved romanen viser seg også slik, ved at forteljinga fungerer som ein stor metafor eller allegori. Det komplekse forteljespråket står som bilete på det Frrok ikkje er, ein del av den symbolske orden. Igjen kan ein sjå at språk og handling i *Bovara* er svært tett knytt saman, og tydeleggjer kvarandre. Frrok står slik som eit bilete på nettopp eit subjekt, eit menneske, trass i utanforskapen og det grenseoverskridande i han.

## Kapittel 8

### Avslutning

Denne oppgåva har handla om korleis utradisjonell og sjangeroverskridande språkbruk kan vere eit verkemiddel for å utforske eksistensielle spørsmål. Eg har forsøkt å seie noko om korleis språket i romanen får fram noko universelt eller allmennmenneskeleg i det vonde, og korleis ein kan bruke språket for å utforske ein menneskelegdom ein helst ikkje vil vedkjenne seg? Sagt på ein meir overordna måte: Korleis påverkar litterært språk og eksistensiell tematikk i *Bovara* kvarandre?

Eg har forsøkt å nærme meg desse spørsmåla gjennom ulike teoriar. Utgangspunktet for drøftinga var eit syn på teksta som nettopp ei utforsking av *mennesket*. Derfor var eit sentralt poeng i problemstillinga mi å peike på det allmenne ved romanen og ved hovudpersonen. Kanskje spesielt på grunn av den delte mottakinga Leikvolls forfattarskap har fått, kor han trass hovudsakeleg ros, også har blitt skulda for å skrive *for* ekkelt og om noko umenneskeleg (og dermed ikkje gjenkjenneleg). Utan at subjektet i romanen har noko allment ved seg og er mogleg å kjenne igjen som menneskeleg, vil ikkje forteljinga om denne særeigne litterære personen i like stor grad kunne peike mot noko universelt.

I første del av analysen konkluderte eg med at språket og handlinga i *Bovara* er svært tett knytt saman. Gjennom narratologisk metode og teori viste eg i kapittel 3 korleis forholdet mellom forteljaren og fokaliseringsinstansen er svært nært og på same tid prega av eit veldig spenn, og at dette igjen fører til ein ambivalent kjensle for hovudpersonen. I kapittel 4 såg eg på sjangertrekka, og viste at det sjangeroverskridande språket også har denne effekten, at ein kjem svært nær hovudpersonen, men også at ein blir distansert frå han. Form og innhald påverkar kvarande gjensidig, og språket er i svært stor grad med på å bygge opp under og framheve tematikken. Spennet mellom forteljar og hovudperson er det som gjer forteljinga mogleg, og kan avsløre mykje om subjektet. At det blir fortalt i eit naivistisk, barnleg språk tydeleggjer korleis Frrok som subjekt er uferdig, som om han framleis identifiserer seg med det barnet han var før han mista mora både i symbolsk og bokstavleg forstand. At det blir fortalt i eit poetisk språk framhever det traumatiserte subjektet som slit med å formulere seg, samtidig som dei tinga det blir fortalt om er så vonde at sjølv eit meir stabilt subjekt ville slite med å formidle dei.

Det poetiske språket er på den eine sida paradoksal fordi eg-personen ikkje klarer å bruke språket. På den andre sida kan dette poetiske språket representere Frrok i den forstand at han som subjekt er på desperat jakt etter å fylle tomrommet etter lausrivinga, og som vi har sett, kjem desse affektane gjerne fram gjennom språket. Når Frrok ikkje er i stand til å bruke eit normalt språk, vil forteljinga framstå som «ueigentleg» og merkeleg. Dette speglar, som vi har sett, eit formalistisk syn på poesi som brot. At språk og tematikk påverkar kvarandre ble underbygga ytterlegare gjennom den tematiske analysen i del III, kor eg kopla funna frå del II til psykoanalytisk teori. I kapittel 5 var Lacan og Kristeva til hjelp i forsøket på å seie noko om det subjektet som blir skriva fram i *Bovara*. Det er ikkje eit harmonisk og autonomt subjekt vi har med å gjere i denne romanen, men eit subjekt som i stor grad er påverka av ein framtrédande mangel. Vi såg korleis Frrok ikkje har ein fast identitetskjenning, men er avhengig av ytre faktorar for å «halde seg sjølv saman». Dette er også allment, men som det meste i denne romanen, er det gjort ekstremt, så ekstremt at det er vanskeleg å kjenne seg igjen i det.

Når eg i kapittel 6 drøfta klosteret som stad, var førestillinga om Gud ein stor del av analysen. For det første har dette gitt eit innblikk i Frrok sitt forhold til Autoriteten. Vi såg at dette er ein mangel i livet hans, som han på forskjellige vis har forsøkt å fylle. Dette viser til det menneskelege behovet for rammer, som Frrok blir ståande utan når han ikkje er ein fullstendig del av den symbolske orden. For det andre er bringer det gudsforlatne klosteret tankane inn på modernismen, og Guds død. Kan ein seie at klosteret er ein allegori på det seinmoderne samfunnet? Den tvitydige rolla til Gud og religion kan vere ein peikepinn mot dette med tanke på den fridomen subjektet blir påtvinga gjennom ein fråverande gud, som i det moderne samfunn. Eit skjørt subjekt som gjer seg avhengig av ein Andre, og som i møte med fridomen mistar alt av «menneskelegdom» understrekar og tydeleggjer dette. Dette er eit av mange trekk som gjer denne teksta aktuell for oss. Eg har peika på fleire trekk som gjer at ein ikkje kan distansere seg frå forteljinga, og dette er ein av dei. Forteljinga blir gjennom desse trekk aktuell i kraft av det den symboliserer.

Eg ville finne ut korleis det sjangeroverskridande språket og tematikken påverkar kvarandre, og korleis ein gjennom eit sjangeroverskridande språk kan utforske det mørkeste i mennesket. Eg har vist at tematikken i romanen påverkar forteljinga i den forstand at den ekstreme hovudpersonen får påverke forteljespråket. Språket blir dermed framandt og «upassande». Andre veg påverkar språket forteljinga på den måten at den vonde handlinga på ein og same

gong blir både forsterka og mogleg å handtere og ta inn over seg. Ein blir tvinga til å ta den inn over seg. Aristoteles argumenterte for at «poetry provides a safe outlet for the release of intense emotions» (Culler, 1997, ss. 70-71). Denne påstanden har vore med gjennom analysen, og spesielt Julia Kristeva sine teoriar om poetisk språk har bidratt til å drøfte dette. At Frrok ikkje klarer å fortelje om kjenslene og trauma sine i eit normalspråk kan vere ein litterær parallell til korleis det mørke i subjektet som blir utforska i *Bovara*, er så vanskeleg å skildre gjennom vanlege ord, at ein må ty til andre typar språk. I dette tilfellet eit poetisk språk. Dette viser moglegheitene som ligg i fiksjonen og i romanen som sjanger. *Bovara* som tekst gir kanskje ingen klare svar. Men ho reiser i stor grad spørsmål. Spørsmål som handlar om det å vere menneske. På denne måten viser romanen korleis ein gjennom språk og gjennom forteljing om eit subjekt kan uttrykke noko universelt og allment. Gjennom det doble i Frrok, og i lesarens møte med denne grenseoverskridande og ekstreme personen, blir ein nærast tvinga til å stille seg sjølv nokre ekstsistensielle spørsmål.

*Bovara* er ei paradoksal tekst på alle plan. Uansett kva ein grip tak i og tar for seg, vil ein kunne ende opp med eit «men på den andre sida», eller «men likevel». Og det er nettopp gjennom det paradoksale Frrok blir framstilt som menneskeleg. Frrok har mange allmennmenneskelege trekk, dratt ut til det ekstreme. Desse allmennmenneskelege trekka i han kjem fram gjennom språket. Både gjennom dei enorme kontrastene i språket og dei kontrastene som kjem til syne gjennom språket. At *Bovara* er så paradoksal og mangfaldig betyr både at eg i denne oppgåva har måtta vore selektiv på kva eg har tatt for meg, og at eg ikkje har kunnet gå så djupt inn i kvart av poenga som ein kunne ønske. Til dømes har eg berre tatt for meg nokre få narratologiske verkemiddel, og kunne også ha brukt mykje meir plass på det lyriske og poetiske. Her meiner eg det framleis er mykje å hente i teksta. Spesielt ville det vore interessant å sjå på det musikalske i språket, og samanhangen med det tematiske, då musikk og song er eit framtrudande element i fleire av Leikvolls romanar. At teksta er så paradoksal og kompleks gjer den også til ei rik tekst. Det viser at det er mykje å ta tak i, ikkje berre i *Bovara*, men i heile forfattarskapen til Jan Roar Leikvoll.

Innleiingsvis siterte eg Odd Karsten Kroghs melding av Leikvolls debutroman:

De rå og odørfylte beskrivelsene [...] vil ta pusten fra de fleste, men Jan Roar Leikvoll klarer det kunststykket å beskrive ondskap og forråtnelse på en så ufattelig, nesten vakker, måte at det er umulig å gå uberørt ut av denne boken. (Krogh, 2013)

At ein som lesar blir påverka av Jan Roar Leikvolls tekster, er det ingen tvil om. At dei forferdelege hendingane som blir skildra sett spor, kan ein forstå. Men om ein tolkar forteljingane til Leikvoll bokstaveleg, blir romanene litt som ein «slasher-film». Det eg har forsøkt å peike på gjennom denne analysen er nettopp at desse bøkene har noko meir enn «ekle» skildringar av valdtekt og drap. På eit vis meiner eg bokmeldar Ingunn Økland gir *Eit vintereventyr* merkelappen slasher-film ved å lese hovudpersonen på ein så konkret måte at ho kallar han for både homofil og tilbakeståande. For om ein tar seg bryet med å gå nærmare inn i romanane, kan ein kanskje få eit glimt av noko ein ikkje vil sjå, eit glimt inn i menneskets «mørkeste sider» (Straume, 2012). Eit hovudsynspunkt i oppgåva har vore at denne romanen kan fortelje oss noko om oss sjølv, at det er nettopp oss den handlar om, trass i at vi helst vil fornekte dette. Ved å lese romanane bokstaveleg, går ein glipp av det universelle ved dei ekstreme hovudpersonane, og dermed det erkjenningspotensialet som ligg i dette grenseoverskridande på alle plan i forteljingane. Gjennom det sjangeroverskridande og på mange måtar paradoksale språket, framstår *Bovara* som ei utforsking av noko ein gjennom normalspråket ikkje kan nå.

Det er viktig for meg å peike på at sjølv om Økland bruker ord som distanserer, gir ho også tydeleg uttrykk for ein sterk ambivalens:

Nesten imot min egen vilje får jeg en godhet for denne grenseløst naive fortelleren [...] Det er noe dypt menneskelig med hans vilje til å stenge ondskapen ute, og den prosalyriske tonen er - tross alt - en siste rest av musikk og skjønnhet (Økland, 2014).

Og dette er ein essensiell erkjenning. Leikvolls hovudpersonar blir framstilt dobbelt. Dette gjeld også, som eg har vist, Frrok. Han handlar på ein måte som er primitiv, «dyrisk» og valdeleg. Grunnen til at ein vil distansere seg frå denne romanen, er kanskje nettopp at den er så vond. Viss *Bovara* kan lesast som ein allegori over den menneskelege eksistens, kan denne fort framstå som håplaus. Likevel er ikkje håpet langt unna i Leikvolls tekst. Ein kan sjå det i Frrok sitt forhold til naturen og til songen. Og ikkje minst, ein kan sjå det i språket sjølv. Det poetiske språket i seg sjølv uttrykker ei lengt etter kjærleik, noko vakkert.

Leikvoll sjølv presiserer i samtale om sine romanar at trass dei primale samfunna, er det ein ting hans hovudpersonar verkeleg har klamra seg fast i; håpet (Goksøyr, 2016 09:00). Og noko av det aller mest menneskelege ein finn i Frrok, er nettopp dette håpet. Frrok er djupt menneskeleg i den fortstand at han lengtar etter nærleik, kjærleik og fellesskap, etter å bli sett og elska. Og Frrok er menneskeleg i den forstand at han leitar etter, og klamrar seg til det



vakre i tilværet. I Ein blir i *Bovara* konfrontert med det vondaste eit menneske er i stand til å utføre, samtidig som ein blir kjend med ein ekstrem vilje til liv og eit nesten grenselaust håp. *Bovara* er det ikkje mogleg å kome unna avslutninga, og korleis denne skaper ei kjensle av håp i det håplause: «Eg visste stokken min var trufast, eg visste føtene mine gjekk, eg visste auga mine såg, eg visste hendene mine kjende, eg veit hjartet mitt slår» (s. 201).

## Litteraturliste

- Aarseth, A. (1981). *Realismen som myte*. Bergen - Oslo - Tromsø: Universitetsforlaget.
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU). Cappelen Akademisk Forlag.
- Bae, Ø. E. (2012). *Det vakraste i det styggaste*. Henta 08. januar 2018 frå Framtida.no:  
<https://framtida.no/2012/09/15/det-vakraste-i-det-styggaste#.WK6nx4WcHIU>
- Bakhtin, M. (2001). *Karneval og latterkultur*. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Brandt-Pedersen, F., & Rønn-Paulsen, A. (1982). *Genrebogen. En fordybelse i genreforhold - med konsekvenser for danskfaget*. Kolding: Nøgleforlaget.
- Cambridge Dictionary. (2018). *Slasher Movie*. Henta 29. oktober 2018 frå Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slasher-movie>
- Cappelen Damm. (2013). *Jan Roar Leikvoll er tildelt Stig Sæterbakkens minnepris 2013*. Henta 10. november 2017 frå Cappelen Damm:  
<https://www.cappelendamm.no/cappelendamm/incoming/article.action?contentId=97452>
- Christiansen, A. K. (2014). *Leikvoll - en sjælden, norsk fugl*. Henta 20. september 2018 frå Netudgaven: <https://netudgaven.dk/2014/10/leikvoll-en-sjaelden-norsk-fugl/>
- Cresswell, T. (2004). *Place. A short introduction*. Malden: Blackwell publishing.
- Culler, J. (1997). *Literary theory. A very short introduction*. New York: Oxford university press.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- De Caprona, Y. (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge Forlag.
- Den katolske kirke. (2011a). *Klosterliv*. Henta 03. november 2018 frå Den katolske kirke:  
<http://www.katolsk.no/praksis/klosterliv/artikler/kloster>

Den katolske kirke. (2011b). *Ordforklaringer*. Henta 07. mars 2018 frå Den katolske kirke:  
<http://www.katolsk.no/praksis/klosterliv/artikler/ordliste>

Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (DSL). (s.a.). *Inderliggøre*. Henta 15. september 2017  
frå Ordbog over det danske sprog: <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=inderliggøre>

Eagleton, T. (2000). *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell publishing.

Eriksen, T. H., & Sajjad, T. A. (2006). *Kulturforskjeller i praksis: perspektiver på det flerkulturelle Norge*. Oslo: Gyldendal Akademisk Forlag.

Eriksen, T. H., & Sajjad, T. A. (2014). *Kulturforskjeller i praksis*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Flaarønning, G. (2018). *Listhaug mener «monster»-beskrivelse vil avskrekke overgripere*. Henta 17. oktober 2018 frå NRK: [https://www.nrk.no/norge/listhaug-mener-\\_monster\\_-beskrivelse-vil-avskrekke-overgripere-1.13886503](https://www.nrk.no/norge/listhaug-mener-_monster_-beskrivelse-vil-avskrekke-overgripere-1.13886503)

Framtida. (2014). *Samlagsprisen til Leikvoll*. Henta 05. august 2018 frå Framtida:  
<https://framtida.no/2014/08/14/samlagsprisen-til-leikvoll>

Freud, S. (1923/1961). The Ego and the Id . I J. Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX*. London: Hogarth Press.

Freud, S. (2011). Dikteren og fantaseringen. I I. Engelstad, & J. Øverland, *Mellom psykoanalyse og litteratur* (ss. 193-200). Oslo: Gyldendal.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Goksøyr, K. M. (2016). *Jan Roar Leikvoll: Fiolinane [Lydpodkast]*. Henta 07. november 2018 frå Litteratur på Blå [Lydpodkast]: <https://litteraturpabla.no/blog/jan-roar-leikvoll-fiolinane>

Hjorthol, G. (2011). *Tilbaketrekinga*. Oslo: Samlaget.

- Hovdenak, M., Lauvhjell, A., & Rommetveit, M. (2006). *Nynorskordboka*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Janss, C., & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, A., & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse. 4. utg.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Klausen, A. M. (1992). *Kultur. Mønster og kaos*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Kristeva, J. (1982). *The Powers of Horror*. (Overs. L. S. Roudiez) New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1994). *Svart sol. Depresjon og melankoli*. Valdres: Pax Forlag.
- Kristeva, J. (2002). Melankoli og kunstnerisk skaperkraft. I I. Iversen, *Feministisk litteraturteori* (ss. 200-214). Oslo: Pax Forlag.
- Kristeva, J. (2003). Fra én identitet til en annen. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, & H. Skei, *Moderne litteraturteori. En antologi* (ss. 246-267). Oslo: Universitetsforlaget.
- Krogh, O. K. (2013). *Ufattelig ondt og vakkert. Jan Roar Leikvoll*. Henta 08. januar 2018 frå Forlagsliv.no: <https://www.forlagsliv.no/retthjem/2013/09/11/ufattelig-ondt-og-vakkert-jan-roar-leikvoll/>
- Krøger, C. (2010). *Hardere tider gir dystre romaner*. Henta 24. november 2017 frå Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/hardere-tider-gir-dystre-romaner/65087963>
- Lacan, J. (1977). *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Lacan, J. (1989). *Écrits*. (overs. Matthis, Iréne) Borås: Natur och kultur.
- Leikvoll, J. R. (2008). *Eit vintereventyr*. Oslo: Samlaget.
- Leikvoll, J. R. (2010). *Fiolinane*. Oslo: Samlaget .

- Leikvoll, J. R. (2012). *Bovara*. Oslo: Samlaget.
- Lothe, J. (2016). *Etikk i litteratur og film*. Oslo: Pax forlag.
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mai, A.-M., & Ringgaard, D. (2010). *Sted*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Midthun, S. (2010). *Skriver om Incest, vold og kannibalisme*. Henta 10. desember 2017 frå Dagbladet: <https://www.dagbladet.no/kultur/skriver-om-incest-vold-og-kannibalisme/64546217>
- Nietzsche, F. (1962). *Slik talte Zarathustra*. Oslo: Gyldendal.
- Nydal, A. (2013). *Pepsi Max-drømmeren*. Henta 10. april 2018 frå Morgenbladet: [https://morgenbladet.no/boker/2013/pepsi\\_maxdrommeren#.Uwsqp2bKzIV](https://morgenbladet.no/boker/2013/pepsi_maxdrommeren#.Uwsqp2bKzIV)
- Paus, A. (2016). Det groteske og det dystopiske i romanane til Jan Roar Leikvoll. Høgskulen i Volda.
- Sand, T. (2008). Å leve med to kulturer. I T. Sand, & L. Bøyese, *Flerkulturell virkelighet i skole og samfunn* (ss. 25-44). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Sandve, G. E. (2014). *Mørkets meister er borte*. Henta 13. februar 2018 frå Dagsavisen: <https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/morkets-meister-er-borte-1.287941>
- Sandve, G. E. (2015). *Grusomt godt*. Henta 9. mars 2018 frå Dagsavisen: <https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/grusomt-godt-1.466960>
- Selboe, T. (2015). *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sjklovskij, V. B. (2003). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg, & H. H. Skei, *Moderne litteraturteori. En antologi* (ss. 13-28). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårderud, F. (1998). *Uro. En reise i det moderne selvet*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

- Smith, A.-M. (1998). *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. London: Pluto press.
- Straume, A. C. (2012). *Vakker Vemmelse*. Henta 23. november 2017 frå NRK:  
<https://www.nrk.no/kultur/bok/bovara-1.8281301>
- Sæle, M. (2012). *Brutale Bovara*. Henta 23. januar 2018 frå Nordhordaland:  
<https://www.nordhordland.no/puls/brutale-bovara/s/1-219232-6331600>
- Søftestad, S. (2018). *Barneovergriper: Monster eller menneske?* Henta 17. oktober 2018 frå Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/Eow6al/-Barneovergriper-Monster-eller-menneske--Siri-Softestad>
- Tylor, E. B. (2010). *Primitive Culture. Volume 1*. New York: Cambridge University Press.
- UIB og språkrådet. (2018). *Nynorskordboka*. Henta 20. oktober 2018 frå Nynorskordboka:  
[https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=identifisere&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=identifisere&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)
- Vikingstad, M. (2015). *Nærbilde av døden*. Henta 15. november 2017 frå Morgenbladet:  
<https://morgenbladet.no/2015/08/naerbilde-av-doden>
- Žižek, S. (1997). *The plague of fantasies*. London, New York: Verso.
- Žižek, S. (1999). *The Ticklish Subject*. London, New York: Verso.
- Žižek, S. (2003). *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge & London: The Mit Press.
- Žižek, S. (2007). *How to read Lacan*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Žižek, S. (2009). *Violence. Six sideways reflections*. London: Profile Books.
- Žižek, S. (2014). *Event. A Philosophical Journey Through a Concept*. Brooklyn: Melville House.
- Økland, I. (2014). *Jan Roar Leikvolls vakre mareritt*. Henta 15. november 2017 frå Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/ngKoL/Jan-Roar-Leikvolls-vakre-mareritt-15.11.2017>

