

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Punktroman

(_sjanger, _skjønnlitteratur) En kort, eksperimentell roman. Mange vil oppleve ordet “roman” som misbrukt i dette tilfellet, fordi en roman vanligvis er lang (fra hundre sider og oppover?). En slags amputert roman som kan minne om filmatisk montasjeteknikk (russeren Sergej Eisenstein og senere).

I en punktroman er det vanligvis ikke så tydelige episke trekk som i vanlige romaner. Bøkene handler om en serie hendelser og episoder med løse forbindelser. Leseren må selv konstruere den sammenbindende fortellingstråden. Tekstene blir en ramme som er utgangspunkt for leserens assosiasjoner og meddiktning.

Sjangeren er ofte en kombinasjon av episk og poetisk tekst. Enkelttekstene er som punkter som danner et løst mønster, ikke klare (overtydelige) linjer. Tekstene desorienterer leseren. Punktene kan flyttes om på uten at helheten blir en annen fordi rekkefølgen er løs. Leseren må skape sammenhenger gjennom sin egen tankeprosess.

Handlingen i en punktroman er altså ikke et tydelig rekonstruerbart handlingsforløp. Det er mange “hull” (ellipser) i historien og uoversiktlige biter/fragmenter. Fragmenttekster kan oppfattes som et uttrykk for at det som romanen handler om, er det umulig å framstille logisk, sammenhengende, kausalt. Sjangeren bruker en fragmentestetikk som tematiserer kommunikasjon, språk, mening.

Den britiske forfatteren Virginia Woolfs *Jacob's Room* (1922) har “blitt stående som symbol på den engelskspråklige modernismens gjennombrudd. [...] en punktroman som bryter med realismens konvensjoner for handlingsforløp, årsakssammenheng og personskildring. [...] The Hogarth Press er noe av det som gjorde det mulig for Woolf å frigjøre seg fra tradisjonen. Hun hevdet selv at hun var “den eneste kvinnen i England med frihet til å skrive hva jeg vil”. [...] Rommet har mange ulike betydninger i romanen. Jacobs ulike værelser beskrives konkret i teksten, og England før første verdenskrig kan ses som Jacobs rom, men rommet er også abstrakt. Som mann har Jacob arvet et rom, mens kvinner, ifølge Woolf, må etablere et eget rom for å kunne si noe med en egen stemme. Tekstens fragmentariske form bidrar også til å skape rom for refleksjon. Jacob observeres fra mange synsvinkler og kan ikke fullt ut gripes fra noen av dem. Boken er blitt sammenlignet med et fotoalbum, eller en samling skisser, og det er ganske

treffende. [...] Det som ifølge Virginia Woolf gjør de tradisjonelle forfatterne så kjedelige, er at vi ikke deler deres troskraft, deres overbevisning.” (Anka Ryall i *Morgenbladet* 7.–13. november 2008 s. 25-26)

Skandinaviske eksempler:

Astrid Hjertenæs Andersen: *Dr. Gnomen* (1967) – antakelig den første norske punktromanen; om en kjedelig, tørr universitetslærer og en følelsesrik kvinne

Paal-Helge Haugen: *Anne* (1968)

Merete Morken Andersen: *Fra* (1988)

Tale Næss: *Månen har ikke hender* (1992)

Lars Amund Vaage: *Oklahoma* (1992)

Helle Helle: *Eksempel på liv* (1993)

Christina Hesselholdt: *Køkkenet, Gravkammeret & landskapet* (1991), *Det skjulte* (1993), *Udsigten* (1997)

Ann Kavli: *Fire Fargar Seinare* (1993)

Ylva Mørch: *Døden venter* (1994)

Hanne Ørstavik: *Entropi* (1995)

Mette Karlsen: *Vindauga i matsalen vender mot fjorden* (2005)

Linn Strømsborg: *Roskilde* (2009)

Anders Totland: *Engel i snøen* (2016)

Monica Isakstuen: *Vær snill med dyrene* (2016)

I boka *Ly* (2007) lar Thomas Espedal teksten gå i oppløsning blant annet ved at bokstavene spres stadig mer utover arkene til det blir helt tomt for bokstaver. Boka er på 12 sider, men skal likevel leses som en “roman”.

Kjersti Bronken Senderuds *Smeltevannet* (2002) “lar oss følgje forholdet mellom far og dotter gjennom ei sanseleg historie på fleire tidsplan. Dottera sit på nåplanet aleine i huset på den vindharde garden der ho vaks opp saman med faren. Me møter jenta saman med faren som barn, og seinare som vaksen. Ho ser attende på eitt tett og ambivalent forhold. Faren er død, men nærværande. Det er eit spesielt lys over detaljklare minne. Bronken Senderud manar dyktig fram bilete av meir dramatiske

hendingar; brann, angst. Ei kopling mellom vaknande kjønnsinteresse og gravferda til morfaren viser den tette og opne metoden.” (<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/11/25/354738.html>; lesedato 05.06.14)

Christina Hesselholdts *Køkkenet, Gravkammeret & landskapet*] kan “på alle væsentlige punkter [...] forstås ud fra begrebet punktroman. I stedet for at se på hvordan *Køkkenet* adskiller sig fra den gængse opfattelse af punktromanen, vil der blive fokuseret på, hvilke punktroman-træk den har. Det er synligt helt ud i bogens typografi, at der er tale om noget andet end en almindelig roman: siderne er meget hvide, og hvert enkelt kapitel er centreret på siden som et digt. Stort set hver side har en overskrift, der grafisk skiller sig ud, og der er en del ekstremt korte “afsnit” med en tom linie imellem. Grafisk ligner teksten således mere et digt end en roman, men under læsningen er det naturligt at samle punkterne i et episk forløb. Det er dog ikke altid forløbet, der forbinder punkterne, men ofte snarere sproglige repetitioner eller sammenhænge. Poesi og prosa forbindes, og tekstens fortløbende logik eksisterer på flere hinanden supplerende niveauer. Den episke handling understøttes af sammenhænge, som igen antager betydning fra handlingen. Ud over at kunne læses som en sammenhæng kan romanen også læses som punkter eller rettere som enkeltstående digte. I den sammenhæng er det værd at bemærke den grammatiske tid, idet Skjeldal påpeger, at “Påfaldende mange punktromaner er skrevet i præsens, lyrikkens hovedtempus.” Denne brug af præsens involverer læseren mere aktivt, men den har også den funktion, som Skjeldal påpeger, at den ekskluderer egentlig kronologi og insisterer på “principiel-samtidighed”. Denne samtidighed hænger sammen med hele Hans-Jørgen Nielsens inklusive, både-og, opfattelse af tiden og rummet som relativt, så igen hænger trådene til minimalismen ved.” (Fredsted 2005)

Punktromanene kan være “kendetegnet af minimalistisk formsprog, en rapsodisk handling, der indebærer ombrydning af kronologi samt suspendering af psykologisering. [...] Også problematiseringen af sprogets og meningsdannelsens status betragtes som afgørende for punktromanen: “Punktromanerne fra 60’erne har det til fælles, at de synliggør og problematiserer receptionen; hvor ligger meningsproduktionen, mellem forfatter og værk, fuldendt i værket, latent som en mulighed i værket, eller hos læseren?” [sitat fra Skjeldal] Brud og kontinuitet i teksten gør hele tiden læseren opmærksom på sin egen rolle på samme måde som beskrevet tidligere. Enten fylder læseren på med fortolkning og ender med at digte videre, og en sådan fortolkning sparker med Dag Solstads ord benene væk under sig selv, “[...] så snart den stempler sig selv som rigtig eller virkelig.” Eller også lader læseren teksten være det, den er, nemlig en masse latente handlingsmuligheder og udkast til karakterer. “Intrigens position som mulighed og personernes status som forslag til personer er et karakteristisk træk ved mange punktromaner [...]” Her er det helt tydeligt, at Skjeldal rammer noget centralt, som også er vigtigt i forståelsen af *Køkkenet*, nemlig det, at der ikke er tale om et fuldt udbygget univers beboet af rigtige personer, men snarere om en kulisse beboet af

papfigurer med overfladiske navne som Marlon og Audrey (de er jo kendte fra den flade skærm).” (Fredsted 2005)

Kjærsti Skjeldal definerer i artikkelen “Det voksne barn må have et navn: Punktroman er godt og misvisende” (1996) punktromanen som “en fragmenteret roman præget af poetiske virkemidler eller en digtsamling så stærkt præget af episke virkemidler, at den minder om en roman.” Hun beskriver punktromanen som “et oxymoron, altså et begrep som innebærer en paradoksal selvmotsigelse, i det hun knytter roman til *forløp* mens punkt pr. definisjon er noe *uten utstrekning*. Selvmotsigelsen kan imidlertid nyanseres ved hjelp av en aritmetisk definisjon der “punkt” forklares som et kryss mellom to linjer. De to linjene har altså noe til felles fordi de møtes i et punkt. [...] “[...] tvetydigheden mellem brud og kontinuitet kan ikke opphæves, fordi den i sig selv er viktig for læsningen” (Skjeldal 1996: 13). Og hun oppsummerer punktromanen slik: “[...] hver enkelt tekst kan læses både som autonom (punkt) og som fragment af en sammenheng (roman). Sammenhængen må ikke være et rekonstruerbart handlingforløb, men kan i princippet være hvadsomhelst, der innordner teksterne i en sammenheng” (gjengitt og sitert fra Granhaug 2004 s. 35).

“Punktromanen er en sjanger med tradisjoner i Norge, og forbindes gjerne med det eksperimentelle, kollasjpregede, en fortellerstil som nærmer seg poesien. Ved å blåse luft inn i tettpakket språk, kan man skape tynne, poetiske vegger mellom erkjennelsesnivåer, sinnsstemninger, og utsnitt av ulike virkeligheter. Berit Hedemann er mangeårig radiodokumentarist, og legger seg på en språklig smidig, psykologisk intens variant av punktromanen i sin debutbok.” (*Klassekampens* bokmagasin 30. august 2014 s. 9) Debutboka er *All min forakt: En kjærlighets historie* (2014).

Den amerikanske forfatteren Jenny Offills *Dept. of Speculation* (2014; oversatt til norsk i 2016 med tittelen *Avdeling for grublerier*) “er historien om et ekteskap, om å streve med å skrive, om å ha et kolikkbarn, om utroskap, om hukommelse og ikke minst om å elske. Offill har skrevet en stramt komponert roman fylt med en kombinasjon av humor og eksistensiell nød. [...] *Avdeling ...* er en punkt-roman, satt sammen av stykker på to til noen-og-tjue linjer, glassklare, nakne og poengterte” (<http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Romaner-og-noveller/Avdeling-for-grublerier>; lesedato 16.01.17). “The story is told in fragments, like memories that float in when you’re trying to think about other things. “Memories are microscopic,” the woman says. “Tiny particles that swarm together and apart. Little people, Edison called them.” Her thoughts and recollections have an aphoristic neatness to them, enhanced by the way each paragraph is set alone on the page, white space above and below. [...] She describes how an ex-boyfriend appears on her doorstep. “He seemed to have come all the way from San Francisco just to have coffee. On the way to the diner, he apologised for never really loving me. He hoped to make amends. ‘Wait,’ I said. ‘Are you doing the steps?’ ” There is a risk in charming the reader early on like this – unless you can keep it up. Jenny

Offill can keep it up: almost every one of these vignettes is interesting and perfectly put. Because they come to the woman's mind unbidden, they are often stripped of context, making the reader work to find out what is happening. Elsewhere, we learn details only as she does, giving moments of surprise and joy. Her mother tells her to "whack" her choking baby on the back – choking on what? – "and I do until the leaf, green, still beautiful, comes out in my hand". (<https://www.theguardian.com/books/2014/mar/14/dept-speculation-review-jenny-offill>; lesedato 09.01.17)

Den svenske litteraturprofessoren Ebba Witt-Brattströms *Århundradets kärlekskrig* (2016) handler om et "äktenskapligt haveri i jämställdhetens förljugna paradiset. Det är brutalt, slagfärdigt, naket, ömkligt. Och oändligt sorgligt. Två röster: en kvinna och en man som levt tillsammans i ett halvt liv. Genom orden hörs de sista, bultande hjärtslagen i en gemensam tillvaro. Det som en gång var stor kärlek har väntat till långdragen kamp.

"Han sa:
Om du överger mig
har du bara livslångt hat
att vänta.

Hon sa:
Tror antingen jag eller du
måste dö."

Århundradets kärlekskrig är en punktroman, influerad av Märta Tikkanens klassiker *Århundradets kärlekssaga* från 1978. En strindbergsk dödsdans, i vår samtid." (<http://www.norstedts.se/bocker/utgiven/2016/Sommar/witt-brattstrom-ebba-arhundradets-karlekskrig-inbunden/>; lesedato 06.05.16)

"Punktromanen *Århundradets kärlekskrig* beskriver en ekteskapsoppløsning hvor hatsk forakt er blitt en sportsgren både kvinnen og mannen i boken eksellerer i. Ettersom utgivelsen kommer i kjølvannet av Witt-Brattströms skilsmisse, har offentligheten knyttet verket opp mot eksmannen Horace Engdahl, den velkjente tidligere sekretæren for Svenska Akademien. [...] Når Witt-Brattströms roman åpner, står de to fordums elskende ikke på sammenbruddets rand, men midt i sammenbruddet, og samtalen de fører, består stort sett av anklager, påstander og tom, men hard retorikk." (*Morgenbladet* 29. april–5. mai 2016 s. 44)

Monica Isakstuens *Vær snill med dyrene* (2016) "handler om en svært allmenn traumatisk opplevelse: en skilsmisse og dens konsekvenser for barna. Handlingen er imidlertid hele tiden også en parallell utforskning av språket et slikt traume kan beskrives gjennom. Formen som er valgt, punktromanen, en fortelling uten tydelige episke trekk, gir godt albuerom for en drøfting av morsrollens mange paradokser. Den usammenhengende og springende fortellingen, med alle hullene og avbruddene, gir et godt uttrykk for hennes innskrenkede livsrom og dermed også

hovedpersonens livsopplevelse. Alle aspekter av hennes liv kan ikke bli tatt opp. Utfyllingen av tomme rom er en stor del av leseropplevelsen, noe som gir romanen en ekstrabonus. Det punktvis og avbrutte gir også rom for et bredt spenn av sinnsstemninger og erfaringer som ofte strider både mot forventninger og fornuften. Irrasjonalitet i hovedpersonens livssituasjon får sitt språk. Balansen mellom ironi og inderlighet er hårfin. Ambivalensen formuleres gjentatte ganger i stadig nye drakter. Det som tilsynelatende er et smertefullt mor-barn-forhold, er i neste øyeblikk forvandlet til en nådeløs utlevering av morsrollen, idet morens mor trekkes inn. Fortellingen om smerten ved en skilsmisse omdannes umerkelig til en allmenn mor-datter-relasjon. Forklaringen er at både mor og mormor gis en klar selvstendig stemme. Resultatet er at ulike perspektiver og fortolkninger av handlingene er lagt in i tekstens form. Her blandes fakta, skjema, dialoger, fortellinger, anekdoter. [...] Isakstuen tilpasser formen til tematikken” (Jahn Thon i *Morgenbladet* 2.–8. desember 2016 s. 30).

Aina Villangers *Baugeids bok* (2017) har en kvinne som lever i middelalderen (hun blir et sted nevnt av Snorre Sturlason) som den sentrale skikkelsen. “Det er mest rimelig å kalle dette for poesi. Men boka kan også likne det som kalles “punktroman”, en betegnelse som i norsk litteratur først ble knyttet til Paal-Helge Haugens “Anne” fra 1968. Også “Baugeids bok” er delvis dokumentarisk (den avsluttes med en litteraturliste). Men der “Anne” var bygget opp utelukkende rundt dokumentarisk materiale, og framstillingen temmelig spartansk, utmerker “Baugeids bok” seg som full av oppdiktete elementer og viltre innfall.” (*Dagbladet* 10. juni 2017 s. 57)

Anne

Paal-Helge Haugens *Anne* består av 28 atskilte tekster der 23 tydelig er fiksjons-tekster og 5 er “ready-mades”. To overordnede hoveddeler er nummerert med romertall. Del I er mindre sammenhengende enn den avsluttende del II. Romanen beskriver noen situasjoner og hendelser i livet til en ung kvinne. Selve tittelen kan oppfattes som at boka først og fremst handler om et individ, og at denne personen er det fremste enhetsskapende elementet i verket. Hovedpersonen ble antakelig født mot slutten av 1800-tallet, fikk tuberkulose og ble innlagt på et sanatorium. Der dør hun, og til slutt blir hennes rom desinfisert og klærne og eiendelene hennes brent for å hindre smitte.

Personen Anne er det opplevende sentrum i de lyriske og episke fragmentene. Boka inneholder bruddstykker fra stedets kirkebok, fra en salmebok og andre religiøse tekster, muligens legenes notater m.m. Leseren må selv “rekonstruere” handlingsforløpet. Forfatteren fikk reaksjoner på den eksperimentelle formen, og skrev et etterord til en skoleutgave av romanen i 1971 (“sjølvmelding”) der han forklarer at det er med vilje at boka virker “uferdig”.

Innbrettsteksten til førsteutgaven betegnet boka som en punktroman: “Denne boka kunne kallast ein ‘punktroman’ [...] Boka er eit forsøk på å konsentrere eit stoff, få med berre dei viktigaste punkta i ei handling, det enklaste uttrykket, kjernen. [...] Denne romanen kan gjerne lesast som ei opplevingsramme.” I et intervju i 1996 kalte Haugen *Anne* “ein slags haiku-roman” (sitert fra Granhaug 2004 s. 2). “I litteraturhistorien er *Anne* blitt kanonisert som ”punktroman”.” (Granhaug 2004 s. 4)

“Vi kan her snakke om en slags montasjeteknikk, der tekster av høyst ulike slag blir stilt opp mot hverandre. Forfatteren beskriver selv teknikken slik: “I ‘Anne’ står på den ene siden helt ukommenterte, dokumentariske klipp fra bønnebøker, religiøs litteratur, skolebøker, alminnelig utbredt litteratur fra den tiden handlingen spiller seg ut. På den andre siden har jeg forsøkt i et kanskje nesten ekstremt subjektivt språk å kommunisere med et landskap, med et miljø som jeg mener jeg kjenner.” (Dahl 1975 s. 179)

I et intervju i 2015 sa Haugen om *Anne*: “[D]et å skildre selve døden er nesten umulig. Det jeg skjønnte den gang, var at jeg ikke kunne spille den ut gjennom et personlig perspektiv. Døden har en fysisk, nøktern, av og til byråkratisk side som vi møter i legejournaler, resepter og kirkebøker, og jeg hadde fornemmelsen av at det lå et slags ubrukt, litterært potensial i dette. Det ga muligheten til å utvikle en ytterst personlig skrift, der jeg kunne ta veldig konkrete ting i bruk. For eksempel opplevde jeg at det å skildre hvordan et rom rengjøres etter at noen har dødd der er mer effektivt enn å skildre selve døden.” (i *Klassekampen* 25. april 2015 s. 47)

“[A]ll form er innhald” skrev Haugen i “Sjølvmelding”, og “[d]ei fragmenta som boka er samansett av, ligg der som byggjesteinar, og dei kan setjast saman på mange forskjellige måtar”. Byggesteinene skal altså kunne plasseres på ulike måter, og Haugen bruker derfor ikke sammenbindingsord som “men”, “eller”, “derfor”, “altså”. Han lager ingen klar logikk som pådyttes leseren. Brokkene er uten sammenknyttende kommentarer. Det sies ikke av fortelleren at Anne kjenner blodsmak på grunn av tæringen, det bare nevnes som hennes indre registrering at hun kjenner salt smak i munnen (1968 s. 51). Haugen kan ha blitt inspirert av faglitteratur som italieneren Umberto Eco's *The Open Work* (1962) og han er åpenbart påvirket av amerikaneren William Burroughs. Romanen begynner med en epigraf av Burroughs: “wrapped in orange flesh robes”, men det er uklart hvordan dette hintet (fra *Nova Express*, 1964) skal oppfattes. Burroughs er kjent for å innmontere biter fra andres tekster i sine egne (“ready-mades” lagd ved “cut-up” og “fold-in”).

Det er en usikker, glidende overgang fra “eg” som forteller til at “eg” er Anne. Generelt glir perspektivet fra fortelleren over til Anne selv, men noen steder langt ute i teksten er fortellerstemmen tydelig aural igjen (f.eks. Haugen 1968 s. 70 og 75). “Fiksjonstekstene oppfattes enten som uttrykk for Annes subjektive tanker, følelser og opplevelser, eller de tillegges en fortellerinstans som tidvis identifiserer

seg med eller distanserer seg fra Anne, mens faksjonstekstene betraktes som miljørealiteter som finnes i og/eller som Anne møter i sitt miljø.” (Granhaug 2004 s. 5).

I “Sjølvmelding” kaller Haugen de religiøse tekstene maktmidler. En litteraturforsker skriver: “Den åndelige erfaringen uttrykkes gjennom et språk som ikke er hennes. Det *er* ikke hennes erfaring. Dette språket kommer likevel til henne, utenfra, fra de fremmede tekstene. Når hun, etter som sykdommen utvikles, nærmer seg døden, blander salmespråket seg i hennes egen tale.” (Ørjasæter 2002 s. 150) “Sitatene fungerer som utlegninger av det Anne selv ikke er i stand til å gi uttrykk for. [...] Vi utlegger de religiøse tekstene som Annes åndelige erfaringsverden, fordi vi konstruerer det miljø hun lever i som preget av en pietistisk religiøsitet der Job og Jesaja, Pontoppidan og Arndt blir lest, og salmer sunget.” (Ørjasæter 2002 s. 141-142).

“Med sin fragmentariske form og sin sammensetning av ulike tekst- og språktyper – lyriske tekster, prosatekster og dokumentariske tekster (såkalte “ready-mades” eller “textes trouvés”), tekster som umiddelbart ikke synes å stå i logisk forbindelse med hverandre, men heller å motarbeide en helhetlig og sammenhengende betydning [...] Den er [...] et konglomerat av ulike språktyper og stemmer som taler i munnen på hverandre, den er poesi så vel som prosa og fremfor kronologi, progresjon og kausalitet dominerer fragmentering og brudd; den er en roman som retter oppmerksomheten mot seg selv som diktverk ved å være komponert over en helt annen lest enn den tradisjonelle romanstruktur med sitt lineære, kronologiske kausalitetsforløp.” (Granhaug 2004 s. 2-3)

Haugen var en av forfatterne i den såkalte Profilkretsen, og han var medlem i tidsskriftredaksjonen for *Profil* i årene rett før *Anne* ble publisert (1965-67). Profilforfatternes litteratur representerte en type modernisme som “ga seg utslag i en utstrakt formeksperimentering, sjangeroppbrudd og/eller sjangerblanding, fokusering på språket som fenomen og problem, skepsis til bruk av symboler og metaforer, fremstilling av individet som oppsplittet i mange ulike roller og av verden oppsplittet i uoversiktlige og uensartede biter samt i en demokratisering av leseprosessen og nedskrivning [sic] av den autoritære forfatterrollen.” (Granhaug 2004 s. 15).

I innledningskapitlet finner jeg-fortelleren ei kiste på et loft. I kista ligger det blant annet en metall-kam, lintøy med ordet “Jesus” brodert på, et fotografi med navnene Anne og Hege, og ei velbrukt skei (Haugen s. 10). Disse gjenstandene og navnene dukker opp senere: Vi får høre at Anne grer håret med en kam på sanatoriet, hun blir matet med melk med ei skei, hun reflekterer over Jesus, og Hege er hennes søster og den eneste som benytter Annes navn. De to kalenderarkene med datoene 12. mai og 5. oktober kan kobles til vår og høst som metaforer for fødsel og død (Granhaug 2004 s. 44). “Dette imagistiske avsnittet, “oppramsingen” av

pappeskens innhold, får dermed funksjon som en *mise en abyme*, som en miniatyrkopi av fortellingen om Anne” (Granhaug 2004 s. 45).

Innledningskapitlet viser oss at jeg-fortelleren opplever tre nedover-bevegelser: lyset faller inn på loftet ovenfra og ned, jeg’et søker ned mot bunnen av den kista han finner og deretter går han ned trappa fra loftet. Dessuten følger hans aktiviteter på loftet et “kinesisk-eske-prinsipp”: “Først har vi loftsrommet, inni loftsrommet er det “ei lita brunmåla kiste”, inni kista “ei lita øskje av papp” og aller innerst, inni pappesken, befinner “kjernen” seg: fragmenter fra et menneskeliv, eller “levningene” etter et menneske seg.” (Granhaug 2004 s. 41) De bitene fra Annes liv som han finner i kista, omdannes til brokker av en historie.

Noen tekster i boka ligner haikuer (Haugen 1968 s. 18, 22, 29 og 63; teksten s. 74 er den mest minimalistiske og hermetiske). De haikulignende tekstbitene er kanskje inspirert av imagismen. De delene som synes å foregå i Annes bevissthet, dreier seg mest om skildring av konkrete fenomener. De er vare, ordknappe sansninger. “Bare det konkrete skildres med hennes stemme, som noe som kommer fra henne selv.” (Ørjasæter 2002 s. 142). Sanseopplevelser og noen spede tanker gir leserne et bilde av hennes sinn. Det dreier seg om små episoder fra bøndenes hverdagsliv og senere hennes tilværelse på turkulosesanatoriet.

De innmonterte sakprosatextene har blitt oppfattet som “miljørealiteter som tegner opp det menneskesyn og den pietistisk-religiøse ideologien som rådet i Annes samtid” (Granhaug 2004 s. 26). Det er dokumentfragmenter fra Bibelen, katekismeforklaring, salme, lærebok osv. Utdraget fra Pontoppidans forklaring kan oppfattes som at Anne driver med konfirmantundervisning. Et utdrag fra en kirkebok kan oppfattes som at Annes mor dør, samtidig som enten Anne eller søsteren Hege blir født. Mange av tekstene er knyttet til pietistisk språk og tankegods – disse tekstene integreres stadig tydeligere i tekstene om Annes bevissthet (de subjektive 1.-personstekstene). Pietismen var en religiøs retning som har satt dype spor i folks sjeler, tenkemåter, prioriteringer. Det var en vekkelsesbevegelse med vekt på personlig omvendelse, og et fromt, asketisk liv. Anne er antakelig en bondedatter som vokser opp med pietismen som referanseramme fra foreldre og bygdesamfunn. Denne troen er til å begynne med noe “påklistret” i hennes liv – påført henne gjennom sosialisering. “Gang på gang får vi bekreftet at det hun legger vekt på, er det konkrete, ikke sjelen. [...] Anne representerer kropp, fremmedtekstene det åndelige.” (Ørjasæter 2002 s. 151-152)

Det at handlingen ikke tidfestes nøyaktig, at miljøet ikke skildres i detalj og at personene bare har fornavn eller er navnløse, gjør at verket mister noe av sitt preg av å handle om gamle dager. Det skapes en nærhet. Også bruken av fortellertid bidrar til dette. Handlingen foregår i “en prinsipiell samtidighet” (Granhaug 2004 s. 37), ved “*simultan narrasjon* [...] det som fortelles skjer samtidig med at teksten realiseres” (s. 46). Vi som lesere får høre Annes tanker. Når Anne dør (Haugen 1968 s. 76), blir hennes tanker avbrutt midt i et ord (dette minner om et stream of

consciousness-grep). “Den endelige døden signaliseres ved at språket går i oppløsning.” (Ørjasæter 2002 s. 142) Romanen er et kunstnerisk uttrykk for denne oppløsningen, en fåmælt roman om et lite menneske som kjempet med sin skjebne og gled inn i den store tausheten.

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>