



Hans Herbjørnsrud, ordskulptør

AV KJELL IVAR SKJERDINGSTAD

Sammendrag

Hvor Hans Herbjørnsrud som døde i fjor (2023), er kjent som en forfatter av burleske og sprelske noveller, tar denne artikkelen utgangspunkt i passasjer hvor novellene liksom stanser opp og dveler ved opptrinn eller gjenstander som tematisk markerer sentrale pregningsøyeblikk i livet til en eller flere av karakterene. De ofte spenningsdrevne fortellingene er også forankret i gjenstander eller opptrinn i det nære og hjemlige. Disse passasjene skiller seg ut også språklig ved konsentrasjon og poetisk skarphet: Novellene dveler, noe blir påtagelig og de produserer et for leseren påtagelig *nærvær* – som jeg med Hans Ulrich Gumbrecht vil betrakte det som. Min påstand er at dette nærværet produseres skulpturelt, analogt med hvordan treskjæreren, billedhuggeren eller dukkemakeren arbeider med sitt materiale. Jeg er videre opptatt av hvordan det skulpturelle samspiller med forfatterskapets gjennomgående interesse for hva et jeg er. Gjennom nedslag i tre noveller, «Johannes Hauge, 63 år, bonde», fra debuten *Vitner*, tittelnovellen fra *Vi vet så mye*, og særlig «Avtrykk», fra *Blinddøra*, forsøker jeg å vise at Herbjørnsrud også er en som i både bokstavelig og mer figurlig betydning skulpturerer med ord.

Nøkkelord: Hans Herbjørnsrud, Hans Ulrich Gumbrecht, nærvær, nymaterialisme, litterære skulpturer

Abstract

Where Hans Herbjørnsrud (d. 2023) was known as an author of burlesque and lively short stories, this article is based on passages where the short stories dwell on scenes or objects that thematically mark key moments in the lives of one or more of the characters. The often suspense-driven stories are also rooted in objects or scenes in the near and homely. These passages stand out in terms of concentration and poetic acuity: the short stories linger, something becomes palpable, and they

produce a tangible *presence* for the reader – as I, with Hans Ulrich Gumbrecht, would regard it as. My claim is that this presence is produced sculpturally analogous to how the woodcarver or sculptor works with his material. I am further interested in how the sculptural interacts with the author's overall interest in what a self is. Reading passages from three short stories, «Johannes Hauge, 63 years, farmer», from his debut *Witnesses*, the title story from *We Know So Much*, and especially «Imprints», from the *Blind Door*, I try to show that Herbjørnsrud is one who, in both a literal and more figurative sense, sculpts with words.

Keywords: Hans Herbjørnsrud, Hans Ulrich Gumbrecht, presence, new materialism, material reading, literary sculpturing

Hans Herbjørnsrud døde 85 år gammel 15. november i 2023. Den siste av syv novellesamlinger, *Brønnene* kom ut i 2006, 27 år etter debuten med *Vitner* i 1979. Forfatterskapet er begrenset til en tredel av livsløpet. Novellene utspiller seg med få unntak på eller rundt farsgården i Heddal eller husmannsplassen Ringelia ved Randsfjorden. Herbjørnsrud har selv sagt at det var da han vendte hjem at han kunne begynne å skrive. Hjemkomsten antyder noe vesentlig ved forfatterskapet, sammenhengen ikke bare mellom liv og diktning, men også betydningen av de nære omgivelsene. De ofte spenningsdrevne og karnevaleske fortellingene er også forankret i gjenstander eller opptrinn i det nære og hjemlige. Disse passasjene skiller seg ut også språklig ved konsentrasjon og poetisk skarphet: Novellene dveler, noe blir påtagelig og de produserer et for leseren påtagelig *nærvær* – som jeg med Hans Ulrich Gumbrecht vil betrakte det som.

Det er selve måten dette nærværet skapes på jeg undersøker her – og forsøksvis karakteriserer som skulpturelt. Skulptøren er en som omgås sitt materiale med en nærhet som resonnerer med Gumbrechts begrep. Billedhuggeren meisler ut i stein, treskjæreren spikker, filer og pusser i tre. Keramikeren bearbeider materialet ved å grave ut og legge til med hendene, mens steinhuggeren er bundet til å ta bort. Når jeg bruker skulptøren som bilde, er det altså om en aktivitet og en måte å arbeide med et stoff på, som også innbefatter treskjæreren eller dukkemakeren, og – som jeg kommer til – glassarkitekten, som rett nok via andres hender utfører et tilsvarende arbeid med luft og glass. Jeg er opptatt av hvordan det skulpturelle samspiller med forfatterskapets gjennomgående interesse for hva et jeg er.¹

1. Identitetsproblematikken er ifølge Mollerin sammen med oppmerksomheten mot betydningen av det hjemlige og metafiksjonens plass, ett av de tre hovedsporene i resepsjonshistorien

I boka *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004) diskuterer Gumbrecht hvordan opplevelser med litteratur eller kunst gir mening fordi de gjør noe med leseren eller betrakteren der og da, berører eller skaper en følelse av tilstedeværelse. Det konseptualiserer han i termer av å oppleve nærhet og kontakt med seg selv og tingene i verden.² Samtidig er det ikke bare kontakten og erfaringen, men hvordan tingene og fenomenene først gjennom nærværet viser seg som det de er, Gumbrecht er opptatt av. Med sin fremste inspirasjon Martin Heidegger handler det om tilsynekomst, om «the self-unconcealment of Being» (Gumbrecht 2004, 117)³. I en fin artikkel trekker Linn Ullmann fram dette som et vesentlig trekk også ved Herbjørnsruds poetikk – hun formulerer det som at «[d]ette øyeblikket når mennesker ser – Noe. Ser noe som hva det er. – forekommer ofte i Herbjørnsruds verden» (Ullmann 1994, 87). Når noe viser seg som hva det er, viser det fram noe sannferdig, noe som vedkommer og berører. Det er slike øyeblikk eller stunder som her undersøkes med øye for det skulpturelle arbeidet de oppstår gjennom. Med Gumbrecht må imidlertid en slik undersøkelse også diskutere hvordan opplevelsen av nærvær veksler med refleksjon og forsøk på å tilskrive mening. Dels inngår poetiske former eller «virkemidler» som rytme og musikalitet i en strukturell samvirkning med ord, referanser og betydninger i et samspill av meningsdanning (Gumbrecht 2004, 18), dels vil fortolkningen veksle mellom den intuitive lesningen i nærværet og forsøk på å tilskrive mening (xiv, 21, 25–26): En lese måte som dveler ved og tar inn over seg tekstens romlighet (over det som er til å ta og føle på), og en som ser sammenhenger med plottet, trekker linjer, skaper mening.⁴

(Mollerin 2011, 13). Å spørre etter hva jeget er, er likevel noe annet enn å spørre hvem som identiteten i hvert fall konvensjonelt er «svaret» på.

2. Gumbrecht er sentral i den mye omtalte nymaterialistiske vendingen også i litteraturvitenskapen. (Plate 2020, 9; Boysen og Rasmussen 2020. I denne vendingen er det mye snakk om såkalte flate ontologier. På ulike vis handler det om å involvere leseren eller seeren ved for eksempel å undersøke tekstens produksjon av affekter. Gumbrecht viser blant annet sin affinitet til Martin Seels *Aesthetics of Appearing* (2004). Hos Seel er fokuset på at den estetiske erfaringen særpreges av at noe blir synlig og at oppmerksomheten fanges av selve denne synliggjøringen. Se også Seel, «The aesthetics of Appearing», *Radical Philosophy*, March/April 2003. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1013> Problematiseringen av de «moderne dikotomiene» mellom «natur og kultur», «subjekt og objekt», og «tinglig og menneskelig», er også en fellesnevner for de materialistiske tilnærmingene. (Plate 2020,16)
3. Heidegger er kanskje den viktigste forutsetningen for den nymaterialistiske vendingen. (Plate 2020, 4; Boysen og Rasmussen 2020, 7-24)
4. Dette kan forstås som en variasjon over de to lese måtene Roland Barthes skiller mellom i *Lysten ved teksten*. «Den ene retter seg direkte mot gangen i historien, den betrakter teksten i dens utstrekning, ignorerer språkspillene [...] den andre lese måten hopper ikke over noe, den vurderer, den holder seg tett inntil teksten, den leser [...] med flid og henrykkelse» (1990, 16). I den

Treskjæreren

En tidlig novelle hvor bonden også er treskjærer eksemplifiserer min tese om Herbjørnsrud som skulptør, men belyser også forholdet mellom nærværsproduksjon og meningsdanning slik Gumbrecht tenker det. «Johannes Hauge, 63 år, bonde» fra debuten *Vitner* (1979) er like mye et portrett av datteren som av bonden.⁵ Det er hennes skjebne som avdekkes i monologen som innledes med en tidsangivelse som var det fra en dagbok, «5. januar 1948». Novellen er en meddelelse til et taust og ubevegelig du vi aldri får vite hvem er. Enetalen er motivert av at den syttenårige datteren etter flere anfall er innlagt på et psykiatrisk sykehus. «Armane stivna, kroppen stivna, og hovudet fall som ei tung frukt mot brystet. Ho stod med utstrekke stivna armar, krossfest som eit frosi lik» (60). Tekstens skulpturelle omdreiningspunkt – plassert temmelig nøyaktig to tredeler ut i teksten – er en scene der jeget gjennom en hel dag skjærer ut en tredukke foran øynene på den vettskremte femårige datteren (69):

Alle sommardagar [i min barndom] sat eg og skar liv fram frå røter og greiner.
 Eg skar og gløynde alt anna.
 Å skjera er ein kunst.
 Nå skar eg att, og medan eg skar, mintest eg gjetarlivet.
 Eg skar.
 Eg mintest, og eg skar.
 Eg skar, og eg bles.
 Fyrst skar eg to treskor fram.
 Og så to okleføter i treskoa.
 Og to legger.
 Og ein stakk.
 Og eit liv.
 Og eit belte om livet.
 Og ei bringe.
 Og ei sølje i bringa.

første lese måten kommer ”oppfisselsen av forløpets hurtighet”, i den andre ”av et slags vertikalt spektakkel” (17). Hvor Barthes også tillegger lese måtene en normativ dimensjon ved at den første primært tillegges litteratur som føyer seg sømløst sammen med kulturen og leses bekvemt og trøstende, og den andre fremkaller ubehag, røkker ved leserens psykologi, stabilitet og språk (18), kan de også leses som beskrivelser av to likeverdige lesemodi.

5. Linn Ullmann leser novellen som et portrett av Johannes, en mann som ikke finner seg til rette i det dialogiske språket. (1994, 81)

Og to armar mot bringa.

Og to hender.

Og ei salmebok i hendene.

Og ein hals.

Og eit hovud.

Eit hovud skar eg.

Det fekk lipper og nase og augo og øyro og kinn og panne og hake og gråkvitt hår som låg i to fletter nedetter ryggen til livet. (70–71)

Selv om novellen i store deler er skrevet i en lyrisk form med brutte verselinjer, stikker passasjen seg ut ved sitt oppsett. En serie i hovedsak parataktiske leddsetninger hugger dukken fram ledd for ledd. Figuren bygges kumulativt opp i språket, ord for ord, leddsetning for leddsetning, analogt med hvordan den skjæres ut av emnet. Rytmen blir ujevn eller stakkato, men også insisterende og manende. Gjentagelsene og kanskje særlig alle de innledende setningene med abrupte «Og» gir en slags atonal musikalitet. Til sammen gir brutte verselinjer, anaforer, epiforer, paratakser, assonanser og alliterasjoner figuren en påtagelig språklig eksistens.

Sitatet viser også hvordan figuren er rammet inn av to lengre og mer flytende setninger. Den første skildrer et for fortelleren godt barndomsminne, den andre liksom fullbyrder og avrunder skulpturen med ansiktstrekk og hår. Rytmen i den første er bølgende harmonisk og de mange a-vokalene åpne og runde, i den siste føyes ansiktsdelene sammen i en glidende fremadrettet bevegelse fram til det relative pronomenet hvoretter det hele (for et øyeblikk) faller til ro. I denne avklarte rammen, blir kontrasten til det korthugde og lapidariske desto sterkere.

Oppbyggingen i ord og utskjæringen i tre 'produserer' nærvær slik ordet med Gumbrecht betoner at noe blir «an object in space» (2004, xii). Motsvarende bremses tiden når passasjen både holder fast og bitvis bygger noe opp som en romlig figur. At Gumbrecht også kaller det 'effekter' av nærvær, understreker denne romlige dimensjonen. Effekt har å gjøre med utforming, fullføring og virkning å gjøre. En etymologisk ordbok forklarer det som «[the] impression produced on the beholder» (Harper 2024); det «Avtrykk» som settes (for å sitere tittelen på en Herbjørnsrud-novelle jeg vender tilbake til om litt). Samtidig viser en effekt til at noe følger av noe annet: Tekstens referensialitet og materielle utforming gjør inntrykk.

Når jeg begynner min lesning av Herbjørnsrud her, er det fordi det tredimensjonale blir så påtagelig og peker ut nærværet som *skulpturelt* produsert. En skulptør kan forme i voks eller metall, leire og stein – ved å bygge opp, omforme leiren, eller redusere som ved å skjære ut. Selv om Herbjørnsrud selvsagt bygger opp ved

å bruke ord og tegn, oppfatter jeg likevel den konsentrerte figuren han lager her som primært hugget ut. Som en skulptør i språket, bygger han opp med bokstaver, ord og tegn, men reduserer også ved å bryte ned: På setningsnivå er det som at leddsetninger helt ned til enstavelsessetninger der subjekt og/eller objekt er tatt bort, oppfattes som gjenstående reduksjoner fra lengre potensielle setninger.

Å lese novellen om Johannes' datter Kari er å bli grepet av denne språklige skulpturen, men også å oppleve den som del av Johannes' klage – nærværet *oscillerer* som Gumbrecht skriver i en dialog med meningsdanning. (2004, xiv) Herbjørnsrud har vært opptatt av det han kaller pregnanciesøyeblikk, de skjellsettende begivenhetene som helst i barndommen gjør noe med et menneske og setter eller endrer kursen for hvem og hva det kan være og bli. (Hagen 1996, 52) Utskjæringen av tredukka er det definitive pregnanciesøyeblikket i Karis liv. Det sammenfaller ikke bare med det uhørte i novellen, men også med dens uomtvistelige *anagnorisis* – det er her leseren kjenner igjen og endelig forstår hva Karis symptomer bunner i. Selv om symptomene er ille nok – «Ho blir stiv som ein stokk» (58), «stirde ut i tome lufta med steinharde augo» (59), – og selv om det er noe vondt og sårt over den gradvise blottleggingen av farens manglende selvinnsikt og feilslåtte om enn pinlig velmente kjærlighet – «Ho er så snill og god og så mjuk og mild at ho ikkje var anna enn det som me bad henne vera» (57), – er det først i det leseren med egne øyne ser at tredukka skjæres ut for femåringens øyne at farens blindhet for hva det er å forme en annen i sitt bilde kommer til syne⁶.

Keramikeren og billedkunstneren

I novellen «Vi vet så mye» (Herbjørnsrud 2001), fra samlingen med samme navn, er bakgrunnen en bondes forsømmelse av husdyra for sitt – han er også keramiker – megalomane kunstprosjekt om å støpe 100 mannshøye terrakottafigurer i samlingen *Dusjerne*. En tittel som henspiller på gasskamrene hvor besteforeldrene ble drept. I novellens skulpturelle kjerne, som også her motsvarer et sentralt pregnanciesøyeblikk for begge karakterene, er det som om det føyes enda en til samlingen. Det skulpturelle betones også tidlig i en slags leseanvisning. Tragedien som ligger under bondens forsømmelse, får leseren vite om da naboen og fortelleren (som også er forfatter) karakteriserer en reportasje i lokalavisa som at «sindige beskrivelse[r]» «framkaller» «sylvasse» bilder gjennom «kaldhamrede setninger» som maner hendelsen «nesten grafisk fram» (60). Like mye som reportasjen forteller

6. En mer omfattende tolkning ville vektlagt forbindelsen til skaperguden eller evangelisten Johannes, men som en vending hvor ord ikke skaper, men bryter ned.

om det som har hendt, gis det hendte en nærmest fysisk og påtagelig eksistens for ham. Effekten svarer til hvordan scenen også virker skulpturelt på leseren. To guttunger (novellens forteller og hans fetter) på seksten år setter seg på ei likkiste og sklir på isen ned fra låvebrua. Det seksåringen (naboen, keramikeren) så, ser han ennå, «[h]ar alltid sett det for meg» (82). Det som har preget ham er hvordan kista kaster liket ut, og det reises opp mot låveveggen.

Ja, lokket spretter opp. Jeg ser det nå. Ja, nå. Nå ser jeg det. Opp flyr lokket. Ut ruller et hvitkledd menneske. Hvitt som en birøtter. Velter ut. Mennesket velter ut. Rutsjer ikke på isen. Blir liggende. Ser. Jeg ser. Kassa kalver et bandasjert menneske. Som blir liggende der. Med ansiktet ned mot isen. Ser. Et menneske. Der. Bare noen skritt fra meg. Der. Som en snødrive på blankisen. Urørlig. Der. Kroppen tullet inn. Reivet. Jeg ser. Strimler. Mennesket er viklet inn i hvite tøystrimler. Tynne strimler. Hvite og tynne som tyllgardinene i den byleiligheten jeg kommer fra. I Tønsberg. Hos mor og far. Der ligger det. Mennesket. Urørlig. Nå. (83)

Typisk for den lengre passasjen på fire sider som dette er hentet fra, er det som om ord og setninger i en oppstykket syntaks hugges fram i stein slik fortelleren også oppfatter avisoppslaget. Det lapidariske preget gjenskaper anstrengelsen i språket. Gjentakelsene gir vendinger både tilbake og fram som omarbeider, bearbeider, insisterer, bygger noe på det som er, og gjentar det som var. Gjentakelser og syntaks reiver liksom også formelt den døde kroppen inn i alt det hvite. Likevel i dette hvite og konturløse kommer «mennesket» til syne – får en form. Det «velter ut». Liket kastes ut av kista. Bildene som brukes er voldsomme: Kista «kalver» liket. Den døde fødes, også som det veldige i når isbreer stykker seg opp. Menneske og ikke-menneske. Det avtegnes skarpt i det hvite. «Mennesket» blir insisterende gjentatt og gjentatt, men også redusert til et ubestemt påpekende pronomen – et «Det» som gjentas. «Det» hamres fram av alle de likelydende gjentakelsene av korte ord som gjerne står alene i setningen. Særlig alle «Der», «ser». Monotonien i semantikken og den fragmentariske syntaksen understøtter dette inntrykket av det ubevegelige, av et hvitt menneske, som likevel ikke er et menneske – en tydelig hvit skulptur i alt det hvite.

Uten å gjøre en fullstendig analyse verken av novellen eller passasjen utdraget over er hentet fra, er poenget mitt at Herbjørnsrud gjenskaper inntrykket som scenen ga på han som usett betraktet det hele som liten gutt. De gjentatte variasjonene av verbet «Jeg ser. Jeg så. Jeg ser» gjør at leseren må innnta perspektivet hans og nærme seg det sette også kroppslig: «Ser. Så. Ser. Bøyer dere. Nå bøyer du deg. Nå bøyer kameraten seg.» Det kjennes fysisk når jeg leser at kroppen bøyes mot ordene,

setningen og papiret i boka. Der Paul Ricoeur skriver at i talen er det som om meningen «bøyer seg mot den reelle referansen» (2001, 62), er det her som om ordene får leseren til å bøye seg og selv bli den som tar tak i beina på liket. Det visuelle perspektivet glir over i noe som kommer tettere på også taktilt: Liket nærmest reiser seg av seg selv mot låveveggen:

Og der. Jeg ser. Det hvite mennesket reiser seg opp mot veggen. Der. Langsamt reiser det seg opp. Det står. Der står det. Oppreist. Snøhvitt mot den røde veggen. Der. Med en staur mot brystet. Jeg ser. Og en staur mot ...

[...] La meg da få lov til å se det jeg så, og det jeg ser. Der. Der nede ser jeg den hvite skikkelsen mot den røde låveveggen. Ja, nå ser jeg den så tydelig. Der nede. Og så begynner dere å kaste snøballer. Ja, dere kyler snøballer mot det hvite mennesket. Mot hodet. Treffer og treffer ikke. Snart er det tett i tett med snøballmerker på veggen omkring hodet. Skikkelsen står der hvit som en soppstokk. Den røde låveveggen blir hvitprikket som skjermen på en fluesopp. (84–85)

Som om det har et eget liv, står liket med ett bare der i en klar vertikal. I det hvite vinterlandskapet blir den døde i hvite tøystrimer innvikla skikkelsen stående kontrastivt fram mot den (blod)røde bakgrunnen som stammen i en giftig sopp. At liket støttes av stauren, understøtter den vertikale stiliseringen og forsterker en følelse av noe oppreist og levende i det døde.

Med sine «kaldhalmrede setninger» «framkaller» keramikeren «sylkvasse» bilder som maner hendelsen «nesten grafisk fram» både for forfatteren og leseren. De fire sidene hos Herbjørnsrud gjør scenen barnet så for seg, og som den voksne har båret hele livet som en pregning på sinnet, anskuelig også for forfatteren som forteller, og meg som leser. Det er ikke bare som at leseren ser det for seg, men også kjenner ubehaget på kroppen, liksom tvinges til å berøre.

Lest med øye for hvordan novellen skaper nærvær og hva det er som gjør at det oppleves så presserende og påtrengende, så er det i denne scenen som om det gjennomtrengende spørsmålet i novellen og i forfatterskapet om hva et menneske er, som er antydnet og forberedt på så mange ulike nivå alt fra at de to hovedpersonene er dobbeltgjengere og til at de begge er kunstnere og bønder, blir inkarnert. Spørsmålet om hva jeget er, det uavklarte i det menneskelige, legemliggjøres som en skulptur i rommet. På et nivå er leseopplevelsen som å føle en kontakt og samhørighet med seg selv og verden gjennom det sanselige og visuelle – en opplevelse av det Gumbrecht beskriver som «being in sync with the things of the world» (2004, 117). Men som han med Heidegger insisterer på, så er det alltid også noe mer spesifikt i denne kontakten som viser seg, en før-konseptuell og mer presis

saklighet ved det å være *til stede*. Kanskje er det dette uunngåelig uavklarte ved det å være, som fornemmes her.

Steinhoggeren og dukkemakeren

I det bonden Martin Sønstebø i novellen «Avtrykk» fra *Blinddøra* (1997) vender hjem fra elskerinnen og arkitekten Åshild Helles berusende «glassboblehus», etter å ha holdt seg borte fire uker mens kona og sønnen flytter ut, finner han hellesteinene splintret, knust og kastet om på en måte som gitt størrelse og tyngde skulle vært umulig. Det er som om gårdstunet er omgjort til en stor abstraksjon utformet av en overmenneskelig steinhogger, til noe som kan minne om helleristninger.

Hver stein var preget med sine særegne tegn. Skriften var så forskjellig fra helle til helle og så ubegripelig og gåtefull at avtrykkene forekom ham å stamme fra fire ulike, aldeles fremmede alfabeter. Dette måtte jo kunne kalles helleristninger, men verken runetegn eller figurer av mennesker og dyr var å se.

Isstjernen, lynstrålen, kileskriften og bregnehieroglyfene hadde ikke noe forstandig å meddele ham. Han leste kråketærne som uartikulerte skrik på kråkemål. Som en analfabet stod han framfor steinsirkelene og syntes hvert avtrykk ikke ville tilkjennegi og demonstrere annet enn den brutale slagkraften som hadde formet dem.

Tegnene uttrykte bare styrke, ikke språk, syntes han, enda så utstudert kalligrafisk de lot til å ha blitt slått inn i hellene. De var makttegn stemplet i stein og ikke til å svampe ut. Martin skjønte at hellene var lovtavler fulle av tordnende budord og kommandoer skrevet i vettløs vrede. (99–100)

Hovedpersonen strever med å forstå omgivelsene. Gjennom avtrykkene som analogt med Martins forvirring heller ikke framstår veldig klare for leseren – Martin ser tegn fra fire alfabet, ulike ikonografiske systemer, kalligrafisk form og mulig semantisk innhold – vendes oppmerksomheten mot at ødeleggelsene kan skjule en melding, men også mot (ikke)språkets materielle (fysiske og grafiske) dimensjoner. Det antydes at avtrykkene – rett nok i ubestemt form – som tittelen henspiller på, kan være etter en ukjent, usynlig Gud som bare gjennom sitt negativ, avtrykket, virker inn i verden.

Spørsmålet om hva som har skjedd, er forbundet med hvor tegnene kommer fra og hvem som har meddelt seg. Martin prøver å se noe mer under den ødelagte overflaten: forsøker å lese ødeleggelsen som en meddelelse på et annet språk. Han

må likevel bare «forsone seg med at disse knusende kreftene eksisterte» (101) og forlike seg med at språk er mer enn betydning og referensialitet, det er også fysisk og konkret. For ham er ikke det noen selvfølge: Episoden gjenkaller et minne hvor faren visker ut barnet Martins krittnektegning av de ti bud på hellene og formanner:

Ta ikke imot ordre fra andre, men gå din egen veg. Pass på så du ikke blir en føyelig trell. Du skal bli deg selv du, gutten min. Jeg skal gi deg et nytt bud istedenfor dem jeg skylte vekk, og dette budet skal du slippe å lære utenat: Slå i hjel din far, ellers blir du en stakkar. (101)⁷

Novellen ironiserer over hvordan Martin er blind for det autoritære i farens anti-autoritære meddelelse, for hvordan faren bare erstatter Guds bud med sine egne budord. Martin hører på faren, men er like døv nå som den gang i barndommen for hvordan ordene har en autoritær form som styrer i en annen minst like bestemt retning. Martin leser faren semantisk, hører bare budskapet, ikke at språkets materialitet gjør noe mer enn å meddele.

Hvor Martin i hele denne andre delen av novellen har vært jordvendt, blir han i sluttpartiet snarere himmelhengt som en tredukke, en marionett. I det han ser opp, løfter blikket fra steinhellespråket og forlater det fånyttes forsøket på å forstå hva det kan bety, i det som innleder novellens siste tredel, oppdager han et tau med en renneløkke som henger syv meter fra gavlen av huset ned mot trappa der det er plassert en kjøkkenkrakk. Det minner ikke om, men er en galge. På krakken ligger et ark hvor noen inne i et hjerte har skrevet med «røde kvistbokstaver som minner om runetegn» (102):

STIG OPP PÅ TABURETTEN.
 ÅPNE SMEKKEN OG TREKK PIKKHODET UT.
 STÅ PÅ TÅ OG STIKK DET ANDRE HODET GJENNOM LØKKA.
 HOPP NED.
 SPRUTER SÆDEN I JORDA DER HELLA LÅ, SÅR DU EN ALRUNE.
 LYKKE TIL MED ORGASMEN.
 HÅPET ER KRANSEGRØNT.
 PRESTEN KAN JO DØPE ALRUNESPIREN I PINSEN. (103)

7. Som i novellen om hvordan Johannes former datteren til en tredukke vil også Martins far, like blindt, forme sønnen i sitt eget bilde. Som barneoppdragere er de begge, uhyggelig nok, skulptører.

Instruksen er skrevet med det Herbjørnsrud kaller kvistbokstaver, blokkbokstavene skilles da også ut som en egen tekstblokk, slik runer er risset inn. Instruksen er en-tydig, lovmessig, selv om den forvanskes av allusjoner til botanikken, folketroen og kristendommen. Å oppsummerende ligne håpet med en grønn krans assosierer i hvert fall delvis til laurbærkranser, tornekroner og begravelleskranser, men peker umiddelbart mer mot påsken enn pinsen som dette foregår i. Lykkønskingen om at den folkelig antatte utløsningen i dødsøyeblikket skal så en alrune er også bil- ledlig talende. Alruneroten som er svært giftig «har en form som minner om et menneske, og ble skåret til som en dukke. Den var etter sagnet levende, skrek når man drog den opp, og ble brukt som amulett» (Grindeland 2024). Slik vi kan se for oss at alruneroten trekkes opp, kommer Martin til å bli hengende.



Figur 1. Alrune. Tegning etter gresk håndskrift fra omkring år 700. Gjengitt fra Store Norske Leksikon. (Grindeland 2024)

Vi får aldri vite hvem som har hatt scenografien – det kan være konas siste handling før hun forlater han som forlot henne, sønnens, begges, den ubegava leieboerens eller presten Martin ironiserer over. Martin undrer om arket sier det samme som hellene på tunet, men ser også en mulighet for å demontere galgen ved å stå på krakken og løsne reipet med en armsving nedenfra fordi det henger romt rundt mønespiret. I det han forsøker å løsne reipet, utløses novellens sentrale skulpturelle bilde:

I det samme rauset neven nedover reipet inntil renneløkka plutselig glefste til som en revesaks omkring handleddet. Kroppen falt en armlengde og stanset med et brårykk i lufta. Hodet bukket mot brystet som om han hadde reipet om halsen og var

blitt strupt med knekt nakke. Beina sprellet og famlet i blinde over sementtrappa, men han bunnet ikke i det tomme. Med knyttneven snørt fast i stroppen ble kroppen hans hengende fra den strake armen, men den pendlet saktere og saktere som klokkestrengen når urverket stanser. Kroppen tøyde seg seigt og ulenkelig ut som en sirupsdråpe like før den faller. Skotuppene snertet trappa, og da reipet vred seg rett, sveiv kroppen uvilkårlig med noen omdreininger som om den ville skru seg ned i sementen, men føttene tuppet bare mot trappa. Så hang han til slutt stille i den løfede knyttneven med ansiktet vendt mot tunet og låven. (104)

Over ni sider males bildet av mannen som avmektig henger etter den ene armen i reipet fra mønet fram som en marionett eller tredukke. Det konsentreres og utvides i det som til sammen blir en mosaikk rundt figuren som henger etter den ene armen med bare tåspissen tangerende bakken (trappa) som en alrunerot dratt opp av jorda. Figuren utvikles i det som også er konsentrerende tilføyelser: «Med marionettaktige geberder som om noen stod oppe på gavlen over spiret og trakk i snora og lot ham agere under sin regi, forsøkte han å heise seg opp» (105). Han lignet «en borvinde som forsøkte å bore venstrefoten ned i støypen» (106). «Men de leddedokkeaktige sparkene hans forplantet seg som sleivete rykk oppetter tauet og slo ikke ut i en pendelbevegelse. Da han igjen hadde hengt der stille en stund, begynte tauet plutselig å vri ham sakte rundt seg selv» (106). «En marionett som hengte i sine egne snorer, skulle han ikke bli» (107). Han «henger der strak som et ropetegn» (109). At han «hveste med teatergrimaser og hvite spyttstrenger som støttenner mellom kjevene» (105), bidrar ytterligere til denne stiliseringen, ord som semantisk og lydlig trekker, streker ut i linjer, kroppen «vaiet som ett siv i elvestrøm innen reipet hang rett» (105).

Det stramme bildet av mannen som henger sveivende i galgen etter knyttneven får ytterligere skulpturell kvalitet ved at det gjentar og nærer av at Martin i det han kjører inn på tunet og går ut av bilen, ved innledningen til den midtre tredelen av novellen blir

så fortumlet av hærverket han så utenfor stuetrappa, at han snublet i en hellestein og stod et blunk og svaiet på høyrehælen mens han flakset med armene over hodet så nøkkelknippet i fingerklypa kimte illevarslende før han datt baklengs, men like innen ryggen ramte bakken, slapp han nøklene, slo kloa i den åpne bildøra med et kvast grep så kroppen rykte til og beina sakset i løse lufta før han fikk stemt hælene i marken, og fra strak armhengende stilling klarte han å heise seg trinnvis opp, knokkel for knokkel, idet han satte leggbeina rett oppå fotbladene og så lårbeina rett oppå leggbeina og så hofteskålene rett oppå lårbeina og så ryggraden rett oppå hofteskålene og så til slutt hodeskallen rett oppå ryggraden.

Mens han monterte knoklene, konstaterte han tilfreds at muskler og ledd lydlig underkastet seg hans vilje og kommando. (96–97)

Flaksende i fallet «med armene over hodet» klarer Martin møysommelig å montere sin egen kropp tilbake på plass lik en dukkemaker monterer en tredukke, lik en marionett styres ovenfra (hodet) ledd for ledd. Passasjen viser nok et menneske som faller, men er også en fysiologisk demontering av kroppen. Like mye som jeget monterer knoklene, demonterer bildet jeget. Som i et røntgenbilde vises de ulike materielle komponentene i skjelettet. Som i en bildeserie fokuseres de enkelte bestanddeler, ikke de fysiologiske prosessene og kreftene som virker. Kanskje er det heller ikke kroppsdelene vi ser, men knoklene de består av. Den ekvilibristiske beskrivelsen av fallet og den mekanistiske måten han kommer seg opp på, ved å sette ledd på ledd som var han sin egen dukkemaker, mer enn antyder hvordan Martin nok ikke henger så godt sammen som i sitt eget selvbilde. Han er ikke en som lett leser verken seg selv eller omgivelsene sine, mens Herbjørnsrud (tilsynelatende) gjør det lett for oss å lese Martin. Martin holder på å miste fotfeste, han er ikke lenger jorda, taper sammenhengene med omverden som subjektet avhenger av. Bildet av Martin i trappegalgen som hjelpeløs uten bakkekontakt gis ytterligere kropp av det første fallet. Foruten å være et opplagt frampek, fungerer det som en skulpturell tydeliggjøring av Martin som en knokkemann i slekt med Kari Trestakk.

På den ene siden styrker og konkretiserer den siste tredelen i novellen denne skulpturelle torsoen, på den andre gnistrer det av assosiasjoner og refleksjoner og språklige spill rundt denne kjernen. Hvor bildet på den ene siden holdes sammen av et konsentrerende eller sentripetalt språk, så utvides det også av et som virker assosiativt og sentrifugalt (Helland 1999, 147): De ni sidene myldrer av karnevaleske og groteske allusjoner, som når Martin midt i opphenget også reflekterer over at: «Nei her skulle han ikke henge som en annen reservefrelser og forsoner» (Herbjørnsrud 1997, 107). På Kristi himmelfartsdag ser Martin selv hvordan han har

hengt seg ut som en himmelfallen narr mellom myter han var hjemløs i. Han hang som en styrtet, men bråstoppet Ikaros, og hadde som Odin ofret seg selv til seg selv på et bondsk Golgata, og det på en høyst privat langfredag som for alle andre var en dag det himlet. (108)

Den skulpturelle konsentrasjonen omgis altså også av en rekke løsere og mer atspredte refleksjoner og bilder. Som utdraget, er de gjennomgående hysterisk morsomme og komiske. Her skriver Herbjørnsrud Martin inn i – eller henger han ut i – ikke mindre enn tre ulike mytologiske kontekster. Hvor mytene skriver men-

nesket inn i større metafysiske sammenhenger, så vises det her hvordan Martin også på det nivået er løsrevet.

Han henger der han henger i et reip som, hvis han bare hadde klart å løfte hodet og stirre oppover det, ville ha sett ut som om det var festet i himmelen, ja, han kan midt i sin utmattelse tro at reipet er tjøret fast til en planet som er slynget omkring den ytterste stjerne, eller at det ender et sted oppe i det tomme verdensrom, og han kan få for seg at reipet er hans skjebne og loddline, og at han alltid har dinglet slik og alltid vil komme til å dingle slik under sin knyttede neve, hevet som i trass mot sin avmakt. (110)

Scenen kan leses som at Martin begynner å ane hvor livsfjernt og helt uten forankring livet med elskerinnen i boblehuset var, i sin mislykka himmelflukt aner han sin forsømmelse av jorda, gården, hverdagen, kona og sønnen, på en måte som (lest med bakgrunn i at dette skjer i kristendommen, i pinsen og vedrører Den helige ånd og nåden) foregriper at han faktisk til slutt reddes ned av en ukjent mann han tror eller håper er sønnen. Novellen toner da også ut i et trefoldig skrik etter redningsmannen, som om det er sønnen:

Håvard, kom tilbake, Håvard!
 [... og Martin] kjenner bare ropet som vokser og vokser og fyller kroppen hans og slår munnen opp på vidt gap:
 Håvard, kom tilbake, Håvard!
 roper han mens han står svimmel og støtter seg til hushjørnet, og han vedblir å rope på Håvard, kan ikke annet, det er som om krampesmerten i armen samler seg og gnister i dette navnet, som om den verker ut i ordet Håvard som han står og gjør nedover mot skogen, gjør og gjør som en forlatt hund mot månen, han har bare dette ene ordet igjen nå, Håvard, og han legger hele sin pinte kropp i ropet på Håvard der han står og klenger seg som en slyngplante til hushjørnet:
 Håvard! Håvard! Håvard! (115)

Sårheten i det uttonende ropet – i det som er en knappe to siders epilog til novelens skarpe tredeling – blir en himmelropende kontrast til det burleske. Hvor Martin i galgen er så konkret utlevert til andre krefter enn de han styrer over selv som det er mulig å forestille seg, hvor hele det tredimensjonale bildet bokstavelig talt henger ham ut, så er den erkjennelsen han til slutt kommer fram til heller ikke noe han er kommet fram til selv. Det er ikke bare det at her er avstanden mellom ord og mening borte, Martins egenvilje (og dermed selvbedrageriske selvforståelse) er også kollapset. Rolet kommer til ham utenfra. Det er da heller ikke han leseren

hører skrike, men skriket selv som skriker – en inkarnasjon av smerte og forløsning. Det er som om meningen liksom toner ut i en lydskulptur, tre klokkeslag. Et rekviem eller en messe over mennesket løsgjort fra historien og omgivelsene, fra mytene og hverandre.

Glassarkitekten og ordskulptøren

Så langt har jeg forholdt meg til andre og tredje del av «Avtrykk», helleristningen som midtfelt og knokkelmannen i det siste og høyre bildet i det som også viser seg som et triptykon. Når jeg her har avventet den første delen dominert av glassarkitekten Åshild Helles usynlige glassboblehus hvor menneskene synes svevende i rommet, er det fordi det peker mot Herbjørnsruds overordna virke som skulptør i språket. Når Martin henges ut som en mann som har mistet fotfeste, er det både en speiling og en vending av novellens åpning: Også her henger Martin mellom himmel og jord, men nå løftet, inn i en opphøyd «cyberspace-verden av glass og lys og luft» (84).

Bare når det var tjemørkt ute og innelampene var tent, ble Åshilds glasshus et noenlunde klart avgrenset rom, men selv da fortonte det seg, iallfall sett utenfra og på lang avstand, mer som en ravgul klode av lys, en fullmåte på himmelen, enn som en bygning mennesker kunne bo i. (88–89)

Huset viser seg i det omgivelsene fortaper seg, men da som noe annet. I skumringen «sprenger lyset huset» så det blir «grenseløst og kunne utvide seg i det uendelige uten å breste som en boble, [...] det svullet, este, vokste mens lys etter lys pustet og pustet det opp som en gigantisk glassblåserkolbe» (89). Ser en etter huset om dagen og vet hvor det står, kan en skimte «en vrimmel av små sydende perler som sprudlet fram fra svaberget» (90). Om et av hennes (fiktive) forbilders glassbygg, et museum for Adriaen Brouwers (1605–1638) barokkmalerier, heter det at

alt håndgripelig inventar, unntatt maleriene, er som tryllet bort fra den sansbare virkelighet. Bygningen er til å ta og føle på. Hånda kan røre den, men øyet kan ikke oppfatte den. Museet finnes og finnes ikke. Det er jordisk, og det er ujordisk. Det er et stofflig tomrom, et usynlig syn. (87–88)

Den første tredelen av novellen er viet Martins svermeriske samliv med elskeren i dette «luftslottet» eller «boblehuset» som «sydet og perlet», og var som «et krysallglass med champagne som stod på sin stett og musserte, musserte» (90).

Og når de våknet om morgenen, lå de på ryggen og fløt i løse lufta, fire meter over svaberget, midt mellom de to store furuene på Fyrtangen. Snudde de seg en solmorgen rundt på magen, lå de og stirret ned på skyggene sine fra en høyde de kanskje ikke ville ha overlevd i fritt fall. Da visste ikke Martin om han vinget i luft, eller om han fløt oppå dypt vann med sin skygge som et anker nede på havbunnen, eller om han falt mot sin egen silhuett nede på svaberget, falt, men likevel svevet, falt, og først kunne bli jordisk idet han traff fjellet og ble drept i sammenstøtet.

[...] Slik som huset ble han dag når det var dag og natt når det var natt. Han var de blågrå skyene [...], og han var de solglødde messinggule furustammene, og han var måkene som stridde i vinden og for hvert vingeslag tente hvite kors på himmelen. Åshilds hus gjorde ham til alle ting og til ingenting og til noen. Åshild og Martin var det eneste synlige i dette huset, og de så ikke annet enn hverandre. Han var bonden, hun var luftskulptør. Han kultiverte jorda. Hun kultiverte lufta. Jord og luft tenkte Martin alltid, jord og luft. (91–93)

Herbjørnsrud ironiserer nok over Martins forelskelse i Åshild inne i bobla ved å sette de to elskende i en situasjon som materialiserer forestillingen om den svermeriske og livsfjerne forelskelsen der tid og rom, historie og virkelighet, blir borte. Men samtidig er det noe mer enn ironi her. Som i glasshuset er det også noe vart og gjennomiktig i forholdet mellom dem. Når Martin hver gang han besøker Åshild opplever at følelsene «ble blåst både rene og forstandige» og med det også «både heftigere og edlere», så beskriver Herbjørnsrud *også* følelsene slik de nettopp oppleves inne i denne bobla, inne i denne forestillingen eller tilstanden som forelskelsen er sett innenfra. At «kjærligheten ble villere jo klokere den ble», (87) er en glassklar vending av hvordan det oppleves å være inne i forelskelsesbobla. Når den konvensjonelle motsetningen mellom kjærlighetens villskap og forstanden her snus på hodet, så vises hvor opplagt og forstandig sammenhengen ser ut innenfra: Den som svever i forelskelsens rus er overbevist om dens sannferdighet og hvor virkelig den er. I lange setninger og flytende syntaks skulpturerer huset og tilstanden huset er i, hvordan det er å være i forelskelsen – denne opplevelsen av å sveve, av luftig samvær med et annet menneske i noe som opphever det tyngende i det subjektive og ene. Det er selve denne stemningen Herbjørnsrud her materialiserer. Stemningen slik den med en annen bok av Gumbrecht kan forstås som å være omsluttet og inntatt av vær og klima – eller i musikk, som «a concrete encounter (in the literal sence of en-counteriing: meeting up) with our physical environment» (Gumbrecht 2011, 4) Å oppleve en stemning er å føle og bli berørt innefra, med Toni Morrisons ord, «being touched from the inside» (i Gumbrecht 2011, 4). Og kanskje er det også denne følelsen av å bli berørt innenfra glasshuset skulpturerer. Sånn

kan det være å lese, tegnene på arket materialiserer seg utenfra, men skaper innenfra en stemming av noe gjennomsiktig og vart, som å bli bebodd av noe annet som leseren samtidig bebor.

Når jeg leser Herbjørnsrud, selv om der er stille inni meg, så må jeg også, nettopp i de passasjer hvor teksten dveler, simultant med det, ikke bare senke tempoet, men jeg tar meg også i å forme ordene med munnen. Når jeg leser høyt, også inni meg, blir ordene til av luft som presses fra lungene opp gjennom svelget og munnhulen der de formes med tunga før de slipper ut gjennom leppene. Jeg blir en leser som former og reformulerer ordene i og med munn og luft. I ett perspektiv blir da også leseren en luft- og ordskulptør. Ordene får en konkret eksistens som lydbølger og avtrykk i munnhulen. Det synliggjør et sanselig nærvær i språket som ikke er til å komme utenom: når de leses er ord og setninger til stede i munnen som friksjoner mellom kroppens indre utside og luft.

I novellens første tredel er det også en nøktern og tidvis nesten encyklopedisk redegjørelse for glassarkitekturens art og historie. I saklige passasjer formidles hvordan huset i seg selv er en materialisering av luft. Med sine arkitektforbilder ser Åshild Helle på glassarkitekturen som «luftas meditasjon over seg selv» (Herbjørnsrud 1997, 86) og hun betrakter seg selv som en «luftskulptør» der «lufta og lyset var byggematerialet i husa hun skapte» (88). Med den fiktive glassarkitekten Stanley Hickey – «en eterisk materialist» (86) – vil hun at «beboerne ikke skal eksistere i rommene, men i rommet» (86). «Oppe i selve huset hennes skulle jo alle ting være ingenting» (88). Og Martin selv, han blir som sitert over «til alle ting og til ingenting og til noen». Hvor det også kan ses som en bestemmelse av nærværet, er glasshuset en måte å skulpturere dette både konkret sanselige og uavgjørige på.

Boblehuset hennes ville ikke være et hus, det ville oppløse seg i omgivelsene og forsvinne restløst inn i landskapet. I tåke ble huset forvandlet til tåke, og det ble regn når det regnet, og snø når det snødde, og blåst når det blåste, og skumring når det skumret. Huset ville utslette seg selv som hus og være luft, være vind, være både lys og mørke. (85)

For meg er glassboblehuset kanskje den mest fascinerende av Herbjørnsruds ordskulpturer. Det er synlig og usynlig, glassklart og utydelig, er der og er der ikke, berører og forsvinner. Tredukka, knokkemannen og liket som kalves ut av kista har alle en konkret eksistens tross sin flyktighet. Glasshuset er annerledes. Her er det som om selve flyktigheten i nærværet, forholdet mellom nærhet og avstand, berøring og tanke, gis en slags paradoksal form. Det er ikke bare en bevegelse mel-

lom noe nært og noe som forsvinner eller blir noe annet, men som selve forflytningen *mellom* materialiseres.

Noe av det de usynlige grensene mellom ute og inne, her og der gjør, er å flytte mennesket fra det materielt stedlige, til det tredimensjonalt romlige. «Når Martin [...] begynte å gå utover mot glassbobla, var det som han for hvert skritt mistet litt av seg selv og ble lettere og lettere» (86). Å gå på glass, gjør noe med stegene. Som gulvmateriale legger det nesten lovmessige føringer i retning av å sette foten forsiktig ned – kanskje også fordi man nettopp ikke kan sette foten ned: Glassgulvet er en konkret problematisering av hvor grensen går. For hvert slikt skritt beveger Martin seg et steg lenger ut i *rommet*. Når Martin går mot bobla si, så blir tankene klarere, han synger som han ellers aldri gjør, settes inn i et spor der viljen oppløses, ikke tenkte tanker kan tenkes. Som bilde også på fortapelsen i det å skrive; som å være besatt av om ikke *den*, så *det* ene, som gleden ved å kunne forestille seg, som å bygge opp språklige rom som er både påtagelige og ugripelige. Så selv om Åshild bygger av lys og luft, vind og ingenting, og forfatteren bruker ord, så er det også noe grunnleggende felles her. Herbjørnsrud, eller novellen, reflekterer da også selv over glassarkitekturen som «tankebygg» (86).

Hvor Linn Ullmann pekte på at det forekommer ofte i Herbjørnsruds verden, dette «at mennesker ser – Noe. Ser noe som hva det er», så lar ikke glasshuset seg bli sett som det det er. Det er ikke mulig, verken om natten eller dagen å se konstruksjonen av glass som det den er, men huset gjør det heller ikke mulig å se menneskene som det de er. I glasshuset mister de bakkekontakten og blir, under den kontinuerlige muligheten av å bli betraktet av en annen, hypersynlige og dermed også mer eller mindre u-synlige. Og kanskje er det også dette hypersynlige menneske vi ser i bildet av knokkemannen som billedlig talt også har spunnet seg inn i sitt eget nett. Da ser vi kanskje også at det er profeten Herbjørnsrud som allerede i 1997 i internettets barndom og ti år før den første iPhone i 2007, peker på menneskets vilkår, ikke bare i Åshilds, men i vår egen «cyberspace-verden av glass og lys og luft».

Litteratur

- Barthes, Roland. 1990. *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum.
- Boysen, Benjamin og Rasmussen, Jesper Lundsfryd. 2020. «The Material Turn and the Fantasy to Undo Modernity», i *The Comparatist*, vol 44 (October 2020).
- Grindeland, John Magne. 2024. Alrune i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2024 fra <https://snl.no/alrune>

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2011. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Hagen, Alf van der. 1996. «Beredskapsdiktning. Hans Herbjørnsrud». Intervju med Hans Herbjørnsrud, i *Dialoger*. Oslo: Oktober.
- Harper, Douglas. 2024. "Etymology of effect," Online Etymology Dictionary, accessed September 13, 2024, <https://www.etymonline.com/word/effect>.
- Helland, Frode. 1999. «Hans Herbjørnsruds novellesamling *Blinddøra*. En lesning», i Hans Skei og Kjell Ivar Vannebo (red.) *Norsk litterær årbok 1999*.
- Herbjørnsrud, Hans. 1997. «Avtrykk», i *Blinddøra*. Oslo: Gyldendal.
- Herbjørnsrud, Hans. 2001. «Vi vet så mye», i *Vi vet så mye*. Oslo: Gyldendal.
- Herbjørnsrud, Hans. 1979. *Vitner*. Oslo: Gyldendal.
- Mollerin, Kaja Schjerven. 2011. *Seks fot under. Et essay om Hans Herbjørnsruds forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Plate Liedeke. 2020. "New Materialisms", i *Oxford Research Encyclopedias, Literature*. Oxford: Oxford University press.
- Ricoeur, Paul. 2001. «Hva er en tekst?: Å forstå og forklare». I Sissel Lægroid, Torgeir Skorgen og Erik B. Hagen (red.) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Ullmann, Linn. 1994. «Den tredje stemmen. Hans Herbjørnsruds tvisyn», i *Bøk 2*, 1994.