**Identitetstematikk og fortellemåte i romankunsten:**

**Analyse og sammenligning av Tarje Vesaas’ *Fuglane* (1957) og Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* (2010)**

Innledning

Romanen er en privilegert inngang til å forstå mennesker, deres indre og forholdene mellom dem. I min bacheloroppgave vil jeg bruke denne inngangen til å undersøke hvordan identitet tematiseres og skapes i to ulike romaner, fra to ulike tidsepoker. Romanene jeg vil undersøke er Tarjei Vesaas’ *Fuglane* (1957) og Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* (2010).[[1]](#footnote-1) Hvordan spiller fortellemåte og formspråk inn i fremstillingen av hovedpersonenes arbeid med identitetsposisjonering? Hva er de vesentlige likhetene og forskjellene mellom romanenes fremstilling av balansen mellom fast selvforståelse og skapende frigjøring? Synes noe å være vesentlig forandret i romankunstens behandling av disse spørsmålene fra 1950-tallet til 2010?

Materiale, teori og metode

Det vil i denne oppgaven særlig fokuseres på fire ulike tilganger til verkenes fremstilling av identitet. Ved hjelp av handlingsreferat fra romanene får vi en motivisk-tematisk tilgang, og ved å undersøke verkenes komposisjon og narrasjon skal vi også få en fortelleanalytisk tilnærming til tematikken. Fortelleperspektivet synes å være viktig både hos Vesaas og Flatland, og i fremstillingen av dette vil jeg støtte meg på Wayne C. Booth og Gérard Genettes narratologiske verker, *The Rhetoric of Fiction* og *Narrative Discourse.* Videre skal vi undersøke verkene ut fra en deleuziansk tilnærming, for deretter å granske deres psykoseksuelle karakter, og hvordan også disse er med på å gi tilgang til identitetstematikken i romanene. Det analytiske arbeidet vil sette seg av ifra og posisjonere seg i forhold til et utvalgt knippe av litteraturkritiske tekster og forskningsarbeider om de to romanene, der teoriene til Jacques Lacan og Gilles Deleuze vil være særlig viktige.

Oppbygning og avgrensning

Identitet skal i denne sammenheng bety «individets selvforståelse og posisjoner i relasjon til gruppefenomener som sosial, kulturell eller etnisk identitet», slik *SNL* definerer begrepet.[[2]](#footnote-2) Det brukes altså her i en individrettet, sosialantropologisk forstand, og dermed skiller det seg bl.a. fra psykologisk identitet.

For å kunne besvare problemstillingene på en hensiktsmessig måte har jeg valgt å dele oppgaven inn i tre deler. De to romanene blir først presentert og analysert hver for seg, i hver sine deler, der de fire tilgangene til identitetstematikk brukes som byggesteiner. På grunn av begrensninger satt av tid, omfang og problemstillinger ser jeg meg nødt til å ekskludere flere interessante aspekter ved romanene. Det være seg både tematikk, symbolikk, intertekstuelle linjer og andre komponenter som ikke bidrar, eller kan knyttes til, undersøkelsen av romanenes arbeid med identitetsposisjonering. Dermed vil dette ikke kunne bli en fullendt narrativ analyse. I den tredje og siste delen av oppgaven vil jeg dra linjer mellom romanene (noe som til dels også gjøres underveis) og søke å besvare spørsmålet om hvordan epoken bøkene er skrevet i har noe å si for hvordan identitetstematikken behandles i dem.

Analyse av *Fuglane*

Typisk for Tarjei Vesaas sin etterkrigsprosa er at den formidler personer som lever i en verden hvor de ikke har vilkår til å oppleve totalitet og sammenheng, som drømmer om frihet og et omsluttende nærvær, men som ser på tilværelsen som destruktiv og dødelig.[[3]](#footnote-3) I *Fuglane*, med Mattis som hovedperson, er òg dette tilfellet. Dette er faktum vi får tilgang til allerede gjennom romanens motiv, og et er derfor det første vi ser på når vi skal undersøke dens identitetstematikk.

Fra trammen på det avsideliggende huset til søskenparet Mattis og Hege, har de utsikt til to ospetrær som på folkemunne kalles *Mattis-og-Hege* (10)*.* Fra folkemunne kommer også kallenavnet Mattis har blitt tildelt, *Tusten*, kanskje særlig fordi han sliter med å etablere språk og kommunikasjon i samhandling med andre mennesker, men også fordi han er en dårlig arbeidskar. Tidlig forstår vi at Hege både fungerer som storesøster og omsorgsperson, og i seg bærer Mattis en frykt om at hun skal bestemme seg for å forlate ham. Det er når han ser for seg hvordan søsteren går sin vei (22), at det store skjer: Det flyr et rugdetrekk over huset. Mattis blir annerledes ved synet av rugden, og inni seg kjenner han at dét skal alt annet bli også:

*Det blir annleis heretter,* tenkte han før han sovna, låg ihopkrøkt i slagbenken som eit barn.

Med meg?

Han vart heit ved tanken.[[4]](#footnote-4)

Mattis og rugden kommuniserer med hverandre ved hjelp av fuglespråk, og han tolker det som at et uendelig vennskap er etablert (77). Når det etter hvert blir stille fra rugden, aner Mattis imidlertid at fare på ferde, og at fuglen er truet (79). I blind optimisme skal Mattis senere fortelle en jeger om rugdetrekket som går over hustaket hans, og dødsbudskapet blir sant (82).

Rugdens død er nedslående, men Mattis skal igjen få bygget opp håpet om forandring og frihet. Strandet på en holme møter han sommerturistene Inger og Anna (103), som når de først har forstått Mattis og justert seg etter han, skal vise seg å gi ham en dag han aldri kommer til å glemme. Jentene sin velmenende liksom-forståelse av Mattis og språket hans, gjør at en selvsikkerhet vokser i ham (110). Når det er tid for å ro til land sørger han derfor for å gå i land på brygga ved handelsmannen i stedet for hjemme hos Hege, slik at alle skal kunne se at Mattis har vært ute og rodd på jenter (116).

Når Mattis ser at en av ospetoppene har blitt truffet av lynet, tolker han det umiddelbart som et dødsbudskap (128). Er det Mattis eller Hege som har blitt truffet? Like lite som han vil at Hege skal dø fra ham, ønsker han at det er «hans eget» tre som har blitt splintret. Skammen over disse tankene vokser i ham, og uten å finne språk til å forklare prøver han å unnskylde seg overfor storesøsteren. Hege tilgir han straks, som for å hjelpe han ut av en knipe, og foreslår samtidig at han kan bli ferjemann og skaffe til levebrød av å ro på jenter (141).

Mattis’ første og eneste ferjepassasjer er tømmerhoggeren Jørgen, som både blir rodd til land og lovet husrom av Mattis (156). Når Jørgen så får seg jobb i nærheten, bestemmer han seg for å bli værende på loftsrommet til søskenparet, og etter hvert kan Hege og Jørgen avsløre at de har blitt kjærester (171). Mattis ser at han er i ferd med å virkelig miste Hege, og stadig forsøker han derfor å utkonkurrere Jørgen i kampen om søsterens gunst (191). Men stadig kommer han også til kort. Han innser at problemet må løses på en annen måte, at det verken er han, Hege eller Jørgen som kan bestemme hvem som skal være sammen. Løsningen blir å risikere livet for at rett skal bli rett (204). Mattis utfører planen sin, vinden blåser opp, og han kjemper for å holde hodet over vannet samtidig som han roper på sin søster (222). Til slutt roper han ut sitt eget navn, men lyden som oppstår høres mer ut som et fremmed fugleskrik enn en mannsstemme (223).

Komposisjon og narrative grep

Videre skal vi se at også Vesaas’ narrative grep spiller en viktig rolle for vår inngang til romanens identitetstematikk. *Fuglane* er delt inn i tre deler hvor det i hver av dem har oppstått et fenomen eller en hendelse som har gjort Mattis håpefull, gitt han troen på at noe skal bli bedre og at han skal bli frigjort fra sin språkløse tilværelse. I hver av delene skjer det også noe som tar fra ham dette håpet. Det er en anonym autoral tredjeperson med personal farging som innehar fortelleperspektivet i romanen, og perspektivet veksler mellom det Gérard Genette omtaler som *external* og *internal focalization.*[[5]](#footnote-5)Den eksterne fokaliseringen kommer til uttrykk ved at vi, ved hjelp av fortelleren, får se både Mattis, Hege og landskapet rundt dem som i et fugleperspektiv. Samtidig har fortelleren evnen til å tre inn i Mattis og se utover, slik at vi både ser verden gjennom hans øyne, og får tilgang til hans egen tankeverden og angstfylte indre. Dette perspektivet tilsvarer da Genettes interne fokalisering. Med dette manifesterer fortelleperspektivet seg som en viktig inngang til romanens identitetstematikk: Mattis sitt indre er selvsagt sentralt i hans arbeid med egen identitetsposisjonering, fordi det her både er grobunn for rike bilder og fantasier, så vel som for angst og uro. Dette vil gripes ytterligere an når vi senere skal se på ulike deuleuzianske oppstillinger i romanen, samt dens psykoseksuelle tematikk.

Det skiftes kontinuerlig mellom disse to perspektivene – fortelleren som meningsskapende observatør og fokaliseringen gjennom Mattis – og det er til tider utfordrende å skille mellom dem. Vi forstår selvsagt at vi er i den autorale fortellerens rom når det fremvises en allvitende oversikt over det som fortelles, men når vi står overfor det Lars Sætre kaller indre monolog og «indre dialog»,[[6]](#footnote-6) oppstår det et skille mellom ytre og indre narrasjon som fremstår uklart. Mens den indre monologen, det Wayne C. Booth refererer til som *stream-of-consciousness*,[[7]](#footnote-7) opererer med jeg-pronomenet (eller *eg*, i Vesaas sitt tilfelle), foregår den indre dialogen mellom et «jeg» og et «du». Her tilhører begge pronomenene i utgangspunktet det samme subjektet: Mattis. Det som kan se ut som en ytre dialog foregår i realiteten inne i Mattis sin egen bevissthet. Ved at både den indre monologen og den indre dialogen er til stede i romanen samtidig, ingen av dem under- eller overordnet den andre, blir skillet mellom dem uklart, og tidvis vanskelig å trekke.[[8]](#footnote-8)

Han var handfallen over alt i hop, fyrst på veg til å bli glad, men så kom sanninga: Hege var mist.   
Nei. Nei.   
Du ser vel det. Ho er mist.[[9]](#footnote-9)

Mer utfordrende blir det å skille mellom de ulike perspektivene når vi må gi plass til en ytterligere formidlingsinstans, den som Sætre refererer til som *skrivaren*. Der fortelleren skal skape mening, struktur og narrativ logikk, og synes å arbeide i samme retning som Mattis, søker skriveren å bryte opp denne diskursen.[[10]](#footnote-10) Selv om de begge selvsagt har utspring fra forfatteren sin penn, opererer de to med forskjellige stemmer, og vil ta teksten i ulike retninger. For der skillet mellom ytre og indre brytes ned, og fortelleren dermed inkluderes i og tas inn i Mattis sin verden,[[11]](#footnote-11) arbeider skriveren helt uavhengig av disse to. Skriveren avbryter og konfronterer fortellerens diskurs med sekvenser som kan fremstå som uforståelige, og i *Fuglane* søker skriveren særlig å *undergrave* fokaliseringen gjennom Mattis.[[12]](#footnote-12) Skriveren peker, enten implisitt eller innfløkt, på hvor usannsynlig det er at Mattis noen gang kommer til å oppnå frihet, sannhet og trygt omsluttende identitet. Skriveren understreker hvordan hans søken etter det ovenstående i aller største grad baserer seg på innbilninger og illusjoner – ofte skapt gjennom egengenererte forestillinger eller av de rundt han – og den markerer ironien i at det er Mattis selv som frembringer både rugdens død, ospetreets «dødsbudskap» og til slutt, sin egen bortgang. Skriveren, slik Sætre frem-analyserer den, synes dermed i det minste et stykke på vei å samsvare med det Wayne C. Booth omtaler som «the implied author», et figurerende skriftfenomen innad i fiksjonsprosateksten som, bevisst eller ubevisst, er med på å styre hvordan vi leser den.[[13]](#footnote-13) I *Fuglane* gjøres dette særlig ved bruken av ironi, enten ved at hele sekvenser synes å være et resultat av skriverens aktivitet i romanskriften, eller ved at skriveren innlemmer tilleggsinformasjon i fortellerens setninger, som for å undergrave betydningen satt frem av Mattis og den allerede komplekse fortelleren:

Til meir Mattis tenkte på rugda, til sikrare vart han på gode hendingar. Noko som var annleis. Difor trekte rugda over her morgon og kveld, *men alltid medan folk var gøymde inni husa sine*.[[14]](#footnote-14)

Der fortelleren i det minste et godt stykke på vei har slått seg sammen med Mattis i hans søken etter et bedre liv, er skriveren fornuftens realitetsorienterte, og innenfor romanuniverset: affektivt nedslående stemme – en stemme som dermed reflekterer innsiktsfullt over litteraturens, fiksjonsprosaens og kunstens mulighetsvilkår og bærekraft i Det moderne. Foruten Hege og Jørgen, som i romanuniverset fremstår som «fornuftige», men som innenfor det samme universet fremstår som skyldige i å frembringe innbilninger i Mattis, er det ingen i romanen som gir Mattis den besværlige sannheten. Skriveren trer dermed frem og avbryter den drømmende diskursen, som for å si til oss lesere at «sånn kommer det strengt tatt aldri til å bli». Dette har selvsagt ingen innvirkning på hovedpersonens *egen* identitetsposisjonering, for i *Mattis* sitt fiktive liv er det ingen fortellestemme eller skriver som fører en mulighetsvilkårs-diskusjon om fiksjonens og litteraturens kraft — også den identitetsskapende — i bakgrunnen, hva enten denne drøftingen kan romme delvise overensstemmelser eller bent fram rykende uenigheter. Skriveren påvirker imidlertid det bildet *vi* lager oss av Mattis. Det er den som fremhever Mattis’ naive optimisme, samt det faktum at Mattis’ handlinger og tankerekker baserer seg på innbilninger og fantasier som ikke har rot i virkeligheten. Vi skal nå undersøke videre hvordan dette, blant andre ting, er med på å påvirke Mattis sin selvforståelse.

Mannen og fuglen

Romanen blir i store deler av forskningstradisjonen lagt frem ved hjelp av en metaforisk og symbolsk lesemåte. Denne lesemåten synes å hevde at elementene i romanen får mening ut fra andre elementer som befinner seg på utsiden av den, og at disse står i et fast forhold til hverandre, hevder Hanne Line Solem.[[15]](#footnote-15) Rugden vil i en slik lesning, og som også jeg har lagt det frem så langt, symbolisere frihet og håp, dragningen mot et nytt sted og mot en annerledes tilværelse. Denne lesemåten fordrer at man først må forstå elementene for å kunne forstå Mattis. I sin undersøkelse av identitetsproduksjon i *Fuglane*, velger Solem å gå bort fra en slik lesning, og forholde seg til romanen på en *konkret* måte. I Solems lesning, inspirert av Gilles Deleuze, er det ikke det fremstilte person-subjektet som er til stede i en lesning, men en *oppstilling* som har erstattet det. Oppstillingen består av sentrale elementer som er sammenstilt, og det er i denne sammenstillingen at de får sin mening, mens de utenfor den er redusert til å kun være et element. De fremstilte personsubjektene skal altså ikke være betegnelser for allerede bestemte størrelser, men er elementer som inngår i en bevegelig, hele tiden foranderlig, oppstilling.[[16]](#footnote-16) Denne deleuzianske tilnærmingen til subjektet som et element i en oppstilling skal videre hjelpe oss til å forstå Mattis’ identitetsposisjonering. I *Fuglane* er det særlig oppstillingen mellom mann og fugl som er vesentlig,[[17]](#footnote-17) men også flere av oppstillingene i romanen er sentrale i vår undersøkelse.

I første del av boken kan Mattis—hus—søster sies å være en oppstilling, argumenterer Solem,[[18]](#footnote-18) og hevder videre at «Mattis’ individualitet bestemmes av hans forhold til Hege, til huset og til bygda».[[19]](#footnote-19) Hans individualitet, det som skal være særegent ved Mattis og hans person, er med andre ord knyttet til hva andre synes om og forventer av ham. I denne oppstillingen etableres det forventninger som Mattis ikke klarer å innfri, og dette både frembringer og forsterker den skammen, angsten og uroen Mattis bærer på. Ikke hjelper han til i hus og hjem, og ikke bringer han verken penger eller mat til bordet. Det gnager i Mattis at Hege må brødfø og irettesette han, som om han var et barn, og byrden blir tyngre å bære når han innser at dette er en belastning for Hege. Heller ikke utenfor huset klarer han å innfri forventningene som stilles til en voksen mann. Når han først får seg arbeid kludrer han det til for både seg selv og arbeidsgiver, og det er tydelig at han ikke er tilstrekkelig sosialisert, slik «alle andre» er. Tusten trer dermed ikke bare frem som et kallenavn, men som en indikator på at Mattis skal være nettopp tust. Så lenge dette er navnet han går under på folkemunne, kan han aldri bli noe annet så lenge han er der han er. Mattis, vel vitende om alt dette, sitter da igjen med et nedslående bilde av seg selv som hjelpeløs, fullstendig avhengig av sin søster, og som annerledes: en tust. Denne identiteten, skapt av angst, uselvstendighet og andre menneskers forventninger, skal følge han gjennom hele romanen. Vi skal imidlertid se at den tidvis også brytes opp, i takt med at nye oppstillinger etableres.

På samme måte som rugdetrekket flyr over hustaket, krysser det også den allerede etablerte oppstillingen Mattis—hus—søster, og danner en egen sammenstilling av elementene ‘Mattis’ og ‘fugl’, forklarer Solem.[[20]](#footnote-20) Uroen til Mattis erstattes nå av et naivt håp om endring, og styrken han får av å innlede et vennskap med fuglen bidrar til å også justere hans bilde av seg selv. Når han oppdager fugleskriften i skogen og forstår det som at den sier «du er du»,[[21]](#footnote-21) ymtes det ikke bare frempå om at det er greit at han er som han er, men han oppdager også at han kan noe ingen andre kan. Han forstår fuglespråk og kan skrive fugleskrift. Menneskemålet fremstår nå som «grovt og kvardagsleg»[[22]](#footnote-22) for Mattis. Han styrkes i vitenen om at han endelig duger til noe, og i den innbilte vissheten om at noe kommer til å bli annerledes i den angstfylte tilværelsen hans. Håpet slukner imidlertid når rugden dør, og Mattis nedslått må bevege seg over i bokens andre del.

Når Mattis våkner opp på holmen, til lyden av jentestemmer som roper på han, oppstår det en ny oppstilling i romanen: Mattis—vann—jente. Når Mattis forteller at navnet hans er Per, og jentene attpåtil kjøper narren hans, er det som om han med ett blir rakere i ryggen og tryggere på seg selv. Jentene er turister og har intet kjennskap til verken Mattis eller navnet han går under på folkemunne, og sammen med dem får Mattis dermed kjenne på en frihet han ikke har blant de andre menneskene i bygda – den samme friheten som rugdetrekket bar bud om. Slik han tidligere hadde fått språk til å snakke med fuglen i skogen, får han nå, med sitt nye navn og ukjente bakgrunn, også språk til å snakke med jenter, og det med skarpe, nesten farlige ord som han lar seg både skremme og forbløffes av. Når Mattis så bestemmer at det er *han* som skal ro båten, rett som en snor, er han heller ikke lenger hjelpeløs og uegnet til arbeid. Vel i land på bryggen, og med et publikum til å iaktta de to jentene som vinker farvel til bare han, er han ikke lenger tust, men en stolt, voksen mann som har fått smakt på hva det vil si å være fri.

Var dette lykke? Lykka var komen til han på ein naken holme, utan noko slags varsel. Ingen ting hadde han gjort for det. Han kunne jamvel tala skarpt.[[23]](#footnote-23)

Men med oppstillingen Mattis—ospetopp, som dannes når en av tretroppene treffes av lynet, gis det igjen grobunn til tankene om seg selv som maktesløs uten sin søster. Samtidig vokser også skammen, særlig den over å tenke som han gjør, og å ikke klare å styre tankene når de er på vei i feil retning. Dermed ender Mattis igjen opp som vår angstridde hovedperson, men bare til Hege frir han fra knipen, og samtidig oppfordrer sin bror til å ta på seg arbeid som ferjemann. Frihetsmotivet blir atter en gang blåst liv i. Men det er her, i tredje del av romanen, at den virkelig skjellsettende oppstillingen skal dannes, den hovedpersonen selv ikke er en del av. For som alle andre elementer er også Hege dynamisk, og også hun kan tre inn i og ut av oppstillinger ettersom mening skapes og endres. Oppstillingen Hege—Jørgen—hus dannes, og Mattis fylles av frustrasjon og kamplyst, livredd for at frykten for å skilles fra sin søster skal bli realisert. Med den nye oppstillingen kan man imidlertid argumentere for at dette allerede har skjedd. Mattis sin reaksjon på den nye oppstillingen, samt det faktum at han gjør en rival ut av søsterens kjæreste, gir grunn til å undersøke et ytterliggere betydningsplan i romanen, det Lars Sætre omtaler som romanens psykoseksuelle tematikk.

Romanens psykoseksuelle tematikk

For å gripe dén an er det nødvendig å først redegjøre for den teoretiske bakgrunnen. Jeg vil i det følgende basere meg på Lars Sætre sin pedagogiske sammenfatning av Jacques Lacan sitt arbeid og refleksjoner over mennesker som språklige vesen, som drøftet i artikkelen «Språk, subjekt, kreativitet». Jeg vil særlig fokusere på Lacans teori om subjektets psykoseksuelle utvikling, som her vil tjene som en viktig inngang til å forstå Mattis og hans identitetsposisjonering.

Hos Lacan deles det psykiske livet inn i tre deler: det reelle stadium, det imaginære stadiet og den symbolske orden.[[24]](#footnote-24) Menneskebarnet starter sin utvikling i *det reelle stadium*, der det er så avhengig av sin mor at de to nesten går i ett. Her har barnet enda ikke fått en egen identitet, og dets væren er basert i og på å få støttet sine behov. Det reelle stadiets menneskebarn er heller ikke betinget av språk, men det er imidlertid under påvirkning av det *semiotiske nivået* i språket. Det semiotiske nivået er meningssprengende fordi det i stor grad bare består av lyder og nonsenseffekter, samtidig som disse i seg selv *skaper* ny mening[[25]](#footnote-25) og setter seg som spor i menneskebarnets kropp. Når barnet så erfarer at det ikke lenger «går i ett» med moren, men opplever adskillelse samtidig som det ønsker seg det motsatte, befinner det seg i *det imaginære stadiet.* Det er denne fasen som vil være spesielt sentral i undersøkelsen av *Fuglane* og hovedpersonens identitetsposisjonering.

Behovene til barnet går nå ut over det rent fysiologiske, subjektet krever det nærværet det tidligere var selvsagt at det skulle få, og det begynner å *speile* seg i bildet av de andre, som i første omgang er den aller tidligste annethet i form av sitt eget (speil)bilde. Stadiet kalles derfor også *speilfasen*. Her innser barnet dessuten at mor ikke bare er en kilde til kjærlighet, men at hun også kan være vond. Ambivalente følelser blusser opp og barnet kjenner på en mangel, en form for sorg, over det som nå er «den tapte totaliteten av nærvære».[[26]](#footnote-26) Det imaginære stadiet innebærer, slik Sætre skriver det, en nærvær/fravær-relasjon mellom mor og barn, som så vil endre seg til «et forhold mellom det å ha og det å ikkje ha».[[27]](#footnote-27) Barnets far dukker opp i ligningen, og subjektet innser at det ikke er alene om å være morens kilde til lyst. Sætre beskriver videre hvordan barnet innser at farens fallos er inngangen til «eit paradisisk tilvære i mors liv».[[28]](#footnote-28) For å kunne konkurrere med dette må barnet tilegne seg det symbolske språket, som ifølge Lacan er nettopp fallisk. Tilegningen av språket vil dermed innebære at barnet underlegges Farens Lov, skriver Sætre, og barnet beveger seg nå inn i det siste stadiet, *den symbolske orden*.[[29]](#footnote-29) Dette tredje og siste utviklingsstadiet skal vi se nærmere på når vi senere skal ta for oss den psykoseksuelle tematikken i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*.

Allerede innledningsvis i *Fuglane* ser vi at storesøster Hege bærer attributter som er direkte overførbare til den samtidig «gode» og «vonde» morsrollen. Hege er den som står for husstandens inntekt og dermed også maten de har på bordet, og hun fremviser fremfor alt en moderlig omsorg for sin bror. Men samtidig er hun den som stiller krav til Mattis, den som irettesetter ham, og som sender han ut i arbeid til tross for hans motvilje. Dette frembringer ambivalente følelser i Mattis. Samtidig som han er fullstendig avhengig av og prisgitt sin søster, så frustreres han over henne, føler seg misforstått og oversett, og han ønsker seg forandring. Forandringen trenger ikke nødvendigvis være noe *nytt*, men kan tolkes som et ønske om at ting skal være *som før*, slik et barn i det imaginære stadiet ønsker seg tilbake til det reelle stadium, og til tosomheten som følger med.

I tillegg ser vi at faderlige attributter jevnlig dukker opp i *Fuglane*, enten det er i bonden med turnipsåkeren, i gutten som utgjør den ene halvdelen av kjæresteparet som jobber for bonden, eller i jegeren som kommer og tar livet av rugden. Alle har de trekk som Mattis anser som faderlige, og for han fremstår egenskapene han knytter til denne rollen som overveldende og fortærende. Han speiler seg i dem og forsøker, fånyttes, å hanskes med disse følelsene ved å overta trekkene deres, og særlig språket de bruker:

[...] Mannen sa:

- Jaja, så får vi gjera det slik. For to rader. Så er det no grei skuring.

- Hm! sa Mattis for seg sjølv.

- Var det noko?

- Nei. Berre grei skuring.

Grei skuring, mumla han med sjølve seg, vart mest god all igjennom av dei to fine orda. Slik er talen mellom menn.[[30]](#footnote-30)

Den mest truende av farsfigurene finner han selvsagt i Jørgen, som ikke bare er en stor og sterk mann som «lukta skog»,[[31]](#footnote-31) men som attpåtil er både skarp og klok. Det er med Jørgen sin ankomst Mattis innser at det totale nærværet han ønsker av Hege, virkelig står på spill. Samtidig som han oppdager at det har blitt mer «sveis» over sin søster etter at tømmerhoggeren flyttet inn, fremstår hun også mer gretten overfor sin bror. For Mattis fyller hun dermed ikke bare rollen som «den vonde mor», men han innser også at Jørgen har noe han ikke har, og at det er dette som har vunnet Hege sin gunst. Denne åpenbaringen blåser liv i Mattis’ ødipuskompleks, og understrekes særlig når han prøver å ta livet av sin farsfigur og rival.

Med Hege som «mor» og Jørgen som «far», må Mattis følgelig være den som utfyller rollen som barnet. Han næres av sin søster, krabber alene rundt i turnipsåkeren, og kjøpmannen sniker drops til han over disken som om han var alt annet enn en mann på snart førti år. «Barnet» befester seg i det imaginære stadiet med sin altoppslukende frykt for å skilles fra sin søster, med rivaliseringen mot farsfigurer, og med forsøkene på å tilegne seg et språk han ikke før har mestret. Hva gjør så dette med identiteten til Mattis?

At de faderlige attributtene Mattis finner i andre mannfolk, fremstår som overveldende og fortærende, kan fortelle oss mangt om hvordan de påvirker hans selvforståelse. Sammenfattet er det nærliggende å tenke at Mattis, knust under forventningene til hvordan en mann skal være, fylles av mindreverdighetskomplekser. Ikke buler musklene hans under skjorta, ikke mestrer han språket, han sørger ikke for mat på bordet eller tak over hodet, og han er heller ikke i besittelse av det som trengs for å forhindre hans livs største frykt: at Hege skal forlate ham. Det hele er nedslående, destruerende, og, når han ved slutten av romanen innser at Hege virkelig er tapt, er det det som skal ta livet av ham.

Mattis er, som både Solem og Sætre fremhever, en dynamisk og splittet hovedperson, og hans selvforståelse varierer i takt med romanens struktur. Ved hjelp av fortellerperspektivets veksling mellom ekstern og intern fokalisering forstår vi at den overveldende angsten og uroen som følger Mattis gjennom romanen, grunner i hans bilde på seg selv som håpløs, hjelpeløs og ubrukelig. Sistnevnte er også skriveren med på å understreke. Bygdas bilde på Mattis som tust har han dessuten selv innlemmet i egen identitet, og dette har selvsagt en hemmende og selvdestruktiv innvirkning. Glimtene med selvtillit og styrke, som særlig kommer med oppstillingene Mattis—fugl og Mattis—vann—jente, er verken store eller varige nok til å få bukt med slike følelser og selvforståelsen de forårsaker. Hemmende er også Mattis’ frykt for å bli forlatt av Hege, en frykt vi kan hevde at henger sammen med hans plass i det imaginære stadiet, og som bunner i nærvær/fravær-relasjonen mellom «mor» og «barn». Når vi når skal gå videre til å undersøke den nyere romanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, skal vi se at de fire tilgangene vi nå har brukt for å undersøke verkets identitetstematikk, også er både viktig og relevant i nyere tid, som for seksti år siden.

Analyse av *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*

I 2010, et halvt århundre etter at Vesaas skrev og ga ut *Fuglane*, gir Helga Flatland ut sin debutroman *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Året etterpå vinner hun Tarjei Vesaas’ Debutantpris for boken. Tildelingen av prisen begrunnes blant annet med at romanen på samtidig lavmælt og intenst vis «tolkar den norske røyndommen anno 2010»,[[32]](#footnote-32) der hun indirekte stiller spørsmål ved den norske mentaliteten og den rådende identitetsfølelsen, og «peikar på eit manglande etisk refleksjonsnivå».[[33]](#footnote-33) Når vi nå skal undersøke hvordan hovedpersonen i *denne* romanen arbeider med identitetsposisjonering, skal vi bruke de samme fire tilgangene som i analysen av *Fuglane*. Først ser vi derfor igjen på romanens motiviske tilgang til dens identitetstematikk.

Overordnet handler romanen om oppveksten til en guttegjeng på fire, og hva som ledet frem til beslutningen deres om å forlate hjembygda til fordel for krigen i Afghanistan. Bare tre av guttene kom hjem igjen i live. Inngangen til fortellingen får vi gjennom Tarjei og Trygve, to av guttene som døde som soldater, og utfyllende beskrivelser gis av Jon Olav og Karin, henholdsvis Tarjei sin nabo og mor. Romanen er strukturert slik at hver av disse fire romanpersonene får tre frem som førstepersonforteller i hver sin del av boken, og perspektivet leseren tilbys er dermed bredt. Romanen innledes av Tarjei og det er dermed hans synspunkt som blir liggende som leserens grunnlag for å forstå resten av fortellingen. Leser man de to påfølgende bøkene i trilogien, *Alle vil hjem, ingen vil tilbake* (2012) og *Det finnes ingen helhet* (2013), som er strukturert på samme vis, ser vi at Tarjei sin familie er overrepresentert sammenlignet med de andre berørte. Det er dermed nærliggende å hevde at det er han som er romanens hovedperson, og det er derfor Tarjei vi skal fokusere på når vi undersøker romanens identitetstematikk.

Tarjei vokser opp på gård sammen med sine foreldre og hans eldre søster, Julie, som han har et svært sterkt bånd med. Forholdet han har til sine foreldre må imidlertid kunne sies å være ambivalent. Moren, Karin, har alltid vært fjern for ham og nærmest fremstått som en fremmed. Relasjonen til far, Hallvard, baserer seg på forventningene, nærmest kravet, om at Tarjei skal overta familiegården. Dette til tross for at Julie er den som sitter på odelsretten. Hallvard presser Tarjei til å delta og engasjere seg i gårdsdriften og alt det måtte innebære, og Tarjei bukker under for presset, men ikke uten kvaler. Han er følsom og engstelig, vil ikke bli bonde i hjembygda, men tør ikke fortelle dette til sin far (23).

I Tarjei bor det en motivasjon om å komme seg bort fra gården og bygda, og kanskje aller mest, fra forventningene som stilles til ham. Sjansen byr seg når han innkalles til sesjon og tas inn i førstegangstjenesten (36), hvor han for første gang føler at han både mestrer det han holder på med, og at han hører hjemme (45). For Tarjei er det dessuten en trygghet i å alltid bli gitt ordre, stilt spesifikke krav til og slippe å tenke selv (46). Derfor reagerer han også positivt når Kristian, en av de andre guttene i vennegjengen, foreslår at de alle fire skal reise til Afghanistan som soldater (48). Tarjei sier ja, uten å reflektere over hvorfor han bør eller ikke bør reise. For han er det viktigst å slippe å flytte tilbake til hjembygda, og til overtagelse av gården.

Fortellingen til Tarjei ender med et smell. I et øyeblikk er han vektløs, og i det neste er det «noe rolig som sprer seg fra magen og utover».[[34]](#footnote-34) Han hører moren sin stemme hviske: «Bare sov du, Tarjei.»[[35]](#footnote-35)

Komposisjon og narrative grep

Når vi nå skal se på hvordan romanens komposisjon og narrasjon spiller inn på fremstillingen av hovedpersonens arbeid med identitetsposisjonering, er det to aspekter som særlig må trekkes frem. Det er for det første romanens oppbygning som en multiplottstruktur, og for det andre det faktum at vi har å gjøre med en førstepersonsfortelling, av typen vi tidligere har sett at Genette omtaler som intern fokalisering gjennom romanpersonene.

I sin masteroppgave trekker Astrid Johnsrud frem at multiplottstrukturen skiller seg fra andre narratologiske strukturer ved at den ikke tar hensyn til normen for oppbygning av et narrativ.[[36]](#footnote-36) Hos Genette ville den ha blitt omtalt som en *anachrony:*[[37]](#footnote-37) En uoverensstemmelse mellom *story*, den helhetlige, abstrahérbare historien, og *narrative,* hvordan historien organiseres i hendelser. I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* kommer denne uoverensstemmelsen særlig til uttrykk gjennom de ulike måtene historien og narrativet forholder seg til *tid*. Den overordnede historien foregår i nåtid, guttene har både reist til Afghanistan og blitt drept av veibomben, tapet bearbeides og livet har for mange begynt å gå videre. Fremstillingen av narrativet er på den andre siden preget av det Genette kaller *analepser*,[[38]](#footnote-38) tilbakeblikk,og *ellipser,* en akselerasjon i narrativet som tar oss med fra ett tidspunkt til et annet, uten at det som skjer i mellomtiden blir behandlet.[[39]](#footnote-39)

I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er vi prisgitt førstepersonsfortelleren og hans perspektiv for å få tilgang til romanuniverset og handlingen som utspiller seg der. Dette spiller i stor grad inn i fremstillingen av hovedpersonens arbeid med identitetsposisjonering, fordi vi her får fri tilgang til romanpersonens tankestrømmer og følelser — det Booth som nevnt omtaler som stream-of-consciousness, og som han videre hevder er forfatterens grep for å «go deep psychologically.»[[40]](#footnote-40) Dette gir med andre ord ikke bare en særskilt inngang til romanen i seg selv, men også til Tarjei sin selvforståelse og identitetsposisjonering, slik vi også så at er tilfelle i *Fuglane*. Der det i Vesaas’ roman er skriveren som bidrar til å korrigere hvordan vi oppfatter Mattis, er det hos Flatland de tre resterende fortellingene og perspektivene som har denne funksjonen. I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* skal vi imidlertid se at Tarjei sitt syn på seg selv og egen væren blir *bekreftet* av de rundt ham, særlig mor, mens skriveren tvert imot søker å undergrave meningen fremsatt av Mattis. Dette ser vi glimt av når vi videre skal undersøke hvilke deleuzianske oppstilinger vi kan hevde at Tarjei befinner seg i.

Tarjei—pappa—gården

Jeg vil altså nå hente opp igjen også i *dette* tilfellet relevante, metodisk-teoretiske særtrekk ved Solems konkrete lesning av *Fuglane*, og undersøke hvordan de deleuzianske *oppstillingene* i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* kan sies å påvirke Tarjei sin selvforståelse og identitet. Oppstillingen jeg mener er viktigst når vi søker å forstå hans identitetsposisjonering er Tarjei—pappa—gården. Denne oppstillingen er ikke bare avgjørende for hovedpersonen og hans bilde av seg selv, men den setter også rammer for Tarjei som de andre oppstillingene i romanen, for eksempel Tarjei—bygda eller Tarjei—guttegjengen, er med på å støtte opp under.

Allerede innledningsvis presenteres vi for oppstillingen Tarjei—pappa—gården, som sannsynligvis har eksistert helt siden Tarjei var et lite barn. For Tarjei er gården og arbeidet som medfølger en kilde til engstelse og følelsen av mindreverdighet. Det bidrar dermed også til å anstrenge forholdet han har til sin far. Far ser på den andre siden på gårdsarbeidet som en forenende faktor, det som gjør at han har noe til felles med sønnen som alltid har vært mest lik på sin mor. For selv om Tarjei er fysisk sterk, har han også alltid vært en veldig følsom gutt. Klumpen i magen hans vokser når slaktebilen kommer kjørende oppover tunet, og han orker ikke se på dyrene når de blir ført inn i den og kjørt bort (14). Mor Karin beskriver, i hennes del av boken, hvordan Tarjei som barn «flakket med blikket, visste ikke hvor han skulle se [...], med hender eller føtter som tvinnet seg i en konstant uro».[[41]](#footnote-41)

I oppstillingen foreligger det forventninger til Tarjei som han ikke har lyst til å innfri. Det at han forventes å ta over gården når odelsdatteren Julie verken blir spurt eller inkludert i arbeidet, gjør situasjonen enda mer tvingende, og man må kunne hevde at den har oppstått som følge av farens perspektiv på kjønnsroller. Men der Julie er sterk, modig og tør å si akkurat det hun mener, står Tarjei som den rake motsetning. Ut fra farens tradisjonelle perspektiv er det dermed Tarjei som har attributtene som kan knyttes til det feminine, og Julie som både passer inn i, og vil være i, rollen som far har skapt for Tarjei. Hva gjør så dette med selvforståelsen og identitetsposisjoneringen hans? Han føler seg feig i forhold til både far og søster, som ungdom er han full av avmakt fordi skjebnen hans allerede er bestemt av noen andre (26), og han føler seg liten. Liten i forhold til de store oksene, i forhold til traktoren som «kan kjøre av gårde med meg når som helst»,[[42]](#footnote-42) og kanskje mest av alt i forhold til faren som «pløyer og sår og harver og slår jordet».[[43]](#footnote-43) Bildet er nedslående og destruktivt, og vi kan tolke det som at Tarjei befinner seg i en form for identitetskrise. Ifølge mor vokser han opp til å bli «sterk og stille».[[44]](#footnote-44)

Det er også nærliggende å hevde at bygda i seg selv føles krevende, begrensende og klaustrofobisk, og at den er med på å støtte opp under de rammene som er satt for Tarjei. Når Tarjei er 11 år og det er fare for at barneskolen i bygda skal legges ned, uttrykker den unge gutten et ønske om å ta buss hver dag, langt bort, til en annen skole og til en helt ny klasse (18). På et nytt sted og med nye venner hadde ingen trengt å vite hvilke forventninger som ligger over ham, og dermed hadde heller ingen fått mulighet til å støtte opp under disse, slik vi ser at både besteforeldre, naboer og hans nåværende klassekamerater gjør. Her kan vi dra linjer til Mattis og hans angstfylte tilværelse. Når Anna og Inger dukker opp, som to utenforstående sommerturister uten kjennskap til kallenavnet Mattis går under, føler han seg fri. Det er nærliggende å tenke at det er denne følelsen også Tarjei higer etter.

Når Tarjei får innkalling til sesjon finner han endelig en vei ut (36), og oppstillingen Tarjei-pappa-gården krysses dermed av linjen *rekruttskolen*. Det som da skjer, er det Deleuze omtaler som en *deterritorialisering* av Tarjei, slik vi også så var tilfellet da Mattis—hus—søster ble krysset av linjen rugdetrekk.[[45]](#footnote-45) Deterritorialiseringen «forflytter og løser opp etablerte former», bryter opp den fastlagte oppfatningen om hva individet skal være og fører det i nye retninger.[[46]](#footnote-46) På samme måte blir også Tarjei sin selvforståelse og identitetsposisjonering endret.

Som rekrutt i førstegangstjenesten får Tarjei en styrke han aldri har kjent på hjemme, og for første gang er han der han har vage fornemmelser av at det er meningen han skal være. I militæret er han «bedre enn mange andre på mange måter»,[[47]](#footnote-47) en av de sterkeste i sin tropp, og han synes det er frigjørende å følge ordre og slippe å tenke selv (45-46). Mestringsfølelsen militæret gir ham gjør han trygg på seg selv, og kanskje er det først nå han kjenner at han også innfrir det som forventes av en mann. Når han så bestemmer seg for å reise ut i krigen, er den angstfylte tilværelsen hjemme i bygda bak han for godt, og Tarjei er endret. Karin beskriver hvordan han nå, med denne avgjørelsen, har blitt «så rolig. Tvinnet ikke lenger hender eller føtter, [...] fremdeles stille – men med sikker stemme når han først sa noe».[[48]](#footnote-48) Tarjei har fått friheten han så lenge har lengtet etter, og identitetskrisen er kanskje endelig oppløst. Men også her, som med Mattis i *Fuglane*, skal friheten ende opp med å bli mer endelig enn Tarjei sannsynligvis hadde tenkt.

Den symbolske ordens drepende karakter

Ved å hente opp igjen også Lacans teori om menneskebarnets utviklingsstadier, skal vi se at Tarjei bærer attributter som plasserer ham både i det imaginære stadiet, hvor vi også finner Mattis, samt i *den symbolske orden*. Dette er selvsagt også i hans tilfelle med på å påvirke hvordan han ser på og forstår seg selv.

I den symbolske orden må menneskebarnet undertrykke sine egne lyster (det vil si de behovene og kravene som det stiller i det reelle og imaginære stadium), for å underlegge seg språket, også kalt «Farens Lov».[[49]](#footnote-49) Dette innebærer, skriver Sætre, at «subjektet må la seg forme i Dei Andre sitt bilete»,[[50]](#footnote-50) og dette er en avgjørende faktor for Tarjei sin selvforståelse og identitetsposisjonering. De Andre representeres av far spesielt og bygda generelt, og menneskebarnet Tarjei sliter med å skulle formes i deres bilde. Prosessen med å underordne seg det eksisterende språksystemet er ambivalent for subjektet, særlig fordi man i den symbolske orden drives av et *begjær* om å anerkjennes av Den Andre som det subjektet man nå har blitt,[[51]](#footnote-51) samtidig som man skal formes til å bli noe annet. Med bakgrunn i dette er det ikke vanskelig å forstå at Tarjei, som vi også tidligere har sett, knuses under forventningene om hva han skal være og bli. Han vingler derfor stadig mellom å «bryte ut» og å nedslått omfavne rollen han blir presset inn i. At han i de aller fleste tilfeller velger å overgi seg til De Andres bilde av ham, kommer av at han ikke finner språket til å symbolisere sine egne ønsker. Han har altså enda ikke fullstendig underlagt seg språksystemet, Farens Lov.

Det som i de forløpende utviklingsstadiene var reelt og hadde med konkrete, naturlige behov å gjøre, må nå formidles ved hjelp av språket, skriver Sætre.[[52]](#footnote-52) Når Tarjei, som subjekter flest når de når den symbolske orden, ikke enda har mestret språket, stanger han inn i det Sætre videre omtaler som «"veggen" som språket og teikna dannar».[[53]](#footnote-53) Dette hinderet kjenner vi igjen fra *Fuglane,* og Mattis sitt strev for å gjøre seg forstått. Tarjei strever ubestridelig også, men istedenfor å ty til det reelle stadiets meningssprengende (men også meningsskapende) språk, velger han å forbli stille. Dermed unngår han å stange i språkveggen. Den symbolske ordens «framandgjerande og drepande»[[54]](#footnote-54) egenart kan vi dermed hevde er med på å nære opp under Tarjeis nesten livslange identitetskrise, og gjør ham til den stille og engstelige gutten han er. Vendepunktet kommer når Tarjei med ro og trygghet forteller familien at han har vervet seg til krigen i Afghanistan. For første gang har han uttrykket sitt ønske til Den Store Andre, hans far, og språkveggen er overvunnet, i alle fall for denne gang.

Som nevnt kan vi også hevde at Tarjei fremdeles har en fot innenfor det imaginære stadiet, noe som blir tydelig når vi undersøker hans relasjon til sin søster. Vi vet nå at mor spiller en avgjørende rolle i to av Lacans tre utviklingsstadier, men ved hjelp av Karins fortelling forstår vi at verken det symbiotiske forholdet mellom mor og sønn, eller det påfølgende kravet om nærvær, har funnet sted i deres relasjon. Karin, som fikk fødselsdepresjon da Tarjei kom til verden klarte ikke å føle noe for barnet sitt, og i store deler av hans liv slet hun derfor også med å skape en tilhørighet til ham. Karin har selvsagt alltid vært til stede, men dét uten å

klare å tilstrekkelig fylle sin rolle som den samtidig «gode» og «vonde» mor. Dén rollen kan vi imidlertid argumentere for at det er Julie som har tredd inn i. Bakgrunn for å hevde dette får vi særlig når Julie blir gravid, og Tarjei sine refleksjoner samsvarer med menneskebarnets reaksjoner i det imaginære stadiet:

«Nå skal noen andre få omsorgen hennes, noen andre bli lest for, smilt fortrolig til og kjeftet på. Noen andre skal knytte enda sterkere bånd til henne enn det hun og jeg har. Jeg er livredd for å miste henne til barnet [...]»[[55]](#footnote-55)

I utdraget ovenfor ser vi tydelig at Julie bærer de samme moderlige attributtene som Hege gjør i *Fuglane,* og at Tarjei og Mattis deler frykten for å miste sin søster.Kjærligheten og nærværet som menneskebarnet krever av sin mor har Tarjei fått fra Julie, og det er også hun som har irettesatt og kjeftet på ham når det har vært nødvendig. Julie, som Hege, fyller dermed rollen som både den «gode» og «vonde» mor. Dermed er det naturlig at det oppstår en nærvær/fravær-relasjon også mellom Julie og Tarjei, når hun nå er gravid og tydelig gleder seg over dette. Tarjei blir barnet som «oppdagar [...] at det ikkje er moras einaste kjelde til lyst».[[56]](#footnote-56) Her er det imidlertid ikke en farsrolle som får tilgang til et «paradisisk tilvære» i Julie sitt liv, men et lite barn. Når Solveig så kommer til verden reagerer ikke Tarjei med den samme frustrasjonen og kamplysten som Mattis fremviser mot Jørgen, men føler tvert imot på en lettelse. For Solveig har befridd ham fra den konfliktfylte prosessen det er å bli underlagt Farens Lov, i alle fall den siste uken før han reiser i militæret (42).

Hvordan er så disse relasjonene med på å påvirke hvordan Tarjei identitetsposisjonerer seg selv? Det dysfunksjonelle forholdet mellom mor og sønn kunne potensielt blitt grobunn for vanskelige følelsesmønstre og særlig påvirke Tarjeis selvforståelse, men relasjonen deres ser tvert imot ikke ut til å påvirke ham i særlig grad. I meste fall beskriver han mor som fjern for ham, og han har slått seg til ro med at det tette båndet hun har til hans søster skyldes at Julie «har forstått henne og fått komme innenfor noe jeg heller ikke har forstått.»[[57]](#footnote-57) Man kan argumentere for at Julie sin betydningsfulle rolle i Tarjeis liv og oppvekst har tatt brodden av morens emosjonelle fravær, og at et potensielt morskompleks dermed er unngått. Kanskje kan man også si at det er erstattet av et vanskelig forhold til far, Den Store Andre. I motsetning til Mattis påvirkes altså ikke Tarjeis selvforståelse, verken i positiv eller negativ forstand, i nevneverdig grad av verken biologisk mor eller av den som bærer de fremtredende moderlige attributtene. Det er farsfiguren og de faderlige attributter Tarjei føler seg liten under, og som er avgjørende for hvordan han identifiserer seg selv. Der Mattis finner styrke i et utvalg objekter og romanpersoner fra det fiktive universet han eksisterer i, er Tarjei gjennomgående nedslått, engstelig og fylt av mindreverdighet frem til han endelig får forlate gården og far.

Sammenligning av *Fuglane* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*

Når vi nå skal søke å dra linjer mellom de to romanene, slik vi også allerede til dels har gjort, skal vi bruke de samme fire tilgangene til romanenes identitetstematikk som i det analytiske arbeidet. Det være seg den motiviske og fortelleanalytiske tilgangen, samt ved hjelp av deleuzianske oppstillinger og lacansk psykoseksualitet. Synes noe å være vesentlig forandret i romankunstens behandling av spørsmålene om identitet fra 1950-tallet til 2010? Når vi nå først skal se på romanenes motiv og narrative grep, synes det ikke slik.

I begge romanene gir motivet både en tidlig og tydelig tilgang til deres identitetstematikk.

I *Fuglane* får vi innledningsvis fortalt om de tørre ospetrærne som har fått navn etter søskenparet, om kallenavnet Mattis selv går under, og hvor skamfullt Mattis synes dette er. Lesning mellom linjene er heller ikke nødvendig videre i romanen, da forklaringen på Mattis sin svingende selvforståelse kommer tydelig frem gjennom motivets konkrete karakter. Tidlig kommer det også frem i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* at Tarjei er presset under forventningene som stilles til ham av far og bygd, og at en uro og engstelse brer seg i ham som følge av at han ikke tør å ta til motmæle. Thomas Hylland Eriksen skriver i *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid* at det ikke bare er hovedpersonens eget selvbilde og selvforståelse som er med på å forme hans identitet, men hvordan han oppfattes og vurderes av de rundt han spiller også en stor rolle.[[58]](#footnote-58) Dette støtter opp resonnementet mitt rundt hvordan romanpersonenes selvforståelse påvirkes av hvordan andre ser og forstår dem, noe som også har vist seg å være viktig i den fortelleanalytiske tilgangen til romanenes identitetstematikk.

Både i *Fuglane* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er fortelleren internt fokalisert gjennom romanenes respektive hovedpersoner, og vi kan dermed hevde at Vesaas og Flatland bruker samme fremgangsmåte for å fremheve romanpersonenes arbeid med identitetsposisjonering. Gjennom Mattis og Tarjei som førstepersonfortellere får vi nemlig eksplisitt tilgang til deres stream-of-consciousness, altså de indre monologer (og dialoger) som selvsagt er helt sentrale i deres arbeid med identitet og selvforståelse. Hylland Eriksens poeng blir viktig når vi også får se hovedpersonene utenfra. Hos Vesaas skjer ikke dette bare gjennom den anonyme autorale tredjepersonfortelleren, men også gjennom skriveren, som søker å undergrave meningen satt frem av Mattis og forteller. Hos Flatland er det romanens tre ytterligere førstepersonfortellinger som gir oss den eksterne fokaliseringen på Tarjei. Disse bidrar imidlertid ikke til å undergrave hans fortelling, men bekrefter tvert imot det Tarjei allerede har fortalt. De fortellertekniske grepene som tas av både Vesaas og Flatland er her ikke med på å påvirke hovedpersonens *egen* identitetsposisjonering, men har innvirkning på hvordan vi som lesere forstår dem.

Vi har også sett at de deleuzianske oppstillingene som Mattis og Tarjei befinner seg i — da som elementer, ikke subjekter — også er avgjørende for deres identitetsposisjonering. Mattis, som vi følger i en kronologisk handlingsrekke, beveger seg fra én oppstilling til neste, med en selvforståelse som veksler med disse. Tarjei, på den andre siden, befinner seg på grunn av hans perspektiv bygget opp av analepser i de samme oppstillingene gjennom hele hans fortelling. Dette fordi analepsene gjennomgående fokuseres på den oppstillingen som har hatt størst innvirkning på Tarjei sitt liv, nemlig Tarjei—pappa—gården. Der Mattis sin selvforståelse svinger i takt med romanens struktur, er Tarjei tvert imot angstfylt og urolig nesten hele hans liv. I alle fall frem til han endelig, med deterritorialiseringen som kom med den kryssende linjen *militæret*, fant trygghet i seg selv, lik Mattis fant håp i *rugdetrekket*.

Avslutningsvis vil vi se at også psykoseksuell tematikk skal være like betydningsfull for behandling av identitetstematikk på 1950-tallet, så vel som i 2010. Mattis befinner seg som vi nå vet i det imaginære stadiet, der han sørger over «den tapte totaliteten av nærvære» og må kjempe for å ikke miste sin søster til farsfiguren og det han selv «ikke har». Han er ambivalent i møte med Hege sin «vonde» side, og knust under de faderlige attributter han står overfor i de ulike mannlige romanpersonene. Dette, i tillegg til de oppstillingene han til ulike tider er en del av, er det mest utslagsgivende når det kommer til Mattis sin identitetsposisjonering. Store deler av hans angst, uro og destruktive tanker dukker opp i forbindelse med frykten av å bli forlatt av Hege, og det er også dette som gjør at han til slutt tar livet av seg. I Tarjei sitt tilfelle er det, til tross for hans nære forhold til sin søster og mer fjerne relasjon til sin mor, ikke i forbindelse med morsroller at hans nedslående tanker om seg selv er mest fremtredende. For Tarjei er det i relasjonen til far, den symbolske ordens Store Andre, at mindreverdigheten og engstelsen får grobunn, og han deler dermed med Mattis følelsen av å ligge under for andres faderlige attributter. Både bildet han har av seg selv i denne relasjonen, og dessuten også bildet De Andre vil forme ham i, er nedslående og med på å plassere ham i sin nesten livslange identitetskrise.

Vi kan ut fra dette konkludere med at det ikke har skjedd vesentlige forandringer i romankunstens behandling av spørsmål om identitetstematikk fra 1950-tallet til 2010. Hos Vesaas så vel som Flatland er identitet sterkt knyttet til personers psykologiske indre, samtidig som menneskene og samfunnet rundt også har sin egen påvirkningskraft. Identitet, i alle fall slik vi har avgrenset begrepet, er og vil alltid være knyttet til disse faktorene, og sjansen for at også romankunsten femti år frem i tid vil tilnærme seg tematikken på samme måte som i *Fuglane* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, vil jeg dermed hevde er stor. Om dette skjer ved hjelp av samme narrative, kompositoriske grep og med bakgrunn i de samme teoriene skal jeg imidlertid ikke være for bastant på å hevde.

Bibliografi

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Eriksen, Thomas Hylland. *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid*. Oslo: Aschehoug, 2004.

Flatland, Helga. *Bli hvis du kan. Reis hvis du må.* Oslo: Aschehoug, 2010.

Forfatterforeningen. “Tarjei Vesaas’ debutantpris til Helga Flatland”. 20.03.2011. <<https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/tarjei-vesaas-debutantpris-til-helga-flatland/>>.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An essay in method.* Oversatt av Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.

Johnsrud, Astrid.“‘En politisk roman som ikke er politisk’. Intertekstuelle referanser og samfunnsdiskurser i Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*”*.* (Masteroppgave). Institutt for lingvistiske og nordiske studier. Det humanistiske faktultet: Universitetet i Oslo, 2011.  Hentet 10.02.2021 fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26438/johnsrud\_masteroppgave.pdf? sequence=1>.

Nordmark, Kamilla Eikrem. “Det finnes en helhet. Tema og form i Helga Flatlands trilogi, *Bli hvis du kan. Reis hvis du må.* (2010)*, Alle vil hjem. Ingen vil tilbake.* (2011)og *Det finnes ingen helhet* (2013)”.(Masteroppgave). Institutt for lingvistiske og nordiske studier. Det humanistiske fakultet: Universitetet i Oslo, 2015. Hentet 14.02.2021 fra: <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/45076?show=full>>.

Solem, Hanne Line. “I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas’ roman *Fuglane*.” *Edda* 2003, nr. 1 (april 2003): 35-41. Hentet 17.02.2021 fra: <<https://www-idunn-no.pva.uib.no/edda/2003/01/i_mote_med_en_fugl_produksjon_av_identitet_i_tarjei_vesaas_roman_fuglane>>.

*Store norske leksikon*. «Identitet». 14.07.2020. <<https://snl.no/identitet>>.

Sætre, Lars. “‘– Innbilling har du gjort’. *Fuglane* (1957) av Tarjei Vesaas som desillusjonsroman”. Audiogram 22. Bergen: Fjernord, Univisjon, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993. 26 ss. © Lars Sætre 1993.

–––––. “Skrifta på veggen. Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas”. I *Norsk litterær årbok 1985*. Red. Leif Mæhle og Geir Mork. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 64-81.

–––––. “Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme”. I *Norsk litterær årbok 1985*. Red. Leif Mæhle og Geir Mork. Oslo: Det Norske Samlaget, 1985. 57-63.

–––––. “Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas”. *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas’ forfattarskap*. Red. Steinar Gimnes. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2002. 83-101.

Vesaas, Tarjei. *Fuglane* (1957). 7. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2018.

1. Tittelen på romanen er *Bli hvis du kan. Reis hvis du må.* Men med hensyn til tekstflyt vil jeg ta meg friheten til å utelate det siste punktumet. [↑](#footnote-ref-1)
2. Store Norske Leksikon, «Identitet», <<https://snl.no/identitet>> [*Store Norske* etc. i kursiv; sett pkt til slutt.: >.] [↑](#footnote-ref-2)
3. Lars Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 83. [↑](#footnote-ref-3)
4. Vesaas, 29. Min kursivering. [↑](#footnote-ref-4)
5. Genette, *Narrative Discourse. An essay in method,* overs. Lewin (New York: Cornell University Press, 1980), 10-11. [↑](#footnote-ref-5)
6. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90. [↑](#footnote-ref-6)
7. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 184. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90. [↑](#footnote-ref-8)
9. Vesaas, 171-172. [↑](#footnote-ref-9)
10. Sætre, «Skrifta på veggen. Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas», 74. [↑](#footnote-ref-10)
11. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 90. [↑](#footnote-ref-11)
12. Sætre, «– Innbilling har du gjort», 23. [Skriv hele tittelen på artikkelen mellom anførselstegnene.] [↑](#footnote-ref-12)
13. Booth, 92. [↑](#footnote-ref-13)
14. Vesaas, 74. Min kursivering. [↑](#footnote-ref-14)
15. Solem, «I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas’ roman *Fuglane.*», 36. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid*.,37. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ibid*., 37. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibid.,* 37. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid.,* 41. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ibid.,* 38. [↑](#footnote-ref-20)
21. Vesaas, 76. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Ibid*., 78. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid.,* 111. [↑](#footnote-ref-23)
24. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59-60. [↑](#footnote-ref-24)
25. Sætre, *Ibid.,* 57-58. [↑](#footnote-ref-25)
26. Sætre, *Ibid.,* 59. [↑](#footnote-ref-26)
27. Sætre, *Ibid.,* 59. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sætre, *Ibid.,* 59. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sætre, *Ibid.,* 59. [↑](#footnote-ref-29)
30. Vesaas, 62. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid.,* 160. [↑](#footnote-ref-31)
32. Forfatterforeningen, «Tarjei Vesaas’ Debutantpris til Helga Flatland», <https://www.forfatterforeningen.no/artikkel/tarjei-vesaas-debutantpris-til-helga-flatland/> [Sett punktum til slutt.] [↑](#footnote-ref-32)
33. *Ibid.*  [↑](#footnote-ref-33)
34. Flatland, *Bli hvis du kan. Reis hvis du må.* (Aschehoug: Oslo, 2010), 55. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ibid.,* 55. [↑](#footnote-ref-35)
36. Johnsrud, «En politisk roman som ikke er politisk. Intertekstuelle referanser og samfunnsdiskurser i Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*», 82. [↑](#footnote-ref-36)
37. Genette, 35. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Ibid.,* 40. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Ibid.,* 62. [↑](#footnote-ref-39)
40. Booth, 184. [↑](#footnote-ref-40)
41. Flatland, 114. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ibid.,* 12. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Ibid.,* 12. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid.,* 118. [↑](#footnote-ref-44)
45. Solem, 38. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ibid.,* 38. [↑](#footnote-ref-46)
47. Flatland, 46. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Ibid.,* 126. [↑](#footnote-ref-48)
49. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 60. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid.,* 60. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ibid., 60.*  [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid., 60.*  [↑](#footnote-ref-52)
53. *Ibid., 61.*  [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid., 60.*  [↑](#footnote-ref-54)
55. Flatland, 35. [↑](#footnote-ref-55)
56. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59. [↑](#footnote-ref-56)
57. Flatland*,* 45. [↑](#footnote-ref-57)
58. Eriksen, *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid.,* 7-8. [↑](#footnote-ref-58)