**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 fortellermåte 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

I undersøkelsen av hva verkets sammensetninger av figurer og konvensjoner gjør for fremstillingen av identitet i disse bøkene, vil det være relevant både å støtte seg til narrativ teori og verkenes forskningstradisjon. I Flatlands roman synes fortellerperspektivet å være viktig; det gjør det óg i *Fuglane*, hvor også symbolikk og motiv- og billedspråk synes å spille en vesentlig rolle. 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. Av narrativ teori vil jeg støtte meg på Wayne C. Booth og Gérard Genettes narratologiske verker, *The Rhetoric of Fiction* og *Narrative Discourse,* der det synes nødvendig.

* Gjøres om til slutt

Oppbygning og avgrensing

Identitet skal i denne sammenheng bety «individets selvforståelse og posisjoner i relasjon til gruppefenomener som sosial, kulturell eller etnisk identitet», slik *SNL* definerer begrepet. Begrepet brukes altså her i en individrettet, sosialantropologisk forstand, og dermed skiller det bl.a. fra psykologisk identitet.

For å kunne besvare problemstillingene på en hensiktsmessig og oversiktlig måte har jeg valgt å dele oppgaven inn i tre deler. De to romanene blir først presentert og analysert isolert sett, i hver sine deler. 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 identitetsposisjonering. Dermed vil dette heller ikke bli en fullendt narrativ analyse. I den tredje og siste delen av oppgaven vil jeg dra linjer mellom romanene (noe som 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.

Presentasjon av *Fuglane*

Typisk for Tarjei Vessas 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.[[2]](#footnote-2) I *Fuglane*, med Mattis som hovedkarakter, er dette også tilfellet. Samtidig som Mattis sterkt ønsker seg et annerledes, bedre liv, er angsten, skammen og uroen han bærer på så sterk at den så å si er livshemmende.[[3]](#footnote-3)

Første del av boken åpner med at landskapet, i vid forstand, risses opp. Søskenparet Mattis og Hege bor avsides og helt for seg selv, og fra trammen på huset kan de se to tørre ospetrær som stikker seg ut fra de grønne, frodige grantrærne. *Mattis-og-Hege* heter de, på folkemunne, og Mattis skjemmes av tanken. Av folkemunne kommer også kallenavnet *Tusten*, som Mattis har blitt tildelt, kanskje særlig fordi han sliter med å etablere språk og kommunikasjon i samhandling med andre mennesker, men også fordi han viser seg å være en dårlig arbeidskar. Tidlig kan vi dermed også skimte hovedlinjene i Mattis og Hege sin relasjon. Hege er ikke bare storesøster, men også omsorgsperson, og i seg bærer Mattis stadig en frykt om at hun skal bestemme seg for å forlate ham. Det er når han ser for seg hvordan søsteren går sin vei, blir mindre og mindre frem til hun bare er en liten svart prikk i horisonten, at det store skjer: Det flyr et rugdetrekk over huset, og «det kjendest som noko var overstått, etter lange og vrange tider.»[[4]](#footnote-4) Mattis ble annerledes ved synet av rugden, og inni seg kjente han at dét skulle 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.[[5]](#footnote-5)

Mattis føler seg utvalgt av rugden, de kommuniserer med hverandre ved hjelp av fuglespråk, og Mattis tolker det som at et uendelig vennskap er etablert. Når det etter hvert blir stille fra rugden, aner Mattis at fare på ferde, og fuglen er truet. I blind optimisme og uten betenksomhet skal Mattis senere fortelle en jeger om rugdetrekket som går over hustaket hans, og dødsbudskapet skal bli sant. Mattis plukker den døde rugden opp fra bakken og møter det svarte fugleøyet, før det lukker seg for godt. Mattis mister ikke bare motet som fulgte med rugdetrekket, men blir også bevisst på hva døden kan ta fra ham. Tenk om det var Hege som lukket øyet, en gang for alle?

Rugdens død er nedslående, men Mattis skal igjen få bygget opp håpet om forandring og frihet. Mattis er strandet på en holme midt uti vannet når det kommer en båt med to sommerturister, to jenter, ut til han. Når Inger og Anna først har forstått Mattis og justert seg etter han, skal de vise seg å gi han en dag han aldri kommer til å glemme. For etter å ha kjempet mot den indre trangen til, og skammen rundt, å se på jentene, tør han endelig å snu seg mot dem. Jentene sin velmenende justering og liksom-forståelse av Mattis og språket hans, gjør at en selvsikkerhet vokser i ham. Når det er tid for å ro til land sørger han derfor for å gå i land på brygga ved handelsstanden i stedet for hjemme hos Hege, slik at alle skal kunne se at Mattis har vært ute og rodd på jenter. Vel hjemme igjen må Hege pent legge ned strikketøyet når han forteller, for «det er sundag liksom, for meg.»[[6]](#footnote-6)

Mattis ser, til sin store forferdelse, at en av ospetoppene har blitt truffet av lynet, og tolker det umiddelbart som et dødsbudskap. Men hvem av dem, Mattis eller Hege, er det som har blitt truffet? Han vil ikke at Hege skal dø fra ham, men han håper kanskje enda mindre på at det er «hans» tre som har blitt splintret. Skam og anger 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 kanskje kan bli ferjemann og skaffe til levebrød av å ro på jenter.

Standhaftig ror Mattis rundt på vannet i håp om at det skal dukke opp passasjerer til han, og ned til vannet kommer til slutt tømmerhoggeren Jørgen, som både blir rodd til land og lovet husrom av Mattis. Jørgen overnatter på loftsrommet til Hege og Mattis, og når han så får seg jobb i nærheten, bestemmer han seg for å bli værende. Etter hvert kan Hege og Jørgen avsløre at de har blitt kjærester, og dermed fremstår Hege som tapt for Mattis. Men han gir seg ikke uten kamp. Stadig forsøker han å utkonkurrere Jørgen, men stadig kommer han også til kort. Han innser at problemet må løses på en annen måte, at det til syvende og sist verken er han, Hege eller Jørgen som skal bestemme hvem som skal være sammen. Løsningen blir å risikere livet for at rett skal bli rett. Mattis utfører planen sin, vinden blåser opp, og han kjemper for å holde hodet over vannet samtidig som han roper på Hege. Til slutt roper han ut sitt eget navn, men lyden som oppstår høres mer ut som et fremmed fugleskrik enn en mannsstemme.

Komposisjon og narrasjon

*Fuglane* er, som vi nå har sett, 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 autoral tredjeperson med personal farging som sitter på fortellerperspektivet i romanen, og perspektivet veksler mellom det Gérard Genette omtaler som *external* og *internal focalization.*[[7]](#footnote-7)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 fortellerperspektivet seg som en viktig inngang til romanens identitetstematikk: Mattis sitt indre er selvsagt sentral 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 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 ovenfor det Lars Sætre kaller indre monolog og «indre dialog»,[[8]](#footnote-8) oppstår det et skille mellom ytre og indre narrasjon som fremstår uklart. Der den indre monologen, det Wayne C. Booth referer til som *stream-of-consciousness*,[[9]](#footnote-9) 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 ytre og 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.[[10]](#footnote-10)

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.[[11]](#footnote-11)

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 virker å arbeide i samme retning som Mattis, søker skriveren å bryte opp denne diskursen.[[12]](#footnote-12) 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,[[13]](#footnote-13) arbeider skriveren helt uavhengig av disse to. Den avbryter og konfronterer fortellerens diskurs med sekvenser som kan fremstå som uforståelige, og i *Fuglane* søker skriveren særlig å *undergrave* fokaliseringen gjennom Mattis. Dette gjennom bruken av ironi.[[14]](#footnote-14) Skriveren peker, enten implisitt eller innfløkt, på hvor usannsynlig det er at Mattis noen gang kommer til å oppnå frihet og sannhet. Den understreker hvordan hans søken etter det ovenstående i aller største grad baserer seg på innbilninger og illusjoner – ofte skapt av enten objekter eller 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 presenterer den, synes dermed å samsvare med det Wayne C. Booth omtaler som «the implied author», et abstrakt fenomen innad i teksten som, bevisst eller ubevisst, styrer hvordan vi leser den.[[15]](#footnote-15) I *Fuglane* gjøres dette særlig ved bruken av ironi, enten ved at hele sekvenser synes å være et resultat av skriveren, eller ved at den innlemmer tilleggsinformasjon i slutten av fortellerens setninger, som for å undergrave betydningen satt frem av Mattis og forfatteren:

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*.[[16]](#footnote-16)

Der fortelleren har slått seg sammen med Mattis i hans søken etter et bedre liv, er skriveren fornuftens nedslående stemme. Foruten Hege og Jørgen, som er vel så fornuftige som de er 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 fortellerstemme eller skriver som krangler i bakgrunnen. Skriveren påvirker imidlertid det bildet *vi* lager oss av Mattis. Det er den som fremhever Mattis’ naive optimisme, samt det faktum at hans handlinger og tankerekker baserer seg på innbilninger og fantasier som ikke har rot i virkeligheten. På sett og vis kan vi dermed hevde at skriveren bekrefter bygda sitt syn på Mattis som tust. Vi skal nå se videre på hvordan dette, blant andre ting, er med på å påvirke Mattis sin selvforståelse.

Mannen og fuglen

Romanen blir, både her og 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.[[17]](#footnote-17) Rugden vil i en slik lesning, og som også jeg har lagt det frem, 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 bestemte 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. Utenfor den er de redusert til å kun være et element. Subjektene skal altså ikke være betegnelser for allerede bestemte størrelser, men er et element som inngår i en bevegelig, hele tiden foranderlig, oppstilling.[[18]](#footnote-18) I *Fuglane* er det særlig oppstillingen mellom mann og fugl som er vesentlig,[[19]](#footnote-19) men for identitetsposisjoneringen, som her skal være fokus, er også flere av oppstillingene i romanen sentrale. Vi kan skissere disse ved hjelp av handlingsreferatet som tidligere ble fremstilt.

I første del av boken, der landskap og relasjoner blir risset opp, kan Mattis-hus-søster sies å være en oppstilling, argumenterer Solem,[[20]](#footnote-20) og hevder videre at «Mattis’ individualitet bestemt av hans forhold til Hege, til huset og til bygda».[[21]](#footnote-21) 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. Ikke klarer han å utføre et arbeid uten å kludre det til, både for seg selv og for arbeidsgiver, og ikke er han tilstrekkelig sosialisert, slik «alle andre» er. Tusten trer dermed ikke bare frem som et kallenavn, men som en forventning om 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, i vel viten 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 den også den allerede etablerte oppstillingen Mattis-hus-søster, og danner en egen sammenstilling av elementene ‘Mattis’ og ‘fugl’, forklarer Solem.[[22]](#footnote-22) 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»,[[23]](#footnote-23) 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, som alle andre rundt han tar i bruk, fremstår nå som «grovt og kvardagsleg»[[24]](#footnote-24) for Mattis. Han styrkes på vitenen om at han endelig duger til noe, og på 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 ingen 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, fikk 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 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.[[25]](#footnote-25)

Men med oppstillingen Mattis-ospetopp, som dannes når en av tretroppene treffes av lynet og Mattis tolker det som Hege sitt dødsbudskap, 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 dem 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 igjen 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 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. Aggresjonen Mattis her fremviser, samt det faktum at han gjør en rival ut av søsterens ny 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 dette 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 Julia Kristeva og Jacques Lacan sine arbeider og refleksjoner over mennesker som språklige vesen, som presentert 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.[[26]](#footnote-26) Menneskebarnet starter sin utvikling i *det reelle stadium*, der det er så avhengig av sin mor at de to nesten går i ett, og der subjektets identitet er fullstendig betinget av språket. Barnets språk er på dette stadiet det Kristeva omtaler som *semiotisk*, og som hun knytter til det maternalske. Det semiotiske språket er meningssprengende fordi det i stor grad bare består av lyder og nonsenseffekter, samtidig som disse i seg selv *skaper* ny mening.[[27]](#footnote-27)

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 utover 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. 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».[[28]](#footnote-28) 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».[[29]](#footnote-29) 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».[[30]](#footnote-30) For å kunne konkurrere med dette må barnet tilegne seg det symbolske språket, som i følge 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*.[[31]](#footnote-31) For subjektet vil dette være fremmedgjørende, nettopp fordi det må underlegges og formes i andres bilder.

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 setter krav til Mattis, den som irettesetter han og som sender han ut i arbeid til tross for hans motvilje. Dette frembringer ambivalente følelser i Mattis. Samtidig som han er fullstendig avhengig 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.[[32]](#footnote-32)

Den mest truende av farsfigurene finner han selvsagt i Jørgen, som ikke bare er en stor og sterk mann som «lukta skog»,[[33]](#footnote-33) 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 er 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 fødes 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, 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 om 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, det som skal ta livet av ham.

Vi har nå sett på hvordan ulike motiver, tematikker og oppstillinger har en innvirkning på hvordan hovedpersonen identitetsposisjonerer seg selv. Mattis er, som både Solem og Sætre fremhever, en dynamisk og splittet hovedperson, og hans selvforståelse varierer i takt med romanens struktur. Gjennomgående er det imidlertid at den overveldende angsten og uroen som følger Mattis gjennom romanen, grunner i hans bilde på seg selv som håpløs, hjelpeløs og ubrukelig. 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 er verken store eller varige nok til å få bukt med slike følelser og selvforståelsen de forårsaker. Når vi når skal gå videre til å undersøke den nyere romanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, skal vi se at...........

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

I 2010, et halvt århundre etter at Vesaas skreiv 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»,[[34]](#footnote-34) der hun indirekte stiller spørsmål ved den norske mentaliteten, og «peikar på eit manglande etisk refleksjonsnivå.»[[35]](#footnote-35) I begrunnelsen nevnes også det som skal bli særlig viktig for vår undersøkelse av romanens identitetstematikk, nemlig dens multiplottstruktur, som vi skal undersøke nærmere senere.

Overordnet handler romanen om en guttegjeng på fire og oppveksten deres i en liten bygd i Norge. Romanens struktur, der fire av romanpersonene i tur og orden får tre frem som førstepersonforteller, gir oss imidlertid et langt bredere perspektiv. Inngangen til fortellingen får vi gjennom Tarjei og Trygve, to av guttene som ikke kom hjem i live, og utfyllende beskrivelser gis av Jon Olav og Karin, henholdsvis Tarjei sin nabo og mor. 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, som også er strukturert med ulike fortellerperspektiv i de ulike kapitlene, 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. Hans forhold til sine foreldre må kunne sies å være ambivalente. Moren, Karin, har alltid vært fjern for ham og nærmest fremstått som kjølig og fremmed, noe som forsterkes og fremheves av det tette forholdet hun har til hans søster. Sammenlignet står Tarjei klart nærere sin far, Hallvard, men selv ikke dette uten ambivalens, for forholdet baserer seg på forventningen, 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 vil heller ikke fortelle dette til sin far. Uansett hvor lyst han har til å si fra, så tar Tarjei stadig valg som tilsier at han skal ende opp som den fremtidige gårdseieren.

I Tarjei bor det imidlertid en motivasjon om å komme seg bort. Bort fra gården, fra bygda, og kanskje aller mest, fra forventningene som stilles til han. Sjansen byr seg når han innkalles til sesjon og tas inn i førstegangstjenesten. Like mye som Tarjei er følsom er han også fysisk sterk, og mestringen dette fører med seg i militæret gir han følelsen av å høre hjemme der. For Tarjei er det dessuten en trygghet i å alltid bli gitt ordre, stilt spesifikke krav til og slippe å tenke selv. 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. 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».[[36]](#footnote-36) Han hører moren sin stemme hviske: «Bare sov du, Tarjei.»[[37]](#footnote-37)

Komposisjon og narrasjon

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 førstepersonfortelling, det 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.[[38]](#footnote-38) Hos Genette ville den ha blitt omtalt som en *anachrony:*[[39]](#footnote-39) En uoverensstemmelse mellom *story*, den helhetlige 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*,[[40]](#footnote-40) 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.[[41]](#footnote-41)

I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er vi prisgitt førstepersonfortelleren og hans perspektiv for å få inngang til romanuniverset og handlingen som utspiller seg der. På grunn av dette perspektivet får vi også 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.»[[42]](#footnote-42) 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*. I *Fuglane* finner vi dessuten også fortellerinstansen skriveren, som blant annet er med på å korrigere hvordan vi oppfatter Mattis og, som vi har sett, dermed også bidrar til å forme romanens identitetstematikk. Hos Flatland er det de tre resterende fortellingene og perspektivene som har denne funksjonen.

Ny deloverskrift her

Jeg vil nå ta opp igjen Solems konkrete lesning og undersøke hvilke oppstillinger vi kan hevde at Tarjei befinner seg i, og hvordan disse kan sies å påvirke hans selvforståelse og identitet. I *Fuglane* ser vi at de ulike oppstillingene erstatter hverandre, men på grunn av den utstrakte bruken av analepser og ellipser i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må,* vil de ulike oppstillingene Tarjei er del av, eksistere samtidig. Det være seg Tarjei-guttegjengen, Tarjei-mamma-pappa-Julie, Tarjei-bygda, for å nevne noen. Oppstillingen jeg mener er viktigst når vi søker å forstå Tarjei sin identitetsposisjonering er imidlertid Tarjei-pappa-gården. Denne oppstillingen er ikke bare avgjørende for hovedpersonen og hans selvforståelse, men den setter også rammer for Tarjei som de andre oppstillingene 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 far er gården og arbeidet med den en forenende faktor, det som gjør at han har noe til felles med sønnen som alltid har vært mest lik på sin mor. For Tarjei er gården og arbeidet som medfølger tvert imot en kilde til engstelse og mindreverdighet, noe som dermed også anstrenger forholdet han har til sin far. I oppstillingen foreligger det forventninger som Tarjei ikke har lyst til å innfri, noe han ikke tør å si til andre enn sin søster. At Tarjei forventes å ta over gården, mens odelsdatteren Julie verken blir spurt eller inkludert i arbeidet, må man kunne hevde at skyldes farens perspektiv på kjønnsroller. Det stilles nærmest et krav til at Tarjei skal bli en arbeidskar, en bonde som sender okser til slakt og kjører store traktorer. Med dette tvinges Tarjei inn i en bås han ikke vil befinne seg i.

Selv om han er fysisk sterk, har Tarjei alltid vært en 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. Mor Karin beskriver, i hennes den 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.»[[43]](#footnote-43) Han er konfliktsky og engstelig, og vil heller skrive ned følelsene sine i en notatbok han har liggende på rommet, enn å si dem høyt. I verste fall, når det presser på som mest, kan han dele dem med Julie som, som deres far, er sterk og modig og tør å si akkurat det hun mener. Ut fra farens tradisjonelle perspektiv på kjønnsroller, er det nærliggende å hevde at Tarjei har attributter som knyttes til det feminine. Hva gjør så dette med selvforståelsen og identitetsposisjoneringen hans? Han føler seg feig når tårene presser på av å sende oksene til slakt, som ungdom er han full av avmakt fordi skjebnen hans allerede er bestemt av noen andre, 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»,[[44]](#footnote-44) og kanskje mest av alt i forhold til faren som «pløyer og sår og harver og slår jordet».[[45]](#footnote-45) 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».[[46]](#footnote-46)

Jeg er så feig, jeg tør ikke si noe om noe eller noen. Enda det brenner på innsiden, det er som om alt jeg vil si stopper et sted i magen, og jeg ikke får sagt noe. Det forvandles til sinne og gråt i drømmer. Jeg drømmer at jeg skriker jeg hater deg til pappa, at jeg slipper løs oksene, at jeg slår til mamma helt til hun lover å skjerpe seg. Enda jeg ikke mener noe av det.[[47]](#footnote-47)

Tarjei har tilsynelatende levd under tyngden av fars forventninger helt fra barnsben av. Det er også nærliggende å hevde at bygda i seg selv føles 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. På et nytt sted og med nye venner hadde ingen trengt å vite hvilke forventninger som lå til 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 innkallingen til sesjon dukker opp i postkassen har Tarjei endelig en vei ut, 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.[[48]](#footnote-48) Deterritorialiseringen «forflytter og løser opp etablerte former», bryter opp den fastlagte oppfatningen om hva individet skal være og fører det i nye retninger.[[49]](#footnote-49) På samme måte blir også Tarjei sin selvforståelse og identitetsposisjonering endret. Som rekrutt i førstegangstjenesten fylles han av en styrke han aldri har kjent på hjemme, og for første gang er han der det er meningen at han skal være. Han er fri fra bygda, fra forventningene han ikke klarer å innfri og fra den nedslående følelsen av mindreverdighet. I militæret er han tvert imot «bedre enn mange andre på mange måter»,[[50]](#footnote-50) en av de sterkeste i sin tropp, og det enkleste i verden, til og med det minst skumle han har opplevd, er å følge ordrene til de kjeftende sersjantene.[[51]](#footnote-51) Det å slippe å tenke selv, bare følge ordre og gjøre som man blir bedt om, er det mest befriende Tarjei har vært med på til nå i sitt liv. Mestringsfølelsen og overlegenheten gjør han trygg på seg selv, og kanskje er det først nå han kjenner at han også innfrir det som forventes av en mann. Den angstfylte tilværelsen hjemme i bygda, det han før så på som sin uunngåelige skjebne, er nå bare en tanke som tidvis gnager i bakhodet. Når han så bestemmer seg for å reise ut i krigen, ofrer han det ikke lenger den tanken. 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.»[[52]](#footnote-52) Han har selv tatt en avgjørelse, veloverveid eller ei, og han er med det fridd fra forventningene han har vært presset under i hele sitt liv. Frihetsmotivet, som er så viktig for hovedpersonen og hans identitetsposisjon, er endelig innfridd. Men også her, som med Mattis i *Fuglane*, skal friheten ende opp med å bli mer endelig enn Tarjei sannsynligvis hadde tenkt.

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

* I dialog med deres samtid? (ref. til Bahktin, se Johnsrud s. 62)
* Ut fra det som nå har blitt undersøkt, forstår vi at Mattis’ selvforståelse og posisjon i relasjon til menneskene rundt ham varierer parallelt med romanens repeterende struktur. Med den konkrete lesningen, slik Solem presenterer den, ser vi også at den varierer etter hvilken oppstilling Mattis, som element, befinner seg i. Dette, i tillegg til det faktum at Mattis gjør en rival ut av søsterens nye kjæreste, gir grunn til å undersøke et ytterliggere betydningsplan i romanen, for å kunne si mer om Mattis’ identitetsposisjonering. I det følgende skal vi derfor se på det Lars Sætre omtaler som romanens psykoseksuelle tematikk.
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. [Jeg har endret teksten noe her. (Stryk denne hakeparentesen.)] [↑](#footnote-ref-1)
2. Lars Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 83. [↑](#footnote-ref-2)
3. Lars Sætre, «– Innbilling har du gjort», 6. [Ta med hele tittelen på forskningsarbeidet. – Første gang et navn blir brukt, skrives for- og etternavn; deretter gjerne kun etternavn.] [↑](#footnote-ref-3)
4. Vesaas, *Fuglane* (Gyldendal Norsk Forlag: Oslo, 1957), 24. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vesaas, 29. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vesaas, 123. [↑](#footnote-ref-6)
7. Genette, *Narrative Discourse. An essay in method,* overs. Lewin (New York: Cornell University Press, 1980), 10-11. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90. [↑](#footnote-ref-8)
9. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 184. [↑](#footnote-ref-9)
10. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 89-90. [↑](#footnote-ref-10)
11. Vesaas, 171-172. [↑](#footnote-ref-11)
12. Sætre, «Skrifta på veggen. Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas», 74. [↑](#footnote-ref-12)
13. Sætre, «Språk, angst, innsikt. Novella ‘Fall’ (1952) av Tarjei Vesaas», 90. [↑](#footnote-ref-13)
14. Sætre, «– Innbilling har du gjort», 23. [↑](#footnote-ref-14)
15. Booth, 92. [↑](#footnote-ref-15)
16. Vesaas, 74. Min kursivering. [↑](#footnote-ref-16)
17. Solem, «I møte med en fugl. Produksjon av identitet i Tarjei Vesaas’ roman *Fuglane.*», 36. [↑](#footnote-ref-17)
18. Solem, 37. [↑](#footnote-ref-18)
19. Solem, 37. [↑](#footnote-ref-19)
20. Solem, 37. [↑](#footnote-ref-20)
21. Solem, 41. [↑](#footnote-ref-21)
22. Solem, 38. [↑](#footnote-ref-22)
23. Vesaas, 76. [↑](#footnote-ref-23)
24. Vesaas, 78. [↑](#footnote-ref-24)
25. Vesaas, 111. [↑](#footnote-ref-25)
26. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59-60. [↑](#footnote-ref-26)
27. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 57-58. [↑](#footnote-ref-27)
28. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59. [↑](#footnote-ref-29)
30. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59. [↑](#footnote-ref-30)
31. Sætre, «Språk, subjekt, kreativitet. Ei «post-strukturalistisk» referanseramme», 59. [↑](#footnote-ref-31)
32. Vesaas, 62. [↑](#footnote-ref-32)
33. Vesaas, 160. [↑](#footnote-ref-33)
34. Forfatterforeningen, «Tarjei Vesaas’ Debutantpris til Helga Flatland», Har du sidetall her, eller eventuelt nettadresse <https://xxx.xxx.xxx>. ?? [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ibid*., xx (sidetall, hvis finnes). [↑](#footnote-ref-35)
36. Flatland, *Bli hvis du kan. Reis hvis du må.* (Aschehoug: Oslo, 2010), 55. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid*., 55. [↑](#footnote-ref-37)
38. 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-38)
39. Genette, 35. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Ibid*., 40. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid*., 62. [↑](#footnote-ref-41)
42. Booth, 184. [↑](#footnote-ref-42)
43. Flatland, 114. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Ibid*., 12. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Ibid*., 12. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ibid*., 118. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Ibid*., 24. [↑](#footnote-ref-47)
48. Solem, 38. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ibid*., 38. [↑](#footnote-ref-49)
50. Flatland, 46. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ibid.*, 45-46. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid.*, 126. [↑](#footnote-ref-52)