

Susanne Hedemann Hiorth

”*nei, nei, gjorde jeg, gjorde jeg*”

Selvrefleksjonens forbannelse i Karl Ove Knausgårds *Ute av verden*

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo
Vår 2007

Everything has happened to us because we are ourselves, always ourselves, and never one minute the same.
Diderot

Sammendrag

Oppgaven er en tekstanalyse av Karl Ove Knausgårds roman *Ute av verden* (1998), med vekt på hvordan menneskelig selvrefleksjon problematiseres i romanen.

Et moderne selv konstitueres av radikal selvrefleksjon, hevder modernitetsteoretikere som filosofen Charles Taylor og sosiologen Anthony Giddens. *Selvrefleksjonens forbannelse* er en av de viktigste fellesnevnerne i den norske samtidslitteraturen ved begynnelsen av 2000-tallet, hevder litteraturviter Eirik Vassenden.

Analysen av *Ute av verden* vil dreie seg om hvordan romanen gir uttrykk for en form for menneskelig selvrefleksjon som har sine begrensninger og problematiske sider. Oppgaven undersøker hvordan hovedpersonen og fortelleren Henrik Vankels tanker om seg selv og sin fortid kommer til uttrykk i romanen, gjennom hans selvransakende erindringer, hans indre debatter med seg selv og hans møter med andre personer. Oppgaven undersøker også hvordan romanen fremviser at denne selvrefleksjonen i en viss forstand blir en forbannelse for hovedpersonen. Et sentralt spørsmål i oppgaven er hvorvidt romanen kan sies å overskride førstepersonsfortellerens monologiske ”bevissthet”, virke ironisk og derigjennom også problematisere hovedpersonens tenkemåte og tilnærming til seg selv og andre. Den refleksjonen som kommer til uttrykk preges av hovedpersonens kalkulerende tilskuerholdning i livet, og av en overdreven selvbevissthet, noe som kan føre til manglende selvinnsikt når det motsatte er hensikten. Slik beskriver romanen en hang til selvrefleksjon som har sine blinde flekker, og som ikke integreres i noen intersubjektiv dialog. Jeg vil til slutt diskutere om dette kan leses som en form for modernitetskritikk.

Takk

Arbeidet med denne oppgaven har båret preg av enkelte avbrytelser og digresjoner. Takk til min tålmodige veileder Ragnhild Reinton. Og en stor takk til alle de andre som har oppmuntret meg til å gjøre dette ferdig og hjulpet meg på alle måter, spesielt Christian Daae Gruehagen, Hilde Hiorth og Nils Petter Hedemann.

Oslo, 23. april 2007

Susanne Hedemann Hiorth

Innhold

SAMMENDRAG	III
TAKK	V
INNHold	VII
1: INNLEDNING	1
SELVREFLEKSJON I NORSK SAMTIDSLITTERATUR	2
SELVREFLEKSJON OG MODERNITET	5
PROBLEMSTILLING OG TILNÆRMING	8
OPPGAVENS GANG	11
2: FORTELLERGREP, HANDLING OG KOMPOSISJON	13
HANDLING OG KOMPOSISJON	14
MANGE SMÅ FORTELLINGER	15
ASSOSIATIV FREMDRIFT	16
EN EKSPANSIV FORTELLER	17
3: ERINDRING OG SELVREFLEKSJON	21
ERINDRING SOM SELVRANSAKELSE	22
ERINDRING IFØLGE PROUST	24
MIRIAM, FORTIDEN OG ERINDRINGSLOGIKKEN	26
FORHISTORIEN	28
LOLITA-MOTIVET OG SELVREFLEKSJONEN	30
DEN BIOGRAFISKE FORTELLINGEN	32
4: DEN INDRE "DIALOGEN"	33
VARIERENDE FORTELLERDISTANSE	33
ELEGISK OG PIKARESK TONELEIE	35
"DU", "JEG" OG "HENRIK"	38
FØLSOMHET OG SELVOVERVÅKNING	39
SKAMMENS STEMME	42
FABULERING OG KORREKS	45
MOTPOLER OG STAGNASJON	46
REFLEKSIVITETEN	48
5: DET SOSIALE SPILLET'S IRONI	49
TILSKUEREN HENRIK	49
"DELTA KAR OG TILSKODAR"	51
SPILLET I SPILLET	54
FEILSLÅTT KALKULERING	56
HENRIK 26 VERSUS HENRIK 16	58
PROJEKTIVE INNRØMMELSER	59
SELVBEDRAG OG IRONI	62
FARTSBLINDHET	65
INTERSUBJEKTIVITET	66
6: SELVREFLEKSJONENS FORBANNELSE	69
FORTELLINGER OM AVMAKT	69
TILSKUERENS DETERMINISME	71
"INNSIKTEN ER GRUSOM"	73
FORTIDENS KAOS	74

UENDELIGE REGRESSER.....	77
SLUTTSCENEN.....	79
SELVREFLEKSJONENS FORBANNELSE	80
”UTE AV VERDEN”	82
OM IRONI.....	83
7: SAMTIDEN OG MODERNITETEN.....	85
HVERDAGSOBSERVASJONER	88
REFLEKSJONER OM SAMTIDEN	90
INSTRUMENTELL FORNUFT OG ROMANTISK EKSPRESSIVISME.....	92
KOMMUNIKATIV RASJONALITET	95
AVSLUTTENDE KOMMENTAR	96
LITTERATUR.....	97

1

Innledning

I Karl Ove Knausgårds roman *Ute av verden* møter vi den 26-årige Henrik Vankel, som befinner seg i en presset situasjon våren 1996. Han har forført sin 13-årige elev Miriam under et opphold som lærervikar i en bygd i Nord-Norge. Han har rømt tilbake til byen der han bodde i ungdomstiden, Kristiansand, hvor han gjenkaller det som har hendt og snart føres lenger tilbake i sin egen fortid, gjennom sine erindringer.

Romanen fikk en god mottagelse da den kom ut i 1998. Anmeldere i den norske pressen berømmet *Ute av verden* for fortelleroverskudd, mangfold og ambisjonsnivå. Dagbladets anmelder Øystein Rottem utropte romanen til ”Høstens sensasjon” (Rottem i Dagbladet, 25.11.1998.) *Ute av verden* ble tildelt Kritikerprisen som første debutroman i Norge. Knausgårds andre roman, *En tid for alt*, kom ut i 2004 og ble nominert til Nordisk Råds Litteraturpris. Det råder for tiden en viss enighet i den norske litterære offentligheten om at Karl Ove Knausgård til nå har skrevet to ambisiøse romaner. Samtidig har kritikere også lansert enkelte forbehold når det kommer til hvor fullendte og koherente Knausgårds ekspansive romaner er. I *Norsk Litterær Årbok 1999* hevder for eksempel Hans H. Skei at pressens kritikere overvurderte *Ute av verden*. Skei kaller romanen gigantomani: ”Imponerende som prestasjon, men knapt nok så imponerende som skrivekunst eller som roman.” (Skei i Skei og Vannebo 1999: 214-215)

Hva er det som pågår i Knausgårds romaner? Man kan et øyeblikk skjele til forfatterens egen beskrivelse av skriveprosessen. Da jeg intervjuet Karl Ove Knausgård for tidsskriftet *Vinduet* høsten 2004, uttalte han: ”Selve grunnen til at jeg skriver, ligger der, tror jeg: [i] lengselen etter å komme inn i det jeg ennå ikke vet hva er.” (Knausgård i intervju med Kjetil Strømme og Susanne Hedemann Hiorth i *Vinduet* 3/2004). Dette er kanskje noe som preger all kreativ skrivevirksomhet som søker å uttrykke noe ennå uartikulert. Samtidig er dette også noe som i en viss forstand står på spill i romanene til Knausgård som romaner; de

preges av utforskende bevegelser. Både *Ute av verden* og *En tid for alt* gir stemme til romanpersoner som gir uttrykk for at de forsøker å begripe noe ukjent eller u-erkjent, noe de ikke vet hva er.

I åpningen av *Ute av verden* begynner hovedpersonen Henrik Vankel å erindre. Det ser ut til at han fremsetter en mulig vei til selvinnsikt og gjeninnsatt selvkontroll, gjennom å gjenkalle egne minner for å forstå. Slik presenterer *Ute av verden* en romanperson som søker innsikt gjennom introspeksjon og refleksjon. Gjennom romanen pågår Henriks selvbevisste refleksjonsaktivitet konstant, også i tankene som tillegges Henrik i de konkrete situasjonene han gjenkaller fra fortiden. Derfor betrakter jeg *Ute av verden* som en roman hvor hovedpersonens forsøk på selvrefleksjon fremstår som en viktig drivkraft.

Selvrefleksjon i norsk samtidslitteratur

Romanens tematisering av selvbevissthet og søken etter selvinnsikt gjør det aktuelt å analysere *Ute av verden* med utgangspunkt i Eirik Vassendens beskrivelse av den norske samtidslitteraturen. I innledningen til essaysamlingen *Den store overflaten* (2004) hevder Vassenden at en hemmende form for selvrefleksjon preger det litterære klimaet i Norge – og er et sentralt tema samtidslitteraturen.

Spørsmålet om hva vi forstår og om vår tids overutviklede evne til selvrefleksjon står ganske sentralt i svært mange bøker fra de siste årene. Ja, det går til og med an å si at *selvrefleksjonens forbannelse* – det at man til enhver tid er i stand til å foregripe og imøtegå egne tenkemåter og handlemåter – er en av de viktigste fellesnevnerne i den norske samtidslitteraturen ved begynnelsen av 00-tallet. (Vassenden 2004: 16)

Jeg forstår Vassendens uttrykk ”selvrefleksjonens forbannelse” som at det henviser til en overdreven refleksjon over egne forutsetninger som ikke fører noe sted, men virker hemmende. Hans egen definisjon – ”det at man til enhver tid er i stand til å foregripe og imøtegå egne tenkemåter og handlemåter” – fremstår imidlertid som innforstått og generell. Senere i samme essaysamling benytter Vassenden ordet ”hyperrefleksjonen” om et lignende fenomen, en overdreven refleksjon på tomgang. Det er vanskelig å avgrense eksakt hvilke tenkemåter Vassenden sikter til. Vassenden bruker imidlertid disse begrepene til å utforske tematiseringen av det ”overreflekterte” i ulike bøker av norske forfattere som tilhører samme generasjon som Knausgård, som Thure Erik Lund og Abo Rasul. I sitt essay om Olaug Nilssens bok *Vi har så korte armar* (2002) refererer Vassenden til *Ute av verden*. Han hevder

at den ene hovedpersonen Liv i enkelte passasjer kan fremstå som en litterær slektning av hovedpersonen i Karl Ove Knausgårds roman, som Vassenden karakteriserer slik: ”den selvbebreidende og refleksjonsskadde Henrik Vankel”. (Vassenden 2004: 187)

Vassenden forbinder dessuten selvrefleksjonens forbannelse med en grunnsituasjon som han beskriver på følgende vis: ”Det handler om å være overlatt til denne følelsen av inautensitet, og til endeløse rekker av forsøk på å forklare den. Men det handler også om å *overvinne* den, bekjempe den, skrive seg ut av den.” (Vassenden 2004: 16) Grunnsituasjonen knyttes til et savn som Vassenden begrunner i samfunnsmessige forutsetninger i dagens Norge.

På et substansielt nivå dreier det seg om et fravær av autoritative, store erfaringer, om et ubehag ved det simulerte livet, et ønske om erfaringer og hendelser store nok til å ryste oss, store nok til å utløse alvoret og virkeligheten. (Vassenden 2004: 27)

I dette lyset diskuterer Vassenden for eksempel ”nyere norsk krigs- og terrorlitteratur.” Blant eksemplene er debutromanene *Alle ting skinner* (2003) av Mattis Øybø, som handler om terrorhandlinger, og *Liberty St.* (2003) av Sindre Mekjan, som handler om terrorangrepet i New York 11. september 2001. I følge Vassenden tematiserer romaner som disse en søken etter autentisk og rystende erfaring, men selve virkelighetslengselen innebærer en selvoppfyllende avstandsskaping. Den fører snarere med seg en økt litterær distanse til virkeligheten og *ikke* til noen umiddelbar omgang med historisk erfaring i litteraturen. I sin anmeldelse av Vassendens bok kom kritiker Audun Lindholm med følgende kondenserte formulering, som kan tjene som en god oppsummering av hva Vassenden formodentlig viser til med ”selvrefleksjonens forbannelse”: ”det dreier seg om en tilstand hvor historisk og eksistensiell erfaring holdes på avstand av ulike former for tvangsmessig eller avsporet refleksjon.” (Lindholm i Morgenbladet 12.11.2004.)

Per Thomas Andersen nærmer seg lignende problematikk i den norske samtidslitteraturen fra et annet hold i boken *Tankevaser* (2003). Tittelen viser til en lammende form for grubling som tilskrives hovedpersoner fra sentrale norske 1990-tallsromaner, som slekter på tidligere, moderne romanfigurer. Andersen betrakter dette i et modernitetsperspektiv. Han tar utgangspunkt i teorier om senmoderniteten i en undersøkelse av hvilke ”livsstrategier” for det senmoderne individet som kan avleses i norske samtidsromaner. En karakteristisk litterær skikkelse som Andersen trekker fram, kalles ”hjernehelten”; en romanperson som nærmest lar tankearbeidet tjene som erstatning for

sosiale handlinger i en ytre virkelighet. Hjernehelten finner Andersen i Dag Solstads 1990-tallsromaner, men også som den livstrette Gabriel Gram i Arne Garborgs roman *Trætte mænd* (1891), som betraktes som en dekadanseroman. Slik beskriver Andersen Solstads hovedpersoner fra romaner som *T. Singer* (1999) og *Professor Andersens natt* (1996): ”De er alle reflektanter, cerebrale skikkelser som har grunnleggende problemer med selve tilkoblingen til andre mennesker og til omverdenen.” (Andersen 2003: 32) Trude Marsteins roman *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) skildrer en selvbevissthet som fungerer som selvovervåkning, i følge Andersen. Marsteins hovedperson, en ung kvinne, møter omverdenen med distansert analyse og seg selv med distanserende psykologisering: ”Marstein skildrer et menneske med et gjennompsykologisert selvbilde. Perspektivet er narsissistisk og språket lukket inne i selvutviklingens og selvterapiens klaustrofobiske rom.” (Andersen 2003: 142-143) Denne hovedpersonen finner ingen vei ut av det hun anser som tilgjort.

Jeg-personen i Marsteins roman har et meget bevisst forhold til sine ”nære relasjoner”. Ja, det er i grunnen det boken handler om. Men hun er nesten uten evne til nærhet. (ibid: 143)

Dermed trekker også Per Thomas Andersen frem flere eksempler på at norske samtidsromaner tematiserer overdreven, distanserende selvbevissthet, noe som spiller sammen med romanpersonenes manglende umiddelbare tilkobling til omverdenen og til seg selv.

Ute av verden er en roman som berører beslektet tematikk, og som i en viss forstand går inn i den spenningen som Eirik Vassenden beskriver, mellom ”følelsen av inautensitet” og forsøket på å ”overvinne den, bekjempe den, skrive seg ut av den.” Et slående trekk ved *Ute av verden* er nettopp romanens spennvidde. På den ene siden preges romanen av en betydelig litterær inntrykksvarhet som viser hovedpersonen i møte med realistiske samtidsomgivelser. På den andre siden rommer romanen sterke innslag av mer rendyrket refleksjon og virkelighetsflukt. Slik står romanen i en spenning mellom en ”indre” og en ”ytre” verden, og den rommer doble bevegelser på flere nivåer. Den handler om en selvbevisst person som settes på prøve på grunn av sine følelsesdrevne, ekstreme handlinger. Henrik Vankels forhold til omverdenen preges generelt av en stadig veksling mellom en distansert, kalkulerende og analytisk posisjon – og et uttrykt ønske om å slippe fri fra denne og handle i verden uten å bli hemmet av sitt eget tankespinn.

Selvrefleksjon og modernitet

Før jeg skal undersøke nærmere hvordan selvrefleksjon kommer til uttrykk i *Ute av verden*, vil jeg presisere hva som menes med selvrefleksjon i denne oppgaven. Jeg sikter til et menneskelig individs refleksjon om seg selv, noe som forutsetter at individet har en selvbevissthet. Jeg sikter ikke til litterær selvrefleksivitet, betraktet som romanens refleksjon over seg selv som litterært verk. Dette fenomenet *kan* spille sammen med litterære fremstillinger av menneskelig selvrefleksjon, selvskaping eller problematiseringer av hvordan et menneskeliv skal forstås, noe mange postmoderne romaner viser. Et nærliggende norsk eksempel er Jan Kjærstads trilogi om Jonas Wergeland. (*Forførelsen* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999)). I disse romanene bidrar meta-fiksjonelle grep til å trekke leserens oppmerksomhet mot fortellingens konstruksjon, parallelt med at romanene stadig stiller spørsmål om hvordan hovedpersonens livsløp skal forstås: ”Så hvordan henger et liv sammen?” (Kjærstad 1993: 24)

Litterær selvrefleksivitet fremstår imidlertid ikke som noe fremtredende prosjekt i *Ute av verden*. Romanen problematiserer ikke eksplisitt sin egen konstruksjon som roman og som fiksjon. I utgangspunktet fremstår *Ute av verden* snarere som en uforbeholdent virkelighetsnær roman som ikke problematiserer sin psykologiske realisme, men som gir et innblikk i tankene til en selvbevisst romanfigur som tenker tilbake på sitt eget liv, i en kritisk situasjon. Jeg vil først og fremst konsentrere meg om menneskelig selvrefleksjon hos romanpersonen Henrik Vankel i *Ute av verden*, og om hvordan dette kommer til uttrykk i romanen og preger romanen.

Mange teoretikere knytter en intensivt menneskelig selvrefleksjon til modernitetens fremvekst. Gjennom de siste hundre årene i den vestlige kulturen har forestillingen om det menneskelige selvet fått en stadig mer sentral plass. I boken *Sources of the Self* hevder filosofen Charles Taylor at den moderne forestillingen om selvet har vokst fram gjennom ulike kulturelle strømninger, som kristendommen, opplysningstiden og romantikken (Taylor 1989). Han understreker at den moderne identiteten har dype, kulturhistoriske røtter, og at moderniteten generelt er et komplekst fenomen. I boken *Self as narrative* påpeker Kim L. Worthington at den historiske utviklingen Taylor skisserer ofte har vært lest som en fortelling om menneskelig frigjøring fra utenforstående autoriteter (Worthington 1996). I løpet av de siste hundre årene i den vestlige kulturen har det pågått en stadig mer omfattende mistenkeliggjøring av nedarvede ”meta-narrativer” og mytologier som strukturerer menneskelige samfunn. Dette har konsekvenser for menneskets selvforståelse:

On such an account, human beings in modernity achieved the liberation, if not the invention, of the self; they usurped the authority of external, transcendent grounds of meaning and value, and internalized authority in their prioritization of immanent and self-reflexive knowledge. (Worthington 1996: 3)

Hva skiller så selvrefleksjon i vår tid fra den selvbevissthet som mennesker til alle tider trolig vil måtte leve med? For å få satt dette på begrep vil jeg ta utgangspunkt i sosiologen Anthony Giddens' teorier. Giddens benytter ikke begrepet postmodernitet, men velger begrepene høy- eller senmoderniteten for å karakterisere samtiden. Denne begrepsbruken uttrykker Giddens' forståelse av at høy- eller senmoderniteten er en tid hvor modernitetens konsekvenser kulminerer. Jeg låner begrepet senmoderniteten i denne oppgaven, og jeg kommer ikke til å skille skarpt mellom begrepene senmoderniteten og moderniteten, i tråd med Giddens' perspektiv.

I boken *Modernitetens konsekvenser* påpeker Giddens at en grunnleggende form for *refleksivitet* kan betraktes som et menneskelig vesenstrekk til alle tider.

I én grunnleggende forstand kjennetegner refleksivitet all menneskelig handling. Alle mennesker holder regelmessig kontakten med grunnene til det de gjør som en integrert del av det de gjør. I en annen sammenheng har jeg kalt dette "refleksiv handlingsovervåking". (...) Dette er ikke den formen for refleksivitet som spesifikt er knyttet til moderniteten, selv om den er en nødvendig forutsetning for den. (Giddens 1997: 33-34)

Samtidig hevder Giddens at en mer gjennomgripende refleksivitet er et sentralt trekk ved moderniteten generelt. Giddens påpeker at modernitetsforestillingen rommer en kontrast til *tradisjonen*. I førmoderne sivilisasjoner er refleksiviteten stort sett begrenset til omfortolkning og klargjøring av tradisjonen, ifølge Giddens. Moderniteten er refleksiv i den forstand at den stadig gjør seg selv til tema og problem. Det moderne samfunnslivets refleksivitet består i at sosiale praksiser konstant undersøkes og omformes i lys av innkommende informasjon om de samme praksiser. Moderniteten bedriver med andre ord en omfattende meningsproduksjon om seg selv, som igjen virker formende tilbake på samfunnslivet. Dette innebærer en dynamisk forbindelse mellom strukturer på samfunnsnivå og refleksjoner som foregår på individnivå.

Man kunne innvende at sosiale praksiser i alle kulturer endres fortløpende av nye oppdagelser. Like fullt mener Giddens at det bare er i modernitetens æra at revisjonen av konvensjonene er radikalisert til å gjelde i prinsippet alle aspekter ved menneskelivet.

Moderniteten innebærer stadig raskere sosiale forandringer som individet må forhandle med. I et posttradisjonelt, senmoderne samfunn blir det derfor i større grad individets eget ansvar å bevare et psykologisk hele, ifølge Giddens. Livsløpet er i mindre grad enn tidligere staket ut av familien, slekten og tradisjonen. Selv-identitet kan da forstås som et *refleksivt prosjekt*. Dette innebærer at selvet, i likhet med de bredere institusjonelle kontekster det eksisterer innenfor, må ”skapes” refleksivt.

In the post-traditional order of modernity, and against the backdrop of new forms of mediated experience, self-identity becomes a reflexively organised endeavour. The reflexive project of the self, which consists in the sustaining of coherent, yet continuously revised, biographical narratives, takes place in the context of multiple choice as filtered through abstract systems. (Giddens 1991: 5.)

Giddens definerer dermed selvidentitet som selvet slik det forstås av individet på bakgrunn av vedkommendes biografi. Individets biografiske fortelling må stadig oppdateres og revideres, men en viss kontinuitet må opprettholdes for at selv-identiteten skal kunne oppleves som helhetlig.

Selv om Giddens betrakter selv-identitet under senmoderniteten som et individuelt, refleksivt prosjekt, baserer han seg samtidig på en utbredt forståelse av at språket man forstår seg selv gjennom er sosialt.

Self-consciousness has no primacy over the awareness of others, since language – which is intrinsically public – is the means of access to both. Intersubjectivity does not derive from subjectivity, but the other way around. (ibid: 51)

Subjektiviteten anses altså for å være utledet av intersubjektiviteten, hvilket vil si at våre forestillinger om selvet med nødvendighet er konstituert av, og ikke kun reflektert i, et språk som er sosialt. Språket man forstår seg selv gjennom går forut for selvforståelsen. Når man ”artikulerer seg selv”, til seg selv og til andre, skjer det i et felles språk.

En slik grunnleggende, utbredt forståelse av subjektivitet som språklig konstituert har riktignok også komplisert synet på individets muligheter for selvrefleksjon. Jacques Derridas forståelse av menneskelig subjektivitet fremhever for eksempel lingvistiske operasjoner som selve mediet for selv-konseptualisering. Når Derridas dekonstruktive tenkning også omfatter det menneskelige subjektets tankeprosesser, anses selvrefleksiv konseptualisering som preget av den samme hermeneutiske usikkerhet som karakteriserer all fortolkende virksomhet. Dette innebærer at det å kjenne seg selv med sikkerhet betraktes som en umulighet. Med

utgangspunkt i lingvistisk skeptisisme og postmoderne retorikk anses gjerne alle absolutter, inkludert modernitetens fritt tenkende subjekt, som produkt av tilslørende metafysisk tenkning. Slik beskriver Kim L. Worthington situasjonen.

The ontological security of the modern subject is ravaged in postmodernity by epistemological and linguistic uncertainties turned inward, against itself and its own processes of introspection. (Worthington 1996: 8)

I et slikt klima, etter at en essensialistisk forestilling om det menneskelige selvet som en uforanderlig kjerne er blitt grundig undergravd, er det mange teoretikere som med Giddens har tydd til fortellingen som modell eller metafor for selvforståelse. Charles Taylor er blant dem som deler synet på at menneskelivet kan betraktes – og forstås som – en fortelling. Han fremholder også, i likhet med Giddens, at et moderne selv konstitueres av *radikal selvrefleksjon*. Det innebærer at selvet kan gjøre seg selv til gjenstand for granskning, ved å være ”bevisst sin egen bevissthet”.

Ved at fortellingen brukes som en modell for identitetsdannelse holdes menneskets mulighet for revisjon av egen selvforståelse åpen. Samtidig fastholder ideen om en ”selvfortelling” at individet har en opplevelse av kontinuitet fra en fortid og mot en forestilt framtid. Dette perspektivet fremholder at subjektet kan fungere som en tenkende, moralsk ansvarlig agent.

Jeg kommer til å ta utgangspunkt i følgende forståelse av selvrefleksjon: For det første at selv-identitet hos et senmoderne individ kan betraktes som et refleksivt prosjekt knyttet til en biografisk fortelling. Dessuten tar jeg utgangspunkt i at en intensivt refleksivitet kan knyttes til moderniteten, noe som også preger individet selvforståelse. I tillegg anser jeg selvrefleksjon for å foregå innenfor en intersubjektiv horisont og ikke i et sosialt vakuum, noe som innebærer at møtet med andre og bruken av et felles språk går forut for selvforståelsen.

Problemstilling og tilnærming

I denne oppgaven vil jeg undersøke hvordan menneskelig selvrefleksjon uttrykkes og problematiseres i romanen *Ute av verden*. For det første vil jeg kartlegge hvordan hovedpersonen og fortelleren Henrik Vankels tanker om seg selv og sin fortid kommer til uttrykk i romanen, gjennom hans selvransakende erindringer, hans indre debatter med seg selv og hans møter med andre personer. For det andre vil jeg undersøke hvilke begrensninger som preger Henriks selvrefleksjon og hvordan romanen fremviser at selvrefleksjon i en viss

forstand blir en forbannelse for denne romanpersonen. Et sentralt spørsmål i oppgaven er hvorvidt romanen kan sies å overskride førstepersonsfortellerens monologiske ”bevissthet”, virke ironisk og derigjennom også problematisere hovedpersonens tenkemåte og tilnærming til seg selv og andre. Jeg konsentrerer meg om fremstillingen av selvrefleksjon, noe som innebærer at mange andre interessante aspekter ved romanen vil forbli uberørte.

Opgaven er en tekstanalyse av *Ute av verden*, og jeg velger å holde Knausgårds neste roman *En tid for alt* utenfor. På et tidspunkt uttalte forfatteren at disse to romanene inngår i et trilogiprojekt, som ennå ikke er fullendt. I sluttpartiet i *En tid for alt* møter vi igjen hovedpersonen i *Ute av verden*, Henrik Vankel. Dette kunne vært en god grunn til å analysere begge romanene samlet. En analyse av begge romanene kunne også bidratt til å belyse det særegne ved Karl Ove Knausgårds fortellermåte og litterære stil. Romanene har dessuten tematiske fellestrekk. Begge konsentrerer seg om ensomme, innadvendte personer som søker viten på egen hånd, og begge romanene problematiserer på hver sin måte det å forstå fortiden. Bernt Lage Breivoll har skrevet en masteroppgave om *En tid for alt*, som blant annet undersøker romanens teori om tiden (Breivoll 2006). Like fullt er *En tid for alt* også svært forskjellig fra *Ute av verden*. *En tid for alt* konsentrerer seg for en stor del om den fiktive ”engleforskeren” Antinous Bellori, som skal ha utgitt verket *Om englenes natur* i 1584. Romanen forteller en historie om englenes fall og om forholdet mellom Gud og menneskene. I lengre partier presenteres gjenfortellinger av bibelhistorier fra det gamle testamentet. Dette bidrar til at *En tid for alt* kan betraktes som en nokså løselig oppfølger. Romanen *Ute av verden* fungerer som et avgrenset verk, som rommer nok interessant materiale til å være verdt en analyse som konsentrerer seg om problematiseringen av selvrefleksjon.

Ute av verden er allerede undersøkt i to hovedoppgaver i nordisk. ”Er *Ute av verden* en dannelsesroman?” spør Åsa Berge Abusland (Abusland 2002) Denne problemstillingen besvares med et klart nei, fordi Abusland, som går psykologisk og til dels psykoanalytisk til verks, ikke finner noen utvikling hos hovedpersonen Henrik Vankel som kan betraktes som en modning. Abusland påpeker med rette at indre konflikter hos hovedpersonen ser ut til å forbli uløste. Dannelsesperspektivet er også interessant fordi romanen slett ikke gir noen konstruktiv, oppklarende helhetsforståelse av utviklingen i hovedpersonens liv. Jeg velger like fullt å betrakte *Ute av verden* mer som en roman som fremstiller Henrik Vankels egne erindringer og refleksjoner, enn som en utfyllende redegjørelse for denne romanpersonens psykiske utvikling. Jeg vil heller ikke la en klassifiserende diskusjon om romansjanger stå sentralt, men jeg vil til slutt komme med noen betraktninger om hva slags roman *Ute av verden* blir.

Ingunn Røstbøs masteroppgave om *Ute av verden* konsentrerer seg først og fremst om fortellerinstansen, i en grundig, narratologisk analyse av romanen. (Røstbø 2006) Denne oppgaven argumenterer for at *Ute av verden* har en personal forteller hvis grenser utfordres. I følge Røstbø utfordrer romanen dermed skillet mellom personal og aural narrasjon, ved å veksele mellom disse narrasjonsformene, på tross av det personale utgangspunktet i *Ute av verden*. Røstbø hevder at det særlig er de fortellertekniske utfordringene som gjør romanen interessant.

Romanen er forteljeteknisk utfordrende, og dette er, trur eg, noko av det som hevar Knausgård sin debutroman til eit høgt nivå. Det er likevel fullt mogeleg å lesa romanen som ei god psykologisk-realistisk forteljing, noko både resepsjon og popularitet tyder på. (Røstbø 2006: 9)

Røstbø opererer her med en motsetning mellom en lesning som fokuserer på det ”forteljeteknisk utfordrende” og det å lese romanen som ”ei god psykologisk-realistisk forteljing”. Jeg mener snarere at det fortellerteknisk utfordrende ved romanen kan ha interessante implikasjoner nettopp i en tolkning av *Ute av verden* som en psykologisk-realistisk roman, hvor Henrik Vankel behandles som en litterær *person*. Etter min mening bidrar fortellergrepene til at romanen problematiserer det man kan betrakte som hovedpersonens ”tenkemåte” og selvforståelse. Den romantekniske overskridelsen av den personale fortellerens grenser kan markere at romanen til tider virker ironisk. Røstbø påpeker også at romanen kan virke ironisk mot den personale fortelleren, men jeg vil i større grad gjøre dette til et hovedpoeng.

Ute av verden er en mangfoldig roman på 699 sider, som i mange partier preges av en assosiativ fremdrift. Et forsøk på å komme med overgripende fortolkninger i møte med denne tekstmassen kan lett bli spekulativt. Like fullt tror jeg det er mulig å kartlegge de repetitive mønstrene som preger denne romanen, og slik sette fingeren på dens særegne dynamikk. Min tilnærming kan betraktes som psykologisk orientert i den forstand at jeg leser romanens grep og repetisjoner som uttrykk for mønstre som preger fortelleren og hovedpersonen Henrik Vankels ”tenkemåte”. Jeg ønsker imidlertid ikke å komme med årsaksforklaringer om denne fiktive personens væremåte på bakgrunn av modeller fra psykologien. Målet er heller å undersøke hvordan romanen fremstiller at hovedpersonen tenker over seg selv og sin fortid. Jeg håper analysen kan bidra til å konkretisere hvordan selvrefleksjonens forbannelse kan arte seg og virke litterært.

Oppgavens gang

Jeg har komponert oppgaven slik: I neste kapittel vil jeg kartlegge romanstrukturen og diskutere fortellergrepet, fordi jeg finner det nødvendig med noen grunnleggende avklaringer i en analyse av en omfattende roman som *Ute av verden*. Jeg velger her å forholde meg til begreper fra narrative teoretikere som Dorrit Cohn og Franz Stanzel, som hevder at fortellergrepene i førstepersonsfortellinger er meningsdannende i den forstand at de bidrar til å karakterisere fortelleren som romanperson. De neste tre kapitlene vil ta for seg de tre ulike aspektene ved senmoderne selvrefleksjon som jeg skisserte ovenfor. Kapittel 3 konsentrerer seg om Henrik Vankels selvransakende erindring, som presenteres som en drivkraft i romanen, og om hvordan hans tanker om egen fortid og forhistorie inngår i det som kan betraktes som en form for selvrefleksjon. Dette vil jeg forbinde med Anthony Giddens' teori om selvidentitetens forbindelse med individets biografiske fortelling. Kapittel 4 handler om Henrik Vankels "refleksivitet". Her undersøker jeg hvordan Henriks tanker om seg selv kommer til uttrykk gjennom en veksling mellom ulike fortellerposisjoner i romanen. Kapittel 5 konsentrerer seg om den intersubjektive dimensjonen ved selvrefleksjon. Det handler om Henriks tanker om seg selv i møte med andre personer i konkrete handlingssituasjoner. Her kartlegges begrensninger ved hovedpersonens tilnærming, som kan føre til selvbedrag. Jeg vil diskutere hvorvidt romanen virker ironisk og dermed problematiserer Henriks "tenkemåte". I kapittel 6 vil jeg sammenfatte hvordan romanen som helhet viser at selvrefleksjon blir en forbannelse for hovedpersonen, fordi hans erindring og grubling ikke fører til forløsende innsikter, men til stagnasjon og isolasjon. Dette kan spille sammen med at hans selvrefleksjon ikke integreres i noen intersubjektiv dialog. I kapittel 7 vil jeg løfte blikket og undersøke romanens relasjon til sin samtid. Jeg vil særlig diskutere den "tenkemåten" som kommer fram i *Ute av verden* i lys av teorier om moderniteten og Charles Taylors betraktninger om to motstridende tankestrømninger som har preget forestillingen om det moderne selvet: instrumentell fornuft og romantisk ekspressivisme. Dessuten vil jeg undersøke om romanens digresjoner og bifortellinger indirekte bidrar til å reflektere over *Ute av verdens* status som samtidsdokument.

2

Fortellergrep, handling og komposisjon

I *Ute av verden* fungerer hovedpersonen Henrik Vankel også som forteller. I løpet av seks dager i Kristiansand tenker han tilbake på sitt nylige opphold som lærer i en bygd i Nord-Norge, som endte med at han forførte sin 13-årige elev Miriam, og på andre deler av sin egen fortid. Store deler av romanens handling formidles gjennom Henriks erindringer, ved hjelp av etterstilt narrasjon.

En forteller som selv er en person som deltar i handlingen i en roman, kalles gjerne en personal førstepersonsforteller. Denne skiller seg fra den autorale eller allvitende tredjepersonsfortelleren, som ikke deltar i handlingen. Forskjellen er ikke rent formell. Franz Stanzel påpeker at en personal forteller også har en særegen fortellermotivasjon.

For an embodied narrator, this motivation is existential; it is directly connected with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs.
(Stanzel 1984: 93)

Som personal forteller spiller Henrik Vankel en dobbeltrolle i romanen. Han er både fortelleren som formidler handlingen til oss og hovedpersonen som deltar i den. Fortellerens fremstilling av begivenhetene kan dermed betraktes som farget av hans eget forhold til det han forteller om.

Det er vanskelig å skille fortelleren og hovedpersonen fra hverandre i denne romanen. Stanzel opererer med en distinksjon mellom "the experiencing self" og "the narrating self" i førstepersonsfortellinger. En slik inndeling finnes også hos Dorrit Cohn, mellom "the narrating self" og "the narrated self". Denne distinksjonen vil komme til nytte i denne oppgaven. Jeg vil benytte begrepene "fortellende jeg" og "fortalt jeg".¹ Dorrit Cohn hevder at

¹ Jeg bruker ordet "jeg" fremfor "selv", blant annet for å unngå sammenblanding med annen terminologi i oppgaven.

forholdet mellom en tredjepersonsforteller og de personene som denne forteller om, rent romanteknisk kan gjenspeile det forholdet en tilbakeskuende førstepersonsforteller har til sitt eget fortidige, fortalte jeg. Samtidig er det en vesentlig forskjell. De to jeg-ene i en førstepersonsfremstilling blir alltid sammenholdt av førstepersonspronomenet; et forhold som imiterer den temporale kontinuiteten i et virkelig liv. Dette har implikasjoner, ifølge Cohn: ”all formal elements in first-person narration contribute to the characterization of the narrator” (Cohn 1991: 160). Jeg følger Cohns forståelse her, noe som innebærer at jeg betrakter fortellergrepene som benyttes i *Ute av verden* som meningsdannende i den forstand at de kan være med på å karakterisere fortelleren som romanperson.

Jeg kommer til å presisere hva jeg sikter til ved å bruke ordet *fortelleren* om det fortellende jeg-et og *hovedpersonen* om det fortalte jeg-et. Generelt vil jeg bruke navnet Henrik.

Handling og komposisjon

Romanen er inndelt i tre atskilte deler, som inneholder syv kapitler hver.

I første del gjenkaller Henrik sitt nylige opphold som lærer i en bygd i Nord-Norge, hvordan han forelsket seg i sin 13-årige elev Miriam og innledet et hemmelig forhold til henne, og hvordan han flyktet fra bygda etter å ha forført henne.

Annen del er en fortelling om Henriks foreldre, Ingrid Hegrenes og Harald A. Vankel, fra og med deres første møte i Kristiansand sommeren 1964. Gjennom ulike episoder følger vi deres konfliktfylte vei fram til ekteskapet. Fortellingen ender med at Henrik selv kommer til verden i 1970, og familien bosetter seg i et byggefelt på Sørlandet, der han skulle vokse opp.

I tredje del vender romanen tilbake til Henriks situasjon våren 1996. Han kommer fram til Kristiansand og leier seg et rom. Et annet tidsplan flettes også stadig inn, gjennom Henriks erindringer om tiden som gymnaselev i samme by på 1980-tallet. I Kristiansand holder Henrik kontakten med Miriam på telefon, og hun forteller at hun snart skal reise til nettopp Kristiansand med familien sin, for å gå i en konfirmasjon. Henrik vurderer om han skal møte Miriam igjen eller prøve å glemme henne. Han bestemmer seg til slutt for å dra ut til flyplassen for å se henne. Romanen ender med at Miriam kommer løpende og kaster seg i Henriks armer i ankomsthallen, i full offentlighet.

I den grad det finnes et tilnærmet nåtidsplan i romanen, forankres dette hos den 26-årige Henrik Vankel som befinner seg i Kristiansand etter å ha rømt fra Nord-Norge. Henriks

situasjon i Kristiansand etableres ikke før i slutten av romanens annen del. Her oppsummerer Henrik de ytre omstendighetene i sin egen livshistorie, fram til fortellertidspunktet.

Jeg studerte i Bergen i seks år, var nesten ferdig med hovedfaget mitt da jeg tok meg jobb oppe i Nord-Norge, nesten ni måneder bodde jeg der, til jeg måtte dra og kom hit, til *dette rommet i Kristiansand hvor jeg nå ligger*. [min uthevning] (359)

Denne sengeliggende situasjonen etableres videre i begynnelsen av tredje del, i det Henrik våkner i rommet han har leid: ”Det er helt stille i huset. Det er helt stille i gatene utenfor. Hvor mye kan klokken være? Jeg legger meg over på siden (...)” (367). Her markerer presens nåtid, og fungerer ikke som historisk eller intensiverende presens, noe som til tider brukes om fortiden andre steder i romanen. I skildringen av Henriks bevegelser i løpet av seks dager i Kristiansand fremstår narrasjonen som samtidig. Han oppholder seg mye på rommet i et gammelt, forfallent hus, som kan fungere som sinnbilde på hans plagede sinnstilstand. Det er rundt dette tidspunktet man kan tenke seg at en erindringsprosess foregår i Henriks tanker.

Mange små fortellinger

For å systematisere ytterligere kan vi så dele inn romanens innhold i fire kategorier:

Hovedhandlingen. Fortellingen om Henriks hemmelige forhold til 13-årige Miriam, hans flukt til Kristiansand og gjenforeningen på flyplassen kan betraktes som romanens hovedhandling. Denne handlingstråden rammer også inn romanen.

Henriks livshistorie. Den underliggende, sentrale fortellingen i *Ute av verden* er Henrik Vankels livshistorie fram til han befinner seg i Kristiansand som 26-åring. Denne kommer fram gjennom ulike biter og stykker, erindringer om ulike hendelsesforløp og en rekke spredte minner. Erindringene dveler like fullt ved to perioder i Henriks liv: tiden i Nord-Norge som 26-åring og hans tilværelse som gymnaselev i Kristiansand i 16-18-årsalderen. Når Henrik forteller sin egen livshistorie i kortform i slutten av romanens annen del, nevner han de ytre omstendighetene: oppveksten i et byggefelt på Sørlandet med foreldrene og storebroren Klaus, familiens flytting til et sted utenfor Kristiansand da han var 14 år, og foreldrenes skilsmisse da Henrik gikk på gymnaset. Da mistet Henrik kontakten med faren.

Slekts- og familiefortellinger. I denne kategorien kan vi plassere fortellingen om Henriks foreldre Harald og Ingrid i annen del, og kortere fortellinger om medlemmer av Vankel-slekten og Hegrenes-slekten i annen og tredje del. Disse fortellingene er forbundet med hovedhandlingen ved å danne Henriks forhistorie.

Bifortellinger og digresjoner. En rekke ulike bi-fortellinger og digresjoner av ulik art flettes også inn i romanen, særlig i første og tredje del. Det dreier seg om refleksjoner om ulike emner, essayistiske partier og situasjoner som Henrik forestiller seg, som igjen kan utvikle seg til små, løsrevne fortellinger. Disse partiene fremstår i utgangspunktet som et produkt av Henriks forestillingsevne. Ofte utløses bifortellinger assosiativt, ved at sanseintrykk fra den ytre handlingssituasjonen setter i gang Henriks fantasier. Bifortellingene er ikke direkte forbundet med hovedhandlingen. De kan dreie seg om alt fra en maur som blir løftet opp på en pinne og får et nytt syn på livet i maurtua, til et framtidsmenneske som finner Henrik Vankels grav og tenker over hans samtid. Mange bifortellinger er likevel tematisk beslektet med fortellingen om Henrik, og de kan fungere som forvrengte avspeilinger av hovedhandlingen. Det fremste eksempelet på dette er romanens lengste bifortelling, som fyller hele 46 sider (624-670). Den handler om at Henrik (eller hans alter ego) våkner opp i en annen verden, som han ikke har noen hukommelse om, og som er preget av en alternativ historisk utvikling. Bifortellingen forbindes med romanhandlingen igjen ved at Henrik våkner på bryggen der han i utgangspunktet satt og tenkte. Bifortellingene har en status som ”fiktive” innenfor diskursen.

Assosiativ fremdrift

Denne oppsummerende systematiseringen gir et forenklet bilde av romanen. Romanens form åpner for tilgang til det som presenteres som Henriks tanker. Disse tankene preges av en assosiativ fremdrift som skaper glidende overganger i romanen, mellom ulike typer passasjer. I løpet av få sider kan romanen utvikle seg på følgende måte:

Henrik har Miriam på besøk i bygda i Nord-Norge > han går så en kveldstur > beskrivelse av trærne han ser > refleksjoner om den tålmodige naturens overlegenhet over sivilisasjonen > fantasi om en flystyrer > refleksjoner om trafikkdøden > barndomsminne om en død mann i et bilvrak > raskt sveip gjennom angstpregede øyeblikk i Henriks liv > Henriks tanker om forelskelsen i Miriam (196-203).

Særlig mot slutten av tredje del i romanen kan overgangene bli brå og sprangene store. Her trenger Henriks tankespinn i større grad den ytre handlingen i bakgrunnen.

Digresjonene forankres likevel alltid i den ytre handlingen, og de bringer oss alltid tilbake til Henrik i en konkret situasjon. Romanens fremstillingsform preges av en veksling mellom narrasjon som presenterer hendelsesforløp kronologisk og en form for indre monolog

hos Henrik. I sin anmeldelse av romanen i Dagbladet hevdet Øystein Rotttem at *Ute av verden* skriver seg inn i to ulike romantradisjoner.

Slik jeg ser det, representerer romanen et forsøk på å sammenskrive 1800-tallets brede, ”utflytende” realistiske romaner med 1900-tallets konsentrerte modernistiske romaner: Flaubert og Stendhal med Proust, Dickens med Joyce og Woolf, ytre handling med psykologisk analyse, det episke lengdesnitt med den indre tomgang.” (Rotttem i Dagbladet, 25.11.1998)

Jeg vil senere diskutere om *Ute av verden* faktisk blir en slik romanhybrid som Rotttem skisserer, men formelt sett er dette en treffende beskrivelse av romanen. Romanen rommer klare episke forløp, men disse forankres gjerne i Henriks tanker, som hans erindringer eller fabuleringer.

Diskursen i *Ute av verden* beveger seg altså fremover gjennom en stadig veksling mellom ytre handling og digresjoner eller bifortellinger, mellom beskrivelser av begivenheter i den ytre verden og Henriks tankespinn. Ikke minst preges romanen av en pendling mellom nåtid og fortid. Nye minner gjenkalles stadig *innenfor* de episke forløpene fra Henriks fortid, ved at hovedpersonen Henrik (det fortalte jeg) tenker tilbake på noe som skjedde forut for det beskrevne. Romanhandlingen avbrytes innimellom av essayistiske passasjer i presens, med generelle refleksjoner om menneskelige fenomener, som kan tilskrives den tilbakeskuende fortelleren Henrik. Dette understreker at bevegelsene i Henriks tanker bidrar til å styre framdriften, og at romanen generelt skaper illusjonen om en tankeprosess.

På grunn av de glidende overgangene kan det imidlertid ofte være vanskelig å avgjøre når Henrik tenker hva; om refleksjoner og brå minner skal tilskrives den tilbakeskuende fortelleren Henrik eller Henrik i den fortidige situasjonen. Et annet sentralt spørsmål er om alt som står i denne romanen faktisk kan betraktes som et uttrykk for Henriks tanker.

En ekspansiv forteller

De glidende overgangene i romanen bidrar til å komplisere fortellergrepet. Henriks fortellerbevissthet er ekspansiv, og han kan for eksempel innta andre personers perspektiv eller fabulere om begivenheter han ikke selv har erfart. Når dette foregår i omfattende partier som danner bifortellinger i romanen, begynner fortelleren *formelt* å fungere som en aural forteller, som er allvitende, ved å kjenne personenes tanker, og som ikke deltar i handlingen selv. Dette gjelder i de lengre bifortellingene, og ikke minst i fortellingen om Henriks

foreldre, Harald og Ingrid. Annen del av romanen fungerer for en stor del som en tradisjonell, psykologisk-realistisk tredjepersonsfortelling, hvor en aural forteller skjenker seg tilgang til både Ingrids og Haralds tanker. Denne fortellingen handler om begivenheter som førte til at romanpersonen Henrik selv ble født, og som han vanskelig kan ha oversikten over, ut fra en mimetisk litteraturforståelse.

Stanzel påpeker at det finnes mange litterære eksempler på at førstepersonsfortellere bryter med begrensninger, båsindelinger og realistiske programmer som krever at førstepersonsfortelleren må ha førstehåndskjennskap til det han forteller om.

In literary practice, however, the first-person narrator has never bothered very much with these programs and prescriptions and was often not content with the function of the conscientious reporter but also claimed privileges to which actually only the author as creator of the narrative is entitled. Many first-person narrators go far beyond transcribing that which they have experienced themselves by letting the narrative arise anew from their imagination. During this process the boundary between recollection and creation is often suspended. (Stanzel 1984: 215)

Dette kan minne om det som foregår i *Ute av verden*, hvor Henrik forteller svært detaljert om både sin personlige fortid og om sine forfedre. I slutten av annen del beskriver han endog tiden da han selv var nyfødt. Stanzel trekker frem *David Copperfield* som eksempel på en roman med en ekspansiv forteller, som for eksempel skildrer sin egen mor rett før han selv ble født. I følge Stanzel innebærer ikke dette at fortelleren bør defineres som aural.

The scene is a thoroughly authentic product of the imaginative empathy of the first-person narrator who has no difficulties evoking this particular image of his mother in his imagination from his general memory of her character. (ibid: 216)

Fortellingen om foreldrene til Henrik i *Ute av verden* kan på bakgrunn av dette fortolkes som Henriks forestilling om hvordan de ble et par, basert på det han har hørt og på sine egne, senere erfaringer med disse to personene. I fortellingen om foreldrene bryter Henriks fortellerstemme også markert inn ved hjelp av ladet språkbruk og ”henvendelser” til personene, og han viser også eksplisitt til hva moren har fortalt ham. Jeg mener like fullt fortelleren i annen del kan karakteriseres som aural, i den forstand at denne fortelleren ikke deltar i handlingen selv og inntar en allvitende positur, men at markørene for Henriks nærvær kan tyde på at den aural fortelleren er ham.

Ingunn Røstbø fokuserer nettopp på de ulike formene for overskridelse av den personale fortellerens grenser i *Ute av verden*, og hun undersøker hvordan romanen stadig

utfordrer de narrative rammene den selv etablerer (Røstbø 2006). Røstbø argumenterer for at en utfordrende fortellerinstans råder i romanen, i den forstand at det veksles mellom personal og aural narrasjon. Jeg er enig med Røstbø i at fortellergrepet forblir noe tvetydig, og at fortellerinstansen kan være vanskelig å plassere i en av disse to hovedkategoriene fra den narrative teorien.

Det kan også diskuteres om innslagene av aural narrasjon tyder på at romanen opererer med en annen fortellerinstans i tillegg til Henrik. Flere lengre bifortellinger innledes med Henriks markerte fantasering, men etter hvert begynner de nærmest å leve sitt eget liv. Både i fortellingen om foreldrene og i romanens lengste bifortelling, som handler om en alternativ verden, kan man få inntrykk av at en annen strukturerende instans enn Henrik selv "overtar". Disse bifortellingenes lengde alene kan tale for at de fungerer som noe annet enn rene fantasier som kan tilskrives hovedpersonen. Bifortellingene har dessuten den funksjon at de setter den øvrige romanen i perspektiv. Fortellingen om foreldrene kaster for eksempel lys over Henriks egen livshistorie. Dette kunne vitne om at en annen fortellerinstans gir leserne utfyllende informasjon.

Vi kan tenke oss at *Ute av verden* har en implisert forfatter. Wayne Booth introduserte i sin tid dette begrepet i *The Rhetoric of Fiction* (1961). Booth beskriver den impliserte forfatteren som forfatterens "andre jeg", slik det er representert gjennom alle de valg som er tatt i teksten. Seymour Chatman, som også har brukt begrepet, understreker at den impliserte forfatteren er en instans i teksten som ikke har noen stemme å kommunisere direkte med. Dette innebærer at den impliserte forfatteren må forstås som en abstrakt størrelse, en konstruksjon som leseren kan danne på grunnlag av alle tekstkomponentene. Den impliserte forfatteren kan også beskrives som et sett implisitte normer i teksten.

Den impliserte forfatter opererer altså ikke på samme nivå som en fortellerinstans. Dette gjør det vanskelig å klassifisere bifortellingene i *Ute av verden* som den impliserte forfatterens verk. Hvis vi derimot betrakter Henrik som en ekspansiv personal forteller som baserer fortellingene om andre på sin egen forestillingsevne, kan man diskutere om han også er en *upålitelig forteller*. I følge Booth er det en grunnleggende konvensjon i narrativ fiksjon at vi tror på en forteller til teksten eventuelt gir oss signaler om å ikke gjøre det. Slike signaler undergraver fortellerens autoritet, noe som kan vitne om at fortelleren er upålitelig. Jacob Lothe nevner tre vanlige kjennetegn på at en forteller er upålitelig.

1. Fortelleren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i den han fortel om.
2. Forteljaren er sterkt personlig engasjert (på ein måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande

subjektiv). 3. Forteljaren synest å representere eit ”verdisystem” som kjem i konflikt med det den samla diskursen presenterer. (Lothe 1994: 36)

I tråd med punkt 1 har Henrik begrenset kunnskap om det han forteller om, i enkelte fortellinger om andre personer. Han er også sterkt emosjonelt engasjert i fortellingene som er basert på sine egne erindringer, og han befinner seg i en kritisk fortellersituasjon. Det er imidlertid vanskelig å avgjøre om fortelleren Henrik kommer i konflikt med verdisystemet som den samlede diskursen presenterer, fordi *Ute av verden* aldri presenterer noen tydelig, korrigerende fortellerinstans. Romanen rommer heller ingen tegn til eksplisitt kommentarvirksomhet fra en implisert forfatters side, bak romanpersonen Henriks rygg. Ingunn Røstbø påpeker at forfatteren av *Ute av verden* har satt sitt merke på romanen ved å føye til følgende steds- og tidsangivelse på siste tekstsida:

Kristiansand – Balestrand – Jølster – Volda

10.1.1997 – 28.4.1998

(698)

Dette kunne vitne om et markert forfatternærvær, men jeg vil som Røstbø holde forfatteren utenfor analysen. Jeg holder fast ved at Henrik er fortelleren, og at hans ekspansive fortellerbevissthet virker enerådende, selv om den fylles med tanker og fantasier om så mangt. I kapittel 5 vil jeg undersøke hvordan romanen overskrider Henriks bevissthet, *på tross av* at Henrik fører ordet.

3

Erindring og selvrefleksjon

I åpningsscenen i *Ute av verden* møter vi Henrik Vankel på en nattlig tur i skolebygningen i den lille bygda i Nord-Norge, der han jobber som lærer. Han slår på lysene og farer gjennom klasserommet, blant de barndomsrekvisittene som elevenes gjenglemte ting utgjør. I hyller og skuffer leter han. Etter hva?

personlige ting, hva som helst: en rørende tegning, en gjenglemt dagbok, en tilsidestukket kjærlighetserklæring – små tegn som kunne si meg noe jeg ikke visste eller vekke noe i meg. Ømhet, kan hende, fortrolighet.

Fortrolighet? *Fortrolighet?*

Nei, nei, det var i alle fall ikke derfor. Ingenting ble vekket i meg, ingenting heller stillet. Jeg drev litt rundt bare. (7-8)

Henrik gjenkaller denne situasjonen i tilbakeblikk, som et minne om en av flere nattlige vandringer i den perioden han bodde i bygda, og han fastslår ikke hva han lette etter. Det selvkorrigerende bruddet ”Fortrolighet? *Fortrolighet?* Nei, nei” indikerer dette. Henrik antar dessuten at han i situasjonen i klasserommet må ha glidd inn i noen ubegripelige tanker som ikke spesifiseres: ”disse tankene som ikke kjenner seg selv, som lik minner bare kan gripes idet de for lengst er over” (8). Det neste han husker fra situasjonen, er at han var kvalm og kald og stirret på eleven Miriams pult. Kvalmen fører Henrik ut på toalettet, hvor han kaster opp. Så beveger han seg ut i frisk luft. Synet av taket på huset til Miriam får ham til å tenke på henne igjen.

Tanken fikk kvalmen til å komme tilbake. Som om det var en forbindelse mellom henne og kroppen min, tenkte jeg, et hemmelig forbund jeg ikke fikk ta del i. At det var ute av mine hender. (9)

Slik begynner *Ute av verden*, med Henriks minne om en nattlig leting etter noe som presenteres som ubehagelig å nærme seg – og vanskelig å gripe. Åpningsscenen slår an tonen i en roman hvor Henrik skal komme til å lete gjennom mange ubehagelige minner. Scenen skisserer en meningsladet, konkret situasjon: Henriks nattlige leting vekker kvalme. Dette kan betraktes som en gestaltning av lengsel som fører med seg ubehag; et gjennomgangstema i romanen. En slik ambivalens preger både Henriks forelskelse i den 13-årige Miriam, som åpningspartiet kretser inn, og hans forhold til sin egen fortid generelt.

Jeg vil nå vise hvordan Henriks selvransakende erindring fungerer som en drivkraft i romanen, og hvordan Henrik danner fortellinger om sin egen fortid, noe som kan betraktes som en form for selvrefleksjon.

Erindring som selvransakelse

I åpningsscenen får leseren umiddelbart innblikk i Henriks tanker i det han gjenkaller det intense minnet fra bygda. Partiet som følger dette har en mer essayistisk karakter, og det atskilles fra det foregående med en typografisk stjerne. Her går det frem at Henrik reflekterer over hva som får ham til å erindre.

*

Selv de ondeste minner får før eller siden noe godt ved seg, alltid er det noe der tankene kan kjæle med. Nostalgien er skamløs. Ikke hva du gjorde eller hva som ble gjort med deg, ikke hvordan du hadde det, men *at du var der*. I en annen verden. (...) Nostalgien bryr seg ikke om *deg* og hva *du* synes er viktig, om hva som er verdt å huske eller hva som bør fortrennes. Den insisterer. Den sier: alltid er det noe å savne. Og først er du enig; hvordan kan du være uenig når du kjenner lykken bølge i deg? Men så husker du, så ser du deg rundt i minnet, da kommer det du forsøker å glemme, *nei, nei, gjorde jeg, gjorde jeg*, og ikke noe lys i verden er vakkert nok til å holde seg oppe i deg da, også lyset må du tvinge tilbake i forsøket på å verge deg. Det bringer med seg noe du ikke må tenke på. (10-11)

Her kommer Henriks ambivalente forhold til fortiden fram. Nostalgien beskrives som skamløs; en insisterende lengsel tilbake, som knytter noe godt til det som er over, uansett. Men det å huske fører så med seg et ubehag, som kommer til uttrykk som en direkte tanke: ”*nei, nei, gjorde jeg, gjorde jeg*.” Dette fører igjen til et ønske om å glemme og fortrenge. Samtidig påpeker Henrik at dette koster: ”Av og til tenker du at hele din styrke går med til å

holde det som har hendt i sjakk, at du tappes og tappes, og ikke lenger orker å håndtere det som *hender*, her og nå (...)” (12). I neste omgang tenker Henrik at han skal gripe sine minner og ta kontrollen over dem.

(...) men hva kan du gjøre?

Å bli en som handler, kanskje, istedenfor en som blir handlet med. Å være en som med klinisk avstand analyserer det som har hendt, en om forstår.

Skulle du ikke ved hjelp av den klare tanke og det kjølige intellekt kunne buksere ett av disse veldige minnene inn i fornuftens operasjonssal, dissekere det og forstå hver en del? For det er uholdbart, er det ikke, å være i ukjente krefters vold, å la deg styre av noe som ligger utenfor din viljes rekkevidde?

Uholdbart og uverdigg. Så du sender en ekspedisjon inn i dypet av deg selv. Flakkende lysskinn mot fuktige hjernevinninger, ett og annet forstenet minne, en blek sorg som sleper seg bortover, nesten ikke i live. (12)

”Metoden” Henrik ser for seg er *disseksjon* av minner, ved hjelp av fornuften. Han tenker seg så at han sender en ekspedisjon inn i seg selv. Metaforisk fremstilles Henriks indre som et fysisk dyp – et indre landskap – et introspeksjonsgrep som stadig dukker opp i nye varianter i *Ute av verden*. Slik gestaltes og visualiseres Henriks mentale prosesser. Metaforen bygges ut til en liten bifortelling om hvordan en mannsterk ekspedisjon haler et minne fra underbevisstheten og opp til lyset i bevisstheten. Minnet legges på et operasjonsbord, hvor fornuften skal gripe tak idet.

Slik beskrives Henriks gjenkallelse av et minne allegorisk. Men metaforen bygges ikke videre i en vitenskaplig undersøkelse av minnet. I stedet begynner Henrik å ”gjenopplive” minnet i neste avsnitt.

Det er et godt minne. Det er den første frostnatten da fukten frøs på bakken om kvelden og du hastet tungpustet langs veien i mørket. September i Nord-Norge. Det kan du tenke på. Trekk inn lukten av fjell i de plutselige lommene av rå luft langs veien. Det føles godt? Som hoggene i lungene hver gang du drar pusten føles godt. Den kalde, skarpe luften, de bløte, skitne lungene. Du løper og løper. *Hhha-ha hhha-ha hhha-ha* gjennom mørket. (13)

Fortelleren Henrik lever seg her inn i minnet. Han setter i gang en gradvis rekonstruksjon ved å gi seg selv kommandoer (”Trekk inn lukten av fjell”) og stille retoriske spørsmål til seg selv (”Det føles godt?”). Et onomatopoetikon beskriver pustelyden i hans egen kropp i den

erindrede situasjonen. Dette kan tolkes som et uttrykk for at minnet både gjenopplives og gjenoppleves i et kort glimt i Henriks bevissthet. Før Henrik stiller seg selv et spørsmål som utheves på en egen linje: ”Hva gjorde du der, hva følte du da, *hva tenkte du på?*” (14) Slik settes Henriks mer utførlige erindringer om oppholdet i Nord-Norge i gang.

Dette partiet fra åpningen av *Ute av verden* legger noen premisser for romanen. Ekspedisjonen som sendes ned i dypet av det indre landskapet representerer en form for selvransakelse som Henrik selv setter i gang. Motivasjonen er et uttalt ønske om selvkontroll og forståelse. Det virker derfor som erindringen skal inngå i en form for systematisk selvrefleksjon, administrert av den kjølige fornuften. Men den planlagte disseksjonen av et minne avløses raskt av en mer intuitiv fremdrift. Det er et tilsynelatende tilfeldig minne som hentes opp, og det er uvisst hva slags minne ekspedisjonen har å gjøre med, før minnet har nådd bevisstheten. Koblingen mellom det ”tilfeldige” minnet som hegnes inn av bevisstheten og det erindringsforløpet som minnet utløser, etablerer Henriks assosiative bevegelser som et prinsipp i romanens framdrift. Man kan spørre seg om fortelleren Henrik umiddelbart forlater sin tanke om en kjølig og distansert undersøkelse av minnet, fordi han lever seg inn i minnet i stedet. Like fullt kan den assosiative orienteringen leses som en form for psykologisk selvdisseksjon, i den forstand at fortelleren Henrik gransker hver en del av enkelte minner og prøver å endevende bevisstheten sin.

De første sidene av *Ute av verden* etablerer dermed at Henrik setter i gang en erindringsprosess, som initieres som en form for selvrefleksjon.

Erindring ifølge Proust

Den vertikale metaforen som beskriver Henriks bevissthet som et indre dyp, kan minne om billedspråk fra Marcel Prousts romansyklus *På sporet av den tapte tid*. I den berømte scenen hvor smaken av Madeleine-kake dyppet i lindete utløser hovedpersonen Marcells minner om barndommens sted Combray, beskriver Marcel det som skjer:

(...) i mitt indre føler jeg nu noe som kommer i bevegelse, som prøver å løsne fra bunnen, noe som har vært forankret på et meget stort dyp; jeg vet ikke hva det er, men det stiger langsomt mot overflaten, og jeg føler motstanden fra dypene, jeg hører ekkoet fra avstander som overvinnes.

Det som vibrerer slik i dypet av meg kan ikke være annet enn det billede, den visuelle erindring som denne smaken er

knyttet til, og som nu prøver å ledsage den opp i min bevissthet.
(Proust 1999/1: 61)

I tredje del av *Ute av verden* beskrives Henriks indre med en ny, beslektet allegori. Da senkes han ned blant sine minner i underbevisstheten som i en dykkerklokke i havet (363-367). Dette fungerer som en metafor for å drømme. Denne gangen fremstilles minnene i dypet som utilgjengelige for den våkne bevisstheten. Samtidig aktiveres minner mange steder i romanen assosiativt i Henriks tanker, ved hjelp av sanseintrykk fra den ytre situasjonen som han befinner seg i. Dette eksemplifiseres i en situasjon hvor Henrik sitter i leiligheten sin i bygda i Nord-Norge og husker på noe han ikke klarer å spesifisere.

Så satte jeg meg ned på stolen igjen. Stirret ut av vinduet. Drakk kaffe. Og fra et sted langt borte kom et minne sigende. Først kjente jeg det ikke igjen, det la seg som en fremmed følelse i det ellers hjemlige, noe jeg både kjente og ikke kjente på samme tid. Som å famle etter et ord som plutselig har blitt borte, du har det på tungen, det er der, men du klarer ikke å gripe det. (92)

Etter hvert begriper Henrik hvordan hans nåværende situasjon vekker et minne; han sitter ved sitt eget kjøkkenbord i mørket og ser ut av vinduet, slik faren av og til pleide å sitte i hans egen oppvekst. Dette får ham til å huske på den gangen han selv og broren Klaus var hjemme alene og kunne gjøre hva de ville, uten farens overvåkning. *Ute av verden* rommer mange lignende situasjoner, noe som understreker at Henrik bærer fortiden med seg og at den ytre situasjonen kan vekke hans minner. Slik synes romanen å påstå at hans bevissthet fungerer generelt, uten å være styrt av noe klart, bevisst ”prosjekt.” Sentralt i Prousts verk står ideen om ufrivillig erindring, *la mémoire involontaire*, som fungerer slik at sanseintrykk kan vekke glemte minner. *Ute av verden* opererer kanskje ikke med en tilsvarende avklart teori om erindring, men romanen har tatt opp i seg en logikk som går ut på at minner aktiveres assosiativt, gjerne utløst av stemninger og sanseintrykk.

Erindringstematikken i *Ute av verden* spiller også sammen med at første del har en sirkulær struktur, som kan minne om den man finner i Prousts verk som helhet. Svært forenklet sagt tar *På sporet av den tapte tid* for seg de hendelser og erkjennelser som fører til at hovedpersonen kan bli den som skriver verket man leser: Marcel blir forfatter.

Romanstrukturen i første del av *Ute av verden* er sirkulær i den forstand at Henrik gjenkaller de begivenhetene som har ført ham til den kritiske situasjonen hvor han begynner å erindre. Men forelskelsen i den 13-årige Miriam har også vekket en u håndterlig fortid som Henrik bærer på allerede.

Miriam, fortiden og erindringslogikken

For å beskrive nærmere hvordan Henriks erindring fungerer som en drivkraft i romanen, vil jeg nå se på hvordan Henriks forelskelse i Miriam spiller sammen med at hans minner fra fortiden vekkes. I den ytre handlingen fører forelskelsen først og fremst til at Henrik havner i en desperat situasjon, noe som får ham til å tenke over sitt eget liv. Han har gjort noe skammelig og straffbart, som kan føre til fordømmelse i det norske samtidssamfunnet som utgjør romanens fiksjonelle univers. Men forelskelsen i Miriam bidrar også til å sette Henrik i forbindelse med hans minner. Flere passasjer i romanen trekker opp denne sammenhengen, både direkte og indirekte.

Den 13-årige Miriam vekker for det første Henriks tanker om pubertet og uskyld generelt, og hun får ham til å minnes sin egen ungdom. I sin nye jobb som lærer i Nord-Norge fascineres Henrik først av den gruppen med 13-årige jenter som Miriam tilhører, på grunn av pubertetsbrytningen de representerer, mellom barndommen og en voksenhet som ikke er klar over seg selv ennå. Det er noe rent og ubesudlet ved jentene. Henrik fascinasjon beskrives i termer som kan minne om Humbert Humberts ”smånymfe”-preferanser i Vladimir Nabokovs roman *Lolita*. Henrik kaller jentene i syvendeklassen for prinsesser. Han dveler ved deres våte vatter og røde kinn som noe rørende. Disse jentene knyttes like fullt til uskyld i forhold til en våknende seksualitet: ”Disse glimtene inn i en maskulinitet de ikke forstår, bare aner”(103). Henrik legger merke til at jentene i sjuendeklassen kjemper for å tilegne seg en blasert tenåringsværemåte. Når de en sjelden gang kaster vrak på sin tilgjorte, nye ungdomsskolestil og tillater seg å bli med de mindre barna på den løsslupne leken i snøen, betrakter Henrik det med interesse.

Og det var ikke slik at de gjennom dette mistet verdighet, som jeg ville ha gjort om det var min kropp som fnisende skled ned mellom flokken av barn. For meg var det for sent. For dem var det fortsatt innenfor rekkevidde, om enn bare så vidt. (18)

Her setter Henrik jentenes stadige tilgang til den lite selvbevisste barneværemåten opp mot sin egen manglende tilgang. Det kan virke som hans fascinasjon for pubertetsbrytningen og jentenes tilgang til uskyld gradvis leder over i begjæret for Miriam. Miriam møter også Henrik med beundring og bekreftelse: ”For hun visste ikke hvem jeg var for de andre, at ingen av dem ville vite av meg, hun hadde sitt eget bilde av meg.” (216)

I romanens assosiative fremdrift kjedes minner og fortidige stemninger inn i Henriks tanker i de handlingssituasjonene han befinner seg i. En tidlig vårdag i Nord-Norge, før det

ringer inn til første time i bygda, minnes Henrik for eksempel lignende morgener fra andre tider.

Den forventningsfulle stemningen man kunne være i når man kom på skolen en av de første dagene på våren når snøen hadde smeltet og sola bare ble varmere utover dagen. Lukten av våt asfalt, lukten av skog, trærne som så vidt bøyer seg i den milde vinden. Du er ti år og har nettopp fått vite at det finnes en som skriver navnet ditt overalt. For en fryd! Hun går med det inni hånden, har de sagt til deg, du er elleve år og kanskje hun kommer til å spørre deg i et av friminuttene, tenker du tolv år gammel i det klokken ringer og dere kan gå inn til første time. (122)

Den siterte passasjen dukker opp på et tidspunkt i handlingen der Henrik er oppildnet over at det virker som Miriam gjengjelder hans forelskelse. Slik fremviser romanen koblinger som gjøres i Henriks tanker.

Erindringsglimtene som vekkes kan virke vilkårlige nok, som rester av tilfeldige minner om andre høster eller vårer i Henriks liv. Men når begjæret for Miriam eksplisitt erkjennes av Henrik i Nord-Norge, trekkes linjene til egen ungdom mer direkte. Første gang Miriam er alene på besøk hjemme hos Henrik i bygda, og begge blir sittende tause, ergrer Henrik seg over sjenansen sin: ”(...) hva var det, hadde jeg blitt seksten år igjen” (171). På flukt fra bygda og den kriminelle handlingen han har utført, kastes Henrik tilbake til uhåndterlige følelser fra barndommen og ungdommen. Det begynner med at minner fra fortiden velter opp tilsynelatende uavhengig av Henriks vilje. Så snart Henrik står på dekk på Hurtigruten og er klar for å flykte sørover langs kysten, utløses først et gammelt barndomsminne av et sanseintrykk; lyden fra tåkeluren på båten. Dette får Henrik til å tenke på hvordan han lekte i nærheten av sjøen, som barn. Samme kveld står Henrik igjen på dekk og tenker over det raset av minner som er satt i gang i ham.

Og så kommer det jeg trodde var over for mange, mange år siden fram igjen. Som om alle kreftene jeg brukte på å holde det som nettopp hadde hendt under kontroll samtidig svekket kontrollen over de eldre minnene, som straks benyttet sjansen og steg opp i meg, endelig satt fri.

Var det ikke slik det hadde vært på dekk tidligere den dagen? Alle årene hadde blitt trukket til side som var de folder i en gardin: plutselig var det mulig å se rett inn dit jeg en gang var. Ti år gammel på en bro, tolv år gammel i en garasje, tretten år gammel i sengen på rommet mitt. (231)

Passasjen viser at Henrik har blitt satt i direkte kontakt med egen fortid, og de u håndterlige følelsene som stammer derfra.

Noe verre finnes ikke. Å bli ridd av skammen til en sekstenåring når du er seksogtyve, å bli kastet inn i en tiårings redsel, å kjenne den bunnløse fortvilelsen til en tolvåring. De går gjennom deg som levende døde, det er fryktelig, du er vergeløs, det rakner, og du griner og griner og vet: dette finnes det ingen vei ut av. (231)

Dette foregår på et tidspunkt i handlingen som går forut for gjenkallelsen av begivenhetene – og av dette øyeblikket – på nåtidsnivået i Kristiansand.

Vi ser dermed at forelskelsen i Miriam bidrar til å vekke Henriks egen ungdom til live, og at flukten setter ham i direkte kontakt med u håndterlige følelser fra fortiden. Øyeblikket da Henrik står på båten kan virke inspirert av Prousts verk i den forstand at et sanseintrykk utløser et barndomsminne, som igjen fremkaller fortidige sinnsstemninger. Prousts ufrivillige erindring tar utgangspunkt i vanebrudd, øyeblikk der man brått blir revet ut av det hverdagslige. På Hurtigruten hører Henrik tåkeluren som en tidligere, kjent bakgrunnsstøy: ”En lyd vi var vant til og aldri tenkte over. Slik er det vel med alt i barndommen, det er der bare.” (225) I en annen situasjon, lenge etterpå, vekker tåkeluren derimot minner. Samtidig har romanen på dette tidspunktet antydning at Henriks fortid stadig har blitt vekket opp parallelt med hans møter med Miriam i Nord-Norge. Denne prosessen er allerede i gang før Henrik flykter med Hurtigruten.

I romanen fungerer dermed Miriam-motivet som en igangsetter for Henriks problematiske minner, som igjen fører til at han initierer en selvransakende form for erindring. Henriks forelskelse i Miriam vekker også hans selvbebreidelser og grubling, noe jeg vil gå inn på i neste kapittel.

Forhistorien

Henriks erindringer om oppholdet i Nord-Norge og forelskelsen i Miriam driver ham lengre tilbake i egen fortid, til øyeblikket da hans egen livshistorie ble påbegynt. Etter å ha gjenkalt hvordan han flyktet til Kristiansand, begynner Henrik å tenke på foreldrenes møte i samme by. Fortellingen om foreldrene Harald og Ingrid i annen del av romanen kan også betraktes som en del av Henriks selvrefleksjon, hvis man anser fortellingen som et uttrykk for at Henrik selv ”konstruerer” sin egen forhistorie. Dette mellomspillet i romanen dreier seg om

begivenhetene som førte til at Henrik i det hele tatt ble til. Fortelleren Henrik tar utgangspunkt i noen faktiske, ytre omstendigheter som han kjenner til.

Av alle mennesker var det ham hun valgte. Og det var her i byen det skjedde.

Et møte.

Kristiansand, sommeren 1964. (239)

Henrik ser så for seg moren Ingrid på et kvistværelse i Kristiansand, der hun bor mens hun har sommerjobb i byen sommeren 1964. Mens utgangssituasjonen skisseres, begynner fortelleren Henrik også å entre morens bevissthet ved hjelp av ”henvendelser” og spørsmål.

Hva tenkte du på, mamma? Om du skulle ta med deg badedrakt for sikkerhets skyld? Om du skulle spise først og så skifte eller omvendt? Om hva de gjorde hjemme akkurat i det øyeblikket du sto der? *Så merkelig at de ser den samme sola som jeg gjør nå.* Kanskje strøk et minne deg, kanskje ble en bit av fortiden din satt i gang der du sto, var det slik? Var det slik? (242)

Henriks introspeksjonsforsøk knytter seg til hva Ingrid kan ha tenkt og hvilke minner som kan ha blitt aktivert hos henne, der og da. Faren Haralds situasjon skisseres også ved at fortellingen stadig kryssklipper over til den. Den unge studenten Harald befinner seg på familiens hytte på en øy i skjærgården. Henriks markerte stemme bryter inn med undrende ”henvendelser” også til Harald: ”Hva tenkte du på, pappa? *Hvem var du?*” (269)

Disse utsagnene kan betraktes som en form for apostrofe; det å tiltale eller påkalle en fraværende person. Erindringene om Henriks opphold i Nord-Norge settes også i gang av at Henrik ”stiller” et lignende spørsmål til seg selv: ”Hva gjorde du er, hva følte du da, *hva tenkte du på?*” (14) Dette har jeg betraktet som et uttrykk for selvransakelse. Henriks spørsmål til foreldrene kan også vitne om et ønske om å forstå dem, og gjennom det forstå forutsetninger for eget liv. Ordvalget i åpningssetningen i fortellingen om foreldrene er ladet: ”Av alle mennesker var det ham hun valgte.” (239) Det innebærer en vurdering fra Henriks side, om at moren skal gjøre et avgjørende, kanskje fatalt valg. Det legges også opp til en dramatisk ironi i fortellingen om Harald og Ingrid, fordi fortelleren avslører utfallet av det som skal komme: ”Om noen timer kommer hun til å treffe den mannen som skal bli den viktigste i hennes liv. De vet ennå ikke om hverandre.” (239) Spørsmålet er hvordan det vil skje.

Fortellingen om foreldrene kaster lys over den senere utviklingen i familien Vankel, fordi den fremviser uoverensstemmelser mellom den velmenende bondedatteren Ingrid og den

oppførende og tungsindige småborgersønnen Harald. Gjennom ulike frampek i fortellingen antydes det at de kan støte på større problemer senere, selv om Harald og Ingrid for eksempel skåler optimistisk for fremtiden.

I tredje del av romanen minnes Henrik den perioden i oppveksten da Harald forlot Ingrid og resten av familien, noe som førte til at Henrik selv mistet kontakten med sin far. Derfor kan fortellingen i annen del leses som Henriks forsøk på å belyse noe som ble avgjørende i hans eget liv. Det at fortellingen om foreldrene avsluttes av at Henrik forteller sin egen livshistorie i kortform, plasserer denne fortellingen i en sammenheng, som Henriks forhistorie.

Henriks gjenkallelse av sin egen gymnastid kan også betraktes som et uttrykk for at han prøver å gripe en mørklagt del av sin egen fortid. I kapittel 6 vil jeg komme tilbake til hvilke innsikter denne selvransakelsen eventuelt fører til.

Lolita-motivet og selvrefleksjonen

Hvis man ser på romanstrukturen i sin helhet, kan man oppsummere med at *Ute av verden* rommer ulike deler som konsentrerer seg om forskjellige perioder i Henrik Vankels fortid. To fortellinger er romanens mest sentrale: fortellingen om Henriks forbudte kjærlighet til Miriam og fortellingen om hans personlige fortid generelt: oppveksten og forhistorien. Disse bindes sammen i romanen ved at den ene fortellingen nærmest utløser den andre. Dette kan leses som et uttrykk for at erindringene om Miriam, og de følelsene som forelskelsen utløser, setter i gang en selvransakelse hos fortelleren Henrik som går langt tilbake i tid. Fra og med annen del av romanen tar Henriks dveling ved fortiden overhånd, og da skyves kjærlighetshistorien en lang stund i bakgrunnen. I resepsjonen av *Ute av verden* hadde anmelderne delte meninger om hva som er romanens sentrale prosjekt. Dagsavisens anmelder Trond Haugen skriver at Lolita-motivet fungerer som et ”springbrett”.

I løpet av Henrik Vankels fortelling om oppholdet i Nord-Norge, om foreldrene Ingrid og Haralds historie og om sine egne erindringer fra de vanskelige familieforholdene under oppveksten i Kristiansand, blir det klarere og klarere at hendelsene med Miriam ikke er det viktige i ”Ute av verden”. Lolita-motivet, som sikkert vil trigge lesermarkedets voyeur-nysgjerrighet og vår tabloidiserte sensasjonshunger, er bare et springbrett til romanens egentlige prosjekt: Fortellingen om den hvileløse selvdisseksjonen til en gutt som er blitt sviktet av sin

far, den nakne avsløringen av et menneske som savner. (Haugen i Dagsavisen 28.10.1998)

Mari Lending i Aftenposten mener heller ikke at Miriam står veldig sentralt i romanen: ”Lolita-motivet er langt på vei underordnet.” (Lending i Aftenposten 17.11.1998). Hun trekker frem de ulike formene for refleksjon – som ikke er koblet direkte til hovedhandlingen og Henriks personlige historie – som særlig interessante.

”Ute av verden” er på sitt beste når teksten så å si skjener ut, der den forlater det virkelighetsnære og fortellende. Stadig glir selve fortellingen over i essayistiske partier, drømmer, ville overveielser, tenkte situasjoner, nitide beskrivelser (for eksempel av en møll rundt lyset), historiske betraktninger eller litterære avveininger. (ibid)

I kontrast til dette mener Bo Bjørnvig i danske Weekendavisen at romanen trekker seg fra sin egen Lolita-fortelling når den begynner å dvele ved Henriks forhistorie og oppvekst.

Intensiteten stiger, men det ville være synd at røbe, hvor langt synden når. Desværre virker det, som om forfatteren får kolde føtter og bryder af for de næste 100 sider at skildre, hvordan Henriks forældre mødtes og hvor umage et par de var. (...) I bogens sidste halvdel vender vi tilbage til Henrik og tror, at nu sker der noget, men ak, vi skal igennem hele hans barndoms lidelseshistorie (...) (Bo Bjørnvig i Weekendavisen 14.-20.oktober 2005)

Bjørnvig mener at intensiteten fra romanens første del ikke opprettholdes, og at den sentrale fortellingen ikke følges opp: ”Den aktuelle historien nedbrydes for til sidst nærmest ikke at eksistere, og da tråden fra førstedelen endelig tages op, klippes den over: slut på romanen.” (ibid).

I dette perspektivet kan Henriks dveling ved foreldrenes historie og egen gymnastid alternativt betraktes som et uttrykk for at denne romanpersonen flykter i tankene fra den problematiske situasjonen han har havnet i. Med dette kan kanskje romanen også sies å flykte fra sitt eget tabubelagte tema?

Disse delte reaksjonene vitner uansett om at *Ute av verden* rommer det man kan betrakte som flere ulike prosjekter: skildringen av en forbudt kjærlighet og hovedpersonens øvrige fortidsgranskning – og tillegg til de generelle refleksjonene og fantasiene av ulik art. I min tolkning inngår likevel både erindringene om Miriam, foreldrenes historie og Henriks minner om gymnastiden i en form for selvransakelse hos hovedpersonen. Henriks forhistorie kan også kaste lys over hans situasjon som 26-åring, uten at jeg skal fokusere på eventuelle

årsakssammenhenger her. Det interessante er at romanen viser at Henrik henvender seg til sin personlige fortid for å gjenvinne selvkontrollen i en presset situasjon.

Den biografiske fortellingen

Henriks erindringer om fortiden kan betraktes som en form for senmoderne selvrefleksjon i Anthony Giddens' forstand; et stadig pågående refleksivt prosjekt som er knyttet til hans biografiske fortelling. Giddens påpeker at brudd og kursskifter i individets biografiske fortelling vil føre til et behov for revidering, for at kontinuiteten skal kunne opprettholdes. Av og til må man revidere sin oppfatning av fortiden og sin foregripelse av fremtiden for å kunne gå videre med en sammenhengende selvfortelling, ifølge Giddens. Henriks situasjon på nåtidsplanet i romanen preges av oppbruddet; han har forlatt sin lærerjobb og planen om å fullføre skoleåret. Situasjonen er kritisk, og han har trukket seg tilbake fra omverdenen. Han aner ikke hva han skal gjøre videre. Gymnastiden representerer et annet brudd i hans liv: perioden da foreldrene ble separert, familien gikk i oppløsning og han mistet kontakten med faren sin. Slik viser romanen at Henrik, i en kritisk situasjon, tenker tilbake på en annen problematisk fase i sitt eget liv.

I det som framstilles som Henriks erindrende bevissthet ordnes dessuten hendelsesforløp fra fortiden i kronologiske, episke forløp, noe som kan betraktes som et uttrykk for at han sorterer fortiden ved å konstruere fortellinger. Det at Henriks fortid blir gradvis mer fremtredende i romanen, kan også tale for at hovedpersonens selvrefleksjon er et sentralt prosjekt i romanen.

Åpningspartiet i romanen etablerer Henriks erindrende bevissthet, og romanen preges generelt av assosiative bevegelser, noe som bidrar til å skape illusjonen om en tankeprosess hos hovedpersonen. Henriks selvransakende erindring driver romanen framover – og bakover i tid. I kapittel 6 vil jeg komme tilbake til hva Henriks gjenkallelse av fortiden fører til for ham. Foreløpig kan jeg konstatere han befinner seg alene på et rom i et forfallent hus i Kristiansand, hvor han tyr til egne erindringer i det jeg betrakter som et forsøk på å håndtere det som har hendt og forstå seg selv.

4

Den indre ”dialogen”

The second degree is also a way of life.
Roland Barthes.

Ute av verden er skrevet i en sanselig og medrivende stil. Samtidig rommer romanen brudd, variasjoner og gjentatte snuoperasjoner. Stadige fremstøt og tilbaketrekninger forekommer i fremstillingen av Henriks tanker, som ofte butter mot et vegrende ”nei, nei”. Både som forteller og romanperson preges Henrik av motsetninger og splittelser. I dette kapitlet vil jeg vise hvordan Henriks tanker om seg selv kommer til uttrykk gjennom en veksling mellom ulike fortellerposisjoner og toneleier i romanen. Hvordan forholder den selvbevisste Henrik seg til de minnene han gjenkaller og til seg selv? Hva sier dette om hans selvrefleksjon?

Varierende fortellerdistanse

Vi har sett at romanen er konstruert slik at Henrik, som 26-åring i Kristiansand, tenker tilbake på hendelser fra sin nære og fjerne fortid. For å kartlegge hvordan han forholder seg til fortiden sin, er det interessant å se nærmere på fortellergrepet og forholdet mellom det fortellende jeg og det fortalte jeg.

En tilbakeskuende førstepersonsforteller kan forholde seg til sitt fortidige jeg på ulike måter. Dorrit Cohn innfører en distinksjon mellom kategoriene ”dissonant self-narration” og ”consonant self-narration”, som to ytterpunkter (Cohn 1978). Dissonant selv-narrasjon gir stemme til en ”opplyst” forteller som ser tilbake på en tidligere, mindre innsiktsfull utgave av seg selv. Korreksjonene innebærer en distanse til fortiden. Konsonant selv-narrasjon tenderer derimot mot en mer umiddelbar skildring av fortidig indre liv, fra en forteller som

identifiserer seg nært med sitt fortidige jeg. Konsonant selv-narrasjon i rendyrket form trekker aldri oppmerksomheten mot det nåværende, fortellende jeg-et.

I omgangen med det fortidige i *Ute av verden* varieres det mellom mer eller mindre dissonant og konsonant selv-narrasjon. Ofte er Henriks selv-narrasjon konsonant: han gjenkaller tidligere situasjoner som om de utspilte seg ”her og nå”. Ved hjelp av dveling ved sanseintrykk og detaljbeskrivelser fra den ytre verden, tenderer fortellermåten i *Ute av verden* ofte mot å oppheve avstanden til det fortidige, ved at minner rekonstrueres og nærmest gjenoppleves av fortelleren. Leseren får da inngående kjennskap til Henriks tanker den gang, i den fortalte situasjonen. Men selv-narrasjonen blir markert dissonant når fortelleren Henrik griper inn i sin egen fremstilling eller gir eksplisitt uttrykk for at det er noe han ikke husker klart. Allerede i åpningsscenen har vi sett at fortelleren Henrik korrigerer sin egen fremstilling: ”Fortrolighet? *Fortrolighet?* Nei, nei, det var i alle fall ikke derfor.” (8) Inngripen av denne typen understreker at det fortalte er noe tilbakelagt som Henrik gjenkaller, og det fremviser hans nåværende reaksjoner på minnene.

Uklarheter kan oppstå når fortelleren Henrik refererer sine egne tanker i fri indirekte diskurs. I tredjepersonsfortellinger innebærer denne fortellermodusen at fortellerens stemme ”smelter sammen med” en romanpersons indre stemme, uten eksplisitte markører som for eksempel ”tenkte hun”. I *Ute av verden* kommer det fortalte jeks tanker til uttrykk gjennom fortelleren Henriks stemme. I passasjer hvor tydelige markører som ”tenkte jeg” mangler, kan det være vanskelig å avgjøre om tankene som refereres skal tilskrives Henrik i nåtiden eller Henrik i fortiden. Et eksempel er en situasjon i bygda i Nord-Norge: Henrik (det fortalte jeg) forestiller seg at broren Klaus kommer til å ringe ham, og han lytter etter lyden fra telefonen. Så korrigerer han seg selv: ”Gjorde jeg? Ja, ja, ja. Jada, jada. Så gjorde jeg det. Men jeg *trodde* ikke at han ville ringe (...)” (57). Her er det uklart om fortelleren Henrik kommenterer sitt fortidige jeks bevegelser, eller om dette er tankene til hovedpersonen Henrik i den fortalte situasjonen.

Både uklarhetene og de mer tydelige vekslingene mellom konsonant og dissonant selv-narrasjon markerer at fortelleren Henrik forholder seg til sine fortidige jeg med varierende grad av distanse. Slik beveger romanen seg fram og tilbake på en tidsakse, mellom minnene og den nåtidige fortellersituasjonen. Den glidende bevegelsen understrekes ved en gjentatt bruk av ”kavalkader”, noen oppsummerende sveip gjennom minnene i Henriks bevissthet, med enkelte urovekkende sammenstillinger av erindringsbilder.

Der er jeg fireogtyve, et glimt av meg selv i et fremmed baderom, blodet siler fra lange kutt i ansiktet. Der er jeg tolv og ligger i sengen og leser om Ged, den unge trollmannen fra Jordsjø (...) Ni år, ti år, sitter inne i kronen i det gamle, svære kirsebærtreet. (365)

Mot slutten av romanen fremstår selv-narrasjonen nødvendigvis som konsonant, fordi handlingen videreutvikles på nåtidsplanet og fremstillingen ikke lenger er tilbakeskuende. Da er det ikke lenger en tidsmessig avstand mellom fortelleren Henrik og hans fortalte jeg.

Elegisk og pikaresk toneleie

Variasjonen mellom dissonant og konsonant selv-narrasjon spiller sammen med at Henriks fortellerstemme veksler mellom to ulike toneleier: et innfølede toneleie, som er dominerende, og et mer distansert og selvkritisk. Disse toneleiene kan undersøkes nærmere i lys av Jean Starobinskis distinksjon mellom *det elegiske* og *det pikareske*. I essayet "The Interpreter's Progress" peker Starobinski på en veksling mellom to ulike toneleier i Rousseaus memoarverk *Bekjennelser* (Starobinski 1989). Det elegiske toneleiet uttrykker et vemod over tapt lykke og muliggjør en flukt inn i minnet om ungdommen, til fordel for en forvirrende og korrumpert nåtid. Med det pikareske toneleiet fremstilles fortiden derimot som preget av feiltagelser, svakhet og ydmykkelser, gjenkalt av en forteller som har nådd fram til innsikt og funnet sin rettmessige plass i verden. Både det elegiske og det pikareske toneleiet en tidsmessig avstand til det fortalte, men variasjonen åpner for at fortelleren kan forholde seg til det fortalte på ulike måter¹. Starobinski påpeker at det elegiske toneleiet gir uttrykk for at fortiden favoriseres, mens det pikareske innebærer at nåtiden settes høyest. Han knytter det elegiske toneleiet til nostalgi og det pikareske til ironi.

Disse kategoriene gir mening i møte med *Ute av verden*. Henriks erindringer har klare og sterke elegiske innslag, som kommer til uttrykk gjennom at fortelleren Henrik knytter patosfylte forbindelser med sitt fortidige jeg. Den elegiske kvaliteten blir særlig tydelig når Henrik gjenkaller uskyldrene perioder i livet, som er plassert før ting begynte å skjære seg. Dette gjelder begynnelsen av oppholdet i Nord-Norge, før han viklet seg inn i problemer og måtte rømme fra bygda. Det gjelder også den tidlige barndommen. I en beskrivelse av Block Wathne-husene i byggefeltet der han vokste opp på Sørlandet, går det fram at Henrik lengter tilbake til fortiden.

¹ Starobinski knytter disse toneleiene til et selvbiografisk verk, men begrepene kan også belyse forholdet mellom det fortellende jeg og det fortalte jeg i den fiktive førstpersonsfortellingen *Ute av verden*

For hvem er det som lengter tilbake til en ansamling simple Block Watne-hus, hvem er det som lar seg røre av tanken på naboens campingvogn som sto i hagen året rundt, garasjetak kledd i tjærepapp, stiger hengt på husvegger og hytter av sammenraskede materialer i skogen? Hvem er det som savner lukten av mørtel og lyden av sementblanderen, som naboen hvert år trakk ut av garasjen for å starte et nytt prosjekt? Hvem er det som maner fram synet av kantesteinene som skiller hovedveien fra den bakken ungene hver vinter setter utfor med sine akebrett og kjelker, og lar seg røre til tårer av det, hvem er det som kjæler med dette byggefeltet i tankene som om det skulle være et sted av betydning, et sted med en historie som strekker seg like tilbake til antikken – en støvete landsby ved Alpene, et kvartal i en av verdens metropoler, en havneby ved Middelhavet hvor man fortsatt kan se spor etter romersk arkitektur, innflytelsen fra maurerne, hist og her rester av en mur fra middelalderen og med et bibliotek hvor alkymistenes skrifter har blitt bevart og fortsatt finnes til beskuelse?

Det er meg, er jeg redd.

Jeg kan ikke noe for det. (354-355)

Her gir Henrik uttrykk for en sterk, vemodig lengsel tilbake til barndomsåstedet, som beskrives med nærhet ved hjelp av detaljbeskrivelser og erindrede sanseintrykk fra byggefeltet. Samtidig begynner Henrik gradvis å fremstille sin egen sinnsbevegelse som overdreven, ved hjelp av sammenligningen mellom et norsk byggefelt fra 1970-tallet og sentrale kultursteder fra den vestlige sivilisasjonens historie. Slik uttrykker han hvor viktig barndomsåstedet er for ham personlig, men også at de sterke følelsene ikke står helt i stil med det han faktisk savner: feltet med de ”simple” Block Watne-husene, ”som om det skulle være et sted av betydning”². Det innfølede toneleiet beveger seg dermed mot en overdrivelse som innfører en viss ironisk distanse. En slik form for ironisk overdrivelse tar overhånd når et mer pikaresk toneleie dominerer i fortelleren Henriks skildring av seg selv i fortiden.

Starobinski beskriver det pikareske toneleiet som ironiserende, og han knytter det til følgende holdning i Rousseaus verk:

Then he did not know the world, he was a stranger who made his way as best as he could and usually not very well. (...) He is able to make fun of the obscure, needy person who plunged headlong into the world and all its illusion. Hence he will speak of his past with irony, condescension, pity, and good cheer.
(Starobinski 1989: 180)

² Dette kan også leses som en beskrivelse av byggefeltet som historieløst, samtidig som det har en stor betydning i Henriks personlige historie.

Alt dette preger deler av Henriks erindringer om gymnastiden i romanens tredje del. For det første markerer den 26-årige, tilbakeskuende fortelleren Henrik at han har lang mer innsikt i mellommenneskelige forhold enn han hadde som gymnaselev. Henrik understreker også at han ikke har noe nostalgisk forhold til denne tiden i Kristiansand.

Det er den eneste tiden jeg ikke savner. De fire årene jeg bodde her. Barndommen kan av og til fylle meg med lengsel, virkelig lengsel, et savn og en sorg. Tiden i Bergen også, fordi den bar i seg muligheter, et potensial, jeg kunne ordnet meg. Og kanskje er den ennå ikke forbi. Men gymnastiden, det kunne aldri ha gått, der var det ingenting, ingenting. (516-517)

Henriks problemer med å forholde seg til den han var, understrekes av at han betrakter dagbøkene fra denne tiden som grusomt pinlig dokumentasjon. Han orker ikke å lese i dem, fordi han skammer seg over det som står der. Han skammer seg også fordi han som tenåring løy i sin egen dagbok, og dermed forstilte seg overfor seg selv. Likevel tenker han at han må ha vurdert dagbøkene som viktige.

At jeg en eller annen gang i fjern framtid ville kunne åpne bøkene og lese dem med glede og generøsitet. Forsonende.

Skal jeg forsoner meg med dem?

Henrik 16, Henrik 17, Henrik 18?

Disse vanskapningene. Disse rødmende, bundne og umodne unge menn som ikke visste noen ting om livet. Og så ubarmhjertig var denne uvitenheten, så trang framsto den at til og med selvinnviklingen var nektet rom. Det er den verste dumheten: den som ikke forstår hvor dum den er. Finnes det noe verre enn å være sytten år og tro at man forstår alt, bare for fire år senere å tenke tilbake på den tiden og i en grotesk innsikt plutselig forstå at man i virkeligheten ikke forsto *noen ting?* (517)

De fortidige jeg-ene utsettes her for nedsettende karakteristikk, og fortelleren Henrik tar avstand fra dem og deres manglende innsikt. Fortelleren Henriks tredjepersonsomtale fungerer som et distanserende grep. Lett parodiske vendinger som ”den unge mannen” forekommer også. Ironiseringen forsterkes gjennom allusjoner til melodramatiske og høystemte uttrykksformer. Her er et eksempel på at pikaresk toneleie fungerer som ironisering over den unge Henriks forelskelse:

Elisabeth, Henrik, hun som du tenkte slik på i ditt sekstende år, som du forberedte deg så grundig til, hvordan kunne du forvente at hun ville ha deg slik du var?

Be prepared. Henrik is on his way. (519)

Henrik undrer seg over sin manglende innsikt den gang, og den spøkefulle linjen på engelsk henspiller på en *action*film-replikk, eller lignende. Slik ironiserer Henrik over seg selv i fortiden og over den dramatiske, overdrevne betydningen han tiller seg selv i den utkårede Elisabeths liv. Særlig pikaresk og gammelmodig kvasi-høystemt blir stilen i fremstillingen av at den unge mannen, en stund etter at Elisabeth har avvist ham på telefonen, fantaserer om hvordan dette eventyret med kvinnen kunne utspilt seg.

Elisabeth, *Elisabeth*. Det er Henrik her. Jeg må treffe deg i kveld. Mitt hjerte brenner. *Kjæreste Henrik*. Månen skinner for deg, min elskede. *Selv når jeg sover?* Selv når du sover. (...)

Hos meg, sier du? I aften, sier du. Ja! Ja! Ja! (577)

Den gammelmodige uttrykksmåten i denne tenkte versjonen av telefondialogen leker med en oppstyltet og melodramatisk form, noe som gir en komisk effekt. Fortelleren Henrik lar igjen den unge mannen få gjennomgå, ved å ironisere over ham.

Det pikareske toneleiet understreker at den tilbakeskuende Henrik tar avstand fra seg selv i fortiden og fra sine egne, fortidige bedrifter. Vi har også sett at det elegiske toneleiet gradvis kan gli over i fortellerens noe selvparodierende overdrivelse, som i eksempelet med den vemodige lengselen etter Block Watne-husene. I det tilfellet vedkjenner Henrik seg et fortidssavn, samtidig som han markerer at han betrakter sin egen store følsomhet for byggefeltet som ute av proporsjoner. Slik fremgår det at Henrik kan møte både sine fortidige jeg og den følsomheten som fortiden vekker med en kritisk, korrigerende selvdistanse. Vekslingen mellom det elegiske og det pikareske toneleiet fremviser at Henrik pendler mellom å lengselsfullt nærme seg sine minner og å distansere seg fra dem. Dette er en gjennomgående dynamikk i romanen.

"Du", "jeg" og "Henrik"

Den varierende selvdistanse som fortelleren Henrik opererer med, fremheves av en vekslende pronomenbruk om eget jeg. I romanen omtales Henrik i både førsteperson,

andreperson og tredjeperson. I sin omtale av *Ute av verden* i boken *Å lese etter familien* (1999), påpeker Tom Egil Hverven at disse skiftene har en viktig funksjon i romanen:

Det understreker den ekstreme graden av oppfinnsom og variert refleksjon som preger hele romanen, og som gjør den til noe mer enn en enkel studie i et uansvarlig, umodent individs oppvekst. (Hverven 1999: 90)

I utgangspunktet omtaler Henriks seg selv som ”jeg”, i nåtid som i fortid. Dette understreker at *Ute av verden* handler om en og samme person, tross alt. Vi har også sett at den yngre Henrik omtales i tredjeperson; et grep som markerer Henriks selvdistanse. Lange partier i *Ute av verden* er dessuten skrevet i andreperson. Du-formen har mange ulike funksjoner i romanen. Du-et kan i prinsippet referere til hvem som helst. Det kan appellere til leserens innlevelse og inngå i Henriks refleksjoner om allmenne, menneskelige fenomener, ved at du-et fungerer som et ”man” når det er uklart hvem som er subjekt. Samtidig refererer du-et ofte til Henrik selv, og det kan da fungere som et retorisk du, som står i stedet for ”jeg”. Dette understrekes av at Henrik i sine tanker ofte ”tiltaler” seg selv i du-form. I et av eksemplene ovenfor tiltalte han seg selv med en bedrevitende stemme: ”Elisabeth, Henrik, som du tenkte slik på i ditt sekstende år, (...) hvordan kunne du forvente at hun ville ha deg slik du var?” (519) Slik fremvises selvdistanse og ulike splittelser i Henrik, men også at fortelleren Henrik nærmer seg sine fortidige jeg – fra en viss avstand. Du-formen kan innebære en form for selvhenvendelse, mens tredjepersonsomtalen fungerer mer distanserende. Henriks mobiliserte distanse til fortiden er kanskje også det som muliggjør at ubehagelige minner kan gjenkalles i all sin gru.

Følsomhet og selvovervåkning

På samme måte som Henrik forholder seg til sine fortidige jeg med varierende distanse, går det frem at han kan distansere seg fra seg selv og sin egen følsomhet generelt, både på nåtidsplanet og i konkrete handlingssituasjoner. Vekslingen mellom ulike fortellerposisjoner i romanen etablerer en indre ”dialog” hos Henrik, mellom ulike sider av ham. Dialogen fremviser ofte Henriks tanker i form av diskusjoner som han fører med seg selv.

Det mest sentrale spørsmålet som debatteres i Henriks indre dialog, er det avgjørende spørsmålet i hovedhandlingen: Hvordan skal han forholde seg til at han er forelsket i den 13-årige Miriam? Henriks tanker om Miriam viser tydelige skifter i fortellerposisjon, som gjenspeiler vakling i spørsmålet om hva han skal tillate seg å gjøre. Den gjentatte dynamikken

er at Henrik først dveler ved sine lengselsfulle følelser og fantasier, før han arresterer seg selv og vipper over i selvforakten i stedet. Dette tankemønsteret går også igjen når han begynner å handle i tråd med forelskelsen. Under oppholdet i bygda i Nord-Norge blir Henrik oppildnet over hvert nytt møte med Miriam. Like fullt plages han av motstridende følelser, som han selv beskriver slik:

Ingenting var på plass, alt beveget seg, alt blandet seg. Snart dominerte den ene følelsen, snart den andre; i det ene øyeblikket var jeg svimmel av lykke, i det neste full av forakt over det jeg hadde gjort og den jeg var. Men var ikke dette noe jeg hadde drømt om i måneder? Jo, det var det, og nå skjedde det, nå hadde jeg henne. Jeg måtte ikke svikte meg selv. (149)

Her beskriver Henrik selv to motpoler som han kastes mellom, den ekstatiske lykkefølelsen og selvforakten. Selvforakten rammer ham med ny styrke hver gang han har handlet i tråd med sin forelskelse. Mønsteret kulminerer til slutt i konkrete, dramatiske handlinger: Henrik ligger med Miriam, for så å flykte fysisk fra bygda.

Henriks tanker om Miriam følger like fullt det samme mønsteret etter at han har flyktet til Kristiansand. Etter å ha fått litt avstand til det som skjedde, veksler han igjen mellom sin lengsel og sin selvforakt i dette spørsmålet. Av og til stilles den indre dialogen hans opp som en konvensjonell dialog, gjennom det grafiske oppsettet på romansiden.

Er det en god måte å løse dette problemet på?

Nei.

Så hvorfor tenker du slik?

For å trøste meg selv.

Er ikke det bortkastet?

Jo.

Fører det deg noe sted?

Nei.

Er det ikke en idiotisk tanke, kanskje?

Jo.

Så hvorfor tenker du den da?

For å trøste meg selv, har jeg jo sagt. Men jeg angrer, det var ikke meningen, jeg skal ikke tenke slik igjen. Jeg skal glemme

hende. Jeg skal fortrenge henne. Hver gang tanken på Miriam dukker opp skal jeg være der for å slå den tilbake. Jeg skal knuse den. (420)

Her kommer en ”diskusjonen” mellom to motstridende sider i Henrik til uttrykk gjennom to ulike stemmer. Den første, selvkritiske og overtalende stemmen har overtaket i dette tilfellet, mens den andre unnskylder seg for å ha latt følelsene styre. Konklusjonen blir at tanken på Miriam skal skyves helt vekk. Andre ganger stilles resonnementet på hodet, og selvkritikken fremstilles som problemet.

Men selvplaging og selvhundsing har aldri ført folk noe sted. Det gjaldt å være generøs mot seg selv. Hvis jeg analyserte det som hadde hendt, tok for meg hendelse etter hendelse fra jeg ankom bygda til jeg satt her, var det noe jeg ville ha gjort annerledes. Hvis jeg var helt oppriktig mot meg selv?

Nei.

Nei?

Nei. For jeg ville fortsatt ha henne. Hver gang jeg så for meg ansiktet hennes kjente jeg det samme begjæret og den samme lysten som jeg hadde kjent der oppe. (...) Skulle jeg ikke stå for det, skulle jeg fornekte også *hennē*? (386)

Slik fremstilles Henriks stadige avveininger, som snart leder til den ene konklusjonen, og snart den andre. Henrik fastslår i det ene øyeblikket at han stadig gikk lenger i Nord-Norge på grunn av ”små, idiotiske selvbedrag” som han ikke skal la seg friste til å følge opp i Kristiansand. I det neste øyeblikket mener Henrik at det ville være et selvbedrag å fornekte følelsene for Miriam.

Den indre dialogen om Miriam kan leses som et uttrykk for en indre konflikt som den forbudte forelskelsen utløser i romanpersonen Henrik. Dette kan betraktes som en konflikt mellom begjær og selvforakt, positive og negative følelser. Det kan også være en konflikt mellom *fornuft* og følelser, ettersom Henrik vil ha Miriam, samtidig som han åpenbart vet at det er sosialt uakseptabelt og straffbart for en 26-årig mann å ha et forhold til en 13-årig jente. Like fullt gir Henriks indre dialog i dette spørsmålet et tilspisset uttrykk for en dynamikk som også preger Henriks tankegang generelt. Han har en tendens til å gripe selvkritisk inn mot sine egne tanker og følelser, enten de knytter seg til Miriam eller noe helt annet. I sin gjenkallelse av egen sinnstilstand i alkoholrus på en bygdefest i Nord-Norge, redegjør Henrik for hvordan han vanligvis tenker.

Noe hadde løsnen inni meg. Jeg vokter ikke lenger på meg selv. Jeg kunne tenke hva som helst uten å bli straffet av de skånselløse selvrefleksjonene som ellers alltid sirklet over bevissthetens strøm av tanker, som aldri nølte med å angripe dersom de fikk øye på en svak tanke, umoden eller på annet vis uferdig; da stupte de lynraskt gjennom luften for å slå klørne i den. (73)

”Selvrefleksjonene” besjeles her med egenskapene til noen nådeløse rovfugler som vanligvis overvåker de andre tankene strengt. Slik beskrives et nytt nivå av kritisk tankeaktivitet som slår hardt ned på andre tanker. Dette kan betraktes som et bilde på streng kontroll og en selvbevissthet som kan fungere som selvovervåkning. Det fremstår ikke som en beskrivelse av en selvrefleksjon som går ut på å anlegge en åpen og spørrende holdning overfor seg selv. I Miriam-saken kan sterk selvkritikk betraktes som en berettiget reaksjon, mens Henriks generelle selvkritikk fremstår som overdreven.

Skammens stemme

Romanen gir altså uttrykk for at Henrik stadig mobiliserer en kritisk selvdistanse i sine egne tanker. Fortelleren Henrik beskriver selv skam som en form for selvdistanse: "Skam er avstand til seg selv. Uten avstand faller skammen bort" (479). Dette kunne tale for å betrakte Henriks kritiske selvbevissthet som et uttrykk for skam. Skamfølelse beskrives slik av Helen Merrell Lynd:

Shame is defined as a wound to one's self-esteem, a painful feeling or sense of degradation excited by the consciousness of having done something unworthy of one's previous idea of one's excellence. It is, also, a peculiarly painful feeling of being in a situation that incurs the scorn or contempt of others. The awareness of self is central in both conceptions, but in the second the feeling or action of others is also a part of shame. (Lynd 1958: 23-24)

I følge Lynd er skam tett forbundet med selvfølelsen og det å ikke leve opp til egne idealer eller eget selvbylde. Skam er dermed en affekt som er knyttet til selviakttagelsen. Henriks selvdistanse innebærer at han ofte iakttar seg selv og sine egne tanker, følelser og handlinger med et nedlatende blikk.

I tråd med Lynds definisjon av skam spiller også *de andre* en viss rolle for Henriks selviakttagelse. Selv om skam innebærer tilbaketrekning og ensomhet, forholder den seg også til andres mulige eller reelle fordømmelse. Det man kan betrakte som Henriks skamfølelse,

gestaltes ofte ved hjelp av et tenkt eller reelt publikum, som nedvurderer Henrik eller kan komme til å avsløre ham. Morgenen etter den nevnte bygdefesten i Nord-Norge, hvor Henrik har mistet alle hemninger, våkner han av at to smågutter står utenfor vinduet og ser på ham. De samme guttene står utenfor vinduet den morgenen Henrik våkner med Miriam ved sin side, fordi de sovnet etter at Henrik forførte henne³. I andre skamfulle øyeblikk ser Henrik seg selv som med de andres foraktelige blikk. I forbindelse med gymnaseleven Henriks mislykkede fremstøt som beiler, forteller Henrik seg selv hvor nedrig han er i Elisabeths øyne: ”du er et slibrig tilrop, en obskøn gest, du er selve ubehaget, Henrik. For henne er du det.” (527) I forbindelse med sin pinlige opptreden på bygdefesten i Nord-Norge tiltaler Henrik også seg selv som med ”de andres” stemme: ”Kom deg hjem, Henrik. Legg deg og sov. Du gjør oss ille til mote. Du er ubehagelig. Du er selve ubehaget.” (79).

Den selvkritiske stemmen i Henriks indre dialog kan også erstattes av stemmene til andre, slik Henrik forestiller seg dem. Et eksempel på dette er Henriks tanker om den bygdesladdereren han kan komme til å vekke om han inviterer Miriam på middag.

der satt de vet du, Henrik og Miriam, med kandelabre og hvit duk og glass av krystall, du skulle sett, han kom inn til henne med dampende brett med mat, og hun satt der, liten og redd og tygde tyggis, nei, vet du hva! Han der Henrik er ikke mye god. Vi kan ikke ha en som ham gående løs her. Tenk på døtrene våre! Skal du eller jeg ringe?(165)

Passasjen fremviser at Henrik tenker over sitt forhold til Miriam som noe latterlig i bygdefolkets øyne. Latterliggjøringen baserer seg på den komiske kontrasten mellom en ambisiøs, voksen middagsservering og en liten jente med tyggegummi. En av stemmene som flettes inn i Henriks typografisk markerte indre dialog, er den tenkte stemmen til Henriks far.

HENRIK! Hva er det du har gjort? NÅ KOMMER DU HIT? Hva er det du har gjort? SE MEG INN I ØYNENE! Hvor gammel var hun? Hm? Tolv? Hm? Var hun tolv år, Henrik? Tretten? SVAR NÅR JEG SNAKKER TIL DEG! Var hun TRETTEN ÅR?

Ja.

Og hva sier det om deg?

At jeg ikke er god nok. (423)

³ Det at disse guttene trolig er vitner til en scene som avslører Henriks overgrep, får imidlertid ingen konsekvenser som romanen beskriver. Det virker snarere som bygdefolket tror på Henriks løgn om at han drar sin vei fordi hans far er død.

Henriks tabubelagte begjær for 13-åringen Miriam er det mest åpenbare skammotivet i romanen, men Henrik gir flere steder uttrykk for at han skammer seg over å blottlegge sine følelser generelt. Allerede i romanåpningen ser man at ukontrollerte følelser vekker et ubehag hos Henrik, noe han anser som uholdbart og uverdigg. Henrik beskriver ”det indre livet” som noe som må holdes i sjakk. Hvis han mister kontrollen over det indre livet, blir den påfølgende selvsanksjoneringen sterk:

Ute i lyset, ute i verden, blir det råtne og betente ved det indre livet, som ellers holdes skjult, åpenbart: en kloakk er det som strømmer utover bordet og inn i ørene til Kent, råtne tanker, bedervede følelser. Det indre vist i det ytre stinker. (...) Når det ytre igjen vender tilbake, oppdager det at det indre har rotet til alt, skapt et kaos, et rot, utilgivelig, utilgivelig. Det indre skammer seg, forsøker å gjemme seg, men det ytre er nådeløst: *sa du det? Sa du virkelig det? Du skulle skamme deg! Du kan ikke si slikt!* (600)

Henriks reaksjoner på ubehagelige minner, følelser og handlinger uttrykkes ofte i vendingene ”*Nei, nei*” og ”*Hva er det du har gjort?*”. For eksempel reagerer han slik på minnene fra bygdefesten: ”*Å nei...* Hadde jeg *gjort* det?” (80) Dette kan også betraktes som skammens tale, eller som et uttrykk for ubehag over selviakttagelsen.

Det er imidlertid verdt å merke seg at disse reaksjonene vanligvis kommer i etterkant, og at de sjelden får noen korrigerende funksjon. Selvbekreidelsene som forelskelsen i Miriam vekker, hindrer ikke Henrik i å handle, selv om de bidrar til at han holder forelskelsen skjult for andre. Henrik kan også gjøre narr av sin egen store skamfølelse. Etter at hans fylleangst for bygdefesten har sluppet taket, tar han avstand fra skammen, noe som kommer til uttrykk ved hjelp av bibelpastisj, i et pikaresk toneleie:

Hendelsen den ulykksalige kvelden hadde straks antatt bibelske proporsjoner i tankene mine, som om det var tale om begivenheter så dramatiske at de ville overleve i slektsledd etter slektsledd som en påminnelse om hvordan det kunne gå dersom man ikke vocket seg vel. En beretning om fortapelse, skyld og fordømmelse, for alltid uforløst: forsoningen som aldri inntraff er selve påminnelsen. *Husk hvordan det gikk med Henrik Vankel! Aldri beføl fremmede kvinners bryst. Snik deg aldri som en tyv om natten inn i deres hus. Da vil det gå deg og dine ille...*(107)

Henrik slår seg så til ro med at dette kunne skjedd den beste.

Men hva hadde egentlig hendt? spurte jeg meg selv. Om hver bit ble gransket og hendelsene sett fra utsiden, med meg som handlende objekt løsrevet fra alle følelser - hva stod igjen da?

En full ung mann. (107)

Generelt veksler Henrik mellom å rammes av altomfattende skam, noe som uttrykkes ved at han beskriver seg selv som ”selve ubehaget” – og å avfeie skammen og handle skamløst. Hans forhold til Miriam er det fremste eksempelet på at han krysser stadig nye grenser for sosialt akseptabel opptreden.

Fabulering og korreks

Vekslingen mellom skam og skamløshet viser at Henriks selvbebreidelser gjerne fører med seg en motreaksjon: han prøver med jevne mellomrom å fri seg totalt fra selvbebreidelsene. Romanens mange fabuleringspartier kan i dette perspektivet betraktes som et uttrykk for at Henrik glemmer seg selv og sin plagsomme selvkritikk for en stakket stund. Det er likevel verdt å merke seg at Henrik fabulerer fritt om andre personer, mens han kan gripe inn med selvovervåkende korrigerende kommentarer hvis fantasien berører ham selv. Et eksempel på dette er en situasjon hvor gymnaseleven Henrik faller i tanker foran familiebildene på veggen hjemme hos farmoren og farfaren i Kristiansand. Han ser besteforeldrenes alvorlige ansikter på brudebildet, men han mener også å ane antydningen til et glimt i øyet hos farfaren. En kort situasjon blaffer opp, mens Henrik forestiller seg farfarens tanker:

Han visste de ville være synlige til evig tid og presset munnen sammen for å virke verdig og staselig der han sto ved siden av henne. Den brusende kjolen hennes. Hun var jo så vakker! Og nå var hun hans.

Tenkte han slik?

Et plutselig ubehag kom over meg. Som om jeg hadde krenket dem. For om hjertet hans hadde banket hardt i brystet hans ved tanken på det som skulle komme var det ingen grunn til at jeg skulle tenke på det her, i deres stue, så mange år senere. Følelsene jeg hadde brukt til å gi dem liv med var mine. De hadde sitt eget liv, sine egne bilder. Og hvem var jeg som forestilte meg min egen farmor på bryllupsnatten sin.

Fy faen.

Jeg bestemte meg for aldri mer å tenke på det. (457-458)

Her ser vi at Henrik tar seg i det og stopper sin egen tankerekke, i det han ser sin egen fantasering som krenkende overfor de tilknappe og formelle besteforeldrene Vankel. Her blir han dessuten klar over at følelsene han tillegger personene på fotografiet, er hans egne. Hans egne følelser vekker ubehag. Dermed kan også den fri fabuleringen korrigeres av Henriks selvovervåkende inngripen, hvis hans eget ubehag vekkes.

Fabuleringspartiene som kan tilskrives den fantaserende Henrik gjenspeiler hvordan fortellergrepet i romanen fungerer generelt. I Henriks ekspansive fortellerbevissthet kan både minner og tenkte situasjoner manes fram med innlevelse og stor detaljrikdom. Men ekspansjonen kan også avbrytes brått av at Henrik arresterer seg selv og skyver følelser som vekker ubehag vekk. Det samme mønsteret går igjen hver gang romanpersonen Henrik i konkrete situasjoner handler i tråd med sine sterke følelser, uten selvsensur. Dette vekker alltid nye, påfølgende selvbekreftelser.

Motpoler og stagnasjon

Det eneste som ser ut til å være permanent i Henrik Vankels tanker om seg selv, er hans vakling. De stadige vekslingene som jeg nå har kartlagt, fremviser en motsetningsfylt tankegang hos denne romanpersonen. For å oppsummere kan man si at to motstridende bevegelser preger romanen: På den ene lever Henrik seg inn i sine fortidige opplevelser og sinnsstemninger, ved å vekke en stor inntryksrikdom til live. Han lar seg også rive med av sine sterke, positive følelser, som han beskriver som oppriktige. På den andre siden inntar han ofte en forsøksvis distansert og kritisk posisjon for å vokte på seg selv, sine minner og sine egne tanker og følelser. Denne posisjonen kan føre med seg skam og ubehag, som igjen kan bli så overveldende at de plagsomme tankene må skyves vekk.

Hva sier dette om Henriks forhold til seg selv og sin fortid? Vi kan vende tilbake til selv-narrasjonen og Dorrit Cohns romantekniske distinksjon. Cohn anser Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* som et eksempel på et litterært verk som fremviser rendyrket dissonant selv-narrasjon. Her møter vi i følge Cohn en innsiktsfull førstepersonsforteller som kaster lys over det indre livet til sine mer villfarne fortidige jeg.

A sovereign narrator, a master psychologist, moves back and forth in time, from effect to cause to further effect, bringing to bear on the instant conflict an expansive capacity to detail, to dissect, and to elucidate. (Cohn 1978: 149)

I kontrast til dette trekker Cohn fram Knut Hamsuns *Sult* (1890) som et sjeldent og for lite påaktet eksempel på en roman med rendyrket konsonant selv-narrasjon. Cohn baserer dette på at *Sult* konsentrerer seg utelukkende om hovedpersonens fortidige indre liv, med all dets inkongruens.

Not once in this entire novel does its narrator draw attention to his present, narrating self by adding information, opinions, or judgments that were not his during his past experience. (ibid: 155)

Jeg har karakterisert selv-narrasjonen i *Ute av verden* som en veksling mellom de to formene for selv-narrasjon. Cohn trekker fram André Gides *Immoralist* som en roman som også opererer med en blanding av de to variantene, noe som har interessante implikasjoner for hennes fortolkning av hovedpersonen og hans tilstand.

(...)where Marcel illuminates his earlier self with supreme omniscience, and the *Hunger* artist accepts and presents his earlier self with all its incongruities, Michel can neither throw light on his past nor tolerate its dark ambiguities. His narrative stance wavers accordingly: between an analytic, “Proustean” retrospection of his past self, and an emphatic “Hamsunian” fusion with it. (ibid: 159)

De konsekvensene som den vekslende selv-narrasjonen har for karakteriseringen av førstepersonsfortelleren Michel, i følge Cohn, kan også beskrive Henrik i *Ute av verden*. Selv om erindringsprosjektet i romanen kan virke Proustiansk, utviser ikke Henrik den samme overlegne ro og selvinnsett som Prousts Marcel, som kan la minnenes spiral snurre uforstyrret, mens han kartlegger hver minste nyanse av fortidig indre liv. Fortelleren Henrik fordømmer likevel stadig den fortidige Henrik, og distanserer seg fra ham, noe *Sult*-helten til Hamsun avstår fra å gjøre som tilbakeskuende *forteller*. I både *Sult* og *På sporet av den tapte tid* får altså hovedpersonenes fortidige indre liv utfolde seg uten å bli stoppet av korreksjoner, mens fremstillingen av fortiden i *Ute av verden* kan korrigeres av Henriks vegring på nåtidsplanet.

Henrik utviser riktignok en rå vilje til å konfrontere sine ubehagelige minner. I hans tilfelle går det likevel fram at lignende konflikter og reaksjonsmønstre preger tankene hans gjennom hele romanen, både i nåtiden og i fortiden. Her kan også parallellen til Cohns eksempel gjøre seg gjeldende, gjennom de slutningene hun trekker om Gides Michel.

We experience the child Marcel in the Combray church as the prefiguration of the master psychologist he will become, the

nameless protagonist of *Hunger* watching his shoes as a person who will remain caught in his bizarre ephiphanies, Michel in Tunis as the subject of a crisis leading to irresolvable conflict. (ibid: 161)

Uløselige konflikter preger også Henrik Vankels tanker om seg selv, slik vi møter ham i romanen, i en kritisk fortellersituasjon. De stadige gjentakelsene av samme reaksjonsmønster skaper en stagnasjon i Henriks indre dialog, som vitner om at han ikke er i stand til å bryte ut av sitt eget tankemønster. Det er som om Henriks tanker blir stående i en spenning mellom uutholdelige selvbekreftelser, selvovervåkning og skam på den ene siden og det å gi seg totalt hen til umiddelbare, sterke og positive følelser som alternativ, uten å tenke på konsekvensene.

Refleksiviteten

Tilbake til selvrefleksjonen. I følge Anthony Giddens er gjennomgripende refleksivitet et særegent kjennetegn ved senmoderniteten, noe som også preger individets selvforståelse. *Ute av verden* fremstiller Henrik som en svært selvbevisst romanperson i den forstand at han stadig mobiliserer en kritisk selvdistanse og korrigerer seg selv. Det at Henrik konstant iakttar sine egne tanker og følelser er i tråd med Giddens' analyse av det senmoderne individet.

I tankene til Henrik Vankel fremstilles imidlertid den refleksive handlingsovervåkingen som overdreven, og som en plage. Metaforen som beskriver Henriks "selvrefleksjoner" som noen nådeløse rovfugler kan uttrykke nettopp det at Henrik generelt anser det å iaktta seg selv som ubehagelig, ved at avsløringen av det han opplever som egen umodenhet og svakhet fremstilles som brutal og smertefull. De selvkritiske "angrepene" på det svake, umodne og uferdige kan vitne om at Henrik ikke dveler ved slike tanker og følelser i en slik grad at han faktisk reflekterer over dem, forsoner seg med dem eller legger dem bak seg.

Ifølge Giddens er selv-identitet et refleksivt prosjekt som pågår kontinuerlig. Det innebærer at individet stadig må integrere ulike hendelser i livet i sin biografiske fortelling, for å gå videre med en helhetlig fortelling om seg selv. Henriks gjentatte "nei, nei" og lignende utbrudd fører snarere til at han skyver ubehagelige minner og tanker vekk. Dette får hans forhold til fortiden og til seg selv til å fremstå som uavklart. Henriks selvbekreftelser vitner riktignok om at han gransker både sin fortid og seg selv kritisk. Samtidig begrenses hans selvrefleksjon av den samme granskningen, fordi den ofte får ham til å stoppe opp i sine tankerekker, vike unna eller holde det som vekker ubehag på avstand.

5

Det sosiale spillets ironi

[...]what he could not keep from listening to, wherever he was, was the deafness of others to their own language: he heard them not hearing each other. But as for himself? Did he ever hear his own deafness?
Roland Barthes

Vi har sett hvordan romanens fremstilling av Henriks tanker viser at han møter seg selv med kritisk selvovervåkning og korrigerende distanse. Ute i verden møter han andre personer med en lignende holdning. Han opererer generelt med en analytisk distanse når han skal forholde seg til omverdenen. Dette kapitlet vil handle om hvordan Henrik tenker over seg selv i møte med andre personer i konkrete handlingssituasjoner i romanen. Spørsmålet er hva Henriks tankegang fører med seg i praksis, innenfor romanens fiksjon.

Tilskueren Henrik

Henriks møte med andre personer i romanen, preges av at han ofte opptrer som en litt distansert observatør i sosiale situasjoner. Siden Henrik Vankel er romanens førstepersonsforteller er det logisk at han fungerer som en observatør, ettersom alt som foregår i romanhandlingen formidles via ham og blir sett gjennom hans blikk¹. Like fullt blir det klart at denne romanpersonen er preget av tilskuerrollen på en mer gjennomgående måte.

I flere situasjoner i romanen opptrer Henrik nærmest som en kikker. I gymnastiden holder han jentene han er avstandsforelsket i under oppsikt og spionerer på dem. Han sniker seg inn på et soverom der han blir stående og betrakte kameraten Kent og hans kjæreste Helga som ligger nakne og sover. Som 26-åring i bygda i Nord-Norge sniker Henrik seg rundt i

¹ Som nevnt kan fortelleren i *Ute av verden* også innta andre personers perspektiv, til tider, men i del I og del III er narrasjonen stort sett fokusert hos Henrik. Når andres tanker formidles fremstilles dette som noe Henrik tenker seg, og hans fortellerstemme er dominerende.

huset til lærerkollegaen Irene, etter å ha fulgt etter henne på vei hjem fra fest. Henrik fantaserer flere ganger om hva som foregår i andres hjem og hvordan de opptrer når de er alene. Kikkertendensene fremviser tydelig og konkret at Henrik observerer andre fra en viss avstand, uten å gi seg til kjenne.

Det som imidlertid er vel så interessant, er at Henrik opererer med en observatørholdning også når han tilsynelatende deltar i dagligdagse, mellommenneskelige situasjoner. Selv om han selv er til stede og handler, iakttar han situasjonene med et distansert blikk. I første del av romanen forsterkes Henriks outsider- og observatørrolle av at han beskriver sitt møte med et fremmed samfunn, bygda i Nord-Norge, hvor han selv var tilreisende lærervikar. Med analytisk distanse oppsummerer han den sosiale dynamikken og konformiteten som rådet der.

Det jeg så hver dag på butikken, på posten, i veien, det jeg nikket og smilte til og drakk sammen med, var deres minste felles multiplum, et kompromiss, for bare en idiot orker å trasse seg vei med sin personlighet og sitt alvor på ryggen der, i det samfunnet, nei det rister du av deg hjemme. (16)

Henriks analytiske distanse kommer også fram i beskrivelsen av mindre undergrupperinger i bygda. Som lærer på skolen er han uhyre oppmerksom på hierarkiet mellom elever fra ulike klassetrinn, og han betrakter 13-åringenes konstallasjoner som et lite maktspill:

De var et helt lite samfunn, hvor alle mulige gjenstander sirkulerte, gikk på omgang, de dannet allianser og drev med spionasje, innviklede renkespill med ulike tegn som bare de innvidde forsto, og når de kom til eksklusjon og forvisning, ble det gjennomført med stor konsekvens og styrke. Plutselig kunne de støte gamle venner ut i det ytterste mørket, som var de en forrykt religiøs eller politisk sekt. (19)

Dette og andre mindre fellesskap i *Ute av verden* beskrives metaforisk som samfunn med sin egen dynamikk. Dette understreker at Henrik har en tendens til å betrakte mellommenneskelige situasjoner med et analytisk og observant blikk. På bakgrunn av sine egne observasjoner i klasserommet ser læreren Henrik seg i stand til å forutse elevenes framtid: ”De var tretten år og jeg visste hvordan det kom til å gå med dem. Allerede i tredje, fjerde klasse blir det klart. Men da er det for sent.” (19) Henriks eksempel er eleven Hanna, som har problemer med skolearbeidet.

Hanna, for eksempel, henne kunne jeg ikke hjelpe, selv om jeg skjønte at hun snart ville gi opp og vende seg mot skolen som

plaget henne slik, *æsj, så kjedelig*, og så begynne et nytt liv som hun heseblesende ville fortelle de andre om. En pioner ut i det skitne. De vet hvem hun er, de kjenner henne igjen, hun er den som blir med. Skamløst tar de henne. Bak i bilen, kjørende, hun merker en hånd trekke i glidelåsen, sitter stille, ingen kjærtegn, ingenting, hånden famler på henne, leter.(...) De unge, dummes tumleplass. (19- 20)

Henriks fantasi om den fremtiden som venter Hanna, vitner om at han opererer med en forestilling om sosiale eller menneskelige lovmessigheter som han selv ikke kan gripe inn i.

Både i møte med elevene på skolen og i møte med bygdesamfunnet generelt, ser vi at Henrik beskriver situasjonene som små, sosiale spill som han selv står utenfor, som en observatør. Fra denne posisjonen analyserer han de unge elevenes samspill, som han har oversikten over som lærer, og bygdebefolkningen, som han anser som mest opptatt av det konkrete de gjør.

”Deltakar og tilskodar”

Henriks tilnærming til andre personer i bygda i Nord-Norge kan minne om den tilskuerholdningen som filosofen Hans Skjervheim beskriver i ”Deltakar og tilskodar”. Dette essayet fra 1957 er velkjent som en kritikk av positivismen i menneskevitenskapene; det å overføre naturvitenskaplige modeller til studiet av mennesker. Essayet problematiserer imidlertid også objektiviserende holdninger mellom mennesker generelt.

Skjervheim tar utgangspunkt i et konkret eksempel: en samtalsituasjon. Hvis man i en samtale skal forholde seg til en annens utsagn, er det to fundamentalt ulike holdninger man kan innta, i følge Skjervheim. Man kan vende oppmerksomheten mot det saksforholdet som den andre tar opp, hvilket vil si at man *deltar* og lar seg engasjere i den andres problem. Man kan også velge en helt annen innstilling ved å ikke la seg engasjere i den andres problem, men heller konstatere som et faktum at den andre refererer til dette saksforholdet. Da inntar man en tilskuerholdning, som innebærer å objektivere den andre og ikke forholde seg til den andre som et subjekt. I dagliglivet veksler man stadig mellom disse holdningene, og derfor er ikke den mellommenneskelige situasjon entydig, men prinsipielt tvetydig. Skjervheim polemiserer så mot en objektivisme i menneskevitenskapene, som psykologien og sosiologien. Det innebærer at den objektiviserende holdningen gjøres til et absolutt prinsipp, hvilket vil si at alt betraktes under synsvinkelen fakta og faktisitet. Et annet navn for det samme er positivisme,

ifølge Skjervheim. Denne holdningen bærer galt av sted når studieobjektet er mennesker, som man møter gjennom språket.

I et forord fra 1976 understreker Skjervheim at utgangspunktet i kunnskapsteorien må være det språklig formidlede kommunikasjonsfellesskapet, noe Jürgen Habermas også har hevdet. For naturvitenskapene er dette kommunikasjonsfellesskapet en nødvendig forutsetning for vår kunnskap om ikke-talende objekter, mens i de humanistiske vitenskapene og samfunnsvitenskapene er ”objektene” en del av dette kommunikasjonsfellesskapet. Skjervheim skriver at *anerkjennelse* av andre er primært for *erkjennelse* av andre.

I handlingssituasjonene i *Ute av verden* deltar Henrik sjelden i Skjervheims forstand, ved å gå andre i møte som selvstendige subjekter. I stedet opererer han ofte med en tilskuerholdning, uten å variere med å innta deltagerholdningen, også i konkrete handlingssituasjoner hvor han forventes å delta på lik linje med andre. Eksempler på dette finner vi i romanens første detaljerte situasjon fra lærerværelset i Nord-Norge. Da har Henrik vært i bygda i over et halvt år og møtt kollegene hver dag, men det går frem at han møter dem med mistenksomhet. Han følger nøye med på de andres utsagn og gester. Han registrerer bevegelser og ansiktsuttrykk. På bakgrunn av dette kartlegger han deres bakenforliggende holdninger. Han kommer med antagelser og trekker konklusjoner. Noen antar han at han gjennomskuer lett, som for eksempel rektor Enoksen:

Meg møter han med innsikten om at jeg er mer intelligent enn ham, en trussel som får ham til å ta sine forholdsregler: påfallende ofte styrer han samtalen mot emner han behersker bedre enn meg, og de gangene det slår feil, drar han fordel av den autoriteten stillingen gir ham ved å korrigere meg, alltid nedlatende, alltid overbærende. (29)

I lys av Enoksens antatte uvilje fortolker Henrik alle Enoksens gester. Det er særlig en bestemt irettesettelse fra Enoksen som har provosert Henrik. I den situasjonen, som skildres utførlig i en erindringssekvens, mener Henrik at han har avslørt hvordan Enoksen inntar en kroppslig positur som skal signalisere autoritet ved kontorpulten.

En som er så billig i kroppsspråket sitt burde få høre hvor ynkelig han er, noen burde peke på hans smålighet og dumhet, det burde være lett, finne et svakt punkt i ham, et sår man kunne stikke fingeren inn i, bare for å vise ham: *jeg kjenner din svakhet*. (31)

Lærerkollegaen Linda har Henrik større problemer med å forstå seg på. Hun er også naboen hans, som bor i overetasjen i samme hus. Henrik har vanskelig for å forene hennes fremtoning

som snill og tekkelig skolelærer med lydene fra ekteparet Linda og Richards ville elskov som han mener å overhøre i sin egen leilighet. Han antar til gjengjeld at Linda er i stand til å gjennomskue ham: ”Om hun ville, kunne hun lese meg, tenkte jeg, mens jeg ikke i det hele tatt ante hva som rørte seg i henne.” (23) På lærerværelset følger Henrik mistenksomt med på Lindas mimikk, som ledsager det hun sier: ”Hva mente hun med det? Trodde hun jeg var engstelig for mange folk, var det derfor hun smilte?” (36) Men spørsmålene Henrik stiller, besvarer han selv. Han stiller sjelden direkte spørsmål til andre om hva de faktisk mener, i en utdypende dialog.

Disse eksemplene viser at Henrik opererer med en tilskuerholdning i hverdagen, men også at han betrakter andre som mulige kritiske tilskuere til seg selv. Enten er han hemmet, underlegen og utsatt for andres dømmende blikk, eller så anser han seg selv som overlegen og i stand til å gjennomskue folk. På bakgrunn av sine observasjoner fastslår han ofte hvordan andre er og hva de tenker. Slik kan han finne deres svake punkter og heve seg over dem. Dermed bruker Henrik ofte sin objektivisering av andre til å forsøke å kartlegge hvordan de andre objektiviserer ham selv. Dette kan betraktes som et uttrykk for at Henrik bedriver det Skjervheim kaller ”kamp om herredømmet”:

Ved å objektivisere andre går ein til åtak på den andre sin fridom.
1) Ein gjer den andre til eit faktum, ein ting i si verd. På denne måten kan ein skaffa seg herredøme over den andre. Eller som Tolman sier: ”The ultimate purpose of psychology is to predict and control” (Skjervheim 2001 (1976): 75)

I lys av Skjervheims tanker kan Henriks objektivisering av andre vitne om et ønske om å ta kontrollen, komme andres oppfatninger i forkjøpet og kartlegge hvor han har den. På grunn av denne bevisstheten om andres kritiske tilskuerblikk, fremstår ikke Henrik bare som en tilskuer, men som en svært selvbevisst tilskuer, som anser andre som et kritisk publikum. Derfor kan hverdagslige gjøremål, som det å gå i butikken eller å spise foran andre mennesker, førtone seg som ganske anstrengende affærer for denne hovedpersonen. Denne selvbevisstheten bidrar til å forkludre Henriks analytiske tilskuerdistanse til andre. Henrik påpeker selv at den konstante spekulasjonen om andres beveggrunner blir anstrengende, i den klaustrofobiske bygda:

Det dreide seg om elevene mine, om foreldrene til elevene og om kollegene jeg hadde. Stadige, slitsomme posisjoneringer. Henning kom aldri på besøk til meg, det var alltid jeg som kom til ham, og det plaget meg. (111)

Henrik tenker at det i begynnelsen av oppholdet i Nord-Norge var befriende å være på et nytt sted, som utenforstående og ”uforpliktet”. (14) Samtidig beskriver han en utvikling mot å selv inngå i bygdesamfunnet med hud og hår, fordi man må begynne å forholde seg til menneskene der.

Slike ting skjer nesten umerkelig: du snakker med noen, du tenker på dem, som de tenker på deg, dere treffes igjen, du introduseres for nye, og kanskje streifes du av en liten bekymring om hvordan de oppfatter deg – da er det i gang, da har du dem i deg.

Som de har deg i seg. (15)

Bekymringen om ”hvordan de oppfatter deg” bidrar til å trekke den tilreisende lærervikaren inn i noe problematisk. Det virker som Henrik her uttrykker at han anser det som truende å utsette seg for andres vurderinger. Det må man gjøre hvis man skal delta i Skjervheims forstand og ta andre og det de sier på alvor.

Spillet i spillet

Vi har sett at romanen viser at Henrik opererer med en kontrollerende tilskuertilnærming som likevel skaper uro hos ham. Ifølge Skjervheims resonnement vil det være vanskelig å kartlegge andres oppfatninger hvis man kun opererer som tilskuer. En scene i romanen som beskriver Henriks anstrengelser som skuespiller kan leses som et bilde på at hans tilskuertilnærming kan føre med seg en form for blindhet. Henrik gjenkaller en episode fra gymnaset, da han ble med i skolens teatergruppe. Under prøvene slet han med å slippe seg løs på scenen. Han klarte verken å tenke at han var seg selv eller den amerikanske jazzmusikeren Jack, som han skulle forestille i teaterstykket.

Enten var jeg Jack som litt forundret og på lang avstand så at Henrik snakket for ham, at Henrik bar instrumentkassen hans, at Henrik kysset konen hans farvel, eller så var jeg Henrik som så seg gå over gulvet med Jacks gange, fornærmet rykke på hodet på Jacks vis, invadert. Jeg klarte ikke være den ene uten samtidig å bli betraktet av den andre, eller omvendt. (373)

Her ser vi at Henrik betrakter sin egen opptreden på scenen med et tilskuerblikk, enten han inntar posituren som Jack eller Henrik. Hans selvbevisste omgang med rollen resulterer i forknytt spill.

Denne scenen kan betraktes som en form for *mise-en-abyme*, noe som er betegnelsen for at en tekstdel reflekterer et eller flere aspekter ved hele teksten den inngår i². André Gide var den første som brukte betegnelsen i en litterær sammenheng i 1893, og han viser blant annet til skuespillet i William Shakespeares skuespill *Hamlet* som eksempel.

Skuespiller-scenen i *Ute av verden* viser oss riktignok ikke et fullt utviklet, selvstendig skuespill som er innfelt i romanen, men scenen kan fungere som en litterært selvrefleksiv kommentar til hvordan Henrik opptrer i romanens andre scener. Skuespillerproblemet fremviser at Henrik er splittet også i vanlige, sosiale situasjoner, fordi han selv overvåker sine egne bevegelser i verden i en slik grad at det gjør ham ufri. Den intense refleksjonen til den unge skuespilleren Henrik gir heller ikke noen tilgang til hvordan han faktisk fremstår for andre.

Mer enn én kveld lå jeg og tenkte på dette før jeg sovnet, hvordan det måtte ta seg ut fra utsiden, fra salen. Om man kunne se at det foregikk en kamp inne i meg, eller om det tvert om virket, om ikke naturlig, så i alle fall troverdig; det var tross alt *samme* ansikt og *samme* kropp som utførte bevegelsene og uttalte replikkene, tenkte jeg, en tanke jeg kunne sovne inn til.
(373)

Henrik slår seg midlertidig til ro med at de andre ikke kan se hvilken kamp som utkjempes i ham på scenen: "*De vet ikke hva han tenker.*" (373) Så viser det seg likevel at Henriks forknytte opptreden har vært svært tydelig for de andre elevene i teatergruppen; et sosialt fellesskap som Henrik ønsker å få innpass i. En kveld de andre tror at Henrik har gått fra teaterøvelsen, gjør de narr av Henriks rolleprestasjon på scenen. Henrik blir stående i kulissene som tilskuer til en parodisk versjon av hans egen fremtoning som skuespiller: "Var det kanskje meg, min framtrede, min person som påkalte denne oppmerksomheten? VAR DET NOE JEG IKKE VISSTE OM?" (375)

Denne situasjonen viser for det første at Henriks selvkritiske tilskuerblikk bidrar til å hindre en genuin deltagelse i skuespillet. For det andre blir det klart at Henriks analytiske refleksjon fra tilskuerhold heller ikke gir noen tilgang til hvordan de andre faktisk oppfatter hans fremtrede. Dette fungerer som et bilde på en blindhet som følger med Henriks tilskuertilnærming generelt. I vanlige, sosiale handlingssituasjoner i romanen er det også noe han ikke ser, selv om han prøver å kartlegge andres reaksjon. Han forholder seg ikke til andres perspektiv, gjennom å delta i en reell dialog med dem. Dette hindrer ham i å skaffe

² Betegnelsen *mise-en-abyme* er opprinnelig heraldisk. Det viser til den typen våpenskjold hvor en kopi av våpenskjoldet er innfelt.

informasjon som kan bekrefte eller avkrefte hans antagelser om andre og deres syn på ham selv. Slik kan Henriks grubling og spekulasjon resultere i at han selv blir ført bak lyset.

Hvordan kommer dette til uttrykk når Henrik fører ordet hele veien? Romanen rommer mange situasjoner som viser at Henrik blir offer for selvbedrag, noe som henger sammen med at han ikke tar høyde for andres reaksjoner. Vi kan se på noen eksempler.

Feilslått kalkulering

I flere konkrete handlingssituasjoner går det frem at Henrik prøver å manipulere andre ved å kalkulere seg fram til deres reaksjoner. På bygdefesten i Nord-Norge kalkulerer Henrik for eksempel med å snakke hyggelig med rektor Enoksens kone. Det virker her som Henrik *later som* han deltar i samtalen, samtidig som han har bakenforliggende motiver.

(...) jeg spurte henne ut om forskjellige ting vedrørende jobben hennes mens jeg passet på å smette inn små bemerkninger som kunne få henne til å forstå at jeg visste hva jeg snakket om, at jeg ikke bare hadde erfaring fra institusjoner som den hun var avdelingsleder ved, men også hadde gjort meg mine tanker. Den nye reformen, for eksempel, gikk det an å *ikke* være motstander av den? Hvordan var det mulig, spurte jeg, å sette i gang noe slikt uten på forhånd å ha gjort de nødvendige forberedelsene, det var jo *mennesker* vi snakket om her, sa jeg, og ikke *dyr*.

Etter fem minutter slik mistrodde hun ikke lenger mine motiver, hun rettet seg opp, og ansiktet hennes ble ivrig over en slik uventet mulighet til å snakke om det hun fant interessant. (...) Og samtalen fortsatte, jeg spurte henne om hun selv hadde gått på skole her, *for du er herfra, er du ikke?* og hun smilte og sa nei, det var hun ikke, det var *han* som var herfra, *når traff du ham?* spurte jeg, hun fortalte at de traff hverandre som studenter i Oslo på begynnelsen av syttitallet og jeg lo høyt innvendig. Hun satt her og fortalte *meg* om sin forelskelse i Enoksen(...)
(71)

Henriks forstillelse fremstår ikke først og fremst en høflig manøver, men som en taktikk i det sosiale maktspillet. Han anser konas åpenhjertige ”utlevering” av privatlivet som en triumf overfor Enoksen. Henrik skaffer seg altså informasjon ved å late som han deltar og tar samtalepartneren på alvor, ved å ta stilling til et saksforhold som interesserer henne.

Romanen viser imidlertid at slik kalkulering kan slå feil, i situasjoner hvor Henrik objektiverer andre, men ikke faktisk forholder seg til dem. Episodene som beskriver Henriks mislykkede avstandsforelskelser på gymnaset, er klare eksempler på dette. Først er han

forelsket i Elisabeth. For å komme i kontakt med henne skriver han en liste over fem samtaleemner som han kan ta opp med henne på bussen til skolen. Det tar en hel kveld å ferdigstille et avansert skjema som skal ta høyde for alle eventualiteter, Elisabeths mulige svar og oppfølgingsspørsmål.

Når planen skal gjennomføres i praksis, reagerer ikke Elisabeth slik Henrik hadde tenkt. Det første hun spør om, er om Henrik har flyttet. Hun har nemlig lagt merke til at Henrik vanligvis pleier å sitte på bussen allerede, når hun selv kommer på. Denne morgenen har Henrik derimot tatt en tidligere buss til holdeplassen etter Elisabeths busstopp, for å kunne velge setet ved siden av henne. Det første som faller Henrik inn som svar, er en løgn om at han har flyttet fordi faren hans har gått konkurs. Det fører til at Henrik også de neste dagene ser seg nødt til å følge opp løgnen, ved å ta en tidligere buss og deretter vente på neste buss på holdeplassen etter Elisabeths. Forstillingen leder altså til en kjede med nye komplikasjoner.

Henriks omstendelige kalkulering på forhånd gir ikke noen tilgang til en annens respons, og han har ikke tatt høyde for Elisabeths egen reaksjon på situasjonen.

Dette problemet viser seg på mer ekstremt vis gjennom gymnaseleven Henriks andre store avstandsforelskelse i Bente, som han også observerer gjennom skoledagen. Han stiller seg utenfor huset hennes og spionerer gjennom vinduet. Ikke minst skriver han en rekke anonyme kjærlighetsbrev til henne. I brevene tar han en stadig mer intim tone, og i siste brev erklærer han at han skal gi seg til kjenne i virkeligheten. Han bestemmer seg for å handle, med umiddelbar konsekvens: "Det var bare én ting å gjøre. Full konfrontasjon". (597) Når Henrik så tar kontakt med Bente på et utested og avslører seg som brevskriveren, slår hun til ham og sier at hun har holdt på å melde ham til politiet. Igjen kolliderer Henriks kalkulering med realitetene, når han brått skal ut i verden og ta konfrontasjonen med en annen person.

Disse to situasjonene fremviser at Henriks forsøk på å forutse og kontrollere sosiale situasjoner gjennom kalkulering, kan føre til at han mister kontrollen. Slik oppstår en ironisk logikk i romanen: Henrik oppnår det motsatte av det ønsker. Han tror at han selv har full oversikt, men han har ikke skaffet seg informasjon om hva de andre faktisk tenker, og derfor går det galt. Dette kommer fram gjennom romanens sammenstilling av Henriks kalkulerende tanker på forhånd og konkrete handlingssituasjoners utfall

Henrik 26 versus Henrik 16

Som nevnt i forrige kapittel uttrykker romanen at den tilbakeskuende fortelleren Henrik distanserer seg fra sitt fortidige jeg i gymnastiden, så også i episodene med avstandsførelskelsene. Den unge Henrik som skriver brev til Bente omtales for eksempel i humoristisk tredjeperson som "Den hemmelige brevskriveren". Den 26-årige Henrik gremmer seg over den hemmelige brevskriverens manglende innsikt da han tok beslutningen om full konfrontasjon: "Atten år gammel da, så hvor kom denne umodne tanken om tap og gevinst fra? Jeg hadde jo *alt* å tape." (598). Men skildringen av den 26-årige Henriks bevegelser i bygda i Nord-Norge viser at han fortsatt opererer med lignende sosiale strategier, om enn på mer subtile og utspekulerte måter. Dette kan imidlertid fortsatt slå feil.

For eksempel skriver Henrik et anonymt brev også i bygda i Nord-Norge, til Lindas sjalu ektemann Richard: "Vet du hvem Linda egentlig elsker? hadde jeg skrevet. Vet du hvor hun egentlig var sist lørdag ettermiddag? Vet du egentlig hva som foregår, Richard?" (34) Henrik ønsker å teste ut hvordan Richard vil reagere.

Av en eller annen grunn hadde jeg lyst til å ramme ham der han var som svakest, få den syke kjærligheten han nærte for Linda til å vokse, få den til å ta makten fra ham, jeg ville drive ham litt lenger, hadde jeg tenkt, gjøre det umulig for ham. (35)

Samme ettermiddag som brevet er sendt, sitter Henrik hjemme hos seg selv og prøver å høre etter om noe uvanlig skjer i det Richard kommer hjem i leiligheten i overetasjen. Henrik tenker seg hva som foregår: "Svart står han over meg, to meter over meg, med føttene plantet i gulvet leser han. *Vet du hvem Linda egentlig elsker?*" (49) Men konfrontasjonen som Henrik har lekt med tanken på å provosere fram, inntreffer aldri. Det viser seg etter hvert at Linda har hentet inn brevet fra postkassen, åpnet det og konfiskert det. Hun har også skjont at Henrik står bak. Hun konfronterer ham med det en god stund etterpå, ved å henvise til brevet og virke uberørt av det, og da blir Henrik voldsomt ydmyket. Andre personer har tenkt og foretatt seg noe annet enn han antok.

Her blir den 26-årige Henrik offer for den samme ironiske logikken som rammer gymnaseleven Henrik: hans forsøk på å kontrollere og forutsi andres reaksjoner gjennom manipulasjon, fører til at han mister kontrollen over situasjonen. Richard og Linda behandles som "studieobjekter" i den forstand at han prøver å provosere fram reaksjoner hos dem. Men det manipulerende "eksperimentet" ender snarere med at Henrik selv blir satt ut av spill.

I likhet med gymnasforelskelsene fremstilles denne situasjonen gjennom den tilbakeskuende Henriks erindringer. Men her mobiliseres ikke den samme selvdistanse fra fortellerens side, ved hjelp av eksplisitt avstandtagen, parodisk tredjepersonsomtale eller pikaresk toneleie. Et annet eksempel på at ulike toneleier kan brukes om et lignende fenomen er romanens fremstilling av Henriks forelskelser. Den 26-årige Henriks forelskede fantasier om Miriam dreier seg for en stor del om hennes tanker om – og lengsel mot – ham selv.

Hun tenker på meg, ser meg for seg, ansiktet mitt, øynene mine,
hendene som stryker over huden hennes, hun kjenner det, hun
husker, hun lengter.

Henrik, Henrik, Henrik.

Hjertet mitt skalv. (10)

Det er ikke Miriams navn som kursiveres, men det Henrik forestiller seg at Miriam tenker - eller hvisker? Hans eget navn. Dette blir fremført i et innfølede toneleie. I gymnaseleven Henriks fantasi om Elisabeth går en identisk linje igjen, da med et gammelmodig stilnivå som markerer det pikareske toneleiet, som aksentuerer overdrivelsen og kan virke ironiserende.

*Mine øyne skal skinne, mine kinn blusse, mitt bryst bølge. Og
mitt hjerte det skal slå og slå.*

Henrik Henrik Henrik. (577)

Slik fremgår det at den tilbakeskuende Henrik kan distansere seg fra gymnasforelskelsene, mens hans kjærlighet til Miriam her og nå behandles uten selvdistanse.

Romanens sammenstilling av de to tidsplanene viser at Henrik kan opptre like egosentrisk og med de samme feilslåtte kalkuleringsstrategiene som 26-åring, men at den korrigerende distansen og selvinnsikten da er fraværende. Dette kan også betraktes som et eksempel på at romanen fremviser at det er noe Henrik selv ikke ser.

Projektive innrømmelser

Romanen overskrider dessuten Henriks bevissthet ved å fremvise at han ser hos andre det som også kan være hans eget problem, og som han ikke ser hos seg selv. Henriks blikk er nemlig vart for andre personers begrensede perspektiver. I bygda i Nord-Norge merker han seg for eksempel Lindas manglende selvkorreks, når hun uttaler seg med sikkerhet om emner hun ikke har kunnskap om, i følge Henriks standarder. Etter at Linda har ydmyket Henrik med sin

kjennskap til brevet han har sendt, mener Henrik det er dobbelt ydmykende å bli gjennomskuet av en kvinne av dette kaliberet:

(...) en kvinne som trodde hun visste hvem jeg var og fordømte meg uten å være i besittelse av det minste fnugg av kunnskap om andre mennesker enn seg selv, hun kjente bare sin egen begrensning, og det er en målestokk man naturligvis går ut fra er gjengs for alle. (159)

Slik irriterer Henrik seg over Linda når han mener hun antar noe om andre på bakgrunn av egne oppfatninger, men uten å skaffe seg reell kunnskap om dem. Henrik har nettopp gjort det samme selv, i forbindelse med brevet han sendte. Et annet eksempel på et slikt sammenfall er en situasjon på lærerværelset hvor Henrik erger seg over den kontrollerende rektor Enoksen: "Ved siden av meg pakket Enoksen opp matpapiret mens han kikket på oss. Alltid på vakt, i tilfelle det skulle skje noe der han var som unnslett hans oppmerksomhet." (36) Som en observasjon fra Henrik, som selv gransker hver minste bevegelse hos Enoksen og de andre kollegene i samme stund, stiller den ham selv i et ironisk lys.

Enkelte av Henriks refleksjoner om andres feil og svakheter kan fremstå som avsløringer av Henrik selv for leseren, fordi romanen viser at han ser splinten i andres øye, men ikke bjelken i sitt eget. Dette kan minne om et fenomen i *På sporet av den tapte tid*, som Gérard Genette belyser i essayet "Proust and Indirect Language". Genette viser til mange eksempler på at personer i Prousts verk ufrivillig kan avsløre noe i seg selv ved å benekte det samme, eller ved å fordømme andre for det samme.

(...)what we have here, in short, to continue our borrowing of the vocabulary of psychoanalysis, is an amalgam of denial and projection, an amalgam that makes it possible at one and the same time to expel the guilty passion far from oneself and to speak of it constantly where others are concerned. (Genette 1982: 279)

I den engelske oversettelsen av Genettes essay kalles dette fenomenet "projective avowal" – proaktiv innrømmelse eller tilståelse. Genette beskriver dette som en sammensmelting mellom benektelse og projeksjon.. Som eksempler nevner Genette blant annet to personer i Prousts verk: Legrandin, som tar avstand fra snobberi, men selv viser seg som en snobb, og Charlus, som indirekte avslører sin egen homofili gjennom sin homofobi. Genette anser slike projektive innrømmelser som en økonomisk form i Prousts indirekte språk, som får snobben til å avsløre seg gjennom sin anti-snobbet diskurs. Det dreier seg om tilfeller av at uttalelsen

paradoksalt nok undergraver ytringen: "(...)as when a child declares loudly and intelligibly, "I am mute"." (ibid: 281) Genette viser til at dette fenomenet beskrives slik i Prousts verk:

The bad habit ...of denouncing in other people defects precisely analogous to one's own...as though it were a way of speaking about oneself, indirectly, which added to the pleasure of absolution that of confession. (Proust 1970: 2/234) (overs. Scott Moncrieff og Andreas Mayor) i Genette 1982: 279. Sic)

Gjennom sammenstillingen av Henriks beskrivelser av andre og hans egne tanker og handlinger i *Ute av verden*, blir det klart at Henrik tenderer mot å ha en slik uvane.

Det mest interessante eksempelet på en projektiv tilståelse i *Ute av verden* er passasjen som viser at Henrik tenker over bristen i naboen Richards tankegang. Den sjalu og kontrollerende Richard prøver å fritte ut Henrik som et vitne til kona Lindas bevegelser, og Henrik tenker sitt:

Richard tolket verden ut fra en enkel naturlov: når et vakuum oppsto ville det straks bli forsøkt oppfylt. Når han dro, kom noen andre og tok hans plass. Slik tenkte han. Det han ikke hadde tatt med i beregningen var at hendelsene slett ikke gikk sin gang upåvirket av observatøren. At hendelsene blir preget av den som observerer. Umerkelig skjer det forandringer som skyldes hans nærvær. Mistenksomhet, uro, sjalusi. Hvor lenge kan man holde ut i et forhold uten tillit? En stund, noen år, men så? Så møtes et par øyne, så strykes en hånd over en arm, så senkes stemmene, og endelig har hun funnet et sted for forståelse og oppmerksomhet. Hver gang hun tenker på det stiger spenningen, hver gang blir lengselen etter ham litt sterkere. (114)

Her beskriver Henrik en paradoksalt ironi som rammer Richard: Richards forsøk på å kontrollere Linda fører til at han mister kontrollen over henne. Hans mistenksomhet bidrar til at det han frykter faktisk skjer. Gjennom gradvis mer eksplisitt informasjon som legges ut i romanen, antydes det at Henrik aner at Linda har et forhold til kollegaen Henning, bak Richards rygg. Henrik ser dermed at Richard faller for eget grep. Dette kan minne om hvordan Henrik selv blir ført bak lyset når han prøver å kontrollere og manipulere andre, uten at han da innser det og korrigerer seg selv.

Her beskriver Henrik dessuten begrensningene ved det som fremstilles som en tilskuerholdning hos Richard. I følge Henrik tolker Richard det mellommenneskelige samspillet ut fra en "enkel naturlov", noe Skjervheim også knytter til feilslått, positivistisk menneskevitenskap som henter modeller fra naturvitenskapen. Richard tar heller ikke med i

beregningen at observatøren påvirker hendelsene. Dette samsvarer med Skjervheims idé om at man vanskelig kan stille seg utenfor den mellommenneskelige situasjonen man allerede er engasjert i og utlevert til. Her opererer Henrik altså med en innsikt som ligner Skjervheims; han ser tilskuertilnærmingens begrensninger. Men Henrik problematiserer ikke sin egen tilnærming til andre, som i prinsippet kan være den samme.

Kort oppsummert viser romanen dermed at Henrik ser andres selvbedrag, men ikke sine egne. Dessuten ser han hvordan andres tilskuertilnærming er feilslått, uten å problematisere sin egen. Dette kommer fram gjennom romanens sammenstilling av Henriks tanker om andre personer og hans egne tanker og handlinger.

Selvbedrag og ironi

Min gjennomgang av eksempler har vist at romanen får fram Henriks selvbedrag på tre ulike måter: Henriks kalkulering gir ikke tilgang til andres respons, selv om han til tider baserer seg på det. Hans fadeser i gymnastiden bunner i dette, noe Henrik distanserer seg fra i ettertid, samtidig som han fortsetter å operere på samme måte. Han ser begrensningene ved andres rendyrkede tilskuertilnærming, men korrigerer ikke sin egen. Formmessig kommer dette til uttrykk ved hjelp av følgende grep i romanen:

- Gjennom sammenstilling av Henriks kalkulering på forhånd og påfølgende handlingssituasjoners utfall.
- Gjennom sammenstilling av ulike tidsplan i Henriks liv og variasjon i toneleie.
- Gjennom sammenstilling av Henriks beskrivelser av andre personer og hans egne tanker og handlinger.

Fremvisningen av Henriks selvbedrag bidrar til at romanen til tider virker ironisk mot sin egen hovedperson og førstepersonsforteller.

Ironi kan defineres på mange ulike måter. Ordet kommer av det greske *eironeía*, som betyr forstillelse. I den klassiske retorikken er det en trope som baseres på at det som sies uttrykker det motsatte av det som menes. Jacob Lothe kaller dette *verbal ironi* (Lothe 1994: 49). Jeg vil legge til at ironi i denne betydningen i hvert fall innebærer at det som sies uttrykker noe *annet* enn det som menes. Like fullt finnes en rekke til dels svært motstridende ironibegreper som brukes i litterære sammenhenger. I *A rhetoric of irony* skiller Wayne Booth mellom stabil og ustabil ironi. *Stabil ironi* har vi dersom forfatteren (gjennom fortelleren eller utformingen av diskursen) tilbyr leseren en påstand eller en posisjon som gir et sikkert

grunnlag for å undergrave overflatemeningen. *Ustabil ironi* har vi dersom grunnlaget for å undergrave denne overflatemeningen, eller alternativet til denne meningen, blir usikkert og flytende. *Dramatisk ironi* knytter seg vanligvis til at tilskueren eller leseren får kunnskap som en person i et drama ikke har. Mangelen på innsikt får gjerne personen til å handle ”feil”, mot sine egne interesser. I tillegg kommer teorier om ironi som en mer generell egenskap ved litterært språk. Nykritikkens ironi-begrep antyder for eksempel at enhver litterær kontekst er ironisk på grunn av dens ”trykk” på de mindre bestanddelene, som bidrar til å gi teksten en mening som ikke ligger i enkeltordene selv.

Henriks selvbedrag i *Ute av verden* kommer fram gjennom at den konteksten som romanen i sin helhet danner, bidrar til å sette enkeltpassasjer i perspektiv for leseren. Slik virker konteksten ironisk inn på meningen, men ikke i den samme forstand som nykritikkens ironibegrep sikter til. Gjennom at romanen gir direkte tilgang til Henriks tanker på ulike tidspunkter fremvises selvmotsigelser og inkonsistens indirekte. Slik går det frem at Henrik ikke ser seg selv klart, og at han til tider mangler selvinnikt.

Det kan vitne om ulikt innsiktsnivå hos den personale fortelleren Henrik og hos den impliserte forfatteren, forstått som en konstruksjon på bakgrunn av tekstens sammenstillinger. Det kan også være et signal om at Henrik Vankel er en *upålitelig forteller*. Som nevnt i kapittel 2 er et av tegnene på upålitelighet at fortelleren har avgrenset kunnskap eller innsikt i det han forteller om. Et annet tegn er at fortelleren representerer et ”verdisystem” som kommer i konflikt med det den samlede diskursen presenterer. Det er vanskelig å avgjøre om en slik konflikt oppstår i *Ute av verden*, fordi romanen ikke gir noen tilgang til et markert verdisystem som Henrik Vankel eventuelt kunne bryte med. Ingunn Røstbø påpeker også dette.

Booth knytter stabil ironi til en intensjon som kommer tydelig fram gjennom en romans retorikk. Han advarer mot fikse lesninger som finner en annen mening i teksten enn den intenderte³: ”Any statement can easily be turned into its opposite and made more “interesting”. Any work can be revised, turning the three little pigs into villains, the wolf into a tragic hero.” (Booth 1975: 18) Han kritiserer for eksempel til en lesning som gjør Claudius til det moralske sentrum i Shakespeares *Hamlet*: ”(...)for a variety of personal reasons I may agree or disagree, but I know that nothing in the work itself requires me to agree.” (ibid: 19)

³ Booths ståsted kan virke gammelmodig. Paul de Man har kritisert Booth for å ville stabilisere og kontrollere tropen ironi, noe de Man anser som dømt til å mislykkes. Jeg tar her utgangspunkt i Booths ironibegreper for å undersøke hvordan ironi kan komme til uttrykk gjennom retorikken i *Ute av verden*, uten at jeg vil påberope meg å ha kommet fram til en endelig tolkning som er den eneste gyldige.

Henriks selvbedrag i *Ute av verden* vitner ikke om en stabil, gjennomgående ironi som inviterer til å se Henrik Vankel i et ironisk lys gjennom hele romanen. Men hans selvbedrag kommer fram gjennom romanens retorikk og det man kan betrakte som ironiske grep. Bruken av det pikareske toneleiet om den unge Henrik er riktignok markert ironiserende fra fortelleren Henriks side og kan minne om det ironiske grepet som Booth kaller *clash of styles*:

(...) a true stylistic clash must be based on recognizing different ways of saying what, in substance, would seem to amount to identical messages. (ibid: 68)

Romanens fremstilling av Henriks forelskelser i nåtid og fortid, som jeg nevnte ovenfor, er et godt eksempel på dette.

Romanens fremvisning av Henriks selvbedrag er også beslektet med dramatisk ironi, i den forstand at det går fram at Henrik mangler innsikt om andre, noe som får ham til å handle mot sine egne interesser. Leseren får ikke tilgang til kunnskap som Henrik ikke har, men det går likevel fram at hans egen tilnærming kan virke mot sin hensikt. I følge Booth kommer dramatisk ironi blant annet til uttrykk på følgende måte:

It occurs whenever an author deliberately asks us to compare what two or more characters say of each other, or what a character says now with what he says or does later” (ibid: 63)

Sammenstillingen av Henriks kalkulerende planer og handlingenes fatale utfall i *Ute av verden*, kan minne om dramatisk ironi slik Booth beskriver det her: Henrik forstår ikke selv at det kommer til å gå galt. Dette mønsteret i romanen jeg har kalt *den ironiske logikken* som Henrik blir offer for, fordi hans kontrollerende kalkulering gjerne leder over i sin motsats: tapt kontroll. Den dramatiske ironien er imidlertid tydeligere i Karl Ove Knausgårds neste roman *En tid for alt*, hvor for eksempel bibelfortellingen om syndefloden gjenfortelles. Her åpner de intertekstuelle referansene for at utfallet av fortellingen er kjent på forhånd for leseren, men ikke for personene i romanen. I begge tilfeller er det like fullt snakk om fortellinger hvor det skal gå galt for personene, uten at de vet det selv.

For å oppsummere kan vi si at Henriks selvbedrag kommer fram gjennom ironiske grep i romanen, uten at det finnes grunnlag for å hevde at *Ute av verden* virker gjennomgående ironisk. Fortelleren Henriks ironisering over den unge Henriks faderer er tydelig. Men den impliserte forfatterens forhold til den 26-årige Henrik er vanskelig å avklare, fordi det ikke finnes noen tydelig, korrigerende fortellerinstans i romanen. Imidlertid vil jeg holde fast ved at de ulike sammenstillingene i romanen fungerer ironisk.

Fartsblindhet

Om romanen viser at Henrik ikke har full innsikt i sine egne selvbedrag, så viser Henriks registrering av andre personers begrensede perspektiver at han er på sporet av hva som begrenser hans eget. Det går også frem at Henrik kan problematisere sin egen tilnærming til andre når han ser seg tilbake med et nytt perspektiv. I ettertid problematiserer han for eksempel sin egen reaksjon på den provoserende irettesettelsen fra rektor Enoksen i bygda i Nord-Norge. Først anser han Enoksens opptreden kun som et uttrykk for autoritær manipulasjon og stiller ingen andre spørsmål om hvorfor Enoksens opptrer som han gjør. Men så hevder Henrik at han fikk et nytt syn på tilværelsen i bygda etter to uker på juleferie i Sør-Norge.

Jeg skjønnte at jeg hadde latt meg styre av uvesentligheter, at små ting tok uforholdsmessig stor plass i livet mitt. Som om proporsjonene forandret seg der oppe, umerkelig, plutselig var jeg lirket inn i noe jeg selv ikke så. Det tok over fullstendig og preget meg, fikk meg til å gjøre ting jeg ellers aldri ville ha drømt om. Perspektivet manglet. Som disse fartsblinde menneskene på autobahn i Tyskland: etter å ha sust mil etter mil nedover i store hastigheter, blinker de av og bremser ned, svinger inn til en bensinstasjon hvor kvinnen i passasjeret åpner døren og stiger ut, i visshet om at bilen nå står så godt som stille. (33)

Fartsblindhet fungerer her som en metafor for å være fanget i en fortolkningsramme, betinget av den emosjonelle bevegelsen man er i. Med avstand til begivenheten i bygda ser Henrik at han tillegger små enkelthandlinger for stor betydning. Men denne innsikten mobiliseres nettopp ikke når Henrik er i en situasjon.

I flere sammenhenger tenker Henrik over at han trenger avstand til begivenhetene for å tenke klarere. Når Henrik rømmer fra bygda etter å ha forført Miriam, føler han seg litt roligere av den geografiske og temporale avstanden. ”Vi hadde vært underveis i mange timer, jeg hadde fått litt avstand og var ikke lenger like nær de ukontrollerbare følelsene som jeg hadde vært da vi dro fra land.” (231) Henrik reflekterer også over at han generelt bruker tid på å akklimatisere seg, når han beveger seg fra en situasjon til en annen. Som lærer i Nord-Norge pleier han å sitte en halvtimes tid på lærerværelset etter endt skoledag, for å omstille seg til de rolige kveldene i bygda. I en stille gate i Kristiansand i romanens tredje del, tenker Henrik at han er i mental utakt med omgivelsene.

Det er ingenting som skjer, det vet jeg, likevel får jeg ikke ro.
Skulle tro det var New York jeg satt i, og ikke den bitte lille og
for resten av verden ubetydelige byen Kristiansand. (616-617)

De gjentatte beskrivelsene av Henriks ”fartsblindhet” viser oss på den ene siden at selvinnsikten kan komme i etterkant, når Henrik ser begivenheter i et nytt perspektiv – og at Henrik også er bevisst nettopp dette. På den andre siden gir disse passasjene også uttrykk for at Henrik drar med seg fortidige sinnsstemninger inn i nye situasjoner. Dette bidrar til å danne en fortolkningsramme som preger Henriks tanker om seg selv i møte med andre.

Romanen viser altså at Henrik til tider er bevisst sitt eget begrensede perspektiv, men at han ikke klarer å korrigere det. For å dvele ved fartsblindhet-metaforen et øyeblikk: En tilvendt fart krever et fast holdepunkt utenfor en selv – noe som står stille – om den skal kunne oppfattes og korrigeres. I konkrete handlingssituasjoner prøver ikke Henrik å skaffe seg noe holdepunkt utenfor seg selv, for eksempel ved å forholde seg til andres perspektiv på en mer spørrende måte.

Intersubjektivitet

Hans Skjervheim hevder at det å forstå mennesker krever deltagelse. Det holder ikke at man opererer med en ensidig tilskuerholdning som innebærer at man gjør de andre til objekter og ikke forholder seg til dem som subjekter, ved å ta dem og det de sier på alvor. Også selvrefleksjon foregår i en sosial kontekst, i følge teoretikere som Anthony Giddens og Charles Taylor. Som nevnt innledningsvis betrakter Giddens intersubjektivitet som en grunnleggende forutsetning for subjektiviteten. Det innebærer at vår forståelse av selvet er konstituert av, og ikke kun reflektert i, et språk som er sosialt. Det innebærer også at selvidentitet konstitueres i samhandling med andre subjekter.

The individual is not a being who at some sudden point encounters others; 'discovering the other', in an emotional-cognitive way, is of key importance in the initial development of self-awareness as such. (Giddens 1991: 51)

Giddens mener altså dette i en ganske basal forstand: man blir et selv i møte med andre. Charles Taylor fremholder også at man kun eksisterer som et selv blant andre selv. Han understreker dette som et viktig poeng, fordi den moderne identiteten har en sterk aspirasjon mot individualismen. Forholdet til fellesskapet er viktig på et basalt nivå i identitetsdannelsen, men også senere i livet, i følge Taylor.

(..)one cannot be a self on one's own. I am a self only in relation to certain interlocutors: in one way in the relation to those conversation partners who were essential to my achieving self-definition; in another in relation to those who are now crucial to my continuing grasp of languages of self-understanding (Taylor 1989: 36)

Dette innebærer at selvrefleksjon på et eller annet nivå må forholde seg til andre personer i et fellesskap.

Ute av verden viser at Henrik sjelden orienterer seg mot det intersubjektive. Hans selvbedrag i romanen bunner i at han ikke deltar i noen reell dialog med andre personer, som han tar på alvor. Romanens ironiske grep fremviser at Henriks distanserte tilnærming til andre faktisk kan bidra til å hemme hans forståelse av det som faktisk foregår. Dette problematiserer hans selvforståelse. I følge Skjervheim er tilskuerposisjonen og deltagerposisjonen knyttet sammen i en nødvendig veksling i dagliglivet. En vitenskap om mennesker må ta hensyn til dette. I *Ute av verden* fremgår det at Henriks rendyrkede tilskuerperspektiv ikke er tilstrekkelig for å forstå andre mennesker og eget samspill med dem.

Den manglende orienteringen mot andre personers reelle oppfatninger fremstår som Henrik Vankels blinde flekk. Det at han ikke behandler andre som en potensiell kilde til innsikt om seg selv, stiller også spørsmål ved hans muligheter for selvrefleksjon, i lys av teoriene til Taylor og Giddens.

6

Selvrefleksjonens forbannelse

But there's a vantage point and it takes some time to find
where you can see how all the pieces fit as you watch them fall apart.
Stephen Bruton

What is offered as remedy is in fact the disease itself.
Paul de Man

I åpningen av *Ute av verden* uttrykker Henrik Vankel at han anser det som uholdbart og uverdigg å være i ukjente krefters vold. Han begynner å erindre med et uttalt ønske om å forstå, bli en som handler og ta kontrollen. Han tenker seg at han skal *dissekere* sine minner ved hjelp av sin kjølige fornuft, og begir seg inn i sin egen fortid som en slags ”forsker”.

De to foregående kapitlene har undersøkt denne hovedpersonens tenkemåte, slik den kommer til uttrykk i romanen. Kapittel 4 kartla hvordan Henrik vekker sin fortid til live gjennom sine erindringer, samtidig som minnene kan vekke hans ubehag over selviakttagelsen. Kapittel 5 dreide seg om at denne romanpersonen møter andre personer med en ”forskers” analytiske distanse, men uten å behandle deres oppfatninger som en mulig kilde til innsikt om seg selv.

Dette kapitlet vil handle om hvor selvransakelsen fører hovedpersonen i *Ute av verden*. Ender Henriks gjennomgang av fortiden med nye innsikter, selvkontroll og frigjøring fra ukjente krefter?

Fortellinger om avmakt

Jeg har tidligere betraktet romanens fortellinger om Henriks fortid som uttrykk for hans selvrefleksjon. I dette perspektivet er det interessant å se nærmere på hvilke mønstre som preger de fortellingene som fortelleren Henrik ”konstruerer”. Som nevnt i kapittel 2 dreier det

seg grovt sett om: episoder og hendelsesforløp fra Henriks eget liv, slekts- og familiefortellinger og bi-fortellinger eller digresjoner.

Den sentrale erindringsfortellingen om Henriks nære fortid dreier seg om hans fatale handlinger i Nord-Norge og om hvordan han mistet kontrollen over situasjonen. Han gjorde noe sosialt utilgivelig ved å forføre sin 13-årige elev. Hans fortvilte reaksjon under flukten med Hurtigruten uttrykkes slik: ”*Hva var det jeg hadde gjort?*” (233)

Fortellingen om Henriks foreldre Harald og Ingrid handler også om fatale handlinger og valg som får uante konsekvenser. Ingrid tar det første initiativet i denne kjærlighetshistorien, på tross av at vennene advarer henne om at Harald ikke er til å stole på. Noen år senere blir de nødt til å gifte seg fordi Ingrid er gravid. Dagen før bryllupet refereres Haralds tanker slik: ”*Hva er det jeg har gjort.* I et lysende klart og vondt øyeblikk vet han at han ikke vil gifte seg med henne.” (324-325) Harald og Ingrid er fanget av omstendighetene, og Ingrid gifter seg med en mann som vil noe annet. Henriks egne erindringer viser at Harald senere forlater familien, blir alkoholisert, forfaller og flytter til en annen by. I Henriks fortellinger om fortiden går det frem at livet ikke ble slik Harald og Ingrid hadde tenkt. Det klarte de ikke å forhindre.

Slektshistoriene fra familien Vankel preges også av fatale hendelser. Ifølge familiemytologien skal Henriks oldefar, sjømannen Henry, ha druknet i havnebassenget i Liverpool da han var full, noe hans svirebror kom og fortalte enken og datteren. Henrik tenker over at denne historien trolig ikke er helt sann, men han tolker den like fullt som et uttrykk for familiens skam: ”Hvordan kommer en slik løgn inn i en familie? Man skammer seg, noen er ikke gode nok. Man vokser opp og tenker at min far ikke er god nok.” (569) Henrik tenker seg at farmoren hans betraktet sin far i dette lyset. ”Hvordan kan en datter tenke slik om sin far? Hvis hun har en skuffet mor, som en gang hadde muligheten til noe bedre, men som valgte feil.” (569) Her reflekterer Henrik over at en fortelling om fortiden som har festet seg som en rådende versjon, sier sitt om familiens selvforståelse. Historien om oldefaren som gikk til grunne i fylla og oldemoren som valgte feil mann har likhetstrekk med fortellingen om Henriks egne foreldre.

Flere bifortellinger og mindre episoder handler også om personer som det går galt med. Et eksempel er Henriks minne om en gutt i klassen som druknet da Henrik selv var barn. Dette fremstilles gjennom en liten scene som Henrik tenker seg.

Den største sorgen, å miste et barn, den grusomste tiden å dø på,
i barndommen, løpende over isen. (...) Andpusten løper du,
lenger og lenger ut, for det er slik du har tenkt deg det, bare å

løpe, for til sist å forsvinne, før eller siden gir isen etter under føttene dine, og du drukner, stakkars, stakkars liten, helt alene med deg selv synker du gjennom det svarte kalde vannet, *hva er det du har gjort.* (27)

Her skisseres en situasjon med det verst tenkelige utfall. Gutten bare løper og løper – noe som betones stilistisk gjennom en oppjaget, korthugd syntaks – i sin uunngåelige ferd mot undergangen.

Vi ser at en lignende tematikk gjentas i romanens ulike fortellinger: de handler om personer som blir fanget i situasjoner de ikke kommer ut av. De ulike fortellingene er varierte og rike på ulike sanseinntrykk, men håpløshet og undergang blir ofte utgangen. I tråd med dette har flere fortellinger en lignende struktur. Som i den urovekkende scenen med gutten som druknet blir personene revet med av hendelser de ikke kontrollerer. Personene i fortellingene fremstår som avmektige, i den forstand at de ikke griper inn, lar seg advare eller forhindrer det negative utfallet. I den grad personene fra Henriks slekt og familie tar valg, fremstilles disse ofte som fatale. En reaksjon som stadig gjentas av Henrik selv, og som dessuten tillegges andre personer, uttrykkes i vendinger som: ”Hva er det du har gjort?”. Dette kan betraktes som en erkjennelse av å ha gjort noe uopprettelig, som ikke kan gjøres om. Det kan også være et uttrykk for skam.

Gjennom dette repetitive mønsteret i romanen fremstår fortellingene om andre personer til en viss grad som gjenspeilinger av fortellingen om Henrik selv. Kanskje kan dette forstås som et uttrykk for at romanens fortellinger farges av Henriks måte å tenke på.

Tilskuerens determinisme

I forrige kapittel så vi at Henrik i romanens handlingssituasjoner opererer med det man kan kalle en tilskuerholdning, med Hans Skjervheims begrep. Skjervheim knytter tilskuerholdningen til det å betrakte andre mennesker som determinerte.

Handsamer ein det som den andre seier som eit faktum, så stiller ein seg sjølv utanfor med omsyn til temaet, ein gjer seg sjølv til ein framand med omsyn til det. Om ein difor objektiverer si omverd, dei andre og samfunnet, så stiller ein seg utanfor, samfunnet framtrer då som det for ein sjølv framande, det framande er nettopp det som ein ikkje deltek i, eller er i stand til å delta i. I dette perspektivet framtrer vidare samfunnet og dei andre som determinerte, som fylgjande ubrytelege ”naturlover”. At det framtrer slik er nettopp ein funksjon av at ein ikkje sjølv deltek, for frå deltakarsynstad er ikkje alt forhånds-determinert,

då skal ein nettopp sjølv vera med å avgjera hendingane sin gang, determinera. (Skjervheim 2001 (1976): 80)

Det å innta tilskuerrollen overfor de ”objekter” man studerer, innebærer altså at man finner lovmessigheter og sammenhenger. Ifølge Skjervheim er en slik tilnærming problematisk innenfor menneskevitenskapene, fordi den innebærer å redusere friheten til dem man studerer, ved å betrakte dem som determinerte.

I fortellingene om andre personer enn Henrik i *Ute av verden*, opererer den autorale fortelleren som en slags tilskuer, i den forstand at fortelleren ikke deltar i handlingen selv og ikke kan gripe inn, men kjenner til personenes tanker og motiver. Fortellingen om Henriks foreldre er et eksempel på dette. Hvis vi tenker oss at det er Henrik som inntar posituren som aural forteller, ser han sine foreldre med et tilskuerblikk, og han finner sammenhenger. Harald og Ingrid fremstilles som preget av sin bakgrunn, og de handler deretter. Ingrid har en naiv forestilling om kjærligheten og vet ikke hva hun begir seg ut på ved å følge sine sterke, umiddelbare følelser. Harald har en streng far som ikke anerkjenner sin sønns livsvalg. I trass skal Harald vise familien hva han er god for, men han ender senere med å nærmest gå til grunne.

Vi kan slå fast at Henrik, som forteller, beskriver personene han forteller om som avmektige i den forstand at de ikke klarer å forhindre at det går galt med dem. Det repetitive mønsteret av fatale handlinger og skam i Henriks familiehistorier, skaper dessuten et inntrykk av lovmessighet i Henriks slekt. Avmakten i familiehistorie gjenspeiler Henriks avmakt i fortellersituasjonen, etter å ha gjort noe uopprettelig. Det virker dermed som Henrik fortolker sine egne handlinger inn i et mønster fra slektshistorien som han ikke unnslipper.

Skjervheim hevder at det å betrakte seg selv som determinert er identisk med ”Selbstentfremdung”, det å bli fremmed for seg selv.

Den utbreidde psykologiseringa og sosiologiseringa i mennesket si sjølvtolking som er så vanleg i våre dagar, er ein del av den selbstentfremdungsprosessen som går for seg i det moderne samfunnet. (Skjervheim 2001 (1976): 81)

I den grad Henriks fortellinger om fortiden etablerer sammenhenger, fremstilles ikke disse som oppløftende for ham.

”Innsikten er grusom”

Gjennom Henriks egne minner om oppveksten kommer hans foreldres svakheter og begrensninger også til syne. Det vekker Henriks ubehag. Slik beskriver Henrik dette ubehaget tidlig i romanen:

(...) det er alltid vondt å gjennomskue noen. Øyeblikket hvor din bror viser seg som svakere enn deg for aller første gang, øyeblikket hvor du for første gang ser på din far med medlidenhet, øyeblikket hvor du forstår at din mor ikke strekker til. At det du inntil da regnet som din egen svakhet, en manglende styrke som bare gjaldt deg, i virkeligheten gjelder alle. Selv den strengeste. At svakheten finnes også der, i det som du underordner deg. Så skulle man tro at det var en innsikt som føltes forløsende, de er som meg, et løft opp til tanken: da skal jeg også klare meg. Men det motsatte er tilfelle. Innsikten er grusom. Du hadde lent deg mot denne styrken, du hadde satt din lit til den, og nå viser den seg å skjule svakhet, nå viser den seg å ikke være bedre enn deg. At det ikke blir bedre enn det er nå. For en fryktelig tanke. (114)

I minnene fra Henriks gymnastid kommer det fram hvordan foreldrenes svakheter får konsekvenser for ham. Moren reiser bort noen måneder, Henrik blir etterlatt alene med sin vanskelige far, og det oppstår en ubehagelig maktkamp mellom dem. Faren plasserer Henrik på en hybel og lar huset forfalle. Når moren kommer tilbake, ber han om skilsmisse, trekker seg så tilbake fra omverdenen og forsvinner ut av Henriks liv.

I gymnastiden orket ikke Henrik å forholde seg til farens forfall: ”Jeg ville ikke se ham slik.” (435). Henriks smerte i forbindelse med moren er mer underkommunisert i romanen, men gjennom spredte minner kommer det fram at hun ikke strekker til.

*Hun gjør det ikke riktig, tenker jeg. Syv år er jeg. Vi sitter og spiser kjeks, men kan ikke bade, de grønne, glatte algene vokser i fjellet i vannkanten. Og det er ikke sol her. Hun vil at vi skal ha det bra, tenker jeg. For første gang får jeg vondt av henne. Hun vil bare det gode, men får det ikke til. For aller første gang får jeg vondt av mamma. Skyene tetner til, det begynner å regne, vi har bare vært der en liten stund, jeg har lyst til å si mamma, *det gjør ingenting at du ikke får det til å bli som det skal være*, og så kan hun stryke meg gjennom håret og smile av meg, *Henrik, snille Henrik, synes du det var så fælt?* (585)*

Her husker Henrik den første gangen han hadde vondt av sin mor, fordi hennes gode vilje ikke er nok til å skape idyll. Hun klarer heller ikke å forhindre at familien går i oppløsning. I nåtidssituasjonen tenker Henrik på moren som desillusjonert.

alt det disse øynene har sett, alt det hun har tenkt. Om seg selv, om verden. Men nå er blikket fraværende, tankene uinspirert, hun ser det hun ser (...) *Så dette er verden. Dét blikket. Så dette er alt.* Det var lenge siden jeg hadde tenkt på mamma. Jeg merket at det gjorde meg trist. (412)

Tristheten er også det som sitter igjen etter scenen der den 26-årige Henrik tilfeldigvis ser faren sin igjen på et hotell i Kristiansand, mot slutten av romanen. Faren har forfalt voldsomt siden sist, men prøver å opprettholde en anelse selvspekt i baren. Henrik tar ikke kontakt. Han må rømme fra situasjonen og begynner å gråte. Så prøver han å stålsette seg mot farens innflytelse.

Ingen unnskyldning finnes for ham. Ikke noe hjerte stort nok for tilgivelse. Bare glede over hans forfall, hans langsomme utslettelse av seg selv, hans død. Alle hjerter gleder seg. Er det sant? Jeg støtter meg mot en av båtene, fylt av et maktesløst raseri, for innerst inne vet jeg at det ikke er sant, at jeg ikke vil ham vondt, at det er synd på ham. Og det er ikke til å bære. (691-692)

Henrik ser altså foreldrenes svakheter og smerte, og han synes ikke det er til å bære. Den grusomme innsikten, er innsikten i avmakten. Henrik finner det ikke oppløftende å tenke om foreldrene at ”de er som meg”, noe som vel også innebærer at han selv er som dem. Romanen viser i hvert fall at han handler på lignende måter som han anser foreldrene for å ha gjort, bare mer ekstremt. Han har flyktet og trukket seg tilbake fra omverdenen, som faren har gjort før ham, og han har fulgt sine følelser med fatale følger, i likhet med moren.

Fortidens kaos

Anthony Giddens teori om selvidentitet dreier seg om individet ”skaper” seg selv gjennom å revidere og fortolke en biografisk fortelling som stadig holdes i gang. I motsetning til dette betoner *Ute av verden* at personene i romanen er preget av sin bakgrunn på en måte som de ikke er i stand til å fri seg fra. Dette preger også Henriks selvforståelse, slik den artikuleres i romanen. Slik tenker han om sitt forhold til foreldrene:

Fri seg fra dem kan man ikke, uansett hvor man er. Først og fremst genetisk naturligvis: mine begrensninger er endelige, og noen andre har satt dem for meg. Mine evners grenser. Men også minnene er meg gitt. Minnene vi deler. (545)

Like fullt gir Henrik i begynnelsen av romanen uttrykk for at han ønsker å undersøke sine minner og se dem klart, for å unngå å bli styrt av ukjente krefter som er utenfor hans kontroll. Det gir mening å betrakte den selvrefleksjonen han initierer her i lys av Giddens teori om at individet forstår seg selv gjennom sin biografiske fortelling. Ifølge Giddens må fortellingen hele tiden være åpen for å integrere hendelser som finner sted i den ytre verden, for at kontinuiteten skal kunne opprettholdes. Vi har sett at Henrik prøver å forstå seg selv i lys av sin fortid, men det er begrenset hvilken sammenheng Henrik etablerer i erindringene fra sitt eget liv. Hans personlige fortid gjenkalles for en stor del som ulike biter og stykker som ikke integreres i noe oversiktlig hele i romanen. Dette samsvarer med romanens orientering mot assosiativ erindring. Sett i lys av Giddens' teori blir det likevel klart at Henriks biografiske fortelling ikke virker avklart og helhetlig for ham. Henriks problemer med å få klarhet i fortiden beskrives gjennom en simile:

Fortiden er som en flaske du finner i gjørma ved elvebredden.
Om du tar flasken forsiktig opp og gransker den virker innholdet
klart og gjennomskiktig; idet du begynner å riste på den stiger
mudderet i bunnen som en sky og formørker alt, det blander seg,
foran øynene dine forandrer det seg. (368)

På samme måte bidrar gjenkallelsen av fortiden til å formørke Henriks tanker og skape forvirring.

Mange passasjer i romanen viser at Henrik anser fortiden som et plagsomt kaos som fyller ham opp og krever tankekapasitet, uten at han kan forsone seg med fortiden og legge den bak seg. I stedet for å nå fram til klargjørende innsikter som muliggjør en bedre håndtering av tilværelsen, fanges han i låste tankebaner. Slik tenker Henrik om dette problemet, etter en ubehagelig kveld på byen i gymnastiden i Kristiansand.

Skulle ønske jeg kunne tilbakelegge alt, tenker jeg på en benk i
parken like etter. At alle tingene ikke ble værende i meg, men
slapp taket så snart de hadde hendt. Ikke som nå, hvor alt la seg i
lag på lag og snart ble umulig å unngå. Nesten alle tanker ledet
til et eller annet jeg en gang hadde gjort, som om alle
tankebanene var blindveier, umulig å passere. Tankene som små
blanke trikker susende i full fart rundt omkring. Mye fint å se.
Men så dukker det opp en hindring i banen, man må stanse, og
ved håndkraft dytte doningen tilbake, et langt stykke, til man
finner en pens og kan skifte spor. (612-613)

Metaforen med trikkene som suser rundt i Henriks bevissthet skildrer en bevegelse som ender i stagnasjon. Tankene støter hele tiden på noe som har skjedd, som må unnviktes. Slik kommer

tankene aldri videre. Henriks tankemønster preges ikke her av en utvikling som vitner om at han gjør seg sine erfaringer og forsoner seg med det som har skjedd. Paradoksalt nok prøver å Henrik unngå å tenke på minnene samtidig som han aldri blir ferdig med dem. Det er det samme som plager den 26-årige Henrik i Nord-Norge.

Men samtidig var det noe i meg som husket, som tårnet
begivenhet oppå begivenhet i minnet mitt og fastholdt det som
nå skulle være ute av verden. Det var ikke noe sted å vende seg,
jeg ble fylt opp, og intet forløsende øyeblikk fantes, som
øyeblikket like etter at du har spydd og føler deg renset, ingen
slik åpning her. Som kvalme i et lukket system. (212)

Slik sammenlignes den fortiden som fyller opp Henriks bevissthet med en kvalme som ikke får utløp. Den kroppslige metaforen markerer at den grublende Henrik blir fanget i seg selv og sine egne minner, uten noen åpning mot omverdenen. I romanåpningen tenker Henrik seg at han nettopp skal overskue denne plagsomme fortiden som fyller ham. Han ønsker å gripe noe uhandgripelig som vekker kvalme og ubehag, ved å *dissekere* minnene. I stedet er det kvalmen som griper Henrik. Gjennom hele romanen undergraves stadig Henriks forsøk på å erindre av et like sterkt ønske om å glemme.

Mot slutten av romanen går Henrik en tur i vårkvelden i Kristiansand, og sanseintrykkene får ham til å savne barndommen. Han tenker seg så at han drar tilbake til byggefeltet med Block Watne-husene, der han vokste opp. I Henriks fantasi er byggefeltet bevart i ”frosset” versjon fra den dagen familien hans flyttet derfra. Han fantaserer om at han finner den 13-årige nabogutten Erling død i hagen, mens Erlings mor sitter tilstivnet i sofaen med en kaffekopp full av mugg. Alt er dødt og råtnende. Passasjen ender i en fantasi om å sette fyr på hele barndomslandskapet.

En gold verden. Og dit vil du altså tilbake. For å gjøre hva?
Tenne bråtebrann? Ja, god idé. (...) Den vidunderlige lukten av
bråtebrann har ført deg hit, nå kjenner du den igjen, der den
stammer fra. Og ilden bare fortsetter og fortsetter, vil fortære alt
som er der. Du synes kanskje det er en god tanke, å svi ned alt til
grunnen, bli kvitt alt dette råtnende, kvalme. Ikke bare simpel,
fortrengning, nei en total utslettelse.

For ingen vil tilbake dit.

Ikke dit. (685)

Dette kan leses som at Henrik tar et siste oppgjør med sin nostalgiske fortidslengsel, som fører ubehag med seg. Akkurat som i romanens åpningsparti leder den ”skamløse”, forførende

nostalgien til noe kvalmende og ubehagelig som må skyves vekk. Denne ambivalensen preger Henriks forhold til fortiden gjennom hele romanen. I den grad minnene bringer innsikter, anses de som ubehagelige og til liten hjelp. Til slutt vil Henrik utslette ”alt dette råtnende, kvalme”. Det vitner om liten tiltro til erindringen, som han i åpningen av romanen tenkte å bruke til å forstå.

Vi ser dermed at Henrik ikke får et avklart forhold til fortiden sin, men i stedet bestemmer seg for å skyve tankene om fortiden vekk.

Uendelige regresser

Romanen viser altså at Henriks selvrefleksjon i enerom fører til at han selv blir fanget – i sine egne tanker. Grublingen hans fremstilles gjerne som uendelig regresser, noe Henriks tanker om selvforakten er et godt eksempel på.

Selvforakten kommer aldri noen vei. Selvforakten ligner barneleken hvor hånd blir lagt på hånd, hvor den underste trekkes ut og legges på toppen i en stadig bevegelse. Men uansett hvor fort det går, blir aldri stabelen av hender høyere. *Sitter du her og forakter deg selv, hva vil du oppnå med det? – og så fra bunnen, forakter du din egen selvforakt, så smart du er, og så fra bunnen: forakter du din egen forakt over selvforakten din og tror at du er smart når du innrømmer at du er smart og forakter deg for det, og så fra bunnen igjen, uten noensinne å komme noe sted. Selvforakten lever på overflaten. (513-514)*

Slik beskrives stadig nye meta-nivåer av selvforakt, i en nedadgående, destruktiv spiralbevegelse som ikke fører noe sted, men kun generer mer selvforakt. Henriks refleksjoner om seg selv og om hva han faktisk skal gjøre har også en tendens til å ende opp i onde sirkler.

Dette fører igjen til at Henrik lengter vekk fra den hemmende grublingen. I sitt møte med de tilsynelatende ubesværede kollegene i Nord-Norge, reflekterer Henrik over sitt eget tankemønster.

Det er bare denne grublingen som fører til lengsel etter det ubesværede, og det er bare denne lengselen som hindrer deg i å komme dit. For de som er der, i det ubesværede, hvor ting bare skjer og ingen baktanker finnes, vet simpelthen ikke hvor de befinner seg. Den manglende bevisstheten er selve betingelsen for å oppholde seg der. De lengter vel ikke! De har det jo bra!

Og de spør aldri seg selv hvorfor. (111-112)

Henrik betrakter ”det ubesværede” som noe han selv ikke har tilgang til, og paradokset er at selve lengselen hindrer tilgangen. Hans selvbevisste grubling blokkerer tilgangen til en ubesværet væremåte, og Henriks bevissthet om dette bidrar heller ikke til noen forløsning. ”Grublingen” og ”det ubesværede” fremstilles som to absolutte posisjoner som han ikke finner noen overgang mellom.

Hvor fører denne tankegangen Henrik? Hans refleksjoner om selvforakten kan tjene som eksempel på hvordan han kan sette en stopper for de uendelige regressene i tankene. Henrik husker en situasjon hvor han faktisk prøvde å trenge til bunns i selvforakten, ved å stenge seg inne i et personlig forfallsprosjekt. Han satt alene i en leilighet med mat, sprit, pornoblader – og romaner av Joyce og Proust. Men Henrik hånte raskt seg selv for dette tåpelige prosjektet og slo seg først til ro da han hadde tydd til fysisk selvskading, ved å skjære blødende striper i sitt eget bryst med et glasskår. Dermed brøt selvforaktens tankespiral mot en fysisk og mer håndfast størrelse, en grense.

Henrik fascineres også av ”det som ikke tenker”, men bare *er*, som naturen og tingene i omgivelsene. Glimtvis tenker han seg et urovekkende, ikke-menneskelig perspektiv:

Verden er gammel og blind. Den hører ikke, den ser ikke, den tenker ikke, den føler ikke. (...)Den er ikke engang likegyldig! Den er ingenting, på samme måte som døden er ingenting, likevel verre, for verdens ingenting har ikke engang fått navn av oss. (188)

Slik skisseres noe som den menneskelige bevisstheten ikke kan fatte; et fravær av menneskelig bevissthet. Henrik beskriver det som privilegerte øyeblikk av skjerpet følsomhet når man ser verden blottstille seg i sitt ”sanne vesen”, i sitt ingenting. ”For sjelen kjenner det igjen. Alt det du ikke er har du en gang vært og skal en gang bli, det som ikke er døden, men det døden åpner mot: *ditt eget ingenting.*” (188) Slik fascineres Henrik av et ingenting som ikke kan språkliggjøres, noe som i siste instans kan tolkes som en dødslengsel. Henrik gir flere ganger uttrykk for at han ønsker å ”unnsnippe seg selv” når grublingen blir plagsom, og han sier han kjenner tre metoder: ”Sove og lese. Og drikke da”. (234) I romanen fører Henriks klaustrofobiske grubling til syvende og sist til en lengsel etter refleksjonens og selvbevissthetens opphør.

Sluttscenen

Motsetningen mellom grublingen og lengselen etter det ubesværede preger Henriks tanker gjennom hele romanen. Det jeg tidligere har betraktet som hans indre konflikt mellom den skamfulle selvovervåkningen og dyrkelsen av de umiddelbare følelsene kan også forstås som en variant av dette. Hans avveininger om forelskelsen i Miriam er preget av en tilsvarende, uløselig motsetning mellom absolutte alternativer: Han tar stadig nye beslutninger om å glemme Miriam *helt*, noe som raskt kan vippe over i sin motsats: at han fortsatt *må* ha henne. Mot slutten av romanen tenker Henrik som så: ”halstarrigheten min er umoden. Som følelsene for Miriam er umodne. Men hva så? Lenger kommer jeg ikke. For og imot i en uendelig regress.” (680). Grublingen gir ingen svar i Miriam-spørsmålet. Henrik bestemmer seg til slutt for at han skal dra ut til flyplassen når Miriam kommer til Kristiansand, for å se hva hun vekker i ham. Fraværet av tvil får ham til å gi seg til kjenne på flyplassen. ”Derfor reiser jeg meg. Da jeg så henne visste jeg at jeg fortsatt ville ha henne. At det overhodet ikke fantes tvil.” (697). Romanen ender med at Miriam kommer løpende og kaster seg i Henriks armer, og Henrik tar henne i mot.

Etter erindringer og refleksjoner som fyller nærmere 700 romansider ender Henrik altså med at han skal se hva Miriam vekker. Det er med andre ord ikke så mye denne romanpersonen sitter igjen med etter å ha tenkt over sin fortid. Sluttscenen *kan* leses som et uttrykk for at Henrik tar et valg om å handle og gå en annen person i møte, som en utvei fra sin klaustrofobiske grubling. Men det Henrik velger, er å la det være opp til Miriam hva som skal skje, etter at synet av henne har fjernet hans egen tvil: ”Nå er det opp til henne. Skjuler hun det, kan vi treffes senere i dag, skjuler hun det ikke, skjer det som må skje.” (697) Henrik gir også etter for sine følelser: ”nå vil jeg ikke lenger kjempe imot, nå vil jeg gi etter.” (698)

Henriks overgivelse innebærer både et brudd med samfunnets normer og muligheten for et nytt oppbrudd i hans egen livshistorie. Kvelden før Miriam kommer, tenker Henrik at han fortsatt kan snu og reise tilbake til Nord-Norge, fordi han kun har vært borte en uke. Han tenker seg andre mulige framtidsplaner. Men alt dette lar han fare, noe som innebærer at han slutter å tenke på framtidige konsekvenser. Sin fortid har han også sluttet å forholde seg til. Sluttscenen beskriver ikke omverdenens reaksjon på at Miriam omfavner Henrik. Men den bevegelsen som settes i gang idet Henrik gir seg til kjenne for Miriam på flyplassen fremstår som en bevegelse vekk fra de andre menneskenes verden.

Selvrefleksjonens forbannelse

Ute av verden viser at Henrik Vankels forsøk på å dissekere sine egne minner fører med seg ubehag og forvirring. Det ender med at grublingen går i stå, og Henrik forlater refleksjonen. Utveien blir en handling som kan føre til ytterligere nedverdiggelse og isolasjon. Slik beskriver romanen et forsøk på selvrefleksjon som mislykkes. I romanens avslutning gjør Henrik motsatte av det han satte seg fore i romanåpningen. Han ønsket å unngå å være i ukjente krefters vold, men setter seg til slutt i en situasjon som han ikke kontrollerer. Han skal la begivenhetene avgjøre hva som vil skje. Alle Henriks forsetter vipper over i sin motsats. Hans forsøk på en rasjonell og kjølig analyse ender med at han gir seg følelsene i vold.

I sluttscenen blir vi vitne til Henriks passive overgivelse: ”Noe kommer til å skje, det føler jeg på meg. Som det alltid gjør når jeg bestemmer meg for ikke å si nei til meg selv.” (695) Det virker som Henrik her anser seg som styrt av sine intuitive, sanne og oppriktige følelser, som han ikke skal sensurere lenger. I motsetning til dette mener Hans Skjervheim at det å betrakte seg selv som determinert er identisk med å bli fremmed for seg selv. Med støtte i Søren Kierkegaards filosofi hevder Skjervheim at det er umulig å operere som om man stod utenfor sin egen menneskelige situasjon, som man allerede er utlevert til og engasjert i.

Det som Kierkegaard gjer, er å streka under at vi eksisterer ikkje utanfor tida, vi er endelege i vår eksistens, og vi kan ikkje stilla oss utanfor som om vi var tidlause, spesielt kan vi ikkje stilla oss utanfor oss sjølv. Eksistensielt er det nettopp spørsmåla om godt og vondt, rett og rangt som er dei sentrale, å eliminera dei ved abstraksjonen si hjelp, er å fuska i eksistensen. Ein lurar seg undan valet. (Skjervheim 2001(1976): 86)

Skjervheim påpeker at det å operere som om man stod utenfor sin egen menneskelige situasjon kan innebære en eliminering av etikken. I sluttscenen av *Ute av verden* opererer Henrik som om han ikke har noe annet valg enn å leve ut sine følelser. Han skal la en 13-åring avgjøre hva han selv skal gjøre. Han forholder seg ikke til noe valg mellom rett og galt.

Romanen viser at Henrik Vankel ikke klarer å fri seg fra sin fortid, og han ender med å betrakte seg selv som determinert. Denne orienteringen står som nevnt i motsetning til Giddens' og andre teoretikers syn på at det senmoderne individet ”skaper” sin identitet. Dette innebærer ikke at individet betraktes som løsrevet fra sin sosiale sammenheng. Alasdair MacIntyre er blant teoretikerne som anvender fortellingen som modell for selvidentitet. Han understreker at man ikke kan ”fortelle seg selv” fritt etter fantasien, men er bundet av konteksten eller sammenhengen som et individ, som sosialt vesen, er omsluttet av. I tråd med

den populære forteller-metaforen innfører MacIntyre begrepet 'co-author': "we are never more (and sometimes less) than the co-authors of our own narratives" (MacIntyre 1981: 199, i Worthington 1996: 186) Dette synet innebærer at den sosiale sammenhengen er avgjørende for individets muligheter, men ikke at den er totalt determinerende. Kim L. Worthington understreker dette:

Our capacity for self-authorization is never absolute; we are always subject to 'certain constraints': constraints imposed by other subjects with whom we commune and communicate and the contextual constraints of our community settings. Wholesale personal freedom, the prerogative to be whatever we want whenever we choose, is always limited by the traditions, the conventions, the codes of reference – in short, the protocols – of the (con)textual communities in which we write and in which we have meaning. But equally, we are never merely the wholly inauthentic, written characters in these communities whose rich diversification constitutes the social text. We have the capacity, within constraints, to order and interpret our own narratives of personal continuity (...) (Worthington 1996: 186)

Worthington peker på individets muligheter for å fortolke og utforme sin identitet *innenfor* den sosiale sammenhengen, med dens begrensninger. I *Ute av verden* fremstilles Henrik Vankel snarere som styrt av sin fortid, ved at han ikke kan fri seg fra den. Samtidig ender han til slutt med å verken forholde seg til sin egen fortid eller den sosiale sammenhengen han lever innenfor.

Med denne utgangen kan romanen sies å problematisere det Henrik Vankel setter seg fore: å skulle reflektere seg fram til selvinnsikt i enerom. I det store og det hele viser romanen at Henriks selvrefleksjon ikke fører til noen forløsende selvinnsikt. Det virker snarere som at refleksjonen bidrar til å forsterke de problemene som Henrik tenkte å løse. Dette fremstår som selvrefleksjonens forbannelse i denne romanen. Henriks tankevirkosomhet foregår i et lukket kretsløp, og den fører ikke til noe i den virkeligheten som tross alt er ganske påtrengende i denne romanen.

Eirik Vassenden beskriver som nevnt selvrefleksjonens forbannelse som det at man til enhver tid er i stand til å imøtegå egne handlemåter og tenkemåter. Stagnasjonen i *Ute av verden* karakteriserer Henrik Vankel som en person som er i stand til å imøtegå seg selv i den forstand at han stadig griper selvkritisk inn mot sine egne tanker og handlinger. Samtidig viser romanen han nettopp *ikke* er i stand til å imøtegå egne tenkemåter og handlemåter når alt kommer til alt, fordi han fanges i sin egen vakling. Kun på desperate og ekstreme måter kan han unnslippe sitt eget tankespinn.

”Ute av verden”

Romantittelen ”Ute av verden” kan i min tolkning forstås i lys av at hovedpersonen stiller seg utenfor det menneskelige fellesskapet. I det anonyme kjærlighetsbrevet som gymnaseleven Henrik skriver til Bente, beskriver han selv ”verden” som det stedet der mellommenneskelig handling og interaksjon foregår.

For var ikke brevene mine egentlig hjelpeløse, er det ikke noe skrint og fattig over begjæret når det bare finner sitt uttrykk i skrift og aldri i virkeligheten? Var det ikke noe spinkelt og manglende ved disse brevene, en verdensfjernhet, en stor avstand mellom meg og brevet og mellom henne og brevet, dermed en umåtelig distanse mellom meg og henne? Kunne denne tilbakelegges, trodde hun? Bente, hva sier du, skal vi treffes? En eller annen gang de nærmeste dagene skal jeg gi meg til kjenne. Jeg vil vise deg at jeg har et liv utenfor disse brevene, at mitt begjær og min store kjærlighet ikke begrenser seg til den bunken av brev du til nå har fått, men at den finnes her ute et sted, i verden. Vi ses der. I verden. (597)

Henrik setter her brevets ”verdensfjernhet” opp som det som foregår ”i virkeligheten”, og han vil i stedet treffe Bente ”i verden”. Men i alle romanens handlingssituasjoner hvor Henrik prøver å delta i det menneskelige samspillet, går det galt for ham.

Tittelen ”Ute av verden” kan også forstås i lys av det idiomatiske uttrykkets betydning. I konvensjonell språkbruk viser uttrykket gjerne til det fortidige eller tilbakelagte, og slik brukes det også en rekke ganger i denne romanen. Det som er ute av verden, er det som kan oppsøkes gjennom erindringen.

Men samtidig var det noe i meg som husket, som tårnet begivenhet oppå begivenhet i minnet mitt og fastholdt det som nå skulle være *ute av verden* (...). (min uthevning) (212)

Her beskriver Henrik at minnene, som skulle vært ute av verden, forblir i ham. I Kristiansand tenker Henrik at det som har skjedd mellom ham og Miriam også er noe som bør forbli ”ute av verden”.

(...) alle kan gjøre feil, det viktigste er at ingen får vite om det, at det forblir *ute av verden*. Derfra var det bare å bygge seg opp igjen. (min uthevning) (417)

Jeg påpekte i kapittel 3 at Henriks lengsel etter Miriam spiller sammen med at hans egne minner fra oppveksten vekkes til live. Når Henrik lar seg rive med av sine følelser i

sluttscenen, kan dette også betraktes som at han oppsøker noe som ligger utenfor det menneskelige fellesskapets verden her og nå.

Om ironi

Ifølge min tolkning av *Ute av verden* spiller Henrik Vankels mislykkede selvrefleksjon sammen med at han stiller seg utenfor det menneskelige fellesskapet og ikke deltar. Alternativt kunne man kanskje lest *Ute av verden* som en roman som demonstrerer umuligheten av å forstå seg selv og kommunisere med andre. Det har ikke vært mitt prosjekt.

Ute av verden kan virke ironisk på flere måter, noe som bidrar til å problematisere hovedpersonens ”tenkemåte”. Romanen viser at Henrik Vankels manglende orientering mot andre personers oppfatninger kan resultere i selvbedrag, og at hans grubling i enerom går i stå. Det er ikke dermed sagt at intersubjektiv kommunikasjon ville vært løsningen på alle problemene til denne romanpersonens. Det gir ikke romanen noe grunnlag for å hevde. Jeg har like fullt fokusert på problematiske aspekter ved den tilskuerholdningen som *Ute av verden* beskriver. Romanens store ironi er at en hovedperson som vil unngå å være ”i ukjente krefters vold” ender med å gi seg følelsene i vold.

Ironi kan også forstås filosofisk, som en eksistensiell erfaring av distansen mellom den ytre realitetsverdenen og menneskets evne til å erkjenne den. Denne forestillingen stammer fra romantikken. Denne formen for ironi innebærer en erkjennelse av at språket, som man er avhengig av for å tenke og erkjenne, ikke når utover seg selv. Paul de Man har trukket linjer mellom den romantiske ironien og dekonstruksjonen. Han knytter tropen ironi til språkets avspaltende og meningsnedbrytende kraft. Jeg kommer ikke til å gå inn på denne problematikken og dens filosofiske grunnlag her, fordi det ligger utenfor denne oppgavens rammer.

Likevel er jeg fristet til å nevne Søren Kierkegaards kritikk av den romantiske ironien, fordi den figuren som Kierkegaard kaller ”ironikeren” har noe til felles med romanskikkelsen Henrik Vankel. Kierkegaards beskrivelse av ironikeren, fra verket *Om ironi* fra 1864, kan få stå som en avsluttende illustrasjon til noen av de problemene som *Ute av verden* tar opp, gjennom beskrivelsen av en romanperson som melder seg ut av fellesskapet og gir seg følelsene i vold. Kierkegaard bemerker at ironikeren er en tilskuer endog når han selv er den handlende:

Ironikeren står stolt indesluttet i sig selv, han lader Menneskene, ligesom Adam lod Dyrene, passere sig forbi og finder ikke Selskab for sig. Herved kommer han nu bestandig i Collision med den Virkelighed, han tilhører. (Kierkegaard 1994: 294)

Videre hevder Kierkegaard at hvis ironikeren angrer på noe, angrer han estetisk og ikke moralsk. Den estetiske innstillingen til livet medfører en manglende kontinuitet.

Idet nu Ironikeren saaledes, med den størst mulige poetiske Licent, digter sig selv og sin Omverden, idet han saaledes lever aldeles hypthetisk og conjunctivisk, *taber* hans Liv *al Continuerlighed*. Herved synker han aldeles ind under Stemning. Hans Liv er *lutter Stemninger* (Kierkegaard 1994: 295)

Ifølge Kierkegaard følger ironikerens stemninger hverandre uten indre sammenheng, noe som har sin parallell i de stadige vekslingene mellom ulike sinnsstemninger og fortellerposisjoner som vi finner i *Ute av verden*: ”da der i Ironikeren ingen Continuerlighed er, saa afløse de meest modsatte Stemninger hinanden. Snart er han Gud, snart et Sandskorn.” (Kierkegaard 1994: 295-296)

7

Samtiden og moderniteten

Ute av verden beskriver hvordan hovedpersonen og fortelleren Henrik Vankel fanges i sitt eget tankespinn. Hovedpersonen fremstilles som et isolert individ som holder andre mennesker på avstand. Dette åpner for at romanen kan sees i lys av de beskrivelsene av norske samtidsromaner som jeg nevnte innledningsvis. Både Eirik Vassenden og Per Thomas Andersen trekker frem eksempler på at overdrevent selvbevisste og grublende romanpersoner preger norske romaner fra 1990- og 2000-tallet.

Den selvbevisste og analytisk distanserte Henrik Vankel er beslektet med hovedpersonen i Trude Marsteins roman *Plutselig høre noen åpne en dør*. Stilistisk sett preges Marsteins roman av en mer dempet og tilsynelatende tilforlatelig fortellermåte. Like fullt gir også Marsteins roman uttrykk for hovedpersonens kvalme og klaustrofobi over å ikke unnsnippe sin reflekterte distanse til seg selv og andre, noe Per Thomas Andersen påpeker:

”Jeg dobbeltspiller for meg selv,” sier Trude Marsteins selvbevisste hovedperson, ”jeg later som jeg bare later som.”
Det gjennompsykologiserte selv blir fanget i selvovervåkningens permanente pes. (Andersen 2003: 143)

Ute av verden har også noe til felles med Olaug Nilssens bok *Vi har så korte armar* (2002), som nevnt innledningsvis. Eirik Vassenden påpeker at brå kast mellom ulike tekstnivåer som ”det satirisk-refleksive” og ”det realistisk-patetiske” preger *Vi har så korte armar* (Vassenden 2004: 192). Denne formmessige variasjonen understreker at bokens hovedperson er todelt og preget av motstridende egenskaper. Denne litterære dynamikken kan minne om *Ute av verdens* vekslinger mellom elegisk og pikaresk toneleie, og mellom hovedpersonens følsomme og selvovervåkende holdning. I *Vi har så korte armar* virker imidlertid variasjonene i større grad litterært selvrefleksivt og undergravende. Romanen tar stadige oppgjør med sin egen representasjonsmåte, noe som fremstiller selv selvbebreidelsene til den

selvkritiske hovedpersonen Liv som løgnaktige. I *Ute av verden* undergraver Henrik Vankel stadig sine egne bestemmelser og ståsteder, men romanen undergraver ikke sin framstilling av fiksjonen om denne romanpersonen på samme måte. Like fullt gir begge bøkene uttrykk for hovedpersonenes hemninger og ubesluttomhet.

Eirik Vassenden beskriver selvrefleksjonens forbannelse som en hemning for både samtidslitteratur og litteraturkritikk. I essayet ”Myter om samtidslitteraturen” etterlyser han en norsk samtidslitteratur som i større grad tar på seg å forvalte historisk erfaring.

(...) muligens må man tørre å bruke erfaringene på en mer selvsagt måte, møte dem uten en forknytt redsel for å trække over litteraturens strek. Jeg tror samtidslitteraturen i større grad kan ta del i mytologiseringen av samtiden – omsetningen av historiske erfaringer – på en eksplisitt måte. (Vassenden 2004: 28)

Vassenden tar et forbehold om at det å behandle voldsomt, historisk stoff som for eksempel krigserfaringer kan resultere i spekulativ litteratur. Samtidig savner han en mer umiddelbar omgang med historisk erfaring i den norske samtidslitteraturen.

Det er nødvendig å problematisere bruken av begrepet ”selvrefleksjonens forbannelse” i denne sammenhengen. Vassenden er som nevnt noe uklar i sin bruk av begrepet og han diskuterer det heller ikke utførlig i sin essaysamling. Slik jeg ser det, kan selvrefleksjon forstås som en hemning på to nivåer. For det første kan dette knyttes til at et verk er litterært selvrefleksivt, noe som kan innebære at det konsentrerer seg om å *kommentere* eller *problematisere* egen eller andres forvaltning av historisk erfaring, fremfor å omsette historiske erfaringer på en mer uforbeholden og direkte måte. Litterær selvrefleksivitet står ikke nødvendigvis i motsetning til forvaltning av historisk erfaring i samtidslitteraturen¹. I boken *A Poetics of Postmodernism* lanserer for eksempel Linda Hutcheon betegnelsen ”historiographic metafiction”, som en kategori som mange postmoderne romaner kan plasseres i:

By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages (Hutcheon 1988: 5)

Vassenden kritiserer like fullt norske samtidsverker som har som prosjekt å avsløre eller kritisere for eksempel medieformidlingen av historiske erfaringer², fremfor å selv på ta seg å

¹ Man kunne til og med hevde at de fleste romaner rommer en latent selvrefleksiv dimensjon i tillegg til å forholde seg til historisk erfaring, på et eller annet nivå.

² Vassenden nevner for eksempel John Erik Rileys bok *Mølleland* (2001)

forvalte erfaringen. Det virker som det er i denne forstand Vassenden mener at selvrefleksjon kan være en hemning.

Selvrefleksjonens forbannelse kan også forstås som et hemmende tenkesett i seg selv, en måte å forholde seg til verden på, noe som kan fungere som et gjennomgripende tema i et verk. Det er denne siste formen som jeg har konsentrert meg om i *Ute av verden* – hvor hovedpersonens selvrefleksjon blir en plage og ikke fører til nye innsikter, men kun forsterker hans isolasjon. Det er rimelig å anta at en slik orientering i en roman vil begrense dens muligheter for å spille ut for eksempel sosiale konflikter. Kan *Ute av verden* likevel sies å belyse noen trekk ved samtidens samfunn gjennom sin inngående skildring av tilværelsen til Henrik Vankel?

I et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Ute av verden* uttalte Karl Ove Knausgård at det hadde vært en ambisjon for romanen å beskrive samfunnet gjennom enkeltmennesket, ved å lage en stor fortelling om ett menneske:

(...) jeg er så forferdelig lei av å lese romaner som tar mål av seg til å beskrive utviklingen i samfunnet, og som gjør samfunnet til en konstruksjon, til noe der ute, noe utenfor oss selv som vi kan analysere. Jeg forsøkte å beskrive samfunnet der det virker – og det er i den enkelte. Jo lenger inn jeg kom, tenkte jeg, jo større var sjansen for å treffe noe som er relevant for oss her, nå, i vår tid. (Karl Ove Knausgård i intervju med Sindre Mekjan, Morgenbladet 30. desember 1998)

I tråd med Knausgårds uttalelse gjenfinnes ikke noe eksplisitt samfunnsanalytisk prosjekt i *Ute av verden*. Men lykkes romanen med en ambisjon om å beskrive samfunnet gjennom ett individ?

Det er selvsagt vanskelig å ta stilling til dette spørsmålet. For det første er det problematisk å påvise en indirekte sosial innflytelse hos en fiktiv person i en litterær tekst. For det andre vil det strengt tatt kreve en avklaring av hvordan dette ”samfunnet” som eventuelt beskrives bør forstås. *Ute av verden* er et samtidsverk, fra en tidsperiode som vi står midt oppe i, og som stadig fortolkes på nye måter. I denne oppgaven har jeg forholdt meg til beskrivelser av senmoderniteten som en betegnelse for vår samtid. Teoriene om senmoderniteten, som for eksempel Anthony Giddens presenterer, kan igjen kritiseres for å generalisere ut erfaringene til et visst sjikt i vestlige samfunn. På tross av disse innsigelsene vil jeg se nærmere på hvordan *Ute av verden* knytter seg til samtidens samfunn på tre ulike måter: gjennom observasjoner fra realistiske omgivelser, gjennom refleksjoner over Henrik Vankels samtid og gjennom hovedpersonens tenkemåte.

Hverdagsobservasjoner

Det som mest eksplisitt knytter *Ute av verden* til samtidens samfunn er romanens presise observasjoner fra omgivelser som fremstilles som realistiske. Mari Lending påpeker i sin anmeldelse at *Ute av verden* gir noen skarpe bilder av livet i Norge, gjennom fragmenter.

Knausgård er en uvanlig begavet iakttager, med et sensitivt og presist blikk på verden. (...) Ikke minst når det gjelder beskrivelsene av Norge og det norske, står romanen i en særstilling. I motsetning til de totaliserende perspektivene på Norge som dominerer i norsk samtidslitteratur (Kjærstad, Solstad, Fløgstad) eksponeres vi for innsiktsfulle fragmentariske glimt. (Lending i Aftenposten 17.11.1998)

Ute av verden gir en sanselig beskrivelse av et hverdagslig Norge på 1980-tallet og 1990-tallet. Erik Bjerck Hagen fremhever hvordan en scene i *Ute av verden* løfter fram et hverdagslig fenomen som drosjesjåfører på en holdeplass.

Det er nettopp fortellerens lidenskapsløse og amoralske registrering som løfter drosjesjåførene opp til et nesten mytisk nivå. Teksten sier: Se på dem! Slik er de! De utfører helt unike handlinger og ritualer. (Bjerck Hagen 2000: 146)

Ulike, tilsynelatende trivielle hverdagsfenomener fra samtiden belyses stadig i *Ute av verden*. Denne presise gestaltningen av en hverdagsverden får romanen til å bryte ut av grublingen til hovedpersonen.

Som nevnt i kapittel 2, hevdet Dagbladets anmelder Øystein Rottum at *Ute av verden* fremstår som et forsøk på å sammenskrive to ulike romantradisjoner: 1800-tallets brede, ”utflytende”, realistiske romaner med 1900-tallets konsentrerte modernistiske romaner. Rottum knytter her noen relevante referanser til *Ute av verden* og til de formmessige friheter romanen tar seg. Likevel er det diskutabelt om *Ute av verden* kan betraktes som en slik romanhybrid, ettersom en psykologisk-subjektivistisk orientering ser ut til å råde i romanen i langt større grad enn et realistisk, samfunnsanalytisk prosjekt. Romanen fremstår mer som en undersøkelse av Henrik Vankels tankeverden enn som en fortelling de store linjene i den norske samfunnsutviklingen. *Ute av verden* spiller heller ikke ut åpenbart sosiale konflikter.

Et mulig unntak fra dette er fortellingen om Henriks foreldre, som vektlegger deres ulike bakgrunn og avspeiler den økte sosiale mobiliteten i det norske samfunnet på 1960-tallet. Fortellingen om foreldrene tar også form som en tradisjonell, psykologisk-realistisk

fortelling, og utgir seg for å være det. Like fullt presenteres fortellingen i romanen som Henrik Vankels egen versjon.

Ute av verden rommer elementer som kan knyttes til ulike romantradisjoner, men romanen fremstår ikke som en gjeninnføring av ”den store fortellingen”. Ingmar Lemhagen påpeker dette, i en artikkel hvor han knytter *Ute av verden* til andre nordiske romaner som han mener har oppstått i kjølvannet av eksperimentell kortprosa fra 1980- og 90-tallet.

Berättartekniskt ser den oskyldig ut. Man tror sig åter vara inne i ”den stora berättelsen” där världen tryggt låter sig beskrivas, och så är det tvärtom. (Lemhagen i Vinduet 3/1999)

Ute av verden rommer imidlertid selv et parti som reflekterer over forskjellen mellom romanene fra de to ulike litteraturhistoriske epokene som Rottem nevner. Henrik sitter i Kristiansand og får øye på den franske forfatteren Gustave Flaubert i et leksikon, noe som får ham til å tenke på at Flauberts 1800-tallsromaner fremstår som avrundede og fullendte. Disse kontrasteres av romanene fra det tidlige 1900-tallet.

Så forskjellig denne modenheten er fra det som skjer i romanen når man nærmer seg århundreskiftet! Hva kan den radikale forandringen skyldes? I en fysiognomisk litteraturhistorie ville man vel ha lagt stor vekt på at forfatterne begynner å bli tynnere. Fra 1800-tallets soginerte, godt holdte menn til 1900-tallets hulkinne og magre forfattertype. Fra Kielland, Bjørnson, Balzac og Flaubert til Hamsun, Obstfelder, Kafka og Rilke. (427-428)

Slik sammenlignes de to typene romaner, av de ”tykke” og de ”tynne” forfatterne, men de fysiognomiske aspektene fremstilles tross alt ikke som hovedårsaken til forskjellen. Hypotesen er snarere at endringen i romanene skyldes at verden han forandret seg.

Noe må ha hendt, for skillet er større enn en litterære stil alene kan åpne opp. Det er ikke en ny retning, det er en ny verden. Hva er det som skjer? Hvorfor denne plutselige uferdigheten? Er det slik at forandring og det nye også forandrer blikket og gjør det nytt, er det slik at det uferdige samfunnet åpner for det uferdige blikket, altså barnets? For det er noe barnlig over dem alle. (428)

Slik peker romanen *Ute av verden* selv på sammenhengen mellom litteraturen og den verden den blir til i: det moderne samfunnet.

Det er nettopp de hverdagslige detaljene og *tingene* som trekkes fram i Henriks påfølgende refleksjoner om hvordan James Joyces roman *Ulysses* skildrer en historisk epoke.

Hvor mange år vil det ta før også *Ulysses* har lukket seg om seg selv og alt som står der virker fremmed, som bilder av en ukjent verden?

Det har allerede begynt, og som alltid begynner det i det små, forandringer som i det store og hele er ubetydelige og ikke forandrer på noe vesentlig, men som blir flere dag for dag, umerkelig. (...) Epps kakao har ikke lenger noen plass her, heller ikke et underskjørt av blå silkemoaré: det er Regia og Triumph som råder for tiden. Men hånden som drysser kakaopulveret oppi den varme melken og blikket som distré registrerer undertøysannonseren i avisen gjør det på samme måte, like fraværende beveger vi oss mellom våre ting som er vår verden (...) (432)

Her fremholdes det at de hverdagslige omgivelsene avspeiler historiske forandringer som skjer gradvis. *Ute av verden* er også en roman som beskriver samtidens hverdagsliv, gjennom sine observasjoner.

Refleksjoner om samtiden

Ute av verden rommer dessuten digresjonspartier som kan leses som romanens refleksjoner over Henrik Vankels samtid – og over hans status som et moderne individ. Et eksempel er bifortellingen som beskriver at et menneske i fremtiden finner Henriks grav og minnes den historiske perioden han levde i.

For en tid det må ha vært. Fabrikker og flygemaskiner, fjernsyn og radioapparater, laboratorier og sykehus, industri og gruvedrift, de vakre boreplattformene langt til havs, som nagler slått i sjøen. Fremmede menneskers smil på gulnede fotografier, et opptak av latteren til en som har vært død i hundrevis av år, han ler og ler, og på filmen du har kan man se hvordan han må ta seg sammen for igjen å svare på programlederens spørsmål. De antikke filmene som du elsker. (51)

Ved hjelp av slike tankeeksperimenter reflekterer *Ute av verden* over det man med Jürgen Habermas' begrep kan kalle samtidens livsverden. Habermas vektlegger at mennesker befinner seg innenfor en livsverden, en felles horisont av grunnleggende viten og ferdigheter som knytter dem til en kultur, og som vedlikeholdes og fornyes gjennom språket. Espen Hammer oppsummerer dette slik:

Stikkordet i denne forbindelse er intersubjektivitet: Vår livsverden er språklig strukturert, vi både forenes og

individueres gjennom vår forståelsesorienterte atferd. (Hammer 2002: 127)

Det intersubjektive dimensjonen ved menneskers livsverden betones i den lengste bifortellingen i *Ute av verden*, som handler om en annen, alternativ verden, med en annen kultur- og vitenskapshistorie. Her tenker Henrik seg at han selv våkner opp, uten noen hukommelse om sitt tidligere liv der. Han har store problemer med å orientere seg, fordi han ikke kjenner til de historiske forutsetningene som de andre menneskene i den alternative verdenen tar for gitt. Det viser seg etter hvert at den alternative verdenen er resultatet av en kontrafaktisk, historisk utvikling. I denne verdenen brant biblioteket i Alexandria aldri ned, til forskjell fra det som skjedde i den historiske verden vi vanligvis regner som den virkelige. Derfor har kultur- og vitenskapshistorien utviklet seg annerledes. For eksempel er ikke evolusjonen oppdaget, og leksikonet viser at kjente forfattere og filosofer fra vår verden er berømte for helt andre bedrifter. Den alternative hovedpersonen i bifortellingen er totalt fremmedgjort. Selv om han finner ut hvordan det hele henger sammen, ender han med å ta livet av seg.

Ingunn Røstbø understreker at denne bifortellingen fungerer metafiksjonelt i romanen, ved å presentere en alternativ fortelling om Henrik: ”Den eine forteljinga sin fiksjonalitet, viser også fram den andre sin.” (Røstbø 2006: 69) Fortellingen om den andre verdenen kaster også lys over at den verden Henrik lever i til vanlig er preget av en rekke kulturhistoriske forutsetninger. På den ene siden uttrykker bifortellingen at romanens fiksjonelle univers, som gjennom realistiske markører imiterer den virkelige verden i Norge anno 1996, i prinsippet kunne sett annerledes ut. På den andre siden viser bifortellingen også hvordan det som tas for gitt og danner en felles forståeshorisont er historisk betinget og preget av en lang utvikling. Indirekte kaster dette lys over at Henriks tenkemåte generelt må være preget av samtidens forståeshorisont, som samtidsmennesker deler og tar for gitt.

Det er imidlertid verdt å merke seg at også fantasifulle bifortellinger som denne skildrer en mangel på intersubjektiv dialog *mellom personene*. Bifortellingen kan også leses som en avspeiling av hovedfortellingen om Henrik, som betoner hans fremmedgjøring som utenforstående.

Instrumentell fornuft og romantisk ekspressivisme

Jeg vil hevde at det som først og fremst knytter *Ute av verden* til samfunnet, er romanens skildring av Henrik Vankels tenkemåte og selvforståelse. Oppgaven har kartlagt at denne hovedpersonens tankegang preges av følgende to hovedtrekk: I sine forsøk på refleksjon om seg selv deltar han ikke i en intersubjektiv dialog med andre personer. I sine tanker fanges han i en veksling mellom kritisk selvovertvåkning, på den ene siden, og det å gi seg hen til sine umiddelbare følelser, på den andre. Dette kan belyses nærmere ved hjelp av teorier om moderniteten.

I *Sources of the Self* diskuterer Charles Taylor spenningen mellom to motstridende tankestrømninger som han mener forestillingen om det moderne selvet har sprunget ut av. I sin systematisering gir Taylor den ene tankestrømningen navnet ”disengaged rationality”. Den kan føres tilbake til opplysningstiden og knyttes til menneskets objektivisering og beherskelse av omverdenen. Denne beherskede fornuften åpner dessuten for rasjonell kontroll over følelsene. Taylor bruker også ordet ”instrumentalism” om denne tankestrømningen, og den kan knyttes til det som på norsk kalles instrumentell fornuft. Den andre tankestrømningen gir Taylor navnet ”romantic expressivism”, og han forankrer den i romantikken³. Ifølge Taylor kan denne ekspressivismen betraktes som en reaksjon mot den instrumentelle fornuften og de ulike formene for instrumentell tenkning og handling som har tatt et stadig mer dominerende grep om livet i moderne samfunn. I tillegg søker ekspressivismen nye kilder som kan gjenopprette dybde og mening i livet, i en avfortryllet, moderne verden. Taylor betrakter modernismen, som også reagerer mot den instrumentelle fornuften og rasjonaliseringen i moderne samfunn, som en videreføring av den romantiske ekspressivismen.⁴

For Taylor er det et sentralt poeng at forestillingen om det moderne selvet er dypt preget av begge disse to sentrale strømningene, som er viklet inn i hverandre. Konflikten mellom instrumentalisme og ekspressivisme er dermed en iboende spenning i den moderne identiteten. Taylor hevder for eksempel at en person som sverger til beherskelse av fornuften som en form for rasjonell kontroll over egne følelser, like fullt vil være preget av en post-romantisk fortolkning av verden, gjennom forestillinger om selvoppfyllelse eller selvrealisering. Taylor argumenterer for at vår selvforståelse som moderne individer er dypt forankret i den moderne identiteten, og at det å fornekte en av sidene vil være selvbedrag.

³ Taylor anser i tillegg kristendommen som en sentral idéhistorisk forutsetning for forestillingen om det moderne selvet.

⁴ Taylor påpeker like fullt at modernistiske tankestrømninger også skiller seg fra romantiske på mange måter.

De to motpolene i Henriks indre ”dialog” i *Ute av verden* kan betraktes som uttrykk for disse to, motstridende tankestrømningene: den instrumentelle fornuften og den romantiske ekspressivismen. Dette fremheves av at de to, ulike slektstradisjonene til Henriks foreldre i romanen gjenspeiler de to sidene av Henrik som stadig er i konflikt. Hegrenes-familien (morens familie) er bønder som er i kontakt med tradisjonen og landskapet i en bygd ved Sognefjorden. Henrik reflekterer over at han selv ikke har tilgang til den kollektive hukommelsen han forestiller seg at hans slektninger på morssiden må ha vært i kontakt med.

Så rystende uvanlige er disse begivenhetene at hukommelsen om dem strekker seg gjennom slektsleddene. Slik var det. Og det er ikke lenge siden. (...) Kanskje er det ved å forsvinne. For mamma har det i seg, det vet jeg. Men jeg har ingenting av det, jeg aner det bare, som fra en stor avstand, det er fremmed, jeg er ikke slik. Tett graviterer jeg om meg selv. Det som er her, det jeg ser, vekker bare minner om ting jeg tidligere har sett. Et potensielt uendelig område, siden motstanderne er jevnbyrdige, enhver utfordring i nåtiden får med én gang et svar fra fortiden. (619)

I kontrast til Hegrenes-familiens jordnærhet er Vankel-familien (farens familie) fasadeorienterte og kalkulerende bymennesker. De får sine inntekter fra farfarens jobb i bankvesenet. Vankel-slekten preges også av en oppadstrebbende tendens I følge familiemytologien bestemte Henriks oldemor og hennes to sønner i sin tid at de skulle ta Vankel til etternavn, for å erstatte det mer trivielle Knutsen, som de egentlig het. Vankel-navnet er altså et ”falsk” navn basert på forstillelse. Henrik tenker følgende om Vankel-familiens væremåte, etter å ha møtt sin onkel Gustav i en butikk i Kristiansand.

På vei hjemover funderer jeg på om denne litt kalde vennligheten hans var oppriktig, at han virkelig ønsket å ha meg der, samle familien igjen, eller om den kom som et resultat av hans forsøk på å gjøre det som var formelt riktig, og dermed kalkulert, beregnende. Ikke følt, men tenkt hjertelighet. Er familien min i besittelse av andre følelser enn de på forhånd planlagte? (678)

Vankel-slekten væremåte kan gjenspeile Henriks analytiske distanse til seg selv og andre, mens hans dyrkelse av de umiddelbare følelsene og uskylden avspeiler Hegrenes-familiens tradisjon. Gjennom å spille ut en konflikt mellom det man kan betrakte som instrumentalisme og romantisk ekspressivisme i Henriks indre, fremviser romanen *Ute av verden* et individ som er preget av modernitetens tenkning, og av spenningene mellom sentrale tankestrømninger som preger den moderne selvforståelsen.

I denne romanen kommer imidlertid begge holdningene til uttrykk i forkvaklede og ekstreme former. På den ene siden har vi Henriks selvovervåkning innad og hans tilskuerholdning overfor omverdenen, som kan betraktes som preget av den instrumentelle fornuft. Denne posisjonen blir ensidig og utelukker dialog med andre. Henriks tanker føres inn i et lukket kretsløp av grubling, ubehag, skam, frykt for å avsløre seg for andre og en overdreven kontroll. Hans rasjonelle tilnærming vipper dermed over i noe irrasjonelt. På den andre siden har vi Henriks dyrkelse av de umiddelbare følelsene, som kan betraktes som en reaksjon mot tilskuerholdningen og selvovervåkingen, og en lengsel vekk fra det kontrollerte. Dette driver ham mot å faktisk leve ut en forbudt kjærlighet som bryter med samfunnets normer. I denne romanpersonens tilfelle fører begge de to holdningene, som han vekselvis dyrker, til atskillelse fra det menneskelige fellesskapet.

Charles Taylor påpeker at en form for subjektiv ekspressivisme som har vunnet innflytelse over samtidskulturen er selvutviklingsbevegelsene, som dyrker selvrealisering og autentisk selvoppfyllelse. Den kulturelle vendingen som har blitt kalt "the triumph of the therapeutic", baseres i følge Taylor på at tradisjonelle moralske krav underordnes kravene til personlig tilfredsstillelse. Ordvalget i beskrivelsene av Henrik Vankels tanker mot slutten *Ute av verden*, som "jeg bestemmer meg for å ikke si nei til meg selv" (695) og "jeg skal være ærlig mot meg selv" (697), kan i dette perspektivet betraktes som en pervertert form for dyrkelse av autentiske følelser.

Taylors egen forståelse av sann selvrealisering baserer seg på at noe bortenfor selvet anses som viktige orienteringspunkter:

A total and fully consistent subjectivism would tend towards emptiness: nothing would count as a fulfilment in a world in which nothing was important but self-fulfilment. What is more, the primacy of self-fulfilment reproduces and reinforces some of the same negative consequences as instrumentalism. Community affiliations, the solidarities of birth, of marriage, of the family, of the polis, all take second place. (Taylor 1989: 507)

Her peker Taylor på at både selvrealiseringskrav og instrumentell fornuft kan få samme negative konsekvens: oppløsning av fellesskapet. I tråd med dette skildrer *Ute av verden* en person som, uansett hvilken holdning han inntar, drives mot isolasjon.

Dette kan lede oss over til å betrakte romanen i lys av Theodor W. Adornos modernitetskritikk. Adornos filosofi vektlegger den instrumentelle rasjonalitetens dominans i moderne samfunn. Charles Taylor påpeker at den kritikken som Adorno med flere har rettet mot den instrumentelle fornuften, ofte knytter seg til den atskillelse og fragmentering som blir

en konsekvens, både for samfunnet i sin helhet og for individene som lever i det. Slik oppsummerer Taylor denne kritikken:

To take an instrumental stance to nature is to cut us off from the sources of meaning in it. An instrumental stance to our own feelings divides us within, splits reason from sense. And the atomistic focus on our individual goals dissolves community and divides us from each other. (ibid: 500-501)

Henrik Vankels feilslåtte selvrefleksjon fremviser splittelser og atskillelser som dette. Han deltar ikke i noen dialog med andre mennesker, og han fremstår selv som delt. De to motpolene i Henrik Vankels indre ”dialog” inngår ikke i noen reell dialog som kan integrere fornuften med følelsene.

Kommunikativ rasjonalitet

Denne tematikken i *Ute av verden* kan også betraktes i et Habermas-perspektiv. I følge Habermas’ teori om det moderne samfunnet er livsverdenen under press fra *systemet* eller *systemverdenen*, forstått som økonomien, forvaltningen og byråkratiet. Systemet operer ut fra instrumentalistiske imperativer, og i følge Habermas koloniserer systemet livsverdenen, ved at den instrumentelle rasjonaliteten griper inn i individenes liv. Habermas har like fullt et mindre pessimistisk syn på moderniteten enn Adorno. I sitt verk *The Theory of Communicative Action (Theorie des kommunikativen Handelns)* (1981) kritiserer han Adornos ensidige vektlegging av den instrumentelle rasjonalitetens dominans. I følge Habermas representerer ikke systemets ”kolonisering” av den felles livsverden en fullstendig seier til den instrumentelle rasjonaliteten. Selv om systemet griper inn på ulike måter, for eksempel gjennom byråkratisk styring og reklame, har dagliglivet sin egen rasjonalitet, som kan betraktes som en form for motstand. Dette kaller Habermas *kommunikativ rasjonalitet*. Han mener at både våre handlinger og samfunnets samhold eller integrasjon kan forklares i motsetningen mellom instrumentalitet og kommunikasjon. Enten retter vi oss mot en sakliggjort (objektivert) verden eller sakliggjorte (objektiverte) andre, gjennom ulike former for inngripen, eller så orienterer vi oss mot andre i et forsøk på å forstå og forholde oss reflekterende til det de sier. Denne inndelingen samsvarer med henholdsvis tilskuerholdningen og deltagerholdningen hos Skjervheim.

En ensidig vektlegging av den instrumentelle rasjonaliteten vil ifølge Habermas føre til en fortrenkning av det intersubjektive rommet, og i siste instans til et normativt vakuum.

I *Ute av verden* går det fram at Henrik, i sin selvrefleksjon, ikke forholder seg til noen intersubjektiv dimensjon av denne typen. Det kan virke som at både hans tilskuerholdning utad og hans selvovervåkning innad faktisk hindrer ham i å reflektere. Han får ikke noe avklart forhold til sin egen fortid. Dialogen med andre mangler han også. Som vi har sett kan også romantittelen ”Ute av verden” forstås i lys av det.

Avsluttende kommentar

Jeg har lest *Ute av verden* som en psykologisk samtidsroman hvor et enkeltindivid på alle måter står i sentrum: hovedpersonen Henrik Vankel. Han har brutt et tabu ved å forføre en 13-åring, og han tenker tilbake på sin egen fortid. Romanen skaper mangfoldige og sanselige fortellinger som gir et innblikk i denne romanfigurens livshistorie og tankeverden. I sine forsøk på selvrefleksjon fanges imidlertid Henrik Vankel i sine egne tanker. Historiene han forteller løser seg gjerne opp i håpløshet og undergang. Kun på desperate og ekstreme måter kan han unnsnippe sitt eget tanke-spinn. Jeg har utforsket dette som et uttrykk for ”selvrefleksjonens forbannelse” – et begrep jeg har lånt fra Eirik Vassenden – og som Vassenden har brukt som en betegnelse for et fellestrekk ved norske samtidslitteratur fra begynnelsen av 2000-tallet. Det har vært et sentralt poeng for meg at romanen *Ute av verden* skildrer en mangel på deltagelse og dialog.

Menneskets forsøk på å forstå seg selv og sitt liv er ikke et nytt litterært tema. Det finnes mange eksempler på litterære verker hvor personenes søken etter innsikt kan lede til forblindelse. Dette kunne tale for å betrakte det jeg har kalt selvrefleksjonens forbannelse som en litterær problematisering av et allmennmenneskelig fenomen, knyttet til at livet må leves forlengs og knapt kan forstås baklengs.

Samtidig preger fastlåst refleksjon og manglende dialog *Ute av verden* og andre norske samtidsromaner, noe som er et interessant fenomen i seg selv. Kanskje tematiserer *Ute av verden* et menneskelig problem som kan *intensiveres* av den gjennomgripende refleksiviteten som modernitetsteoretikere holder fram som et særegent kjennetegn ved vår samtid: Mye viten om mennesket er allment kjent, og mye krefter brukes på ulike former for selvrefleksjon, men dette er ingen garanti for å kjenne seg selv godt.

Litteratur

Abusland, Åsa Berge. 2002. *Ute av verden – En dannelsesroman?* Hovedfagsoppgave ved Universitetet i Oslo

Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser*. Universitetsforlaget. Oslo

Barthes, Roland. 1994. (utgitt første gang i 1975) *Roland Barthes by Roland Barthes* (Overs. Richard Howard). University of California Press. Berkeley / Los Angeles

Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press. Chicago

Booth, Wayne. 1975. *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Chicago og London

Breivoll, Bernt Lage. 2006. *Tid og verdi i ”En tid for alt”*. Masteroppgave ved Universitetet i Bergen.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey

De Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press. Minneapolis

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse* (overs. Jane E. Lewin) Cornell University Press. Ithaca, New York.

Genette, Gérard. 1982. *Figures of Literary Discourse*. Columbia University Press. New York, New York

Giddens, Anthony. 1997. *Modernitetens konsekvenser* (overs. Are Eriksen). Pax Forlag. Oslo

- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity – Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press. Cambridge
- Habermas, Jürgen. 1984. *A theory of communicative action*. Polity Press. Cambridge
- Hagen, Erik Bjerck. 2000. *Litteratur og handling. Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Universitetsforlaget
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo
- Hverven, Tom Egil. 1999. *Å lese etter familien*. Tiden Norsk Forlag. Oslo
- Kierkegaard, Søren. 1994. (utkom første gang i 1841) ”Om begrebet ironi” i *Samlede værker* – Bind I s 59-333. (utgaven til A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange, utgitt første gang 1901-1905) Gyldendal. København.
- Kjærstad, Jan. 1993. *Forføreren*. H. Aschehoug & Co. Oslo
- Knausgård, Karl Ove. 2005 (utgitt første gang i 1998). *Ute av verden*. Tiden Norsk Forlag. Oslo
- Knausgård, Karl Ove. 2004. *En tid for alt*. Oktober Forlag. Oslo
- Lemhagen, Ingmar. 1999. ”Å ena sidan, å andra sidan” i *Vinduet* 3 /1999, s 14-21
- Lothe, Jacob. 1994. *Fiksjon og film*. Universitetsforlaget. Oslo
- Lynd, Helen Merrell. 1958. *On Shame and the Search for Identity*. Harcourt, Brace & World, Inc. New York
- Marstein, Trude. 2000. *Plutselig høre noen åpne en dør*. Oktober Forlag. Oslo
- Nilssen, Olaug. 2002. *Vi har så korte armar*. Det norske Samlaget, Oslo

Proust, Marcel. 1999. *På sporet av den tapte tid* (overs. Anna-Lisa Amadou). Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Røstbø, Ingunn. 2006. *Den utfordrande forteljaren*. Masteroppgave ved Universitetet i Bergen.

Skei, Hans H. og Einar Vannebo. 1999. *Norsk Litterær Årbok 1999*. Det norske samlaget. Oslo

Skjervheim, Hans. 2001 (utgitt første gang i 1976). *Tilskodar og deltakar - og andre essays*. H. Aschehoug & Co. Oslo

Stanzel, F.K. 1984. *A Theory of Narrative* (overs. Charlotte Goedsche). Cambridge University Press. Cambridge

Starobinski, Jean. 1989. *The Living Eye* (overs. Arthur Goldhammer). Harvard University Press – Cambridge, Massachusetts / London, England

Taylor, Charles. 1989.. *Sources of the Self – The Making of the Modern Identity*. Cambridge University Press, Cambridge

Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten – tekster om samtidslitteraturen*. Damm. Oslo

Worthington, Kim L. 1996 (utgitt første gang i 1991). *Self as Narrative*. Clarendon Press. Oxford

Bokanmeldelser:

Bjørnvig, Bo. ”Nabokov i Nord-Norge”. Weekendavisen, Danmark, publisert 14.-20.10.2005

Haugen, Trond. ”Kald og krystallisk”. Dagsavisen, publisert 28.10.1998

Lending, Mari. "En genuin samtidsroman". Aftenposten, publisert 17.11.1998

Lindholm, Audun. "En avgjørende forskjell". Morgenbladet, publisert 12.11.2004

Rottem, Øystein. "Høstens sensasjon". Dagbladet, publisert 25.11.1998

Intervjuer:

Hiorth, Susanne Hedemann og Kjetil Strømme. 2004. *En tid for verden – samtale med Karl Ove Knausgård*. Vinduet 3 /2004 s 60-70. Oslo

Mekjan, Sindre. 1998. *Hele verden i en roman*. Intervju med Karl Ove Knausgård i Morgenbladet 30.12.1998