

# “Eg ville stå, eg ville gå...”

*Kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman Kunsten  
å gå (2002)*



Masteroppgave i Nordisk litteratur for Birgitte Oppegaard Pollen, ILN

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2005

## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1: Innledning</b> .....	<b>4</b>
1.1: Filosofisk og litterær bakgrunn .....	4
1.2: Forfatteren .....	5
1.3: <i>Kunsten å gå</i> .....	7
1.4: Problemstilling og teori.....	8
<b>2: Fall</b> .....	<b>11</b>
2.1: Det konkrete fallet.....	11
2.1.1: Hovedpersonens repeterende falltendens som uttrykk for et mentalt fall.....	12
2.1.2: Den pertentlige biskopens nestenfall .....	15
2.1.3: Fallet som nedarvet tendens .....	16
2.2: Det symbolske fallet.....	18
2.2.1: Fallet som uttrykk for en negativ sinnstilstand .....	19
2.2.2: Fallet som mulig beskyttelse og redning.....	24
2.2.3: Forfall og nedleggelse .....	25
2.2.4: Fallet inn i løgngen og selvbedraget .....	26
<b>3: Tid og rom</b> .....	<b>29</b>
3.1: Teoretisk introduksjon .....	29
3.1.1: Tidslig tilnæringsmåte.....	29
3.1.2: Romlig tilnæringsmåte .....	31
3.2: Å erindre den tapte tid.....	34
3.3: Kronotopen som innfallsvinkel til Sveins identitetsopplevelse .....	42
3.3.1: <i>Kunsten å gå</i> .....	44
3.3.2: Møtet og veien.....	48
3.3.3: Terskelen og vendepunktet .....	54
3.4: Det levde rommet.....	55
3.4.1: Aksjonsrommet .....	56
3.4.2: Stemningsrommet og anskuelsesrommet.....	61
<b>4: Språk</b> .....	<b>66</b>
4.1: Dynamikk og temposkifter.....	66
4.1.1: Vitalitet og bevegelse .....	67
4.1.2: Stillstand og ubevegelse .....	69
4.2: Ikkeverbal kommunikasjon.....	71
4.3: Språk og sannhet .....	77
4.4: De vanskelige ordene .....	79
4.4.1: ”Ein liten fugleunge” og ”kråka” .....	80
4.4.2: ”Skutene som kryssa havna” .....	83
4.5: Ord om kropp .....	84
4.5.1: ”Sparkinga til ein daud hest” .....	85
4.5.2: ”Slangar” .....	86
<b>5: Kropp</b> .....	<b>87</b>

5.1: Den semiotiserte kroppen.....	87
5.2: Forfallet og tidens ubønhørlige spor på kroppen .....	90
5.2.1: Spor fra fortiden: arrene og den avrevne fingeren .....	93
5.3: Skam, fortrenging og det fragmenterte indre .....	95
5.3.1: Det detaljorienterte blikket.....	98
5.3.2: Detaljorienteringen som uttrykk for selvdestruktivitet og splittet selv .....	102
<b>6: Avslutning .....</b>	<b>105</b>

# 1: Innledning

## 1.1: Filosofisk og litterær bakgrunn

Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche skal etter sigende ha vært en ivrig turgåer. Det fortelles at han alltid måtte *prøvegå* tankene sine for i bokstavelig forstand å kunne gå god for dem: Først når bena skrittet ut, armene pendlet avslappet langs siden og blodet skjøt fart i årene, så han klart verdien av det han hadde tenkt ved skrivebordet. Slappe tanker ble avslørt og forkastet. De sterke ble stående igjen. Kunsten å filosofere ble på denne måten uløselig knyttet til kunsten å gå. Etter å ha hatt et tvilsomt renommé i årene før og etter den siste verdenskrigen pga. nazismens propagandistiske utnyttelse av hans tanker rundt det såkalte overmennesket, har Nietzsches filosofi i de siste tiårene opplevd en renessanse: Han er en av de filosofene som har levert viktig tankegodt til modernismen og postmodernismen. Det har han først og fremst gjort ved å stille spørsmålstegn ved den vestlige filosofiens hang til å presse verden og tilværelsen inn i store, sammenhengende tankesystemer. Fremst av disse er kristendommen, med den allmektige Gud som garantist for all mening og sammenheng, også der verden synes meningsløs og vilkårlig. Gud er død! sier Nietzsche. Verden må forstås i sitt mangfold. Nietzsche hyller ikke massen, men det uavhengige, sterke enkeltmennesket som har mot og kraft til å hevde seg selv. Og i sin hyllest til det dionysiske – ordet er laget etter vinguden Dionysos – er han også en av de første filosofene som lar kroppen vår, det sanselige, spille en rolle i filosofien, og ikke bare fornuften, ratio – eller det han selv, etter Apollon, tenkningens gud, kaller det apollinske. Etter Nietzsche har en rekke filosofer i større eller mindre grad tatt konsekvensene av at mennesket er noe mer enn et fornuftsvesen som kun er til stede i verden med sin hjerne: Vi opplever også – i bokstavelig forstand – verden på kroppen.

Og det er nettopp kroppen vår og det kroppslige denne oppgaven om Lars Amund Vaages roman *Kunsten å gå*<sup>1</sup> tar sitt utgangspunkt i. Når Nietzsches navn er nevnt ovenfor, er det for å antyde at Vaages roman utgjør en liten bit i en stor mosaikk der både filosofien og kunsten inngår i helheten. Det finnes nær sagt utallige eksempler på at menneskekroppen med sin lyst og sine plager gjøres til gjenstand for skjønnlitterær behandling. Ikke minst er det lett å finne tekster – både romaner og kortprosa – der kroppslige sykdommer og skavanker blir uttrykk for, eller bilder på, krisetilstander i det enkelte individet eller i hele samfunnet. Et

---

<sup>1</sup> Vaage, Lars Amund: *Kunsten å gå*, Oktober Forlag, Oslo 2002

opplagt eksempel er naturligvis Thomas Manns berømte roman *Trolldomsfjellet* (1924), der den unge (anti)helten Hans Castorps ”fuktige flekk” på den ene lungen og livet på det kjente lungesankatoriet Trolldomsfjellet i Davos, blir et bilde både på den unge heltens sjelelige ”sykdom” – hans dekadente dyrking av tidstypiske undergangsstemninger – og det Europa som kraft- og viljeløst lar seg drive ut i den første verdenskrigen. Fra vår hjemlige litteratur er det uunngåelig ikke å nevne Dag Solstads *Ellevte roman, bok atten* (1992) der bokens hovedperson, den dypt ensomme Bjørn Hansen, middelaldrende kemner i Kongsberg, simulerer lam og lar seg plassere i rullestol ”på livstid”. Slik stiller han seg frivillig utenfor det menneskelige fellesskapet. *Kunsten å gå* hører hjemme blant disse romanene.

## 1.2: Forfatteren

Lars Amund Vaage (f. 1952) debuterte i 1979 med romanen *Øvelse kald vinter*. Etter debuten har forfatteren kommet med en ny roman omkring hvert tredje til fjerde år: *Fager kveldssol smiler* (1982), *Dra meg opp!* (1985), *Begynnelsen* (1989), *Oklahoma* (1992), *Rubato* (1995), *Den framande byen: Ein roman om Wilhelm Reich* (1999), *Kunsten å gå* (2002) og *Tangentane* (2005). I tillegg har han gitt ut en novellesamling, *Kyr* (1983), to barnebøker, *Guten med den mjuke magen* (1990) og *Guten og den vesle mannen* (2000), et skuespill, *Baronen* (1987) og en lyrikksamling, *Det andre rommet* (2001). Han har blitt tildelt en rekke prestisjetunge priser: Nynorsk litteraturpris (1995), Samlagsprisen (1993), Aschehoug-prisen (1995), Kritikerprisen (1996), Dobloug-prisen (1997), Oktober-prisen (1999), Gyldendal-prisen (2002) og P2-lytternes romanpris (2002). I tillegg ble han nominert til Nordisk Råds Litteraturpris for *Rubato*, og til Brageprisen for *Kunsten å gå*.

Melankolien er selve grunntonen i Vaages forfatterskap, og savnet, nostalgien en alltid tilstedeværende følelse. Mye av dette henger sammen med tapet av fortid og tradisjoner. I overgangen til det moderne samfunnet trues fellesskapsfølelsen med å bli visket ut, individet har mistet tilhørigheten til tiden og stedet og lengter tilbake til den tapte harmonien i det gamle samfunnet. Individet lider i den rastløse og hurtig foranderlige tiden, og det balanserer stadig på kanten av det fatale *livshavariet*. Slik blant annet hovedpersonen i *Begynnelsen* opplever det: ”Det var eg som fall. Eg vart flerra open.”<sup>2</sup> Fallet er til stede i så å si alle Vaages romaner. Det mentale fallet eller sammenbruddet utløser et inntrengende behov for *erindring*, *tilbakeblikk* og *refleksjon*. Hovedpersonene tvinges til å gjøre opp status med egen

---

<sup>2</sup> Vaage, Lars Amund: *Begynnelsen*, Oktober forlag, Oslo 1989, s. 42

livssituasjon, og dermed også til å stille eksistensielle spørsmål som ”hvem er jeg”, ”hvem vil jeg være” og ”hvorfors er jeg nettopp den jeg er”. Konfrontasjonen med de vanskelige, uuttømmelige spørsmålene utløser en indre uro eller krisetilstand, samtidig som den er avgjørende for at den nødvendige og meningsbærende forandringen skal inntreffe.

Lars Amund Vaage er på ingen måte det som tidligere med en viss nedlatende bibetydning ble kalt ”heimstaddikter”. Ikke desto mindre er Vestlandet ikke til å ta feil av i bøkene hans: Det er vestlandsk natur og menneskenes liv slik det utfolder seg i et vestlandsk bygdelag eller industristed, han skriver om. Her er det ikke vanskelig å finne likheter mellom Vaage og sentrale Vestlandsforfattere som Kjartan Fløgstad, Ragnar Hovland, Jon Fosse og Frode Grytten, for å nevne noen.

Ved siden av de tematiske likhetene mellom Vaages romaner, er det et kjennetegn ved disse romanene at de alle er skrevet i et usedvanlig vakkert, farge- og klangrikt nynorsk som ikke sjelden fører tankene hen til Bibelens språk. Litteraturviteren Per Thomas Andersen er av de som vektlegger allegorien og det allegoriske som et viktig kjennetegn ved Vaages romaner, og han understreker blant annet det ”insisterende allegoriske” ved *Rubato*.<sup>3</sup> Forfatteren er ikke redd for å gripe til de såkalt ”store ordene”, eller gi seg i kast med store temaer som døden, kunsten og kjærligheten. Den nylig avdøde litteraturkritikeren Øystein Rottem sier om Lars Amund Vaage at ”... hans fingernemfølelse [sic] for språklige nyanser kan ikke løsrives fra hans fornemmelse for de vage sinnsbevegelser som ligger til grunn for handlinger vi har vanskelig med å finne rasjonelle forklaringer på.”<sup>4</sup> I de språklige bevisste tekstene ligger det også en annen sterk klangbunn: musikken. Vaage har selv bakgrunn fra Musikkonservatoriet i Bergen, og den dype forankringen i musikken, særlig klaverspillet, dukker opp i flere av tekstene hans. Det gjelder både i lyrikken og romanene. Kanskje aller tydeligst finner man den musikalske inspirasjonen i *Rubato* og *Tangentane*, der musikken er til stede både på motivplan og i komposisjonsteknikk. Mange kritikere har også trukket frem musikaliteten i språket som en av Vaages fremste kvaliteter. Atle Kittang hevder følgende om *Begynnelsen*: ”Vaages eiga vakre, rytmiske skrift, slik den dansande ”tar hand om” dynamikken i nå’et og løftar med slik [sic] alle dei erindringane som gir substans og sorgsemd til tekstane.”<sup>5</sup> Nært knyttet til musikken er også dansen. Selv sier forfatteren: ”Lesaren må sjå

---

<sup>3</sup> Andersen, Per Thomas: *Norsk Litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo 2001, s. 554

<sup>4</sup> *Dagbladet*, 04/11-2002

<sup>5</sup> Kittang, Atle: ”Tanken sørgjer, sorgen dansar. Om Lars Amund Vaages *Begynnelsen*, *Norsk litterær årbok*, 1991, s. 29-30

figurar i rommet når han les, og bevege seg i takt etter dei. (...) Det er songen som trekkjer det andre med seg.”<sup>6</sup>

### 1.3: *Kunsten å gå*

”Då eg var berre eit barn blei eg ramma av sjukdom.”(s.5)<sup>7</sup>

Slik åpner *Kunsten å gå*, og leseren føres dermed inn i beretningen om den middelaldrende Sveins erindringsreise til den tiden da han ikke kunne gå. Vi befinner oss tidlig på 60-tallet, og stedet er en liten bortgjemt øy på Vestlandet. Samtidens sosiale omveltninger har gjort sitt inntog på øya, og innbyggerne opplever at levevilkårene stadig underlegges forandringer. Den lokale kolonialforretningen trues av større butikker, folk flytter ut og utenverdenen rykker slik stadig nærmere.

Da Svein er omkring 14 år, slutter bena hans å fungere. Han kan ikke lenger gå som normalt. Den en gang velfungerende gutten opplever at kroppen og dermed også normaliteten settes på prøve. Ingen forstår hvorfor Svein har lagt seg ned, og både foreldre og lærere utfører alle tenkelige pedagogiske triks for å få ham på bena igjen, men til ingen nytte. Etter hvert som tiden går, reiser Svein seg opp av sengen og vandrer ut. På et bortgjemt sted kommer han til et båtbyggeri, og møtet med de fremmede båtbyggerne skal vise seg å få stor betydning for ham. I tilsynelatende skjul tilbringer han dagene på båtbyggeriet med å fortelle arbeiderne historier om familien. Vel hjemme, i den korte sengen, er alt imidlertid som før.

Leseren får vite relativt lite om Sveins nåværende tilværelse. De få, men betydningsfulle opplysningene leseren får, forteller at Svein har en noe sliten fretex-fremtoning, med langt hår, stor mage, gamle sko som avslører hvordan det er fatt med ham. Han er uten fast jobb og har verken kone eller barn. Det sosiale livet hans er lite å skryte av og begrenser seg til sporadisk omgang med og fantasier rundt barnsdomsforelskelsen Kristine og den traurige og pietistiske biskopen Ragnvald.

Romanen er komponert som ”eg”-fortellerens indre monolog og erindring. Den veksler mellom fortelling i nåtid og fortid. Det er få dialoger og skildringer av konkrete hendelser.

---

<sup>6</sup> *Vinduet* 1, 1999, s. 35

<sup>7</sup> Der ikke annet er angitt, refererer sidetall til Vaage 2002.

Det som derimot skildres, er Sveins tanker og følelser i gitte situasjoner. Enkelte ganger må leseren selv resonnerer seg frem eller tilbake til den konkrete situasjonen. Vekslingen i tider skaper et fragmentert, assosiasjonsrikt og ”springende” inntrykk.

#### **1.4: Problemstilling og teori**

Romanen *Kunsten å gå*, med sin fokusering på kroppen og det kroppslige, sammenhengen mellom kropp og sinn, mellom liv og kunst, hører hjemme i en stor filosofisk og litterær tradisjon. Nietzsche var ett eksempel på hvordan kropp og tanke, liv og kunst møtes i filosofien. Sigmund Freud og hans tekster, som jo opererer i grenselandet mellom psykologi, filosofi og litteratur, er også et pionernavn som bør nevnes her. Han er den som først og mest konsekvent viser hvordan barndommen er den arenaen der personligheten vår utformes, på godt og vondt. Seksualiteten og de konfliktene som er knyttet til den – skammen, det forbudte, det fortrenge – blir særlig viet oppmerksomhet av Freud. I dag er det nærmest blitt ”in” å kritisere Freud og psykoanalysen, men man kommer ikke bort fra at han på en helt avgjørende måte har preget moderne psykologi, og også levert viktige bidrag til litteraturvitenskapen. En som har visst å benytte seg av disse, er Julia Kristeva, for eksempel i hennes studier av sammenhengen mellom den litterære skaperakten og melankoli, depresjon. Det finnes et vell av teoretikere – både filosofer, litteraturvitere, kunsthistorikere, psykologer osv – som har reflektert rundt emnet kropp og språk/tanke/kunst.

Kroppslighet i diktning er som sagt et særdeles vidtfavnende område, og det sier seg derfor selv at i en tekst av det omfanget jeg skriver, må perspektivet falle på utvalgte aspekter ved det kroppslige. Jeg har valgt å fokusere på det overordnede forholdet mellom kropp og identitet; kropp og erkjennelse og utvikling av eget jeg. I tillegg vil jeg undersøke forholdet mellom kropp og språk; kropp og ord. Min innfallsvinkel til temaet vil gå via en innledende nærlesning av romanens ledemotiv, *fallet*. Analysen av fallmotivet er en mulig inngang til romanens forståelse av kroppen og dens rolle i individets identitets- og erkjennelsesprosessen, men jeg er på det rene med at det helt sikkert også eksisterer andre mulige innganger til det kroppslige i *Kunsten å gå*. De teoretiske innfallsvinklene jeg velger å supplere lesningen med er valgt ut på bakgrunn av den innledende analysedelen. Fordi temaet jeg har valgt for denne oppgaven inviterer til mange ulike og kanskje også uforenelige diskusjoner, har jeg funnet det helt nødvendig å formulere en problemstilling som virker til å avgrense tematikken. Samtidig ønsker jeg å fange opp flere diskusjoner omkring kroppen og det kroppslige slik den



fremstilles i Vaages roman. Når jeg har valgt ulike teoretiske innfallsvinkler på kropp og kroppslighet og forsøket på å samle disse, er det et uttrykk for at jeg ønsker å oppnå et høyere abstraksjonsnivå i forhold til tekstens meningslag. I tillegg til den kort kommenterte teorien vil jeg kommentere ulike tekster om eller omkring *Kunsten å gå*. Men av den åpenbare årsak at romanen er av så ny dato, er det foreløping skrevet svært lite om den.

Opgaven min åpner altså med en analyse av det bærende ledemotivet, *fallet*. Fallet er både å forstå bokstavelig – Svein faller flere ganger, bestefaren faller, og Ragnvald faller nesten – og symbolsk: Fallet omgir seg med et komplekst felt av konnotasjoner som alle peker i retning av mentalt fall og selvdestruksjon. Det er i fallet at sammenhengen mellom ”kropp” og ”sjel” kommer tydeligst til syne. En forutsetning for at Svein skal kunne reise seg igjen, det vil si ”stable en egen identitet på beina”, er at han foretar en erindringsreise tilbake til fortiden, sin egen barndom, og det mentale fallet han der var utsatt for: tapet av moren og det konfliktfylte forholdet til faren. I denne sammenhengen oppholder han seg også ved farens barndom, og hans forhold til sin far, det vil si Sveins bestefar. I denne fortellingen er *tiden* naturligvis helt sentral. Denne delen av analysen støtter seg på Paul Ricoeur og Anthony Giddens, to sentrale navn – en filosof og en sosiolog – som begge ser identitetsdannelsen som en prosess som primært utspiller seg i tiden. Identitetsutviklingen er *tidslig*. Men kroppen og fallet er også uløselig knyttet til rommet. Hvordan rommet – de ulike rommene han oppholder seg i – er med på å prege Sveins opplevelse av egen identitet, blir deretter undersøkt. I denne sammenhengen benytter jeg meg av arbeider av Fredrik Tygstrup som i sine lesninger av nyere litteratur søker etter et annet perspektiv enn den tradisjonelle tidsorienterte lese måten: Dette perspektivet finner han i *rommet*. Den samme oppdagelsen hadde for øvrig fenomenologen Elisabeth Ströker gjort allerede i 1965. På samme måte som Tygstrup åpenbart må ha hentet inspirasjon fra Ströker, viderefører hun den kjente franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty. I verket *Øyet og ånden* hevder fenomenologen at subjekt og objekt sammenfaller idet kroppen og øyet oppdager verden og seg selv. Svært summarisk innebærer det at fordi subjektets kropp er en del av tingene, må subjektets kropp også være en del av alle andres kropp: ”Fordi kroppen min er synlig og bevegelig, hører den hjemme blant tingene, den er en av dem, den er en del av verdens vev, og den har samme kohesjon som en ting.”<sup>8</sup> Kroppen er med andre ord nært og ufravikelig knyttet til – og blir farget av – selvets opplevelse av omgivelsene. Jeg har valgt å benytte meg av disse

---

<sup>8</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Øyet og ånden*, Pax Forlag, Oslo 2000, s. 17

fenomenologiske innsiktene, primært hentet fra Ströker, og lese dem i lys av Mikhail Bakhtins kronotopbegrept. Bakhtin lånte på 1930-tallet begrepet *kronotop* fra fysikken. Det er et vanskelig, uklart definert begrep å forholde seg til, men betegner slik jeg oppfatter det punktet der tiden og stedet møtes. Ethvert motiv har sin kronotop – det utfoldes på samme tid både i en romlig og en tidslig dimensjon. I min analyse bruker jeg kronotopen som innfallsvinkel til Sveins identitetsopplevelse, som igjen knyttes til fallet. Og fallet er på sin side naturligvis ikke mulig å skille fra kroppen. Fra kroppen og fallet er veien til Olaf Øyslebø og hans begrep ikkeverbal kommunikasjon kort. For hva annet er ikkeverbal kommunikasjon enn ”kroppen som taler”? Øyslebøs stilistikk oppleves i dag lett som noe utdatert, men er likevel særdeles verdt å lese som supplement særlig til Peter Brooks og hans bok *Body Work*. I denne boken tar Brooks for seg hvordan kroppen fremstilles i den moderne kunsten, både billedkunsten og litteraturen. Brooks arbeid hviler blant annet på Freud og hans lærlinger Jacques Lacan og Julia Kristeva, men den uttrykker også en nær forbindelse til de tidligere kommenterte fenomenologene. På lik linje med Merleau-Ponty setter også Brooks kroppen og subjektet i forbindelse med tingen og objektet. Utgangspunktet for Brooks er at kroppen fungerer som et konkret og/eller metaforisk bindeledd mellom jeg’et og dets omgivelser, med andre ord er uløselig knyttet til opplevelsen av en identitet.

Jeg har gitt oppgaven min tittelen ”*Eg ville stå, eg ville gå ...*” *Kropp, språk og identitet i Lars Amund Vaages roman Kunsten å gå (2002)*. Det overordnede begrepet i denne triaden er *kropp*. Vi lever vårt liv bundet til kroppen vår. Å analysere hvordan dette uomgjengelige eksistensielle grunnvilkåret er med på å konstituere både det språket og den identiteten Svein, romanens hovedperson, tilegner seg, er denne studiens hovedanliggende.

## 2: Fall

### 2.1: Det konkrete fallet

”Men eg fall så lang eg var, plutselig, i det sleipe, dei klissete restane av snop og brus, hengde meg opp i klyser av tyggegummi, i noko seigt i det halvmørke rommet. Det small i stolen som velta, det singla i glas som blei knust og ny Cola rann utover.” (s. 25)

Dette sitatet er hentet fra en scene tidlig i romanen, der den omkring 14-årige Svein og stemoren hans sitter på øyas eneste kafé. Stemoren drikker fredsommelig sin kaffe, og Svein slurper misfornøyd, nesten nervøst i seg sin tredje brus, etter å ha veltet de to forrige utover gulvet. De er på vei ut av kafeen, da hendelsen inntreffer: I et anfall av dumdristighet reiser Svein seg brått opp, mister plutselig balansen, og *faller* dermed så lang han er. Denne fallhendelsen er ikke et unntakstilfelle, men snarere én i en rekke repeterende fall, som sammen utgjør en vesentlig del av romanens falltematikk. Gjennom hele romanen – både i dens fortid og nåtid – insisteres det på fallet. Ordet ”fall” gjentas påfallende mange ganger, og det konkrete fallet repeteres og gjentas i en rekke ulike sammenhenger – mer eller mindre iøynefallende. I tillegg beskriver romanen forestillinger, hendelser eller situasjoner, som gir tydelige assosiasjoner i retning fall eller destruksjon. Gjennom denne gjentatte insisteringen skapes det i teksten et større *konnotasjonsfelt* rundt ledemotivet, fallet.

Videre inngår fallet både i en konkret og i en symbolsk eller metaforisk sammenheng. De konkrete eller fysiske fallene er relativt tydelig avgrenset i teksten, ved at personene faktisk faller eller i hvert fall nesten faller. Romanen insisterer med andre ord tydelig på den fysiske fallbevegelsen. Dette er det mange og gjentatte eksempler på, og jeg vil forsøke å illustrere og forklare betydningene av de mest sentrale. De symbolske fallene derimot, er vanskeligere å avgrense, både i forhold til de konkrete fallene og i forhold til faktisk å definere dem som fall.<sup>9</sup> I disse tilfellene er det sjelden ordet ”fall” dukker opp i teksten, eller at personene faktisk faller, men det er etter mitt skjønn likevel mye i teksten som konnoterer fall. Det kanskje tydeligste og mest komplekse eksempelet er Sveins repeterende forestillinger,

---

<sup>9</sup> Betegnelsen ”det symbolske fallet” er hentet fra Helga Johanne Størdal Bentsens hovedoppgave om Lars Amund Vaages *Rubato*, ”Kvar tone svarar til noko i livet”, en musikalsk lesning av Lars Amund Vaages *Rubato*, UiO 2003. Jeg vil forklare nærmere hva som ligger i denne betegnelsen senere i oppgaven.

drømmer og fantasier rundt morens død. Fallmotivet fremstilles her ikke direkte i teksten, men gjennom ordvalget og særskilt gjennom den utstrakte bruken av beslektede verb, fins fallet der likevel. Måten Svein assosierer og fantasierer rundt hennes bortgang på, gir klare assosiasjoner i retning fall og destruksjon. Etter mitt skjønn er disse gjentatte forestillingene det viktigste symbolske fallet i romanen, fordi de andre fallene på en eller annet måte kan føres tilbake til dette første, betydningsfulle fallet. Svein vender altså en rekke ganger tilbake til disse nærmest identiske fallforestillingene om moren, og på den måten utgjør de også en psykologisk tvangsrepetisjon for ham. Fallet kan slik *psykologiseres*, dvs. det kan leses som et uttrykk for en negativ og til tider sykkelig destruktiv sinnstilstand.

Hovedforutsetningen for at Svein skal bevege seg ut av den eksistensielle og følelsesmessige krisen, er at han bryter ut av dette repeterende fallmønsteret. Han må gå den veien psykoterapien gjerne betegner som *repeat or recover*<sup>10</sup>: Ved å gå inn i og vinne innsikt i negative, repeterende adferdsmønstre, for eksempel angstvekkende situasjoner, kan individet overvinne dem og gå fra en destruktiv til en konstruktiv selvfølelse.

I dette delkapittelet vil jeg konsentrere meg om de konkrete eller fysiske fallene, dvs. de fallene som konkret beskrives i teksten. Jeg er klar over at skillet mellom konkret og symbolsk fall i enkelte tilfeller kan virke konstruert, men jeg håper likevel at jeg klarer å illustrere hvordan skillet faktisk kan være både fruktbart og klargjørende for forståelsen av romanens falltematikk som helhet.

### **2.1.1: Hovedpersonens repeterende falltendens som uttrykk for et mentalt fall**

Et av romanens tydeligste eksempler på det konkrete fallet og på lammelsen som både et mentalt og fysisk fall, finner vi i den siterte kaféscenen ovenfor. Denne scenen er et konkret bilde på Sveins oppløste indre, samtidig som den er et nærmest overtydlig bilde på en demonstrativ tilbaketrekning fra omgivelsene. Slik beskriver han selv de andre kafégjestene: ”Dei var sjakalar, ulvar som kunne eta bestemødrene sine (...) Dei var falske og mor mi var verst.” (s. 24) I et anfall av selvmedlidenhet og sinne over damenes ”sjølvtilfredse plapring”, og morens forsøk på å gi ”stimulans og sosial trening” (s. 24), vender han en tilsynelatende triviell situasjon om til et absurd drama. Denne ganske merkverdige oppførselen passer utmerket inn i Sveins reaksjonsmønster: I stedet for å formulere språklig

---

<sup>10</sup> Formuleringen *repeat or recover* er befestet innenfor psykologien, og man finner den blant annet diskutert hos John Bowlby, Janette Rainwater og Anthony Giddens. Jeg vil komme tilbake til dette senere i oppgaven.

sin fortvilelse og maktesløshet eller å illustrere den gjennom beskrivende ansiktsuttrykk, bruker han kroppen, og da særskilt bena, som uttrykksmiddel. Han legger seg bokstavelig talt ned – kobler ut bena sine – og bestemmer seg for å slutte å fungere normalt.

Det kan nesten virke som om fallet er et uttrykk for en tverr demonstrasjon, eller et ønske om en markering av eget *jeg*; med andre ord, et ønske om å bli sett. Men moren reagerer ikke med samme nervøse og iherdige omsorg som hun alltid pleier, hun endrer seg derimot, og hennes omsorg blir til sinne og fortvilelse. Svein overrumples av ny innsikt om henne, og han ser at hun ”var ikkje den same lenger, ho ville også vidare, ho hadde fått nok, ei stor uro stod ut frå henne.” (s. 26) Den selvdestruktive markeringen av eget *jeg* får ikke respons som forventet, og Svein begynner å gråte. Han gråter hele den lange veien hjem, både av en overraskende tristhet over stemorens plutselige sinne, og av en like plutselig lettelse fordi han ikke er ”kjenslelaus, ikkje lam.” (s. 26) De utallige legebesøkene, operasjonene og undersøkelsene som lammelsen medfører har gjort Svein immun mot fysisk smerte, dvs. han registrerer ikke lenger den smerten som påføres den unge kroppen hans. Men denne gangen er fallet og stemorens etterfølgende tak rundt armen hans så hardt at han kjenner en stikkende iling nedover siden. Svein er altså, som leseren allerede lenge har hatt en anelse om, ikke fysisk lam. Sammenligningen han gjør mellom seg selv og ”ørna skadd, med brekte venger” og ”slangen i paradiset” (s. 27), virker bare ytterligere til å understreke det indre fallet han opplever.

En nesten nøyaktig repetisjon av dette fallet inntreffer på den samme kafeen, bare noe senere: ”Ein gong fall eg ut frå kafèen, ramla ned steintrappa som ein full mann, men slik var det ikkje (...) Det var mor som dytta meg.” (s. 51) Mens alle damene på kafeen ser på, og stemoren føler blikkene deres stirre dem i ryggen, tar hun ham brått opp og bærer ham bestemt ut til sykkelen: ”Ho trykte knea saman og spissa munnen, løfta meg, framleis på god avstand, langt borte frå kroppen sin. Eg merka ikkje løftet, men eg såg anstrenginga.” (s. 52) Svein gjenkjenner stemorens tydelige aggresjon og fysiske tilbaketrekning. Hans konkrete uttrykk og *meningsladde språkløshet*<sup>11</sup> blir for sterkt for henne, og hun vender igjen kroppen og kjærtegnene sine bort fra ham: ”Mor sleppte meg og såg ein annan veg, lynraskt, måtte verja seg, kunne ikkje vera nær meg, det var saka, men ho måtte.” (s. 53) Gaven, det lille barnet som ved en tilfeldighet ble lagt i armene hennes, er for tung å bære: ”Ho slengde meg frå seg, slik kvinner alltid har gjort, dei hentar, ber og støtter, men ein dag tar ferda slutt, dei

---

<sup>11</sup> Se nærmere utgreiing av formuleringen *meningsladd språkløshet* i kapittel 4, ”Språk”.

er framme ved målet, og då skal børa lessast av.” (s. 54) Moren er ikke bare ved det konkrete målet for hjemturen, huset, men hun er også ved det vi kan betegne som det symbolske målet eller slutten: Hun makter ikke å bære den store gutten lenger. Årene med intens pleie, ivrig omsorg og stadige skuffelser på stesønnens vegne, er slutt. Når de så endelig kommer hjem, legger Svein merke til at noe er annerledes, og at tiden nærmest står stille; det er faktisk nesten som om den går bakover: ”Det verka som om tida hadde gått, men den andre vegen, bak til gamle dagar.” (s. 55)

Disse fallene fremstår etter mitt skjønn som vendepunkter i romanens fortidsfortelling. For ikke bare stemoren er nå sliten og uten håp for fremtiden, faren ser også eldre ut enn Svein husker ham fra dagen i forveien, butikken er mørklagt og skal låses for kvelden, og to båter ligger nesten urørlige på det stille vannet. Stillstanden er til å ta og føle på. Den mørklagte, stengte butikken kan leses som et frampek mot den nedleggelsen som ubønhørlig tvinger seg frem.

I en scene som finner sted like etter at Svein i all hemmelighet har kommet seg på bena igjen, står Svein overfor et ”nestenfall”, idet han i forferdelse ser inn i klesskapet sitt, eller det som skal være klesskapet hans, og ikke gjenkjenner et eneste plagg: ”Eg støtte meg til veggen, såg inn i klesskapet, og kjende meg ikkje att. Var dette mine klede? Eg kunne knapt nok hugsa eit einaste plagg.” (s. 75) Erkjennelsen av at han har vært mentalt fraværende den siste tiden, dvs. at livet liksom har passert like foran øynene hans uten at han har enstets tilstedeværelse, er så overveldende at han holder på å falle om: ”Det svimla for meg og eg måtte halde meg i døra og eg kom på at før var det då berre eit forheng foran skapet og ikkje ei vakker dør med treskurd og profilar, beslått med messing sånn som denne.” (s. 75) De ukjente klærne og den nye døra er et tydelig bilde på guttens tids- og rommessige forvirring, og på hans manglende evne eller vilje til å relatere seg til verden utenfor ham selv. Den samme distanserte og fraværende holdningen til virkeligheten skal vi se følger ham langt inn i den voksne tilværelsen.

Den lange veien tilbake til en forgangen tid, og til ”det store, kalde havet; barndomsheimen” (s. 181), blir den veien Svein må gå for å gjenerobre seg selv og følelsen av et trygt og meningsfullt definert *jeg*. I dette erindringsarbeidet skal vi se at minnene om barndomsvennen, Ragnvald, får avgjørende betydning. Svein og han spiller rollene som hverandres speilbilder – de speiler seg i hverandre –, samtidig som de også representerer et viktig motsetningspar.

Både identifikasjonen og kontrasteringen kommer til uttrykk gjennom fallet, for som vi skal se; begge (nesten) faller, men bare den ene reiser seg opp igjen.

### 2.1.2: Den pertentlige biskopens nestenfall

Leseren blir introdusert for fallet eller ”nestenfallet” allerede i det første møtet med Ragnvald på romanens nåtidsplan. Det er tidlig ettermiddag og Svein er på vei hjem fra jobben på Deichmanske bibliotek, da han helt tilfeldig, bare i et lite sekund, får øyekontakt med Ragnvald:

”Han skulle til å falla, såg det ut som, men fekk straks fallet til å verka naturleg, han gjorde det om til ein kraftfull sving inn i bilen, bort frå meg, den korpulente bispen i den fiolette skjorta deisa ned i baksetet så bilen gynga, såg straks inn i augo til sjåføren gjennom spegelen, og glasauga hans må ha verka endå meir påfallande no, for sjåføren, spegelvendt.” (s. 128)

Den tilsynelatende staute, pertentlige biskopen med den stive og nystrøkne prestekappen, mister kontrollen og er nesten ved å falle, men klarer å redde seg inn i den svarte, dyre bilen, og bli ført bort fra ”åstedet” for nestenulykken. Hele denne situasjonen fremstår som parodisk og svært beskrivende for forholdet mellom Ragnvald og Svein. Dette skal jeg forsøke å illustrere ytterligere, når jeg kommer nærmere inn på Ragnvald senere i oppgaven. Det hastige møtet med barndomsvennen utenfor Deichmanske bibliotek, får Ragnvald til fullstendig å miste kontrollen over situasjonen. Han blir med andre ord ”tatt på sengen”, ikke bare fordi selve møtet plager ham, men fordi det nettopp er *tilfeldig*. Ragnvald handler aldri utover det planlagte eller skjematisk, men alltid på bakgrunn av streng og tuktende selvkontroll. Men denne ene gangen blir han overrumplet, og han mister dermed totalt beherskelsen over egen kropp; han nesten faller. Det flakkende blikket, det nervøse rykket i den store kroppen og ”dei uutgrunnelege augnekasta, som samstundes traff og ikkje...” (s. 128) virker bare ytterligere til å understreke det ubehaget han føler over situasjonen. Sammenligner vi dette fallet med Sveins ”nestenfall” forårsaket av hendelsen ved klesskapet, er beskrivelsene av dem påfallende like. Eneste forskjellen er at den vakre, ornamenterte tredøra er byttet ut med en svart, teknologisk supermoderne bildør.

”Nestenfallet” illustrerer ikke bare Ragnvalds forstyrrede behov for kontroll, men det er også et bilde på den situasjonen Ragnvald mot sin egen vilje befinner seg i. Han er på kanten av stupet, uten den nødvendige innsikten for eller viljen til å bevege seg bort fra det.

Den personen i romanen som er mest redd for tap av følelsesmessig kontroll, og som mest bastant og autoritært påpeker andres feil og mangler, er med andre ord selv den som balanserer på den skjøreste linen. Ja, man kan faktisk si at Ragnvald lever livet i et ”nestenfall”, der bare den minste trussel utenfra kan få ham til å miste balansen og falle.

### **2.1.3: Fallet som nedarvet tendens**

I romanens siste kapittel inntreffer et av romanens mest interessante, men også i en viss forstand vanskeligste fall. Leseren har tidligere bare blitt introdusert for Sveins bestefar gjennom butikken og farens historie, og det er derfor relativt lite vi vet om ham. Men siden bestefaren opptar en så stor del av det siste kapittelet, er det likevel fornuftig å anta at Svein faktisk er usedvanlig opptatt av ham. Svein tenker i det følgende utdraget tilbake på den gangen bestefaren ble syk. Han var da en gammel mann, dårlig til beins, og det er rimelig å anta at han var rammet av aldersdemens. Dette forteller Svein til båtbyggeren Ole:

”Eg sa at bestefar hadde falle ein dag, for lenge sidan (...) Det var ikkje noko vanleg fall, sa eg, det var noko som stoppa i han, noko som klikka, noko som drog han over, eit eller anna som vart kasta på han, eller noko som kom i sleng, kom i fart inne i han sjølv, og drog han ned, fekk han i golvet, klemde han ned mot golvfjølene, og så døydde det ut, dette som hadde råka han, og han blei liggjande der, stille.” (s. 251)

Stemoren finner ham slik, liggende utstrakt på gulvet; fullstendig lammet. Mens Svein står taus og ser på, forsøker bestefaren etter beste evne å reise seg opp igjen, men han klarer det ikke. Bena hans vil ikke lystre tankene hans, de, som Sveins, lever sitt eget liv: ”Det var som om han ville gå, liggjande på magen, rett ned i golvet. Det var som om han ville vandra ned i kjellaren.” (s. 251-52) På samme måte som da Svein var lam, kan man si at bindeleddet mellom fysikk og psyke, ytre og indre, er brutt. Men det er ikke bare bestefarens ben som lever sitt eget liv, også språket hans er underlagt en annens autoritet; ordene som strømmer ut, virker tilfeldige, forbindelsen til virkeligheten synes brutt: ”Er det du som kjem, klokka mi, sa han til meg. Senga si kalla han for ein hund.” (s. 252) Og undrende spør Svein seg selv: ”Kva var det med han når orda i han snudde seg, endra seg, og ikkje ville lyda han som sa dei?” (s. 252) Romanen gir ingen konkrete svar, og den betydning vi som lesere vil tillegge denne hendelsen, må vi lete oss frem til på egen hånd.



Etter mitt skjønn er det fornuftig å tolke denne hendelsen som et uttrykk for flere sentrale aspekter ved romanens falltematikk. Blant annet er det slik at Svein helt tydelig identifiserer seg med bestefarens skjebne, og han funderer på om hans sykdom smittet over på ham, dvs. om han selv måtte bli lam fordi bestefaren ble det (s. 252). Svein tenker med andre ord at lammelsen – både den kroppslige og språklige – ble nedarvet, på samme måte som Sveins far arvet butikken av sin far, båtbyggerne arvet fingerferdighetene av sine fedre, og utseende- og karaktermessige trekk går videre fra generasjon til generasjon. Arv og tradisjon spiller utvilsomt en viktig rolle i romanen, og Svein har stadig diskusjoner med seg selv om tradisjoner og arv er noe positivt eller negativt. Han leter blant annet etter trekk han deler med faren, og særskilt med den biologiske moren, mens han er svært opptatt av at han derimot ikke ligner på stemoren. Men beskrivende for både Svein selv og for romanen, kommer han aldri frem til en bestemt løsning på problemet. Det er selvfølgelig ikke slik at Svein bokstavelig talt arvet lammelsen fra bestefaren, men han arvet kanskje en tilbøyelighet til fallet – både det konkrete og det mentale. For det er ikke bare Svein og bestefaren som gjennomgår et fysisk og verbalt fall, også resten av familien utviser store problemer med å uttrykke seg verbalt. Evnen og viljen til kommunikasjon og åpenhet er i noen scener faktisk nesten helt fraværende. Dette vil jeg vende tilbake til i kapittel 4, "Språk". Fortrengingen og fortielsen som karakteriserer Svein, bestefaren, faren og stemoren, karakteriserer også livet på den lille øya. Det er så mye som ikke skal nevnes og som ikke riktig passer inn i det avsideliggende samfunnet. Annerledesheter, særegenheter etc. blir fort lagt merke til, og enten fordømt eller tidd i hjel.

Når Svein forteller Ole hva som skjedde med bestefaren før han falt, åpenbarer likhetene ved bestefarens og Sveins situasjon seg ytterligere: "Orda i bestefar tok til å leva sitt eige liv, fritt, vilt, som ugras. Orda fall i aust og vest, i hytt og vêr, og ingen skjøna bæret meir." (s. 252) På samme måte som bestefaren ønsker å si noe viktig, men opplever ikke å bli forstått av andre, opplever også Svein at omgivelsene rundt ikke forstår de vanskelige tankene han har gjemt inne i seg. Konsekvensen av den ensomheten og fortvilelsen som nødvendigvis må oppstå, blir lammelsen.

Dersom man skal trekke en mer generell konklusjon ut fra denne delanalysen, kan man hevde at hele romanen uttrykker en idé eller i hvert fall en tanke om at det kroppslige uttrykket, for både Svein, bestefaren og for så vidt også for alle de andre romanpersonene, blir et konkret substitutt for en manglende evne eller vilje til språklig kommunikasjon. Romanen hevder med andre ord at det verbale og det ikkeverbale, "kroppslige" språket kompletterer hverandre, ved

at de begge er instanser hvor potensiell mening ligger ladet. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 5, ”Kropp”, og som vi da skal se, er det mangelen på eller undertrykkningen av språk som fører til den fysiske lammelsen, ikke omvendt.

Dermed får fallet eller lammelsen også en ny betydningsdimensjon i romanen, i tillegg til den jeg har illustrert ovenfor. Fallet kan ikke utelukkende sies å være et uttrykk for en negativ tilstand, dvs. som et forstyrret ønske om destruksjon og isolasjon, men det er også et forsterket uttrykk for et ønske om å bli sett og forstått av omgivelsene. Fallet hevder med andre ord et slags ”se meg!”. Men det fatale er at resultatet av lammelsen blir isolasjonen og tilbaketrekningen. For selv om motivasjonen bak i utgangspunktet var ønsket om å bli forstått, og dermed også om å være del av et mellommenneskelig fellesskap, oppleves det ikke slik for menneskene rundt. De opplever derimot det kroppslige uttrykket som for sterkt og vanskelig, og dermed trekker de seg også unna, f.eks. i det tilfellet på kafeen der stemoren viser sin maktesløshet og sitt sinne overfor den syke gutten.

Den gamle, demente bestefaren fremstår som et tydelig bilde på denne tilbaketrekningen fra omgivelsene. Han faller sammen både kroppslig og språklig, og fremstår som uforståelig for omverdenen. Med dette beveger vi oss også over i det symbolske fallet, ja, man kan kanskje argumentere for at bestefarens fall er et symbolsk fall. Årsakene til at jeg velger å betegne det som et konkret fall, er at romanen nettopp insisterer på ordet ”fall” og på at bestefaren bokstavelig talt faller i gulvet.

## **2.2: Det symbolske fallet**

I det avgjørende og svært beskrivende første møtet med hovedpersonen på romanens nåtidsplan, konfronteres leseren med en *fallende* 50 år gammel mann. Svein er rastløs og rotløs, han klarer ikke å fullføre de planlagte prosjektene sine, og når han ikke oppholder seg på Deichmanske bibliotek, tilbringer han store deler av tiden med en øl i hånden, mens han observerer de fremmede menneskene på gaten utenfor – hele tiden på god armlengdes avstand. Man kan nesten si at Svein lever i selve fallet, dvs. i en emosjonell og eksistensiell krisetilstand, der livet erfarer som grunnleggende meningsløst, løsrevet både fra tid og rom. Den samme distansen og fraværende holdningen til den utenforstående verdenen, som leseren husker fra tiden i sengen, repeteres dermed i det voksne livet. De sporadiske, fragmenterte minnene om fortiden er det eneste som setter ham i en noenlunde kontakt med virkeligheten.

”Eg arva ingenting, heldigvis, slik står ein friare, for lukka er å vera ribba, naken, slik kom ein til verda, og slik skal ein også ta seg fram der. Ein skal knusa røtene, egedomen, dette å høyra til, og kvitta seg med alle dei tusen små ting som bind og forpliktar. Så kan ein skaffa seg eit anna grunnlag å stå på (...) Eg blei skilt frå alt, den vesle leilegheita inne i byen (...), og ei hytte, sommarhuset ute på ei anna, mindre øy (...); men mitt blei det aldri.” (s. 48)

Men selv om Svein materielt sett er ribbet for fortiden, for hjemmet med de gamle, fine møblene, butikken med alle varene, og for samværet med faren og stemoren, så er han fanget i tankene, drømmene og minnene om den. Faren er nå død, stemoren har han ikke sett på mange år, barndomsflammen Kristine dukker sporadisk opp i drømmene, og barndomsstedet hører hjemme en plass i erindringen. Helst skulle han sett at alt sammen ble slettet fra minnet, at han kunne startet på bar bakke – uten fortid, bare med en vidstrakt fremtid. Men slik er det altså ikke. Den nærmest tvangsmessige erindringen om fortiden virker på mange måter hemmende på Sveins nåtidige mulighet til livsutfoldelse. Den fanger ham i en fortidshistorie han ikke riktig klarer å forstå, men som han likevel søker svar i. For det er, som vi har sett, nettopp i den traumatiske barndommen og i de vanskelige, tilsynelatende uforståelige minnene fra fortiden, at han kan finne grunnlaget til å bevege seg ut av det repeterende mønsteret, *repeat*, og over i den mentale rehabiliteringen, *recover*. Det er med andre ord først når Svein oppnår en meningsfull innsikt i egen forhistorie at han kan starte bearbeidingen av de vanskelige følelsene knyttet til fortiden, og slik skape en trygg plattform i nåtidstilværelsen.

### **2.2.1: Fallet som uttrykk for en negativ sinnstilstand**

I forhold til det symbolske fallet, er det spesielt tre følelser eller opplevelser av tilværelsen som gjennomgående karakteriserer Sveins sinnstilstand: selvdestruktivitet og skam, den ambivalente forakten for livet og den selvutslettende bevisstheten rundt morens død. Sammen utgjør disse gjennomgående negative og destruktive opplevelsene hos Svein årsakene til at jeg velger å beskrive hans sinnstilstand som et *mentalt fall*. Eksempler på dette så vi i det foregående delkapittelet, blant annet i hans repeterende falltendens. Den destruktive og selvutslettende forestillingen er ikke bare rettet mot ham selv, men også mot en mer generell avsky og redsel for livet. For Svein er det kreative og skapende som tradisjonelt forbindes med liv og fødsel, noe nærmest grotesk og potensielt ødeleggende, mens døden inntar rollen som det trygge fascinasjonsobjektet. I denne selvdestruktiviteten ligger selve kjernen i Sveins ambivalens, og grunnlaget for det identitetstapet han opplever, dvs. fornemmelsen fra

barndommen av at *jeg'et* flyter og tankene "løses opp". Denne på mange måter flytende tilstanden minner mye om den han gjennomgikk i barndommen, og opplevelsen av at "tankane dampar bort i ein annan, ein einaste stor tanke, eit større medvit som seiv ut av meg, gjorde meg til ingenting" (s. 19-20), er like beskrivende for nåtiden som den er for fortiden.

En helt sentral hendelse i romanens fortidsfortelling og i Sveins tilværelse, er den biologiske morens bortgang. Svein vender gjentatte ganger tilbake til fantasiene om hennes død, og om den gjenforeningen som skal finne sted i drømmen. Minnet om henne antar nærmest konkrete, kroppslige former idet gutten forestiller seg dødsøyeblikket hennes, eller fallet i døden. Slik inngår morens død som en betydningsfull del av romanens tematisering av *fallet*, både det konkrete og det symbolske. Som kjent spiller *morstapet* eller *morsatskillelsen* en helt sentral rolle i psykoanalytisk teori, og også i psykoanalytisk inspirert litteraturteori. Det skulle her være nok å minne om to sentrale kritiske studier fra de siste tiårene, nemlig Atle Kittangs lesning av Hamsuns desillusjonsromaner fra *Sult* til *Ringen sluttet*, *Luft, vind, ingenting* fra 1984 og Julia Kristevas *Svart Sol – depresjon og melankoli* fra 1987. Kristevas tankegang er i all korthet slik: Når barnet berøves morsobjektet – og det er jo ethvert barn dømt til å gjøre for å kunne konstituere sitt eget "jeg" – vil det utløse en sorg i barnet. Depresjon er et tegn på at denne "naturlige" sorgen over den tapte moren på et eller annet punkt er blitt hindret eller stanset. Depresjonen kommer i stedet for den sorgen som morstapet skulle ha utløst. Således er depresjon og morstap uløselig knyttet til hverandre.<sup>12</sup> Etter Freud har det vært vanlig å hevde at kunsten, for eksempel litteraturen, til sjuende og sist springer ut av en opplevd mangel, et tap, som skaperakten så å si skal lege. Det som i videste forstand mangler eller har gått tapt, er da "meningen".

Romanens tydeligste og viktigste symbolske fall er altså nettopp et morstap, helt konkret: morens død, og Sveins fantasier rundt den. De etterfølgende fallene eller krisene henspiller alle, direkte eller indirekte, på dette første fallet. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at Svein viderefører forestillingen om moren gjennom en rekke etterfølgende og repeterende fall.

"Mor døydde då eg vart fødd. Mor anda ut på det same sjukehuset eg alltid vende tilbake til, stadig med nye sjukdommar, fleire skavankar. Mor vart

---

<sup>12</sup> Kristeva, Julia: *Svart Sol – depresjon og melankoli*, "Innledning, ved Toril Moi", Pax Forlag, Oslo 1994, s. 9-21 [1987]

borte då eg opna augo, hjartet hennar stoppa. Ho *spytta* meg ut, *støyte* meg ut, som noko i *vegkanten*, som ei gåve til dei ho forlet, til *avskil*, som om ei *rekning* skulle gjerast opp, som om eg var *prisen* på det ho hadde opplevd, kjærleik, død. Det var som om eg skulle vega opp alt for henne. Var eg *betaling* god nok?" (s. 32. Min uth.)

Denne refleksjonen eller fantasien rundt morens død beveger seg på grensen til det groteske og brutale. Bildet den omkring 14 år gamle Svein tegner av sin egen fødsel, er infiltrert av selvforakt og livsforakt, og sammenligningen han gjør mellom seg selv og uttrykk som "spytta", "støyte ut", "noko i vegkanten", "avskil" og "ei rekning", fremstår som grunnleggende selvdestruktiv. Dette kommer tydeligst til uttrykk gjennom det dobbelte bildet Svein tegner av fallet: Sitt fall ut av moren og ned i veikanten, og morens fall inn i døden. Ved å benytte seg av materielle og fysiske ord, inntar forestillingen konkrete former, samtidig som selve fantasien også konkretiseres; morens død blir noe som Svein nærmest kan kjenne og føle på. Den blir med andre ord fysisk. I enkelte tilfeller forestiller han seg hvordan han faktisk ligger på samme sykehusværelse, og ånder inn de samme innestengte luktene som henne. Gjennom denne kroppslige foreningen føler Svein at han kommer nærmere henne, og på den måten at de to er bundet samme gjennom hans kropp (s. 33). Skavankene og de fremprovoserte sykdomstegnene, blir dermed en måte han kan trekke seg tilbake fra de øvrige omgivelsene på, og lukke seg inn i en verden, en slags symbiose, der bare de to eksisterer. På den måten kan den konkretiserte forestillingen om moren føre ham nærmere henne enn det den tause virkeligheten på øya kan. Gjennom sykdommen, den konkrete lammelsen, føres han ikke bare tilbake til det samme stedet moren åndet ut livet sitt, men han puster også liv i hennes kropp; den kroppen som en gang bar ham frem, og som hans kropp stammer fra. Det er som om gutten i sykehussengen vil høre legene gi svar på de tvangsaktige spørsmålene som han stadig kretser rundt: "Korleis kan eg vita korleis mor døydde, eg som hadde meir enn nok med å bli til? Korleis kunne eg observere mi mor i kjøtet, som kjølna, stivna, og den varmen som ho hadde hatt blei gitt meg?" (s. 32) Guttens dårlige samvittighet over å ha tatt morens plass i livet, og den altoverskyggende fantasien om hennes død, gir seg til kjenne i selvplagende og ikke minst selvdestruktive uttrykk. Og den selvdefinerte rollen som den lamme, skadde gutten kan dermed forstås som et ledd i denne destruktiviteten; gjennom lammelsen fjerner han seg fra sine medmennesker og fra selve livet. Svein legger seg bokstavelig talt ned, finner sin ensomme plass i sengen på det lille gutterommet, og blir pleiepasient. Kardangen er ødelagt, bindeleddet mellom ham selv og verden utenfor, er brutt.

Det symbolske fallet er tydelig når Svein tenker tilbake på seg selv og faren, den ene vertikal den andre horisontal, den ene liggende den andre stående: ”Det var dette at det var kome noko ulikt mellom oss, far og meg, stillinga, det horisontale i høve til det vertikale.” (s. 36) For samtidig som Sveins lammelse blant annet er et sykelig uttrykk for et barns fortvilede ønske om å bli sett og akseptert av omverdenen, fremstår lammelsen også paradoksalt nok som en slags trygg tilbaketrekning. Han slipper å forholde seg til verden utenfor. Lammelsen, den ulike stillingen mellom ham og faren (s. 36) og språkløsheten, bare ytterligere understreker dette.

For Svein blir kroppen et konkret og fysisk uttrykk, et forankringspunkt for en mental lidelse, en sorg over et tap, som han selv ikke klarer å sette ord på. Med andre ord det man innenfor den medisinske fagterminologien betegner som en *psykosomatisk lidelse*. Svein opplever ikke seg selv som en tilstrekkelig verdifull gave til de moren forlot da hun døde (s. 28), og han velger derfor helt bokstavelig å følge stemorens tankegang: ”Nei, lat kjærleiken vera eit gode for dei som enno kan gå (...) Lat kjærleiken leva blant dei som er til.” (s. 31) For den som ikke kan gå, fortjener heller ikke kjærlighet, tenker Svein.

Det at moren trakk sitt siste åndedrett i det øyeblikket han selv trakk sitt første, tillegger Svein, som vi skal se, en symbolsk betydning. I stedet for å forestille seg selv som et offer for morens tidlige bortgang, og dermed også for et traumatisk tap av den første omsorgspersonen, snur han om på rollene. Moren blir offeret, han selv den hun måtte ofre livet for. Han er prisen på det dyrebare livet hun hadde opplevd (s. 32). Dødsscenen er et tydelig bilde på Sveins grunnleggende selvdestruktivitet, sorg og skam over selve det å leve. Svein føler ikke selv at han er god nok betaling for morens liv, men bare én del av en regning så stor at han ikke makter å betale den (s. 32). Denne grunnleggende skammen over å være til er nært knyttet til Sveins selvdestruktivitet og til hans forstyrrede fascinasjon for døden.

Den dårlige samvittigheten overfor morens død tar en overveldende plass i Sveins bevissthet, både som barn og som voksen, og den spiller en vesentlig rolle i hans forhold til andre mennesker. Psykiateren John Bowlby hevder at et tidlig tap av nære tilknytningspersoner svært ofte får negative konsekvenser hos det forlatte individet, blant annet i form av sporadiske utbrudd av voldsomt sinne og sorg eller en nedbrytende skyldfølelse over tapet. Videre hevder han at denne reaksjonen ikke bare er en normal, men også en nødvendig del av

de følelsene som preger det første *sorgstadiet*<sup>13</sup>, og som skal føre den sørgende over i en normal tilstand igjen etter tapet. I Sveins tilfelle forstår jeg den selvutslettende skyldfølelsen både som en forlenget og forsinket reaksjon på morens død. Dermed blir sorgreaksjonen heller ikke normal, men derimot sykkelig og forstyrret. Svein har ikke maktet å gi slipp på de vanskelige tankene rundt hennes død, og det fremstår derfor også som umulig å gi slipp på fantasiene og mystifiseringene. Det eneste uttrykket for sorg og sinne han behersker, og som i tillegg gir ham tilstrekkelig oppmerksomhet fra faren og den nye moren, er fallet eller lammelsen. De nærmest identiske fantasiene eller forestillingene om henne, utgjør en psykologisk tvangsrepetisjon, de kverner i bevisstheten hans igjen og igjen, og etter som tiden går, blir det bare enda vanskeligere å bryte ut av mønsteret.

Fantasiene om moren tar ofte form som en metamorfose, der hennes tilstand går over fra å være nærmest virkelig og tydelig, til å bli til et ”ingenting” – uten ansikt og navn.

”Mor mista namnet, alle sine namn, forutan livet; eg mista også biletet av henne inne i meg. Ho var der, eg tenkte på henne alltid, men ho hadde ikkje andlet. Ho var farge, varme, eit punkt, eit område i meg eg ikkje kunne røra. Eg kunne ikke kviskra namnet hennar.” (s. 28)

Det er bare i drømmen moren kan bli levende igjen: ”I draumen hende det at eg møtte henne. Eg traff henne på vegar, i halvmørke rom. Stader der eg ikkje kjende meg att (...) Ho var også på reise, kanskje.” (s. 29) I drømmen faller ikke Svein lenger, men han står støtt og går mot moren. Tilbake i virkeligheten igjen, i den tause og forknytte hverdagen sammen med faren og den nye moren, eksisterer ikke den biologiske moren lenger. Det er ingen som snakker om henne, eller nevner navnet hennes, Olaug. Og for faren er hun bare noe som en gang var, og som nå er erstattet av en ny mor – en ny tilfeldig, ung kvinne: ”... mor som ikkje var mor og den mor som var mor var to ulike kvinner, forbytte, svikne, feilplasserte, den eine i livet, den andre i døden.” (s. 28) Den døde moren er dermed blitt til et punkt bortenfor språket og det konkrete; et punkt som bare drømmen kan vekke til live.

Gjennom sykdommen illustreres både Sveins vegring mot å søke tilknytning hos sine nærmeste, og hans tilbøyelighet til *fallet*; det konkrete og det symbolske. For parallelt med at stemoren iherdig forsøker å få gutten frisk igjen, faller han bare enda dypere. Jo mer omsorg

---

<sup>13</sup> Bowlby, John: *At knytte og bryde nære bånd: tilknytning og tab, selvtillid og sorg*, Det Lille Forlag, Fredriksberg 1996 [1980]

hun gir ham – rent sengetøy, ferske rundstykker, frisk luft, oppløftende ord – jo sykere blir han. Det er som om hennes energi og ønske om å nærme seg ham gir ham større kraft og mot til å nærme seg den døde moren, og slik straffe stemorens ufrivillig tildelte morsrolle. De tidligere nevnte fallene på kafeen får en dobbelt betydning i og med at de ikke bare er Sveins konkrete fall, men også tydelige bilder på det fallet stemoren gjennomgår fra å være sosialt og politisk aktiv på den ”store øya” hun kommer fra, til å bli isolert og fremmedgjort på lille Lauvøy. Det livet hun trodde og håpet hun giftet seg inn i, blir aldri slik som i drømmen. Mannen hennes klarer ikke å holde på butikken når trusselen fra de større nærbutikkene kommer nærmere, og all tiden hennes går med til å passe gutten hun bare fikk i hendene. Det er påfallende hvordan stemoren utvikler seg fra å være en rakrygget, ”fin byfrue” med raske, målrettede skritt til å bli en stiv, stille og isolert kvinne. Hun gikk uforberedt på det som ventet henne, inn i den lokale butikken, fikk en liten pose sukkertøy, og kom aldri ut igjen. Stemoren, som selv en gang var den som aldri falt, men som svinsende og svansende (s. 153) holdt de fallende oppe, er nå en fallende kvinne uten håp, fortid eller fremtid, og de tidligere smarte draktene og gamle møblene er byttet ut: ”Ho gjekk mellom dei framande, blanke møblane. Ho hadde endra stil, klede, håret, alt var stramt, oppsett, velordna. Ingenting minna om hennar gamle liv.” (s. 153)

## 2.2.2: Fallet som mulig beskyttelse og redning

Det er, som sagt, enkelte ganger at bevisstheten om fallet, dvs. om muligheten til å la kroppen snakke, fremstår som en trygg utvei for Svein. Fallet blir i den forbindelse en redning, en måte han fysisk eller kroppslig kan beskrive for omverdenen det han ikke kan fortelle med ord. Slik blir kroppen et verktøy som overtar språkets kommunikative funksjon. Kroppen blir med andre ord *semiotisert*<sup>14</sup>. I et eksempel med faren er det tydelig hvordan Svein strever med å uttrykke seg, og hvordan han lener seg til kroppen for at den skal uttrykke det tilsynelatende umulige: ”Eg greidde ikkje å protestera, riva meg laus, koma meg bort frå han, og falla. Eg såg ned på føtene mine. Dei levde ikkje.” Kroppen hans vil ikke adlyde ham, fordi han ikke kan bestemme over en kropp som er frakoblet fra hans mentale selv: ”Dei [beina] lea seg med raske, kantete rørslar, som om dei var utstyrte med fjører. Dei sparka hit og dit, men eg gjekk.” (s. 61) På samme måte som bestefaren føler at kroppen ikke lystre ham, føler også

---

<sup>14</sup> Formuleringen *den semiotiserte kroppen* vil jeg utdype nærmere i kapittel 5, ”Kropp”, men jeg mener likevel at det er viktig for forståelsen av teksten min å introdusere den allerede på dette tidspunktet.



Svein at kroppen ikke kan komme ham til unnsetning. Denne scenen fremstår dermed som annerledes enn de andre beslektede fallscenene, der bena under ham svikter og han faller. For på samme måte som den tause faren, vil verken psyken eller kroppen adlyde guttens ønske.

### 2.2.3: Forfall og nedleggelse

Det er også et annet viktig fall, som inntreffer nesten parallelt med Sveins lammelse: den snikende, nærmest usynlige nedleggelsen av landhandleriet. Faren, som alltid har levd gjennom arbeidet sitt, lar nå butikken seile sin egen sjø. Han kikker ikke opp når kundene kommer inn, er ikke så nøye med varene lenger, og fiskeutvalget minsker med tiden. Kanskje ser han håpet om en etterfølger svinne foran øynene sine?

”No tømde hyllene langsomt. Det verka som om det kom ei vridning i vareutvalet, frå fersk mat til haldbar mat, frå frukt og grønt til sjokolade og vekeblad, frå stål til plast og papir. Tre einsame fiskar låg og viste seg fram. Det var langt mellom kotelettane og pakkane med kjøtdeig.” (s. 34)

Nedleggelsen av den gamle butikken fremstår ikke bare som et bilde på en tid som er forbi og på erstatningen av en ny, mer moderne tid, men den illustrerer også tydelig familiens og øyas ensomhet. For som Svein selv formulerer det: ”Det finst ikkje noko meir forlate enn butikken når han er stengt”, og videre: ”Me stengjer ikkje fordi me ønskjer å vera for oss sjølve (...) Helst vil folk vera saman, trur eg.” (s. 156) Bestefarens livsverk, den byrden faren ble pålagt som ung mann, og som det var meningen at Svein en dag skulle ta over, er falt sammen. Selv om faren som ung mann følte butikken som et frihetsberøvende krav, så føler han nå en sorg over det som er tapt, over tidens uunngåelige forgjengelighet. En kort stund før butikken må legges ned, uttaler han dette til Svein, som en slags profeti om det som skal komme:

”Han forklara meg alltid kor trist det var med det som var nedlagt og fall saman. Det var sjølve tida som var sørgjeleg, meinte han. Tida gjekk og åt opp det menneskeskapte. Visste menneska kva dei tapte? Såg dei at det dreia seg om noko meir enn bygningar, anlegg, alt det ytre? Skjøna dei at tida tærte på dei sjølve, deira sjel?” (s. 57)

For faren er tidens gang et uunngåelig onde, et tidsmessig fall som dessverre må føre med seg tap av en tidsepokes essensielle verdier og normer. Dersom man leser butikkens fall inn i en

slik tematisk sammenheng, er det fristende å lese faren som en representant for en tid der tradisjoner og arv, måtehold og arbeidsvilje var viktige forutsetninger for videreføring og fremgang. Svein på sin side representerer på mange måter en ny tid, og han lengter etter de potensielle forandringene den nye tiden vil bringe med seg. Han føler seg ikke hjemme på den lille øya, men opplever tilværelsen der som kvelende og innestengt. Trangen til å reise ut til andre verdensdeler er hele tiden sterk. Den tilbakevendende fascinasjonen for båter og havet illustrerer nettopp det. For Svein lever båtbyggerne et fritt liv, uten én fast holdeplass i tilværelsen, men med muligheten for hele tiden å reise bort. Men når Svein faktisk reiser ut selv og bryter med foreldrene og hjemstedet, plages han av tanken på at han skuffet faren da han ikke ville ta over butikken, farens store livsverk, men valgte å forlate øya og ta hyre om bord på en stor båt (s. 46).

#### **2.2.4: Fallet inn i løgnen og selvbedraget**

Jeg har i det foregående illustrert hvordan stemoren uselvisk ofret seg for Svein og faren, og hvordan hun nærmest slettet ut seg selv for å tilfredsstille samtidens forventninger om den ”perfekte” husmor. Stemorens trøstesløse tilværelse innenfor husets fire vegger ble snarere et mentalt fengsel enn en åpning mot en trygg og meningsfull tilværelse. Det er også en annen viktig person som søker mening og sammenheng utenfor seg selv: Etter et møte med en karismatisk prest, bekjenner Ragnvald seg til kristendommen – han bestemmer seg for å rense sjelen for tidligere synder og starte et nytt og bedre liv. Slik erindrer Svein Ragnvalds så kalte ”fall” inn i religionen. Det er i hvert fall som et indre eller mentalt fall Svein opplever Ragnvalds bekjennelse til kristendommen, den gangen i ungdomstiden:

”Like utruleg var det at Ragnvald var ein av dei som ”fall”, overgav seg, opna sjela si for kjensler han hadde stengt for før, og roppte, gret ut, kom fram til talarstolen etterpå, i bedehuset, om kvelden, gjekk ned på kne, kom og blei velsigna, og rava derifrå, nyfødd, forvirra, men støtta av Lisbeth, det veit eg, for eg var der, eg såg det, og observera det, heilt kaldt, upåverka, ufrelst i den milde vårkvelden.” (s. 213. Min uth.)

Sveins mistro til den åndelige veien Ragnvald velger å vie livet sitt til, er tydelig, ironiseringen og latterliggjøringen klar. Selv om det utvilsomt er slik at Svein selv ikke opplever den samme tiltrekningen til religionen som det Ragnvald gjør, fremstår likevel ironiseringen og den overtydelige distanseringen i denne scenen på samme tid utroverdig og

utilstrekkelig. Slik jeg velger å lese den, er beskrivelsen et eksempel på en mer grunnleggende konflikt i Svein. Selve kvintessensen i dette problemet bunner snarere i en mer generell konflikt i ham mellom på den ene siden sannheten, dvs. den klassiske ideen om å være ”sann mot seg selv”, og på den andre siden tilbøyeligheten til å vie seg til fantasien og den kreative fortellingen, enn den bunner i holdningen til kristendommen som sådan. Sannhetssøkenen har en tydelig representant i faren og hans sannhetsvisjon, aversjonen mot overdrivelsen og hangen til nøkternhet og måtehold. Svein beskriver med et sinne rettet mot faren, barndomshjemmet som ”sanningslandet” (s. 190); det vil i romanen si et sted uten fantasi, hvite løgner og overdrivelser. Hangen til å hengi seg til fantasien og den kreative fortellingen, er det derimot mange eksempler på, blant annet i de fortellingene Svein fremfører på båtbyggeriet. For selv om handlingene stort sett baserer seg på virkelige hendelser, er det fantasien og fortellergleden hos Svein som får sitt fulle spillerom her. Svein føler at Ragnvald ikke er sann mot seg selv når han vier seg til religionen, men at han derimot velger den veien av helt andre hensyn enn tro og religiøs overbevisning. Han bruker sin livsvei til moralsk å overkjøre Svein, til å fordømme hans upassende alkoholvaner og tilfeldige livsvei. Ragnvald renser tilsynelatende sjelen sin for fortidens ugjerninger, børster støvet av en brokete barndom, og fra den dagen er han den som forkynner det rettskafne liv. Fortiden er nå retusjert – bare den finpussede utgaven står igjen – alt det andre, det som ikke passer inn i Ragnvalds glansbilde av en kristen tilværelse, er innskrevet i glemmeboken. Ragnvalds bekjennelse til kristendommen blir dermed et tydelig bilde på hans og Sveins ulike livsprosjekter: Ragnvald lukker døren til fortiden, Svein åpner den.

Vi har nå sett at Svein faller, butikken faller og Ragnvald faller, men det er også et større fall som tar opp i seg alle de andre fallene: Tilværelsen på øya – der fortiden fant sted, forfaller eller forsvinner også. Det er i hvert fall slik Svein ser det:

”Alt blei skrella av meg, blei dytta bort frå meg, blei overtatt stille, av andre interessantar, utan at eg enno veit korleis. Alt fall frå kvarandre, gjekk i oppløysning, som rike, bu, som eignedom, blei selt ut av den nye eigaren, og delt mellom mange; hytter, hus og skogsteigar. Det grodde til, forfall, kom aldri meir i bruk, men blei ståande der for å minna folk om Gud veit kva. Det var best slik. Noko anna ville ikkje ha vore til det betre (...) Eg ville eigentleg ikkje inn der heller. Det var best å gløyma. Letta snudde eg meg og gjekk derifrå.” (s. 49)

Dette sitatet beskriver ikke bare butikkens, husets og hagens forfall, men kanskje enda viktigere: Det illustrer tidens ubønhørlige forfall. På tross av dette tidsmessige forfallet, uavhengig av om man oppfatter det som vemodig, som faren, eller befriende, som Svein, så er det tidsmessige forfallet en uunngåelig nødvendighet. Men på tross av det tapet forfallet fører med seg, etterlater det seg også konkrete ruiner av hus, bygninger, båter og andre fortidige konstruksjoner, som setter ettertiden i forbindelse med det forgangne og minner menneskene om ”Gud veit kva”. Og i disse ruinene ligger menneskenes egen fortid og gjør at minnene om fortiden ikke helt kan stenges eller legges ned. Ruinene forteller altså fortellingen om en historisk tid, slektens tid, og også om det enkelte liv.

## 3: Tid og rom

### 3.1: Teoretisk introduksjon

I det følgende vil jeg foreta en analyse av tidens og rommets betydning i *Kunsten å gå*. Jeg vil nærmere bestemt undersøke hvordan Svein forholder seg til tiden og rommet han agerer i. Utgangspunktet for analysen er en hypotese om at Sveins forhold til tiden og rommet forteller noe helt essensielt om måten Svein forholder seg til seg selv og medmenneskene sine på. Slik jeg vurderer det er samspillet mellom tid og rom viktig ved både de fysiske og symbolske stedene Svein oppholder seg, fordi det virker inn på tankelivet hans. En analyse av hvordan Sveins tids- og romopplevelse av stedene påvirker livs- og identitetsopplevelsen hans, kan bidra til å utlede noe om hvorfor den er så selvdestruktivt og *fallende*.

Innledningsvis vil jeg gjøre greie for og diskutere en tidslig i motsetning til romlig lesning av romanen. Underveis vil jeg diskutere hvorvidt forskyvninger i tiden eller i rommet er viktigst i forhold til romanens samlende falltematikk. Med andre ord, hvilken av tilnæringsmåtene – den tidslige eller den romlige – er den mest fruktbare, og kan man i det hele tatt stille disse to lesningene kvalitativt opp mot hverandre?

I den første analysedelen vil jeg undersøke hvordan erindringen, dvs. den tidslige fortellingen, knyttes til fallmotivet, og hvordan Svein ved å erindre sin egen fortid foretar en mental reise fra fall til gjenreisning. Min hypotese er at Svein bryter ut av det selvutslettende destruksjonsmønsteret ved å skape en selvfortelling basert på avgjørende hendelser og situasjoner i fortiden. Gjennom å oppnå en forståelse av den traumatiske fortiden kommer Svein etter hvert frem til en dypere innsikt i nåtiden. De stadig skiftende forflytningene i tider – fortid, nåtid og fremtid – fører til en meningsforskyvning i teksten og hos Svein selv.

I de etterfølgende vil jeg illustrere hvordan forskyvninger i det konkret og det symbolske rommet fører til en meningsforskyvning i teksten og hos Svein.

#### 3.1.1: Tidslig tilnæringsmåte

I den tradisjonelle romankunsten har rommet alltid vært underordnet tiden. Dette har først og fremst å gjøre med romanens fortellende form. Sammenbindinger av tider – fortid, nåtid og fremtid – har tradisjonelt vært et av fortellingens særtrekk, dvs. at fortellingens

meningsinnhold skapes ved at den knytter et utvalg av meningsfulle begivenheter til hverandre på en tidsmessig rekke. Den tradisjonelle romanhelten var gjerne en person som gjorde det til sitt formål å gjennomføre et prosjekt. Dette ser vi blant annet tydelig i 17- og 1800-tallets dannelsesroman. I den for det meste mannlige heltens personlige prosjekt er tidens forløp helt avgjørende for at helten skal nå det endelige målet: en trygg identitetsfølelse.

Den franske filosofen Paul Ricoeur benytter seg i artikkelen "Narrative Time" av begrepet *narrativ identitet* for å beskrive en identitet som er knyttet til en utvikling over tid, hvor individet vokser og blir til gjennom konkrete handlinger, for eksempel ved å gjennomføre prosjekter. Ricoeur binder fortelling og identitet sammen på en den gang ny måte:

"...self-knowledge is an interpretation; self-interpretation, in its turn, finds in narrative, among other signs and symbols, a privileged meditation; this meditation draws on history as much as it does on fiction, turning the story of life into a fictional story or a historical fiction, comparable to those biographies of great men (and women) in which history and fiction are intertwined."<sup>15</sup>

Han hevder at identitet dannes gjennom å knytte den nåværende situasjonen til fortidens en gang foreliggende muligheter, og videre til de som ligger potensielt i fremtiden. På den måten blir fortelling og identitet to sider av samme sak. De utgjør, som det vil komme tydeligere frem senere i kapittelet, det samme samspillet som kategoriene tid og rom.

Etter mitt skjønn foregriper Ricoeur den senere sosiologen Anthony Giddens' senmoderne identitetsteori og sammenbindingen hans av fortelling og identitet. I boken *Modernitet og selvidentitet*, første gang utgitt i 1991, introduserer Giddens begrepene *selvidentitet* og *den selvbiografiske fortelling*.<sup>16</sup> Begrepene er viktige for å kunne forstå hans teorier om hvordan individene i det senmoderne samfunnet beskjeftiger seg med eksistensielle spørsmål, og hvordan de orienterer seg i en tilsynelatende kaotisk hverdag. Den krevende friheten til å velge en egen livsvei og en selvdefinert identitet fører til et tydelig behov for det Giddens betegner som *praktisk bevissthet*, dvs. en gjennomgående refleksjon og årvåkenhet i forhold til de valgene en tar, og begrunnelsen for disse.<sup>17</sup> Men for at individene skal oppnå en varig og sammenhengende følelse av mening, er bevissthet om fortiden like vesentlig som bevissthet

---

<sup>15</sup> Wood, David: *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, Routledge, London 1991, s. 188

<sup>16</sup> Giddens, Anthony: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfunnet under sen-moderniteten*, Hans Reitzel Forlag, København 1996 [1991]

<sup>17</sup> *Ibid*, s. 49 ff

om nåtiden. Det er i fortiden selve utgangspunktet til det som kan bli en kontinuerlig fortelling eller biografi skapes, og det er derfor viktig å være seg bevisst betydningen av sentrale hendelser og episoder i fortiden. Det er i den forbindelse Giddens introduserer begrepet *den selvbiografiske fortelling*. Den selvbiografiske fortelling er den fortellingen som individet skaper om seg selv ved å gripe inn i fortiden og analysere dens betydning for nåtiden, og for en sannsynlig livsbane i fremtiden.<sup>18</sup> Dette innebærer at individet må være i en vedvarende dialog med tiden, dvs. det må både utvise en tydelig nåtidsbevissthet og en fortidsbevissthet: ”At føre en dialog med tiden betyr at identificere belastende begivenheter (konkrete begivenheter i fortiden og hendelser, som muligvis skal håndteres i fremtiden) og komme overens med deres implikasjoner.”<sup>19</sup> På den andre siden av denne bevisstheten truer den tidsmessige erfaringen med å falle sammen. En slik manglende følelse av kontinuitet og tidsmessig sammenheng fører til at det blir vanskelig å opprettholde en selvbiografisk fortelling, og dermed også umulig å holde angsten og den eksistensielle krisen som truer individet, på avstand.

Både for Giddens og Ricoeur er altså tidens forløp selve forutsetningen for at en identitet i det hele tatt skal kunne formes.

### 3.1.2: Romlig tilnæringsmåte

Litteraturviteren Fredrik Tygstrup søker i sine lesninger av nyere litteratur etter et annet perspektiv enn den tradisjonelle tidsorienterte lesemåten: Han søker i rommet. I artikkelen ”Det litterære rummet” argumenterer han nettopp for rommets gjenkomst i 80- og 90-tallsromanen.<sup>20</sup> Interessen for rommet kan enten være rettet mot et *stemningsrom*, *aksjonsrom* eller *anskuelsesrom*<sup>21</sup>. Svært summarisk kan man sammenfatte Tygstrups artikkel ved å hevde at orienteringen mot omgivelsene – stedet eller rommet – medfører en endring i selve måten romanene komponeres på. Den nye orienteringen fører videre til at det romlige organiseringsprinsippet nå er overordnet tiden. I forlengelsen av litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin hevder Tygstrup at identitet er kronotopisk, dvs. knyttet til tid og rom. Men den er ikke først og fremst knyttet til en utvikling over tid, slik Ricoeur og Giddens ser det, men derimot hovedsakelig knyttet til den enkelte situasjonen og omgivelsene rundt individet.

---

<sup>18</sup> Ibid, s. 88 ff

<sup>19</sup> Ibid, s. 91

<sup>20</sup> Tygstrup, Fredrik: ”Det litterære rummet”, *Kritikk* 144, 2000

<sup>21</sup> De ulike rombegrepene er hentet fra Elisabeth Strökers *Philosophische Untersuchungen zum Raum* [1965]. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette i delkapittel 3.4, ”Det levde rommet”.

Identiteten er med andre ord i stor grad underlagt rommet. Tygstrup gir det nye identitetsbegrepet betegnelsen *kronotopisk identitet*:

”Den kronotopiske identitet adskiller seg fra den narrative ved en mindre grad av selvmægtighet; hvor den narrative identitet setter en tidslighet gjennom et prosjekt, der udgår fra subjektet, og igjen lader rommet vise seg i den subjektive temporalitetens perspektiv, tager den kronotopiske identitet utgangspunkt i et møte, en faktisk udveksling mellem en menneskelig impuls og det stof til dannelse af et artikuleret tids-rom, der umgiver det. Den kronotopiske identitet bliver til gennem en forbindelse med verden, som ikke i det samme reducerer verden til indbegrebet af den subjektive selvutfoldelse.”<sup>22</sup>

Tygstrup hevder at det er helt vesentlig for forståelsen av nyere litteratur at leseren retter oppmerksomheten mot rommet og det som utfolder seg der. Som leser må man dermed spørre seg selv ”hvor er jeg?” og ”hvad findes der her, hvad kan jeg her, hva kan jeg forbinde mig med?”<sup>23</sup>. Rommet gir i følge Tygstrups forståelse en punktuell tilgang til historien og ikke en lineær, som er den mer tradisjonelle oppfatningen.

I forlengelsen av Tygstrups romorienterte perspektiv hevder imidlertid litteraturviteren Bjarne Markussen at den kronotopiske identiteten ikke forkaster en historisk holdning, men ufordrer den ved å gi en alternativ tilgang til historien gjennom stedet: ”Den [orienteringen] gir seg til kjenne gjennom sine utkrystalliseringer i de umiddelbare omgivelsene, uten å være underlagt forestillinger om historiens ”store linjer”.”<sup>24</sup>

Litteraturviteren Jakob Lothe på sin side inntar et mer moderat litterært ståsted enn Tygstrup. Lothe hevder at man må lete etter nye metoder for å sammenbinde tiden og rommet i litteraturen. I den sammenhengen mener han at den narrative tiden må leses i forbindelse med og ikke atskilt fra det narrative rommet for å gi mening: ”I og med at tidsomgrepet er knytt både til den fysiske verda og til mennesket si oppleving av verda, er det også relatert til eit *narrativt rom*, det vil seie det fiktive universet teksten fremstiller for oss narrativt.”<sup>25</sup>

Sammenkoblingen mellom tidens og rommets betydning i litteraturen fører følgelig til at leseren må søke etter meningsbærende elementer utenfor den tradisjonelle oppfatningen av tid, for eksempel i de omgivelsene romanpersonene agerer i. Markussens og Lothes synspunkter

---

<sup>22</sup> Tygstrup 2000, s. 41

<sup>23</sup> Ibid, s. 41

<sup>24</sup> Markussen, Bjarne: ”Romanens rom. Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn”, *Edda* 1, 2001, s. 75

<sup>25</sup> Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo 1999, [1994] s. 61



kan forstås som en modifisering av Tygstrups. Det spørsmålet leseren må stille seg, blir: Ligger det potensiell mening i fremstillingene av tiden, omgivelsene og rommet, og i så fall hvilken?

Dagens romanhelt er et famlende og forvirret individ som ofte opplever å komme til kort overfor omgivelsene sine. Denne manglende mestringen av tilværelsen kan vise seg i forholdet til ektefelle eller barn i familierommet, eller i individets ønske om å bryte ut av det tradisjonelle rommet, og søke mening et annet sted. Denne tydelige usikkerheten overfor omgivelsene fører ofte til at oppmerksomhet knyttes til stedet og rommet fremfor tiden. Individet må lære å orientere seg i det konkrete hverdagsrommet før det kan gi seg i kast med store, omveltende prosjekter i tiden. Markussen hevder i ”Romanens rom” at det ”innebærer en fokusering på situasjon fremfor suksess, og på prosesser fremfor prosjekter.”<sup>26</sup>

Etter mitt skjønn er Tygstrups og Markussens perspektiver interessante, og de kan i høyeste grad kaste lys over lesningen av *Kunsten å gå*. Men det å gi rommet en overordnet betydning på bekostning av tiden er, etter mitt skjønn, ikke udelt enkelt. På det tematiske planet er tiden utvilsomt viktig i romanen, i den betydning at Sveins identitetsprosjekter har tatt lang tid å gjennomføre. Sveins identitetsdannelse er, som jeg i det følgende vil illustrere, knyttet til den giddenske selvfortellingen. Selvidentiteten har blitt formet to ganger – i barndom og i voksen alder –, og hver av prosessene har krevd relativt lange tidsforløp.

I tillegg er en forståelse av tiden og tidens ubønhørlighet essensiell for romanens samlede identitets- og falltematikk. Dette så vi i kapittelet ”Fall”, spesielt i forhold til nedleggelsen av butikken, og i forhold til farens vanskeligheter med å forsone seg med tidens foranderlighet. Man kan altså hevde at tidsbegrepet i *Kunsten å gå* både er noe livgivende knyttet til skapelse og forandring, og en negativ nødvendighet som konnoterer ødeleggelse og destruksjon. Sagt annerledes, tidsbegrepet er knyttet til fallmotivet ved at det å erindre og aktivt forholde seg til tidens gang, muliggjør en mental bevegelse fra fall til oppstigning. Dette medfører så vidt jeg kan se at man vanskelig kan hevde at tiden er underordnet rommet i romanen. Dersom man skal være tro mot tekstens ulike betydningslag, vil det være vanskelig å basere lesningen på en tidlig tilnæringsmåte fremfor en romlig, eller omvendt, slik det vil fremgå i fortsettelsen.

---

<sup>26</sup> Markussen 2001, s. 70 ff

### 3.2: Å erindre den tapte tid

”Eg hørde lydar, øksehogg, og hylinga av ei elektrisk sag.” (s. 90)

Slik presenteres det første møtet med båtbyggeriet, Malkenes og sønner. Det er lenge siden Svein har kunnet gå, og det er tilsynelatende ingen som vet at han har tatt turen ned til sjøen. For Svein er det viktig at dette er hans sted, hans hemmelighet. Foranledningen for turen ut til båtbyggeriet er at Svein har ligget i sengen sin på rommet i det gamle huset, fysisk lammet og helt stum. Han har ligget der i nærmere to uker og fundert over sin egen og familiens fortid, og forsøkt å komme seg ut av den eksistensielle krisen eller angsten han gjennomgår. Svein opplever at fortidens hendelser og opplevelser er uten mening og indre sammenheng, og han klarer ikke å føre det Giddens så treffende betegner som en dialog med tiden. Når Svein opplever at tiden mister sin kontinuitet, og at minnene flyter over i hverandre, blir bevisstheten om en stabil identitet truet. Dette kommer tydelig frem blant annet i et avsnitt der Svein ligger i sengen sin og forsøker å definere seg selv: ”Det var som om eg åpna meg. Eg visste ikkje lenger kven eg var. (...) Eg løyste meg opp. Tankane dampa bort...” (s. 19-20)

Svein opplever seg selv som en tilskuer til sitt eget liv, et liv der tankene løses opp på samme måte som minnene fra fortiden gjør det. Den praktiske bevisstheten, som individer er avhengige av for å oppnå en følelse av mening og sammenheng, er ikke til stede, og Svein opplever en overveldende følelse av angst og usikkerhet. Giddens hevder at ontologisk usikre individer mangler en stabil følelse av biografisk kontinuitet, og at de derfor må gjenoppbygge en selvidentitet ved å være reflektivt oppmerksomme på de valgene de tar, og begrunnelsen for dem.<sup>27</sup> Dersom de aktivt arbeider med å forme en helhetlig utviklingsbane fra fortid til foregrepet fremtid, vil selvidentiteten også kunne rekonstrueres. Dette er mulig fordi selvidentitet forutsetter en biografisk fortelling. Det er denne fortellingen Svein strever med å bygge opp, og som han opplever som umulig. De fundamentale, eksistensielle spørsmålene individet er avhengig av å ta for gitt, dvs. sette i parentes, fremstår for Svein som uoverkommelige. Han grubler ikke bare over hvem han er nå, men hvor han kommer fra, og hvor han vil.

---

<sup>27</sup> Giddens 1996, s. 21 ff

Når den tidsmessige erfaringen oppleves som tilstrekkelig fragmentert, blir det vanskelig å svare på disse spørsmålene, og tankene damper bort i et ”ingenting”. Giddens hevder at det som kjennetegner menneskelig væren, er evnen til å holde en særlig fortelling i gang. Denne fortellingen må være bygd opp av faktiske og ikke fiktive hendelser og situasjoner, i fortid og nåtid.<sup>28</sup> Det vi ser i Sveins tilfelle, der han ligger urørlig og taus i sengen, er at virkeligheten må vike for fantasien og drømmen. Svein skaper en imaginær verden, og det som i virkeligheten er vanskelig og tabubelagt, får dermed nytt liv: Jenta han er forelsket i, kysser ham, og den døde moren kommer til ham på ukjente steder og snakker til ham.

”I draumen hende det at eg møtte henne. Eg traff henne på vegar, i halvmørke rom, stader der eg ikkje kjende meg att. Eg traff henne ute i verda, eg hadde rømt, reist ut, forflytta meg brått, slik ein gjer i draumeland (...) Ho spurde meg ikkje kva eg heitte, for ho visste det (...) Er du mor, spurde eg? Ho svara ja.” (s. 29)

For Svein blir dermed drømmen et sted hvor de vanskelige tankene som tausheten har stengt ute, kan komme frem. Men for Svein er det vanskelig å skille mellom det virkelige livet her og nå og det imaginære livet. Guttens savn av den biologiske moren og de fantasiene han skaper om henne, skyver virkeligheten så å si til side. I noen av scenene fremstår det som like umulig for leseren, som det er for hovedpersonen selv, å skille mellom hva som er fantasi, og hva som er virkelighet i romanen. Dette totale fraværet av innsikt i andre tings og personers realitet må forstås på bakgrunn av den meningsløsheten og desorienteringen Svein føler. Han forsøker å flykte inn i drømmen for å bygge opp den kontinuerlige fortellingen virkeligheten ikke kan tilfredsstillende. Men leseren forstår tidlig at drømmen ikke kan erstatte tapet av en virkelighetsfølelse.

I den forbindelse skal vi se at møtet med båtbyggerne blir avgjørende for at Svein skal kunne finne tilbake til et definert bilde av seg selv. Når Svein for første gang kommer til det bortgjemte stedet ved sjøkanten, er bildet han tegner av stedet nærmest drømmeaktig og litt mystisk. Lyden av gjennomtrengende, ukjente maskiner og av arbeidernes jevne, iherdige banking og saging nærmest drar Svein mot de fremmede menneskene. På samme måte som den uferdige båten er også Sveins indre halvferdig og skadd, og han må lete etter en nøkkel for å komme inn i de ukjente rommene. Og som båtbyggerne, skal vi se at også Svein drives

---

<sup>28</sup> Ibid, s. 88 ff

frem av ønsket om å rekonstruere og bygge opp igjen, og han dras mot verftet som om det var noen som styrte tankene hans. Den tause og passive gutten som leseren husker fra sengen, er ikke til å kjenne igjen!

”Eg trur at eg steig fram til dei, på golvet der det låg haugar med spon. Eg trur at eg gjekk inn midt blant dei. Slik hugsar eg det. Dei bad meg om det. Eg opna munnen og song. Då tagna maskinane.”(s. 92)

Svein gir de oppløste tankene og undringene *lyd*, og de kvalte ordene springer ut som om han aldri har gjort annet i sitt korte gutteliv enn å fortelle historier. Den fortiden som han i sengen opplevde som usammenhengende og meningsløs, får gradvis mening ved at han former sin egen faktiske historie, eller som Ricoeur formulerer det; en narrativ identitet. Men Svein er ingen ensidig gutt. Han føler seg dratt mellom drøm og virkelighet, språk og taushet, og i denne tvekampen er det ofte drømmen som får det siste, avgjørende ordet. For selv om begjæret etter å fortelle er sterkt, er det vanskelig å være i ordets og fortellingens makt.

”Om nettene kunne eg drøyma ord, berre nokre få, vanskelige, krokete setningar, som gjekk og gjekk, hardt og vondt surra dei inni meg, og eg kunne ikkje koma fri, greidde ikkje stoppa denne sirkelen (...) visste ikkje lenger skilnaden på dag og natt, draum og vaken tilstand, men var heilt i *ordets makt*.” (s. 147. Min uth.)

Gjennom konkret å forme en fortelling blir den kontinuerlige tiden til. Mens arbeiderne gjør sin plikt, forteller Svein om familiens – og primært farens – historie, og om morens tidlige død. Vi skal se at parallelt med at den selvbiografiske fortellingen tar form, slipper den indre døden<sup>29</sup> sakte taket. Jeg vil gi noen eksempler fra teksten på hvordan selvfortellingen blir et middel til å gjenoppbygge en tapt selvidentitet. Historien om farens fortid fremstår som viktig både i romanen og for Svein selv, fordi den opptar en vesentlig plass i den fortellingen Svein skaper på båtbyggeriet.

Ved å gjenfortelle historien fra faren som barn var hjelpegutt i sin egen fars landhandleri og frem til han selv eier den gamle butikken, oppnår Svein en forståelse ikke bare av hvem faren er, men også av sin egen historie. Den tidsmessige kontinuiteten han

---

<sup>29</sup> Formuleringen *indre død* låner Giddens fra psykoanalytikeren Laing, og den betegner den eksistensielle og emosjonelle angsten individer som opplever å miste det beskyttende hylsteret de trenger for å forsvare seg mot potensielle farer utenfra, føler. Den motsatte følelsen vil være en fornemmelse av at ”jeg’et er i live” med en derav normal opplevelse av selvidentitet. (s. 69)

gjenoppbygger ved å erindre viktige og *faktiske* hendelser fra fortiden, gjør at den nåtidige tilværelsen blir en del av en større tidsmessig erfaringsammenheng og ikke bare en enkelt brikke i et stort puslespill. Giddens hevder at å føre en stadig dialog med tiden, er selve forutsetningen for å bygge opp en selvfortelling og dermed også en stabil selvidentitet. På den måten kan man si at den selvfortellingen Svein skaper på båtbyggeriet, er en fortelling med *selvterapeutisk funksjon*.<sup>30</sup> Fra å føle seg som en hjemløs i sitt eget sinn, har Svein nå funnet en mening i den kontinuerlige fortellingen om seg selv. Parallelt med at båtbyggerne avslutter sitt livsprosjekt, båten, fullfører Svein sitt prosjekt, den selvbiografiske fortellingen.

Scenene fra båtbyggeriet fungerer som en egen avsluttet fortelling i romanens fortidsfortelling om tapt barndomsidentitet, og om hvordan man ved å fortelle kan gjenoppbygge en selvidentitet. Dette har jeg forsøkt å illustrere i de foregående avsnittene. Men scenene er også en del av den erindringen om barndommen Svein har som 50-åring, og som utspiller seg i romanens nåtid. I det følgende avsnittet vil jeg vise hvordan krisen Svein opplever på nåtidsplanet, kan leses som en *repetisjon* av krisen i barndommen, og jeg vil se på hvordan denne krisen nærmest tvinger ham til å gjenskape en selvidentitet.

Når vi møter Svein første gang som 50-åring i romanens nåtid, kan man bli fristet til å benytte tidstypiske beskrivelser som "rastløs", "likegyldig" og "søkende" på den tilstanden han uttrykker. Svein forholder seg til tilværelsen som en tilskuer; han ser livet passere revy, tilsynelatende uten mål eller mening. I mange år har han arbeidet på et litterært prosjekt, men symptomatisk nok blir det bare med tanken. En annen gang, kanskje? Svein er med andre ord en typisk representant for individet i det samfunnet som filosofen Zygmunt Bauman beskriver med ord som "flytende" og "fragmentert".<sup>31</sup> Denne passive tilskuerrollen kjenner vi igjen fra beskrivelsene av Svein i barndommen, og det er nettopp som en *repetisjon* eller *gjentagelse* av denne barndommen jeg også leser den. For selv om de tidsmessig atskilte krisene gir seg ulike uttrykk, nemlig i form av en fysisk lammelse i det første tilfellet, og en følelsesmessig desorientering i det siste, så skal vi se at de har helt essensielle likhetstrekk som binder dem sammen. På samme måte som den 14-årige Svein ble grepet av en følelse av fremmedhet og tidsmessig forvirring, er det tydelig hvordan han også nå, som 50-åring, strever med å få kontroll og kontinuitet i sitt eget liv. Men denne streben etter kontroll og mening i det

---

<sup>30</sup> Ibid, s. 88 ff

<sup>31</sup> Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Polity press, Cambridge 2000, s. 5 ff

tilsynelatende meningsløse er ikke tilstrekkelig til å yte motstand mot behovet for å ”skyve vekk” eller glemme det vonde.

Denne indre kampen mellom minne og erindring på den ene siden og fortielse og glemsel på den andre, er et uttrykk for en sterk ambivalens i Svein.

”Det kan henda at det er dette andre, denne resten, den delen av saga me stridast om, som er det viktigaste å fortelja. Kanskje finst det ei djupare sanning i det som minnet har feia bort, eller det som har hatt kraft i seg til å skapa usemje, endåtil løgn. Minnet har likevel aldri vore eigna til stoff for dikting. Kanskje er det slik me ikkje veit me skal fortelja om?” (s. 127)

I dette sitatet ligger det en undertone av en forfatters ønske om å grave i minnene fra barndommen og finne frem til det innerste, meningsskapende rommet, og der hente inspirasjon til å skape stor kunst. Tross denne innestengte trangten er minnene fra fortiden for utydelige og bortgjemte til å kunne hentes frem og omskapes til kunst, og som han selv sier det: ”Mange har falle for freistinga til å kunne leva med litt mindre bagasje.” (s. 50) Men den mentale og følelsesmessige bagasjen Svein forsøker å glemme, lar seg ikke stue bort i et hjørne og bli værende der; små glimt og assosiasjoner dukker til stadighet opp og minner ham på barndommen: ”Men ingenting kunne gløymast, trur eg, berre dyttast ned, skuvast unna, inn under noko anna, forbi eit skilje, bak ein vegg, inn i kjøtet og bli der, stille.” (s. 50) Som leseren husker fra barndommen, er det også nå vanskelig å skille mellom virkelighet og drøm, faktiske og fiktive hendelser. Jeg tror det er tydelig belegg i teksten for å si at det er behovet for å rømme vekk fra seg selv og sine egne tanker, som er motivet bak flukten inn i en drømmeverden.

I tillegg til faren er det spesielt to personer som legger beslag på Sveins oppmerksomhet: barndomsvennen Ragnvald og klassevenninnen Kristine. Et beskrivende eksempel på Sveins flukt inn i en imaginær virkelighet er når han forestiller seg hvordan Kristine i drømmen kan *se* ham, og hvordan han usjenert kan gå bort og ta hånden hennes. I et annet tilfelle tenker Svein på hvordan det kunne ha vært dersom han var seg selv sammen med Ragnvald, og ikke bare en deltager i vennens marionettspill. For biskopen Ragnvald vet hvordan det er riktig å leve. Nøkternt, arbeidsomt og troende skal man gå gjennom livet – ikke på Sveins usikre og vaklende måte.

De åndspersonene som oftest opptar Sveins tanker, er de romantiske forfatterne Goethe og Schiller, og han får mye nødvendig viten ut av deres refleksjoner om kunsten og skaperkraften. I dette sitatet gjengis Goethes tanker om selve kjernen i romanens problematisering av konflikten mellom fantasi og virkelighet, drømt liv og levd liv.

”Den geniale skaparakta bygde ikkje på tenking eller kunnskap, men på noko som berre kom fram, eruptivt, i det inspirerte sekundet. Og dette ”noko” var sjølve det menneskelege, det naturlege, frigjort av geniet og geniets kontakt med seg sjølv, *tilbake og forbi det som stengjer det inne i oss andre*, trykkjer det ned.” ( s. 129 Min uth.)

Svein ser et aldri så lite geni i seg selv når han tenker på de store romantikerne. Men dessverre er det utallige kriger han må overvinne før han kan trenge inn i den meningsladde kjernen og skape stor kunst. Først må han bekjempe tausheten og de vanskelige følelsene knyttet til fortiden, så drømmen og sist, men ikke minst rommet. Kanskje er det også derfor han raskt legger til at ”heller ikkje det største geniet ville koma langt om han berre skulle henta alt frå sitt eige indre.” (s. 129)

Jeg mener at dette utsnittet får en viktig tematisk betydning i romanen dersom man velger å forstå kunsten som en metafor for den selvbiografiske fortellingen Svein skal forme, og den geniale skaperakten som den veien han må gå for å komme dit. I følge Giddens teorier er det først ved å foreta en korrigerende intervensjon i fortidens faktiske hendelser at selvbiografien og dermed også selvet kan formes. Gjennom å fortelle historien om sitt liv skaper Svein så å si en egen selvidentitet. For som Giddens proklamerer: ”Vi er ikke, hvad vi er, men hvad vi gør os selv til.”<sup>32</sup>

Felles for disse drømmene er at de sier noe helt fundamentalt om den store kontrasten mellom hvem Svein faktisk er, og hvem han ønsker å være. Disse drømmesekvensene opptar Sveins bevissthet i så overveldende grad at det etter hvert blir umulig å føre en dialog med tiden, dvs. en kontinuerlig fortelling på tvers av tid og rom. Når den kontinuerlige selvfortellingen slår sprekker og skillet mellom drøm og virkelighet gradvis viskes ut, rammes også den biografiske selvfortellingen. Dermed blir også den evnen til å holde en særlig fortelling i gang, som opprettholdelsen av en stabil selvidentitet beror på, umulig å ivareta.

---

<sup>32</sup> Giddens 1996, s. 94

Når Svein en dag, som ved en tilfeldighet, møter Ragnvald, tvinges han til å reflektere over fortiden. (s. 127) Dette skjer ved at Ragnvald konfronterer Svein med de vanskelige, innestengte tankene, enten direkte eller indirekte. Jeg vil analysere dette møtet og dets betydning nærmere i et senere delkapittel. At Ragnvald inntar en rolle som den som konfronterer, dvs. den aktive parten i forholdet, fremstår som svært paradoksalt i og med at Ragnvald kanskje mer enn noen av personene i romanen representerer fortielsen og fortrenningen. Men på tross av at han er en mann av få ord, har han et sterkt overtak på Svein, og Svein opplever forholdet mellom dem som svært ubehagelig. Vi skal se at gjennom denne konfrontasjonen skjer det en følelsesmessig forandring hos Svein: Han beveger seg fra et passivt til et aktivt forhold til egen tilværelse, eller med Giddens vokabular; til en *praktisk bevissthet*.<sup>33</sup>

Etter dette møtet følger tre andre møter og telefonsamtaler med Ragnvald, der Svein konfronteres med fortiden. Og hver gang lar Svein seg affisere av biskopens dømmende blikk, tyngende taushet og ikke minst av hans evne til å vekke mindreverdighetsfølelsen i ham. Det er spesielt en hendelse som sitter dypt i ham, og som han strever med å slippe taket i: Ulykken omkring 40 år tilbake. En uskyldig eksperimentering med salpetersyre da guttene var omtrent 10 år gamle, går galt, og Ragnvald blir blind på det ene øyet, mens Svein mister den ene fingeren. Denne hendelsen kommer til å ligge mellom dem hver gang de møtes, og Svein klarer ikke å fri seg fra å tenke at det er han som urettferdig har blitt tillagt skylden for det som hendte, mens Ragnvald får ”gå fri”. For Svein blir dermed ulykken selve symbolet på den uretten han føler at Ragnvald har påført ham, og på en mer generell og til tider altoppslukende skyldfølelse. Ragnvald har en selvutnevnt plass: ”Kanskje var det skam han kjende, skam for å vera forbunden med ein som meg, mannen i gata, eller noko enda lågare ”ein av desse minste”.” (s. 128) Svein føler at det blinde øyet til Ragnvald ser tvers gjennom ham, som om det skjuler sannheter om hvem han egentlig er, dvs. om ”ei djupare sanning i det som minnet har feia bort.” (s. 127) Men ulykken og forholdet til Ragnvald får også en annen viktig funksjon i fortellingen. Denne funksjonen oppstår ved at Sveins måte å forholde seg på etter hvert preges av en større innsikt i hvordan forholdet mellom dem faktisk er, parallelt med at han gjenoppbygger en selvidentitet. Etter hvert som den retrospektive erindringsfortellingen utvikler seg til å bli en del av en kontinuerlig selvfortelling, klarer Svein å gi slipp på skyldfølelsen og dermed også fri seg fra det psykiske overtaket Ragnvald har på ham.

---

<sup>33</sup> Ibid, s. 49-50



Men det er ikke bare dette som opptar Sveins tanker. Også det vanskelige forholdet til stemoren, den biologiske morens død og det uavklarte forholdet mellom ham og faren, tynger ham. Når han en dag vender tilbake til barndomshjemmet, oppdager han at døren er låst, og at nøklene tilhører noen fremmede: ”Eg kunne ikkje gå inn der meir. Eg hadde ikkje nøklar (...) Eg ville eigentleg ikkje inn der heller. Det var best å gløyma.” (s. 49) Fortiden og minnene om tiden da han ikke kunne gå, er viktige ledetråder for å forstå den personen Svein har utviklet seg til å bli, og gjennom så å si å erobre fortiden kommer han frem til en større innsikt i det som er vondt og vanskelig. Den samme utviklingen som vi så i barndommen, gjentar seg dermed når han er voksen.

I det siste avgjørende møtet med Ragnvald når romanen et tematisk klimaks eller høydepunkt. Ragnvald har tilbudt Svein en stilling som vaktmester i hans bispedømme, og selv om Svein ikke er videre kristen, vil han undersøke saken nærmere. Og det er jo heller ikke så lett å avslå et tilbud fra Ragnvald; han som alltid vet hva som er til det beste for Svein. Han tar toget ut til den avsidesliggende bygda der vennen bor, og ubehaget stiger jo nærmere han kommer prestegården. Dette ubehaget kjenner vi igjen fra de tidligere møtene med Ragnvald, men også fra de andre konfrontasjonene med barndomsminnene. Men i dette møtet, oppstår det en forandring i forhold til de andre møtene. Når han omsider kommer til det lille tettstedet ved Kristiansand, underkaster han seg ikke lenger Ragnvald. Han repeterer ikke rollen fra ulykken, men reiser seg og går.

”Toget satte seg i rørsle, og eg tenkte at eg måtte vel ned hit for å greia å bestemma meg. Ikkje om vaktmeisterjobben, for hadde eg nokon gong trudd på den? Men eigentleg dreia det seg om noko heilt anna; å bli i ro eller reisa. Å byggja på det eg hadde eller finna på noko anna. Å prøva å roa meg litt og tenkja. Det var utfordringa.” (s. 223)

Denne aktive, selvstendige avgjørelsen avviker tydelig fra de andre møtene der Svein nærmest ”mister” språket og motvillig følger i Ragnvalds pietistiske tankespor. På den måten kan man si at fortidsfortellingen og nåtidsfortellingen føres tematisk sammen. Den veien toget nå skal føre ham, leder ham til det samme målet som veien til båtbyggeriet en gang gjorde; til utformingen av en selvfortelling. Dette blir enda tydeligere når Svein i bokens aller siste del bestemmer seg for å skrive en bok om den romantiske komponisten Schubert. Som Schuberts, består også Sveins liv av et tidlig tap av moren, utreisen til storbyen, lengselen etter å bli sett

av faren og sist, men ikke minst; av sykdom. Schuberts liv fremtrer i romanen som en gjenklang av Sveins liv, eller omvendt, så da er det også svært fristende å tenke at det er sitt eget liv Svein skal skrive om. Med andre ord, han skal nedskrive sin egen selvfortelling. Og tilfeldig er det vel heller ikke at det er en av de største romantiske komponistene han har valgt ut til å lede ham gjennom fortellingen.

Erindringen er altså nødvendig for at Svein skal reise seg fra det eksistensielle og følelsesmessige fallet og finne frem til en stabil og meningsfull *selvidentitet*. Han må med andre ord lære å orientere seg både i den fysiske, ytre tiden og i den indre, egendefinerte tiden. Men veien til en tydelig tidslig bevissthet er paradoksalt nok bare mulig gjennom en romlig forflytning. Først da kan en fullstendig meningsforskyvning inntreffe. Dette henger sammen med det komplekse og på mange måter u håndgripelige tidsbegrepet: Tiden eksisterer som kjent ikke utenfor oss, men vil alltid være knyttet til vår plassering i og opplevelse av den fysiske verden.

### **3.3: Kronotopen som innfallsvinkel til Sveins identitetsopplevelse**

På 1930-tallet lånte Bakhtin begrepet *kronotop* fra den teoretiske fysikken for å betegne et konkret kontinuum av tid og rom.<sup>34</sup> Kronotopen kan beskrives som et redskap til å håndtere de universelle kategoriene tid og rom slik de fremtrer innenfor litteraturen. Begrepet fikk tidlig fotfeste innenfor de litterære kretser, og særlig betydning fikk det for de russiske formalistene med Bakhtin selv i spissen. Slik definerer Bakhtin begrepet: ”Den viktiga ömsesidighet som råder i relationerna mellan tid och rum och som litteraturen tillägnat sig konstnärligt kommer vi att kalla *kronotop* (vilket i ordagrann översättning betyder ”tidrum”). (...) Med *kronotop* avser vi en formelt innehållslig kategori i litteraturen.”<sup>35</sup> Utover dette gir ikke Bakhtin noen entydig og klar definisjon av begrepet, men leseren får en forståelse av hva det innebærer gjennom hans analyser av forskjellige typer europeiske romaner. Den u håndgripelige og til tider vage omgangen med begreper er for øvrig, etter mitt skjønn, en innvending man kan rette mot *Det dialogiska ordet* i sin helhet. Jeg vil derfor i det følgende forsøke å gjøre rede for min selvstendige forståelse av *kronotop*begrepet.

---

<sup>34</sup> Bakhtin, Mikhail: *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Stockholm 1991 [1920-30]

<sup>35</sup> *Ibid*, s. 14

Bakhtin hevder i "Avslutande anmärkningar" om kronotopen at den "bestämmer det litterära verkets konstnärliga enhet i dess relation til den reella verkligheten." Videre står det: "Alla tids- och rumbestämmingar i konsten är oskiljaktiga från varandra och alltid emotionellt-värdemässigt färgade."<sup>36</sup> Slik Bakhtin ser det, knyttes hvert motiv, hvert element i teksten til tid og rom på en eller annen måte, og i større eller mindre grad: Hvert motiv har en kronotop. Følgelig omtaler Bakhtin kronotoper som "møtets kronotop", "veiens kronotop", "terskelens kronotop" osv. Disse kronotopene er gjensidig kompletterende, og eksisterer i et meningsfullt samspill. Ved å analysere og forstå dette samspillet, vil man også kunne trenge inn i og oppnå innsikt i verkets ulike betydningslag.

Bakhtin understreker at alle hendelser og tanker er uløselig knyttet til foreningen av tid og rom. Vi kan abstrahere og skille de to kategoriene i vår forestilling, men i den konkrete virkeligheten og i den litterære fiksjonen er de to uatskillelige. Imidlertid kan forfatteren i fiksjonen manipulere tid og rom ved å bryte opp tiden, fortette tiden, fremheve rommet på bekostning av tiden, fremstille den syklisk osv. Dermed kan en forfatter flette sammen tid og rom på forskjellige måter, og det er nettopp hvordan denne sammenfletningen er gjort i forhold til et motiv, som er dette motivets kronotop. Et eksempel fra Bakhtin: I Gustav Flauberts klassiker *Madame Bovary* (1857) forgår det meste av handlingen i en fransk småby. Her er det vanene og det hverdagslige som preger tilværelsen. Således preges stedet av en "syklisk vardagstid."<sup>37</sup> Rommet i småbyen er tilrettelagt for en syklisk tid – det består av små hus, stille gater, dammer, klubber, biljardsalonger osv. –, hvor hverdagsaktiviteter gjentas. Lite skjer på et slikt sted; det virker som om tiden står stille. Småbyens kronotop kjennetegnes dermed av at tiden er "tjock" og "klibbig" og "krälar i rummet"<sup>38</sup>, og dette samspillet mellom tid og rom gjør at *Madame Bovary* opplever stedet som kjedelig og begrensende for hennes livsutfoldelse.

Som eksempelet viser, har også stedene i en roman en eller flere kronotoper knyttet til seg, på lik linje med andre motiver i romanen. Et steds kronotop kan være vanskelig å forestille seg fordi "rom" og "sted" er begreper det ikke alltid er så lett å skille. Derfor velger jeg å ta med litteraturteoretikeren Miekas Bals definisjon av "space" (rom): "The concept of space is sandwiched between that of focalization (...) and that of place (...). Places are linked to certain points of perception. These places seen in relation to their perception are called

---

<sup>36</sup> Ibid, s. 152

<sup>37</sup> Ibid, s. 156

<sup>38</sup> Ibid, s. 157

space.”<sup>39</sup> Rom har altså med opplevelse å gjøre, dvs. begrepet tar hensyn til den posisjonen den observerende har i forhold til det han observerer. Et steds romlighet vil derfor alltid være avhengig av hvordan den observerende opplever fremtoningen av stedet. Både definisjon av ”space” ligger, som jeg senere vil illustrere, nært opp til Strökers definisjon av rom.

Videre hevder Bakhtin at ”alla tids- og rumbestämningar i konsten är oskiljaktiga från varandra”<sup>40</sup>. Vi opplever tid og rom sammen, ikke atskilt, og derfor vil en analyse av motivenes kronotoper i en roman kunne være fruktbar for å forstå hvordan romanpersonene oppfatter hendelser, mennesker og steder, og hvorfor de opplever dem som de gjør. Jeg forstår Bakhtins analyse av det gjensidige samspillet mellom kategoriene tid og rom i tråd med Lothes teori, omkring 60-år senere, om det uatskillelige samspillet mellom den narrative tiden og det narrative rommet. Denne parallellen vil understrekes ytterligere når jeg senere i oppgaven analyserer reisemotivet i *Kunsten å gå*. Men før analysen kommer så langt, er det nødvendig å stanse opp og se nærmere på romanens tittel.

### 3.3.1: *Kunsten å gå*

Bakhtin hevder at ”alla romanens abstrakta element – filosofiska och sociala generaliseringar, idéer, analyser av orsak och verkan osv – kretsar kring kronotopen och fylls tack vare den med kött och blod, blir delaktiga i det konstnärliga bildskapandet.”<sup>41</sup> Det eksisterer en tydelig kobling mellom Sveins tanker og kronotopene møtet og veien, terskelen og vendepunktet, slik jeg ser det. Disse kronotopene er med på å konstituere *måten* og *formen* Svein tenker på.

Gjennom infinitivsformen ”å gå” knyttes veien til den aktive gå-handlingen allerede i romanens underfundige tittel, *Kunsten å gå*. Slik definerer Svein selv den tilsynelatende enkle, selvfølgelig fysiske aktiviteten: ”På signal frå hjernen, utsendt gjennom nervesystemet, lea dei på seg, opp og ned, att og fram, slik at heile kroppen lea på seg. Dette blei kalla å gå.” (s. 186) For Svein fremstår denne aktiviteten som umulig. Kontakten mellom hjernen og beina er brutt, og Svein bokstavelig talt lammes. Bakhtin hevder følgende om veien:

”Här rinner liksom tiden in i rummet och flyter med det (och bildar vägar), härav den stärka metaforiseringen av bananvägen ”levnadsbana”, ”anträda en ny väg”, ”historisk väg” mm; metaforiseringen av vägen sker på

---

<sup>39</sup> Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997, s. 133

<sup>40</sup> Bakhtin 1980, s. 152

<sup>41</sup> Ibid, s. 159

allehanda slags sätt och i många plan, men själva hjärtpunkten är tidens gång.”<sup>42</sup>

Man finner ikke konkrete eksempler på metaforiseringer av livsveien i romanen. Jeg finner det imidlertid, på bakgrunn av det jeg tidligere har skrevet om identitetstematikken, meningsfullt å lese en tilsvarende metaforisk betydning inn i tittelen. Den kan slik både leses inn i en generell, allmennmenneskelig metaforikk, og den kan forstås på bakgrunn av romanens egen metaforisering av den indre veien – ”vegen inne i meg sjølv” (s. 62) – dvs. i forbindelse med metaforiseringen av ”mitt eige rom”. (s. 119) Begge betydningene knytter imidlertid fallmetaforen til tittelen.

Den første betydningen av livsvei kan leses i lys av romanens identitetstematikk i det man, etter mitt skjønn, må kunne betegne som romanens samlende budskap eller moral: Gjennom å søke inn i sitt sanne, autentiske jeg vil individet kunne finne en måte å beherske kunsten å gå gjennom livet på. Denne generelle lesningen av tittelen innebærer en forståelse av livsvei som en instans hvert enkelt individ må skape. Med andre ord, livsvei er ikke noe allerede foreliggende. Individets behov for en fremskridende og stabilt definert livsvei uttrykkes i dette eksempelet gjennom Sveins postulat: ”Eg ville stå, eg ville gå...” (s. 26) Dette postulatet finner man i mer eller mindre identiske utgaver i ulike deler av romanen. Ragnvald med sin løgnaktige, upålitelige livsførsel er den, bortsett fra Svein, som i sterkest grad tydeliggjør dette budskapet. Ragnvald har ingen stabil selvidentitet og følgelig kan han ikke leve i sannhet med seg selv, og da heller ikke opprettholde en stødig gange gjennom livet: Han faller. Romanpersonenes fall og nestenfall blir på den måten tydelige konkrete uttrykk for manglende identitet.

Behovet for en stabilt definert livsvei er kanskje særlig påtrengende i det flytende, sekulariserte, individualiserte og stadig foranderlige postmoderne samfunnet. Giddens hevder i den sammenheng at

”Jo mere traditionen mister sit tag, og jo mere dagliglivet rekonstrueres på baggrund af det dialektiske samspil mellem det lokale og det globale, desto mer tvinges individerne til at træffe valg om livsstil blant mange forskjellige muligheder.”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid, s. 153

<sup>43</sup> Giddens 1996, s. 14

Romanpersonene i *Kunsten å gå* konfronteres i aller høyeste grad av dagliglivets rekonstituering, og dette medfører en overveldende krisestemning. Sveins lammelse, farens sammenbrudd etter nedleggelsen av butikken, stemorens iherdige kamp for å skaffe seg en ny identitet, bestefarens fysiske og mentale forfall, og Ragnvalds parodiske motvilje mot fornyingen av nynorsken og samfunnets sekularisering, er tydelige eksempler på det. Med andre ord, i *Kunsten å gå* står tradisjon og forandring, det gamle og det nye, steilt mot hverandre. De nevnte krisetilstandene er alle uttrykk for romanens mange fall.

Det som blant annet karakteriserer personenes fall, kriser og vaklinger gjennom livet, er insisteringen på det ensomme og forlatte jeg'et. Svein skaper en selvdestruktiv og til tider selvopptatt myte rundt den ensomme vandreren, og slik kan man også hevde at han skaper en selvstigmatisert identitet ved å stenge omverdenen – du – ute: ”Var det slik at den som ikkje ville gå med straumen måtte lata vera å gå?” (s. 118) På den andre siden lurar imidlertid savnet etter og ønsket om fellesskapet. Til båtbyggerne sier han ””Helst vil folk vera saman, trur eg...” (s. 156), og for ytterligere å understreke poenget legger han raskt til ”Opningstida var ein fest. Det var i opningstida han [faren] traff mor.” (s. 157)

På tross av at den allmenne og generelle betydningen av livsvei utvilsomt er viktig, er tittelens metaforiske betydning, etter mitt skjønn, mer dyptgripende i forhold til identitetstematikken.

Farens ord til Svein i dette eksempelet oppsummerer metaforens andre betydning:

”Han ville visa meg *ein annan veg, inne i meg sjølv*. Han ville visa meg ein veg mellom meg og han, *i meg sjølv*, og gjennom mørkret mellom oss. Han ville forklara meg, med noko anna enn ord, at den vegen måtte eg gå.” (s. 62 Min uth.)

Det handler altså om å finne sine egen, indre vei på den store livsveien som den sykliske utstrekningen, tiden fra fødsel til død utgjør. På den indre veien krysser ”mitt eige rom” (s. 119) og ”vegen inne i meg sjølv” (s. 62) hverandre, og slik møtes de to i utgangspunktet separate stedene. Jeg forstår ”vegen inne i meg sjølv” både som veien inn til en autentisk identitet, og som veien inn til imaginasjonen og kreativiteten. For det er nettopp veien inn i kunsten og fortellingen Svein må gå for å oppnå dypere innsikt i og forståelse for egen historie og identitet. Konflikten mellom kunst og kreativitet på den ene siden, og fornuft og dyd på den andre, er et velkjent tema innen litteraturen. I norsk litteratur finner man den kanskje skarpest formulert i Ibsens mesterverk *Peer Gynt* (1867).

Det første ordet i tittelen, *kunsten*, knytter altså kunst eller kreativitet til *å gå*. Ordet kunst kan både forstås i betydning beherskelse av *å gå*, men det kan også forstås i sammenheng med den veien Svein går for å tilegne seg sin egen selvdefinerte livsvei: Svein oppnår innsikt i sin egen forhistorie gjennom å gi den et kunstnerisk, kreativt uttrykk. På veien mot innsikt og erkjennelse, har han imidlertid svært ambivalente følelser i forhold til om han vil makte den vonde konfrontasjonen med tiden. Fortvilet spør han seg selv om man i det hele tatt kan beherske kunsten å gå fra sin egen tid:

”Kan det ikkje berre få vera det som var, det med tida, pausane i historia, det me ikkje greidde å sjå, kjenna eller høyra fordi det blei litt mykje for oss? Kan det ikkje få vera litt rom, litt tilgjeving, litt slark for denne guten, meg sjølv? Kan eg ikkje få leva i mi eiga fortid, litt friare?” (s. 181)

Med andre ord, ordet kunst rommer både en betydning som *beherskelsen* av livsvei og som *kunsten og kreativiteten*.

Den konkrete betydningen av kunsten *å gå* kommer frem dersom man analyserer verbet i forhold til dets motsetning, *å falle*. For det er utvilsomt et paradoks at i denne romanen som allerede i tittelen tematiserer gå-handlingen, dukker det opp langt flere fall og nestenfall enn stødige vandringer. Imidlertid er det til forskjell fra i *Peer Gynt* ikke en frelsende kvinneskikkelse som redder vår helt, men derimot fortellerevnen. Svein må med andre ord beherske kunsten å fortelle før han kan nå sitt endelige mål: Kunsten å gå med seg selv gjennom livet.

Tittelen knyttes altså til identitetsoppløsning og -skapelse. Romanpersonene behersker ikke kravet om en egen, autentisk livsvei, og det fremstår dermed som umulig å opprettholde en stødig gange gjennom livet. Fallet blir dermed en uunngåelighet. Det er først når Svein konfronteres med forhistorien sin at muligheten til å skape en egen selvidentitet åpenbarer seg.

I kapittel 2, ”Fall” illustrerte jeg hvordan romanens mange fall – både de konkrete og symbolske – kan leses som uttrykk for mentale krisetilstander. Den lesningen blir ytterligere belyst ettersom jeg i det foregående har knyttet tittelen, *Kunsten å gå*, til fallet. Det innebærer at tittelen knyttes til fallet både bokstavelig – gjennom verbets motsetning, *å falle* - og symbolsk i lys av den samlende identitetstematikken. Videre illustrerer det hvordan

fallmotivet åpenbarer seg i romanen på flere plan, og slik skapes det et gjennomgripende konnotasjonsfelt rundt fall og destruksjon.

For ytterligere å forstå Sveins gjenoppstigning fra fallet – både det konkrete og det symbolske –, må vi imidlertid undersøke de meningsforskyvende forholdene i livet hans. Det er med andre ord nødvendig med en fordykning i romanens kretsing rundt kronotopene.

### 3.3.2: Møtet og veien

Man har tradisjonelt forstått møtets og veiens kronotop i lys av hverandre, og det vil også jeg gjøre i min lesning. *Møtets* kronotop domineres av ”tidsnyansen och den utmärks av sin starka emotionellt-värdmässiga intensitet.”<sup>44</sup> De avgjørende møtene skjer ofte på veien der romanens i utgangspunktet atskilte personer, krysser hverandre. I dette tilfeldige møtet oppstår en nødvendig meningsforskyvning hos romanpersonene. Det henger sammen med Bakhtins følgende påstand: ”Som formelt-innehållslig kategori bestämmer kronotopen (i betydande grad) också bilden av människan i litteraturen; denna bild er i all väsentligt kronotopisk.”<sup>45</sup> Etter mitt skjønn forsøker Bakhtin her å hevde at kronotopenes karakter forteller noe essensielt om romanpersonene. I forhold til *Kunsten å gå* forstår jeg det slik at romanens mange kronotoper, og da kanskje særskilt møtets og veiens kronotop, forteller noe essensielt om Svein. Det er tydelig nettopp fordi kronotopene medfører en forskyvning i Sveins identitets- og livsoppfatning. Jeg vil i det følgende forsøke å illustrere denne forskyvningen.

Sammensmeltingen mellom møtet og veien oppstår blant annet i en viktig episode som utspiller seg i det man må kunne betegne som øyas sentrum: kafeen. Svein føler en sterk vegring mot å begi seg ut på veien til kafeen, fordi det innebærer en konfrontasjon med øyas befolkning:

”Eg ville ikkje inn til sentrum. Eg ville ikkje gå forbi butikkene og kafeen. Eg hadde ikke trong til å sjå fleire folk, i allfall ikkje slike eg kjende. Nei, eg ville ikkje ha noko med dei å gjera. Eg ville vera i det skjulte. Derfor gjekk eg i den bratte lia.” (s. 111)

Svein opplever å bli stilt til skue for en allmennhet han ikke føler seg hjemme i. Møtet eller konfrontasjonen med damene på kafeen er altså ikke en positiv, inkluderende opplevelse for

---

<sup>44</sup> Bakhtin 1980, s. 152

<sup>45</sup> Ibid, s. 14



Svein, men det understreker bare ytterligere isolasjonen og tilbaketrekningen hans. Det innebærer at selv om møtet har en positiv betydning for fortellingens progresjon, har det en tilsvarende negativ betydning for Sveins opplevelse av eget jeg: Møtet markerer et tydelig skille mellom jeg (Svein) / utenfor og de (innbyggerne) / innenfor. Svein markerer avstanden til den trangsynte og gjennomsløste øya, og han tenker ”Eg ville vera i det skjulte” (s. 111), eller med romanens egen rommetaforikk; i ”mitt eige rom.” ( s. 119)

Den ukjente veien til båtbyggeriet fører imidlertid til det inkluderende møtet med båtbyggerne. Slik opplever Svein veien: ”Vegdekket blei dårlegare til lenger ut ein kom. Sprukken asfalt var det eit stykke utover mot båtbyggeriet, men ein kunne fort sjå at her hadde ikkje bilar køyrd på lenge.” (s. 110) Det er møtet med båtbyggerne som fører til den avgjørende meningsforskyvningen i fortidsfortellingen. Båtbyggeriet kan på den måten forstås som fortidsfortellingens viktigste *møtets* kronotop, og veien dit som den viktigste *veiens* kronotop.

”Eg gjekk bak huset på den fjerde sida, ikkje framsida med butikken, ikkje baksida mot eplehagen, og heller ikkje den sida som vende ut mot ein smal, bratt stikkveg som enda i skogen. Eg kom gjennom holet i stakittgjerdet, greidde å *pressa meg ut*, sjølv om det også var blitt mindre, og stoppa på den andre sida for å granska den kjensla av fridom som bobla opp i meg. No var det berre å gå.” (s. 82 Min uth.)

I eksempelet med stikkveien bak huset illustreres en annen kronotop ved siden av veien: stakittgjerdet. (s. 82) Svein må presse seg gjennom hullet i gjerdet før han kan begi seg ut på veien til båtbyggeriet. Når han endelig klarer å komme seg gjennom den trange åpningen mellom hagen og skogen, overmannes han av en overveldende frihetsfølelse, og som han selv formulerer det ”No var det berre å gå.” (s. 82) Dette eksempelet konkretiserer Bakhtins utsagn om at et sted kan ha flere kronotoper knyttet til seg. Den avgjørende betydningen av kronotopen konkretiseres ved at Svein etter å ha smyget seg gjennom hullet, behersker den konkrete betydningen av tittelen, *Kunsten å gå*. Men det er ikke bare bena som løper av sted, også taleevnen vekkes til live: Svein forteller.

Beskrivelsene av det trange hullet i stakittgjerdet gir, etter mitt skjønn, tydelige assosiasjoner til Sveins fantasier om livets avgjørende første terskel, fødselen. Fødselen beskrives med ord som ”spytta” og ”støytt” (s. 32), og gjennom de beslektede ordene skapes

en parallell mellom den første ferden ut i livet og den gjennom stakittgjerdet. Tersklene spiller en avgjørende rolle for fortellingens progresjon, og ikke minst for Sveins forhold til seg selv og medmenneskene sine. Tapet av den biologiske moren og de selvdestruktive fantasiene omkring fødselen har hindret Svein i å skape og opprettholde et sunt og trygt forhold til de nære medmenneskene sine, og det er først når han opplever samhørigheten på båtbyggeriet, at fornemmelsen av fellesskap og samhørighet kan vokse frem. Gjennom ordet skapes det båndet som stillheten i hjemmet har gjort umulig, kan man kanskje si: ”Det var eg som måtte fanga dei [båtbyggerene], binda dei, få dei til å stoppa hos meg, berre ved hjelp av ord.” (s. 101) Opplevelsen av samhørighet understrekes ved at Svein sammen med båtbyggerne repeterer og insisterer på jeg-deg-konstellasjonen.

Svein forbinder hjemmet og øya med språkløshet, ubevegelighet og lammelse, mens skogen og drømmen rommer muligheten for bevegelse og utfoldelse. Hjemmets kronotop konnoterer altså negative følelser som speiler Sveins tanker og virkelighetsopplevelse. Huset er også stedet hvor tid og rom krysser hverandre. Det nyoppussede huset med de moderne møblene og den urbane stemoren svinsende rundt representerer en ny moderne tid. Samtidig som også kjelleren i huset der faren sitter og mimrer over ”gamledager” og forsøker å redde landhandleriet fra undergangen, knyttes til en forgangen tid. Luften i huset er tykk og tett, og Svein opplever tilværelsen der som tilsvarende kvelende og begrensende. Med andre ord, husets tilstand speiler formen og måten Svein tenker på: ”Eg hadde ikkje fleire ord (...) Eg lea ikkje på leppene. Tankane hadde forlate meg. (...) I alle fall var det heilt stille (...) Tankane mine sov.” (s. 18) På samme måte som Madam Bovarys livsanskuelse og hjembyens ”tjocka” og ”klibbiga”<sup>46</sup> sykliske hverdagstid speiler hverandre, speiler den stillestående og tilbakeskuende øya Sveins identitetsopplevelse. Måten Svein tenker på er, som det foregående eksempelet illustrerer, tilsvarende negativ og destruktiv som det husets tilstand formidler, og videre er formen på tankene hans tilsvarende ubevegelig og lite dynamisk.

Den utilpassheten og fremmedheten Svein føler i det tradisjonelle hverdagsrommet, og det følgende ønsket om å bryte ut av det konvensjonelle og tradisjonsbundne, er ikke ukjent i norsk samtidslitteratur. Markussen setter med følgende utsagn tiden i parentes og fremhever rommets stadig mer sentrale betydning i samtidslitteraturen: ”En tendens i de siste tiårs litteratur er at den tidslige orienteringen av erfaringsstoffet trekkes i bakgrunnen, til fordel for

---

<sup>46</sup> Ibid, s. 157

andre organiseringsprinsipper.”<sup>47</sup> Slik jeg forstår det er det rommet som nytt organiseringsprinsipp Markussen her henviser til. I *Kunsten å gå* er utvilsomt rommet viktig, både som det prinsippet handlingen struktureres rundt, og i forhold til identitetstematikken. Svein strever med å finne sin plass i tiden og rommet. Han er, som jeg nevnte innledningsvis i kapitlet, en tydelig representant for det famlende og forvirrede postmoderne individet i dyp krise. Sagt annerledes; han er vår tids antihelt – en postmoderne J. Alfred Prufrock, kan man kanskje si.

På veien til båtbyggeriet opplever Svein en fornemmelse av at lammelsen og tyngden forlater kroppen hans. Opplevelsen av at bena løper av seg selv gjennom skogen og at tankene flyr av sted, minner nærmest om en euforisk, tidløs tilstand. Svein dras mot båtbyggeriet av en ukjent kraft, og når han endelig kommer dit, strømmer ordene ut: ”Eg opna munnen og orda kom på rad og rekkjer...” (s. 100) Sammenligner man så veien som leder til huset med den som leder til båtbyggeriet, er kontrasten tilsvarende tydelig. På vei til båtbyggeriet er Svein energisk og full av liv: ”Straks etter kom eg til ei slette der stigen var mjuk og grøn. Her var det lettare å gå. (...) Føtene slengde eg forbi kvarandre i store svingar.” (s. 86) Den betydningen jeg i det forrige delkapitlet tilla tittelen, kommer tydelig frem ved at Svein på veien til båtbyggeriet overveldes av hvor lett det er å gå. På veien hjem derimot sviner kreftene og vitaliteten gradvis hen, etter hvert som huset nærmer seg: ”Eg tok eit sprang, opp den bratte skjeringa på oppsida av vegen, oppover den nakne lia gjekk eg, mørk, tung, stor, og hadde nesten ikkje krefter igjen.” (s. 111) Svein er ”mørk, tung og stor”, og naturen oppleves som naken og bratt. Det er påfallende hvordan blikket hans på seg selv, og ikke minst på naturen, er forandret. Den samme naturen som han på veien frem karakteriserte som ”mjuk og grøn” og utsikten som ”det strålande utsynet mot aust” (s. 86), er på hjemveien bare en blek skygge av seg selv. På samme måte som formen og måten Svein tenker på, og husets tilstand speiler hverandre, speiler også Sveins vitalitet båtbyggeriets energiske liv i dette eksempelet: ”Eg hadde sunge eller snakka eller ropt (...) Eg hadde ropt eller sunge eller snakka høgt...” (s. 94) Svein nærmest trollbindes av båtbyggernes liv, og umerkelig lar han det smitte over på ham selv. De forseglede leppene fra eksempelet i huset (s. 18) er erstattet med en repeterende strøm av lyder og ord. De foregående eksemplene fra huset og øya respektive båtbyggeriet illustrerer hvordan forskyvningene i kategoriene tid og rom medfører en forskyvning i Sveins identitets- og livsanskuelse. I tillegg medfører forskyvningene avgjørende endringer i Sveins forhold til

---

<sup>47</sup> Markussen 2001, s. 70

seg selv og medmenneskene sine, dvs. i forhold til jeg-du-konstellasjonen. Det lukkede, isolerte og fragmenterte jeg'et som leseren stilles overfor i beskrivelsene av huset, erstattes i beskrivelsene av båtbyggeriet av et åpent, nysgjerrig og inkluderende jeg.

Forskjellene i måten og formen Svein tenker på i huset sammenlignet med på båtbyggeriet, forteller noe viktig om hvor kreativiteten og livsutfoldelsen får den nødvendige næringen, og hva den består i. Svein lammes – kroppslig og mentalt – i huset fordi stedet i seg selv er så livløst og lydfattig. Stillheten og stillstanden preger Svein og umuliggjør hans selvutvikling. På båtbyggeriet derimot preges hele stedet bokstavelig talt av lyder, liv og leven, bevegelser og samvær. Svein lar seg rive med av båtbyggernes fortellerglede og aktiviteter, og ordene strømmer dermed ut. Det er altså først i det gjensidige samværet med mennesker at selvidentiteten kan vokse frem, dvs. i ”jeg’ets” møte med et ”du”.

I romanen arter møtene seg ofte som tilfeldige konfrontasjoner. Det ser vi blant annet i det første møtet mellom Svein og Ragnvald og i møtet mellom Svein og Kristine – begge på romanens nåtidsplan. Møtene eller konfrontasjonene, som jeg velger å kalle dem, inntreffer på anonyme gater i Oslo. Gatene kan i den forbindelse forstås som veiens kronotop. Veien kjennetegnes ved at den ”är en plads för slumpartade möten. På vägen (”stora vägen”) korsas i en tids- och rumspunkt de mest skilda människors vägar i tiden och rummet.”<sup>48</sup> Begge de to avgjørende møtene utspiller seg på veien i byrommet.

Slik utspiller det første møtet mellom Svein og Ragnvalds seg:

”Eg møtte Ragnvald i dag. Først såg eg han i går, heilt *tilfeldig*, då han kom ut frå Oslo Domkyrkje. Eg hasta skrått over Stortorvet, slik eg ofte gjer på min veg mellom Sentralbanestasjonen og Deichmanske bibliotek. Då kasta eg eit blick til høgre og såg rett inn i augo til Ragnvald.” (s. 127 Min uth.)

Som eksempelet ovenfor illustrerer, insisteres det særskilt på det tilfeldige ved møtet. Det er med andre ord et tilfeldig møte på en anonym gate som utgjør den konfrontasjonen som igjen medfører en forandring i Sveins ellers så monotone, nærmest nitraste tilværelse. Det tilfeldige i motsetning til det ”skjebnebestemte” eller ”gudebestemte” er et trekk blant annet Bauman hevder kan karakterisere det senmoderne samfunnet.<sup>49</sup> Individet i det senmoderne samfunnet

---

<sup>48</sup> Ibid, s. 153

<sup>49</sup> Bauman 2000, s. 5 ff

er ikke én i en rekke skuespillere i et allerede forutbestemt marionettspill, men derimot hovedrolleinnehaver i et egenkomponert drama der tilfeldighetene avgjør hva neste scene skal medføre. Mangelen på forutbestemthet og samfunnets forventninger om individualitet og selvrealisering medfører et sterkere behov for selvrefleksivitet fra enkeltindividets side.

Det er også et annet avgjørende møte som inntreffer på romanens nåtidsplan: møtet mellom Kristine og Ragnvald. Likhetene mellom dette møtet og det ovenfor kommenterte, er påfallende. Det tilfeldige, overraskende er tydelig, og også her føler Svein seg på samme tid glad og overrumplet over situasjonen: ”Eg gjekk rett på henne, etter nett å ha stått og sett lenge på eit Eilif Peterssens portrett av Arne Garborg frå 1884. (...) Det var Kristine, eg kjende henne igjen med det same, men alt var likevel heilt annleis enn i draumen.” (s. 173-174)

Møtene med Ragnvald og Kristine utløser det endelige sammenbruddet til Svein i nåtidsfortellingen. Møtene utløser minnene om den vanskelige fortiden, samtidig som de understreker repetisjonen av den selvdestruktive og selvpåførte ensomheten og tilbaketrekningen fra barndommen. Men i tråd med Giddens’ identitetsteori, er det faktisk slik at det er konfrontasjonen med den vanskelige barndommen som fører Svein på sporet av den tapte tid, og dermed også nærmere en trygg identitetsopplevelse. Tidens og rommets nære og gjensidige samspill i romanen illustreres ved at de tilfeldige konfrontasjonene i rommet, utløser en tidslig reise fra fortiden, gjennom nåtiden og til fremtiden hos Svein.

Jeg vil avslutningsvis nevne en viktig, men problematisk veiens kronotop, ved siden av de jeg i det foregående har analysert: havet. Havet markerer den potensielle forskyvningen i rommet gjennom at det både skiller øyas kronotop fra byens og fra fjerne himmelstrøk. Havet muliggjør reisen til frihetens og livsutfoldelsens steder, og båten – transportmiddelet til friheten – er det som kan frakte Svein dit. Når Svein opplever hjemmet som innestengt og ensomt, forsterkes drømmen om havet som det åpne, frie, dynamiske:

”Eg måtte ut på sjøen. Det var det helsebot i. Hadde ikkje eg ein far som kunne ta meg med på fiske? Kunne eg ikkje få vogga meg litt, og oppleva å få litt sjøsprøyt i håret? Det var den beste medisinen.” (s. 71)

Svein verdsetter imidlertid havet og sjøveien enda høyere enn veien til båtbyggeriet: ”... for meg var sjøen noko heilt anna, ein utveg av eit anna slag, ei opning til ei heilt anna verd enn den eg hadde funne langs dei smale stigane ut til båtbyggeriet.” (s. 246) Ved at Svein for det

første benytter seg av ord som ”utveg” og ”opning” om havet, og for det andre sammenligner havet med veien ut til båtbyggeriet, illustreres Sveins egen forestilling om havet som en vei.

Det er imidlertid problematisk å definere havet entydig som en vei, både fordi havet tydelig settes i forbindelse med forskyvningen i rom fra øya til fjerne himmelstrøk, og fordi jeg i forbindelse med lesningen av Strökers rombegrep velger å definere havet og sjøen som et rom. Jeg vil derfor foreløpig ikke begi meg ut på en diskusjon om havets rolle i romanen, men jeg vil likevel understreke at jeg er bevisst på at en sammenblanding av begrepene vei og rom kan være uheldig for avhandlingens tydelighet. Diskusjonen vil jeg vende tilbake til i delkapittel 3.4.1, ”Aksjonsrommet”.

### 3.3.3: Terskelen og vendepunktet

Ved siden av møtets og veiens kronotop er det særskilt to andre kronotoper Bakhtin legger vekt på, og som han hevder dukker hyppig opp i romaner: *terskelens* og *vendepunktets*. På samme måte som møtets og veiens kronotoper kompletterer hverandre, eksisterer det også et nært, gjensidig og utfyllende samspill mellom disse. Bakhtin hevder følgende om *terskelens* kronotop:

”Själva ordet ”tröskel” har redan i vardagslig tal (vid sidan om sin reella betydelse) fått metaforisk betydelse och kombinerats med vändepunktens moment i livet, med krisen, med ett beslut som förändrar livet (eller med obeslutsamhet, fruktan att träda över tröskeln). I litteraturen er tröskelns kronotop alltid metaforisk och symbolisk, ibland öppen, men oftast i implicit form.”<sup>50</sup>

Det er, som sitatet illustrerer, terskelen som fører romanpersonen over i det avgjørende vendepunktet.

Eksempler på terskelens kronotop finner man blant annet i beskrivelsene av trappen som skiller rommet til Svein fra underetasjen. Trappen er smal og bratt, og ved flere anledninger må foreldrene bære eller støtte Svein opp trappen etter et fall: ”Far heldt fram, i same rørsla, gjennom gangen, over det mjuke teppet, opp trappa til andre høgda, innover bar det, til rommet mitt.” (s. 62) Trappen kan, etter mitt skjønn, forstås som et viktig symbolsk

---

<sup>50</sup> Bakhtin 1980, s. 157

skille, eller med Bakhtins terminologi; som en *terskel*. Trappen markerer en betydningsfull symbolsk og konkret avstand mellom fellesskapet i stuen og på kjøkkenet og isolasjonen på gutterrommet. I eksempelet ovenfor markerer trappen det konkrete skillet mellom det farlige, truende *ute* og den trygge guttesengen *inne*, hvor Svein kan være usynlig. I tillegg har trappen en annen, mer symbolsk betydning ved at Svein også må ned trappen for å komme ut av huset, til friheten og havet som venter like nedenfor.

I *Kunsten å gå* markerer trappen Sveins ”obeslutsamhet, fruktan att träda över tröskeln”. Svein vegrer seg for å tre over i det ukjente, og den etterlengtede kunsten å gå oppleves som et uoppnåelig mål. Trappen er med andre ord det som kan føre Svein inn i fellesskapet og friheten, men som han likevel vegrer seg for å tre ut i. Svein ligger i sengen sin og forestiller seg hvordan foreldrene hygger seg på stuen uten ham, og han fantaserer om den kulinariske frokostopplevelsen de deler på kjøkkenet. De to rommene i første etasje konnoterer altså i dette eksempelet motsatte følelser enn de som knyttes til det kalde, mørke gutterrommet.

Den konkrete veien ned trappen markerer et vendepunkt i fortidsfortellingen. Det samme gjør sjøreisen. Begge deler leder Svein inn i nye og potensielt frihetsbærende rom: båtbyggeriet, fjerne himmelstrøk og byen. På den måten kan man si at trappen, stakittgjerdet og båten utgjør samme symbolske betydningsfelt. Terskelens kronotop har i tillegg den egenskapen at den knytter tiden og rommet sammen, dvs. terskelen referer til forandring både i tid og i rom. Trappen og havet symboliserer altså et romlig skille mellom et symbolsk og et konkret rom, i tillegg til at de refererer til en mulig tidslig forandring.

I nåtidsfortellingen berettes det om en tilsynelatende uviktig trapp, nemlig trappen ned fra Nasjonalmuseet. Slik erindrer Svein konfrontasjonen med Kristine: ”Eg kom ned *trappa* frå utgangen. Det var som om ho venta på meg der. Det var som om eg steig ned til henne.” (s. 174 Min uth.) Eksempelet illustrerer det upålitelige i Sveins opplevelse av virkeligheten. For som leseren allerede har forstått er ikke episoden noe annet enn et tilfeldig møte mellom to mennesker som tilfeldigvis bor i samme by, ikke, som Svein innbiller seg, et skjebnebestemt møte i byrommet.

### **3.4: Det levde rommet**

Filosofen Emanuel Kant har formulert den svært kjente innsikten om at mennesket ikke kan ha tilgang til rommet eller andre fenomener utenfor seg selv "an sich". Tid og rom er med andre ord ikke noe mennesket kan studere uavhengig av sin egen bevissthet, men er så å si en del av den bevisstheten vi studere virkelighet med. Vi forholder oss til virkeligheten *gjennom* rommet og tiden. Markussen siterer Kant når han skriver at "man kan godt tenke seg et rom uten ting, men ikke et fravær av rom."<sup>51</sup> Videre hevder Markussen at det er i møte mellom sansningen og fornuften at erfaringsverdenen blir konstituert. Det konkrete rommet konstitueres gjennom ordningen av anskuelsens elementer. Mennesket begrepsliggjør denne anskuelsen og gjør den dermed til gjenstand for erkjennelse. Markussen siterer Tygstrup når han legger til at romanskuelsen ikke bare er underlagt fornuften, men at den også er et produkt av personlige erfaringer og historiske og kulturelle skjematiseringsformer.<sup>52</sup>

Det er i den sammenhengen begrepet "*det levde rom*" blir introdusert av Tygstrup: "'Der gelebte Raum' er rommet slik det gir seg for enkeltmennesket i dagligdags forstand. Det levde rommet er ikke et rom subjektet står 'overfor', men et rom det lever 'i'."<sup>53</sup> Begrepet "det levde rom" finner man i den fenomenologiske tradisjonen, i blant annet Elisabeth Strökers *Philosophische Untersuchungen zum Raum*.<sup>54</sup> Ströker skiller mellom tre grunnleggende måter å forholde seg til omgivelsene på, og dermed mellom tre sider ved "det levde rommet": stemningsrommet, aksjonsrommet og anskuelsesrommet. *Stemningsrommet* er knyttet til det uttrykksfulle individets opplevelse av rommets atmosfære, *aksjonsrommet* til individets bevegelser og prosjekter, og *anskuelsesrommet* til den distanserte og reflekterte betraktningen. Stemningsrommet og anskuelsesrommet kan litteraturen, i følge Tygstrup, skildre på en utførlig og detaljert måte, ved å knytte en ting til en følelse, tanke eller handling. Det gjør litteraturen ved at den filtrerer virkelighetsinntrykk og kobler dem sammen på komposisjonsnivået, eller med Tygstrup; i tekstens betydningslag.

### 3.4.1: Aksjonsrommet

I *Kunsten å gå* finner man primært to aksjonsrom: øya og byen. Den lille, bortgjemte vestlandsøya er aksjonsrommet i fortidsfortellingen, mens storbyen Oslo er aksjonsrommet i nåtidsfortellingen. Innenfor primærrommet øya finnes det ulike rom som i romanen og for

---

<sup>51</sup> Markussen 2001, s. 72

<sup>52</sup> Ibid, s. 72

<sup>53</sup> Ibid, s. 72

<sup>54</sup> Fredrik Tygstrups teorier om rommet i nyere litteratur baserer seg i stor grad på Elisabeth Strökers begreper. Jeg vil på grunn av språklige vanskeligheter gå veien gjennom Tygstrypp når jeg anvender de samme begrepene.



Svein representerer ulike følelser. Disse følelsene kan variere avhengig av den sammenhengen Svein opplever dem. Dette kommer kanskje tydeligst frem i beskrivelsene av soverommet. Soverommet utgjør et sekundærom både i forlengelsen av huset og av primærommet øya. De to primærommene, øya og byen, utgjør hvert sitt ytterpunkt ved at de konkretiserer en velkjent konflikt i norsk litteratur: konflikten mellom by og bygd. Ved siden av de to primærommene, utgjør også båtbyggeriet og drømmen viktige rom

*Aksjonsrommet* er, som tidligere nevnt, knyttet til individets bevegelser og prosjekter. Videre er posisjonene retningsbestemmelser i individets handlingsverden. Sveins prosjekt i fortidsfortellingen er å komme frem til en stabil og trygg følelse av eget jeg. Prosjektet kan i den henseende sammenlignes med dannelsesromanens identitetsprosjekt. Det er relativt få beskrivelser av tids- og romperioden mellom øya og byen, bortsett fra at Svein ved en rekke anledninger vender tilbake til båtreisene til fjerne himmelstrøk:

”Far min uttrykte også meir enn ein gong, og særleg sterkt dei siste gongene eg snakka med han, før eg reiste til Mellom-Amerika den siste gongen, for så i rask rekkjefølgje svinga innom Columbia, Peru, Argentina, Stillehavet, Fiji-Øyane, Asia, Calcutta, til eg endeleg slo meg ned på Island i mange år, og far døydde medan eg budde der, utan at eg fann rom, ei ledig stund i arbeidet mitt for å reisa i gravferda hans, det var ikkje enkelt heller! men han fekk ialfall sagt meg, mange gonger, at eg var ein som gjekk etter det ytre.”  
(s. 94)

Sveins prosjekt på reisene er å finne frem til en dypere mening i tilværelsen, og slik oppnå innsikt i og forståelse for eget jeg.

Reisene utgjør en viktig betydning i romanen fordi de både markerer en distanse til verden utenfor øya, samtidig som de også er av de konkrete stedene Svein relaterer drømmen om frihet til. Lothe hevder at i narrative tekster fremstår romdimensjonen tydeligst i forbindelse med reisemotivet. Videre siterer han litteraturviteren Morten Nøjgaards teoretisering av reisemotivet:

”Rejsen, som naturligvis kan skje i det indre rum, er udtryk for en sterk rumliggørelse af tidsoplevelsen og derfor velegnet til at udtrykke den problematikk omkring menneskets realiseringer af sig selv i tiden, der er grunnlæggende for narrative tekster.”<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Lothe 1999, s. 63

Når hjemmets isolasjon og taushet utgjør en tilstrekkelig stor trussel for Sveins selvutvikling, innsnevres og bokstaveliggjøres den abstrakte frihetslengselen til den konkrete drømmen om havet: "Eg måtte ut på sjøen." (s. 71). Eller som han i dette eksempelet lengtende suger til seg havets milde, innbydende karakter:

"Eg hørde sjøen smatta, sleikja borda i den vesle trebåten, som om han fortalte om kor han hadde lengta etter oss, kor snille me var og for ein fin båt me hadde fått låna." (s. 245)

Jeg tolker drømmen om havet som et uttrykk for Sveins frihetslengsel, og dermed utgjør også havet i hovedsak en symbolsk fremfor en konkret betydning i romanen. Men på tross av havets uhandgripelighet finner jeg det meningsfullt å definere det som et aksjonsrom. Dette fordi det stadig vendes tilbake til havet i motsetning til romanens øvrige rom, og fordi båtreisene utgjør det konkrete rommet mellom øya og byen. Likevel er det først og fremst som stemningsrom at havet utgjør en vesentlig rolle i romanens og Sveins univers.

Jeg har i det foregående forsøkt å illustrere hvordan havet oppnår sin essensielle betydning ved å symbolisere både veien og rommet. Det kommer bare an på hvilken innfallsvinkel man benytter seg av i møte med det. Etter mitt skjønn vil det imidlertid være å presse tekstens betydning for mye inn i et mønster dersom man skulle utelukke den ene betydningen fremfor den andre. Havet får med andre ord sin avgjørende betydning gjennom både å representere en vei – broen over i friheten – og et rom – frihetens rom.

I nåtidsfortellingen repeteres identitetsprosjektet fra barndommen, og med det inntreffer det en avgjørende forflytning i aksjonsrommet: fra øya, gjennom fjerne himmelstrøk og til byen. I delkapittelet "Å erindre den tapte tid" illustrerte jeg hvordan Svein erindrer hendelser, opplevelser og følelser i fortiden, og hvordan han videre knytter dem til nåtidstilværelsen. Svein gjentar med andre ord erindringsprosessen fra barndommen, og igjen fører den til den endelige identitetsoppbyggingen. I tillegg til forflytninger i tider spiller forflytninger i rommet inn, som det som gjør meningsforskyvningene realiserbare. I den sammenhengen skal vi se at drømmen og båtbyggeriet utgjør en essensiell betydning.

Ved å forestille seg at ordene hører hjemme i en annen, imaginær verden, romliggjør Svein forståelsen av språket. Dette innebærer det Bakhtin ville ha formulert som en forskyvning i kronotopen. Bakhtin hevder, som jeg tidligere har vært inne på, at en forskyvning i kategoriene tid og rom også innebærer en meningsforkyvnning. Romliggjøringen av språket er tydelig i drømmen og på båtbyggeriet der Svein formulerer de tankene som det tause hjemmet stenger for, og slik opplever han at ordene åpner seg for ham. Han kan med andre ord omgjøre de fragmenterte tankene til meningsfulle verbale uttrykk. Det kommer tydelig frem blant annet i de eksemplene der Svein forflytter seg over i drømmen og snakker med Kristine og moren. (s. 29) Disse eksemplene illustrerer hvordan forflytninger i tiden og rommet muliggjør en forskyvning i jeg-opplevelsen. I dette tilfellet er det forskyvningen i tid og rom som medfører en forskyvning i Sveins forhold til språket og videre i forhold til identitets- og livsanskuelsen hans.

Ved aktivt å forholde seg til tiden og rommet han agerer i, forholder Svein seg også aktivt til egen eksistens, nettopp fordi individet eksisterer i og ikke ved siden av den tiden og det rommet det agerer i.

Svein føler en maktesløshet og sorg over den stillheten og tausheten som råder i familien. Han føler at foreldrene ikke ser ham, og at han ikke når inn til dem med sitt utilstrekkelige og hjelpeløse barnespråk. Det er altså et tydelig misforhold mellom språklig vilje og evne hos Svein. I fraværet av tilliten til hva språket kan formidle, innser Svein språkets begrensninger. Og for å gjenskape tillit, knytter han dermed ordene til et imaginært rom: Ordene og lydene hører hjemme i krokene, nede i stua, i hagen, i drømmen, og ikke minst på båtbyggeriet:

”Eg hørde dei stengja, slå av, hengja verktøyet bort i skåp, på stativ, då kvelden kom og stemmene deira begynte å leva, brumma, godsnakka med kvarandre, no når ingenting lenger dekkja over; alt var berre mannsrøyster og mumlinga av sjø, og dei gjekk til kaien, klatra utfor, ned, som om dei var sjødyr og skulle senka seg i havet...” (s. 107)

Båtbyggernes energiske leven og høylytte stemmer knyttes til havet og båten som kan frakte dem ut i friheten. Sammenkoblingen mellom de vitale, pratende arbeiderne og det åpne, utfoldende havet skaper en verden i tydelig kontrast til hjemmets påfallende innestengthet – både konkret og symbolsk – og hermetiske introversjon. På den måten knyttes språk og rom sammen i romanen.

Konflikten mellom tradisjoner og arv på den ene siden, og forandring og frihet på den andre, er et velkjent tema i flere av Vaages bøker. Og det er det lille, gjennomsiktige øysamfunnet med sine fastlagte normer og verdier som står i klar kontrast til det mer foranderlige og moderne bysamfunnet. Svein føler seg innestengt på den lille øya, og stedets tilstand og stemning speiler Svein: ”Stilla breidde seg langs gata og mellom husa” (s. 236) og ”Orda dampa bort i meg.” (s. 202). Sammensmeltningen mellom sted og kropp og orienteringen mot den historiske kroppen er et kjennetegn ved mye nyere litteratur, hevder Markussen: ”Historiske, samfunnsmessige og private spenninger avleses på kroppens signaler og sanseapparatets finstilte assosiasjonsmekanismer.”<sup>56</sup> Sveins kropp speiler utvilsomt sine omgivelser, og omvendt. Og som vi så i det forrige kapitlet, er det like mye øya og tiden som gjennomgår et konkret og symbolsk fall, som Svein selv.

Når Svein som voksen selv kan velge sine egne omgivelser, er det derfor ikke overraskende at det er sjøen han i første instans velger som sitt utferdsmål. For Svein er havet hjemmets og øyas motsetning, og det konkrete stedet han organiserer drømmene sine rundt. Havet er frihetens sted og båten middelet som skal bringe ham dit.

Neste mål for Sveins frigjøringsprosjekt er drabantbyen Romsås. I nyere norsk litteratur er Romsås selve det konkrete rommet for utfoldelsen av sosialdemokratiets alminnelighet og folkelighet. Jeg tenker da blant annet på Jan Kjærstads *Jonas Wergeland-trilogi* og Dag Solstads *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. I drabantbyens menneskevrimmel og blant de identiske høyblokkene, kan man gli inn som en usynlig del av den store mengden. Og hele sin barndom er det nettopp det Svein har ønsket seg:

”Det blei aldri laga ei opning for meg, dei flytta ikkje på seg når eg kom, dei tok ikkje eit steg til sides og let meg sleppa inn i ringen, slik at eg kunne få sjå korleis det var der inne, blant alle kroppane, men dei flytta seg tettare saman. Dei trykte seg mot kvarandre og tagde.” (s. 106)

Svein ønsker å gå opp i det sosiale fellesskapet – unnsnippe outsiderrollen – og slik gjøre opp for isolasjonen i barndommen. Det er altså ikke det konkrete stedet Romsås som er viktig for Svein, men det stedet symboliserer i norsk sosialhistorisk sammenheng.

---

<sup>56</sup> Markussen 2001, s. 70

På tross av den betydningsfulle forflytningen i tid og rom, finner Svein heller ikke den mentale roen i det urbane byrommet. Den samme rastløsheten og stadige trangen til å bryte ut og til å finne sannheter et annet sted, kommer bare tydeligere frem ettersom nåtidsfortellingen skrider frem. Det illustrerer at selv om forflytninger i rommet ofte utløser en meningsforskyvning, er ikke denne nødvendigvis av positiv art.

”Kunne eg ikkje likså godt roa meg der eg var, på Romsås? Det var ikkje så nøye kor ein budde. Der var noko heilt anna det kom an på. Og dette andre... Kunne ikkje flytting, reising likså godt skjula det, dekkja det til? Kunne det ikkje bli borte i ytre endringar? Ein flytta og trudde på verknaden av det ei tid, inntrykka som skulle føra til oppvakning, nye innsikter. Men innsiktene kom ikkje. Likså godt kunne det vera løgner.” (s. 220)

Sveins søken etter en selvidentitet henger sammen med behovet for og nødvendigheten av å lykkes i sine omgivelser. Svein må beherske interaksjonen med omgivelsene sine i et felles rom og i en felles mental og konkret tid. For uten denne egenskapen vil han fortsette sin ensomme, isolerte vandring i det han selv så treffende formulerer som sitt ”eige rom”. (s. 119)

### **3.4.2: Stemningsrommet og anskuelsesrommet**

*Stemningsrommet* er, som tidligere nevnt, knyttet til det uttrykksfulle individets opplevelse av stedets atmosfære. Videre er dette rommet atropisk, dvs. ubestemt når det gjelder retning. Det befinner seg altså ikke utenfor subjektet, men ”omgir” det som en atmosfære eller en stemning. Litteraturen kan skildre stemningsrommet ved å knytte en ting til en tanke, følelse eller handling.

Svein er særdeles ambivalent i forhold til rom. I barndommen preges refleksjonene rundt hjemmet og øya i stor grad av sykdomsopplevelsen. Selv om stemoren iherdig vasker og skifter sengetøy nesten hver dag, lukter gutterommet hans stramt av svette og innestengt luft. Det eneste det berettes om fra rommet, er den altfor korte guttesengen, og senere i fortellingen det gamle ornamenterte skapet, og man får slik tydelige assosiasjoner til sykehusets sterile, upersonlige rom. Rommets atmosfære er altså knyttet til følelser og opplevelser som innestenghet, stillhet og ubevegelighet. Når øyas lege en dag kommer på besøk til Svein, kommenterer han at gutten trenger luft: ”Eg måtte få litt meir luft. Det måtte bli litt liv og røre rundt meg (...) Eg måtte bort derifrå, ut av det trange, stinkande rommet (...) Eg måtte ut på sjøen.” (s. 70-71) Dette sitatet understreker stedets atmosfære, samtidig som det også

illustrerer hvordan Svein distansert og reflektert betrakter rommet sitt. Han setter rommet ”her” i forbindelse med sykehuset, og sammen utgjør de to rommene en tydelig kontrast til ”der” ute, dvs. til friheten på den andre siden av havet. Eksempelet illustrerer altså både stemningsrommet og anskuelsesrommet.

I *anskuelsesrommet* og i *aksjonsrommet* utgjør individet - forstått som konkret kroppslig vesen - det sentrum som ”her” og ”der” måles ut fra. Markussen hevder at ”i aksjonsrommet er posisjonene retningsbestemmelser i individets handlingsverden, i anskuelsesrommet er det snakk om relasjoner mellom ”forgrunn” og ”bakgrunn” i den reflekterte betraktningen.”<sup>57</sup>

Som et ledd i den oppofrende pleien av gutten, åpner stemoren vinduene og ber skolekameratene inn, men det hjelper ikke. Svein føler fortsatt innestengtheten, og han er ennå ikke i stand til å forholde seg til verden utenfor den lille, isolerte verdenen som rommet hans utgjør. Svein sammenligner soverommet med et trangt, mørkt loft som foreldrene har isolert ham på for å slippe det vanskelige nærværet hans. Kontrastene mellom de rommene foreldrene agerer i, og hans eget, er tydelige. Stillheten på gutterommet har sitt konkrete motsvar i lydene fra kjøkket: ”panner, tallerkar, glas, skuffer, tre mot tre, stål mot keramikk, kviskringa av kjøkenhandklede.” (s. 63)

Svein skaper altså en stemning eller atmosfære ved å reflektere over sansene sine: Han lukter svetten, føler varmen og det kvelende trykket, og han hører stillheten på rommet og lydene på kjøkkenet. Men selv om gutterommet først og fremst fremstilles som et stemningsrom, eksisterer også forestillingene om et ”her” og ”der” tydelig. Det gjør at man også, i følge Tygstrup, kan snakke om et anskuelsesrom.

Stemningsrommet karakteriseres, som jeg senere vil vende tilbake til, ved at det er knyttet til det uttrykksfulle individets opplevelse av stedets atmosfære. Det kommer tydelig frem i det siste møtet mellom Svein og Kristine i fortidsfortellingen. Svein skuer innover mot land, og han føler hvordan havets mildhet og åpenhet overføres på hans egen sinnsstemning: ”Eg sat ved årane, vendt mot henne, med ansiktet inn mot land, og kjende kor godt og fritt det var å sjå bygda frå denne kanten, utanfrå.” (s. 244) Men selv om Svein er i sitt såkalte rette element - i friheten -, klarer han ikke å løsrive seg fra hjemmets tyngende taushet og sin egen selvpålagte isolasjon: ”Eg kunne ikkje opna opp for henne, at ho var der, at ho sat ein meter

---

<sup>57</sup> Ibid, s. 73

frå meg, at ho følgde med meg i ein båt. (...) Ho var for nær.” (s. 245-246) Den ønskede nærheten til Kristine oppleves som uoverkommelig, og resolutt trekker han seg tilbake. Og når Kristine ikke vil være med ham til båtbyggeriet, går han heller turen alene. (s. 247 ff)

Når lyset siver inn gjennom gardinene på soverommet, forsøker Svein å knipe øynene hardt igjen, og slik holde lyset ute:

”Dagane var verst, tykte eg, på grunn av det sterke lyset. Eg låg med lukka augo, men av og til opna eg dei, og då blei eg kraftig blenda. Nettene var det beste, for då skilde eg meg ikkje så mykje ut (...) Når klokka gjekk mot midnatt, kjende eg meg nesten normal.” (s. 67)

Lys har tradisjonelt blitt lest som symbol på umiddelbar kunnskap om livets skjulte sannheter, og følgelig kan det også leses som et uttrykk for visshet. Når Svein merker at lyset trenger inn på rommet hans, føler han et sterkt ubehag, og han må lukke øynene. Jeg leser de lukkede øynene som et uttrykk for Sveins redsel for selvinnsikt, dvs. han lukker øynene for en indre innsikt og avsløring. Lyset finnes ikke bare ute på den andre siden av vinduet, men også på kjøkkenet der stemoren oppholder seg: ”... i lyset, i den nye dagen, ute på golvet ein stad og pressa saman hendene i glede.” (s. 63)

De foregående eksemplene illustrerer hvordan romanen markerer en symbolsk avstand mellom rommene, ved at den insisterer på tilstedeværelsen eller fraværet av lys. Det skapes slik et tydelig symbolsk og konkret skille mellom ute/fellesskap og inne/isolasjon, eller som Tygstrup formulerer det; mellom ”her” og ”der”. På den måten kan man hevde at det skapes en hel semantikk omkring romanens oppmerksomhet mot lys og mørke.

I sin lesning av Morten Søndergaards *Ubestemmessteder* illustrerer Tygstrup hvordan Søndergaard fremstiller det han nettopp betegner som ”ubestemmessteder”.

*Ubestemmessteder* kan blant annet defineres som steder som er kjennetegnet ved at de ”så at sige lader stedet vise sig for sig selv, ikke som et sted, der må identificeres og forstås i forhold til noget andet.”<sup>58</sup> Videre er det slik at disse ubestemmesstedene eller *u*-bestemmesstedene defineres ut fra det observerende individets sansing, stemning, anskuelse og handling. Slik knyttes ubestemmesstedene til Strökers ulike rom, og, etter mitt skjønn, primært til stemningsrommet. Det er fordi både anskuelserommet og

---

<sup>58</sup> Tygstrup 2000, s. 40

aksjonsrommet, i følge Tygstrup, er knytte til lokaliteter – ”her” og ”der” –, og følgelig må de også forstås i forhold til noe annet. Tygstrup illustrerer hvordan den seende fortelleren i Søndergaards bok skaper ubestemmelsessteder ved at han sanser byens atmosfære og stemning. Blant annet i et eksempel skaper han semantisk mening ved å beskrive stedets lys. Det er også nettopp i den forbindelse jeg oppfatter en parallellitet mellom Søndergaards *Ubestemmelsessteder* og Vaages *Kunsten å gå*.

I sitat ovenfor skaper fortelleren, Svein, en helt spesiell atmosfære i rommet ved hjelp av fremstillingene av lyset. Men i denne fremstillingen ligger det ikke bare en semantisk betydning knyttet til rommet. Det gjennomtrengende lyset understreker også mangelen på eller vegringen mot lys, i betydning innsikt, i Sveins liv. På den måte er beskrivelsene av lyset helt essensielt som et ledd i forståelsen av romanen som helhet.

Barndomshjemmet til Svein skiller seg ut i forhold til de andre husene på øya. Det er nyoppusset, og en ny, fremmed tid har ubønhørlig trengt seg inn med møblene og de moderne gardinene. Når Svein går ned trappen etter lang tid som sengeliggende pleiepasient, legger han merke til de påtrengende ytre forandringene:

”Eg passerte den storblomstra tapeten som mor hadde valt ut, etter høgste mote på den tida, i fargenyansar mellom brunt, gult og oransje, men samstundes avslørte ho vel at ho ikkje var vaksen for oppgåva, ikkje var danna, mogen eller verdsvan nok til å fylla den rolla ho hadde i livet, nemleg å vera frue i eit gammelt handelshus. Ho ville så gjerne ha stil, men greidde det ikkje.” (s. 77)

I dette eksempelet tolker Svein selv de signalene som rommets estetikk formidler, og han leser dem som tydelige uttrykk for morens sinnsstemning. Gjennom sine distanserte og reflekterte betraktninger av huset forholder Svein seg til det som et anskuelsesrom. Rommets ytre blir med andre ord stemorens indre. Svein, romanens forteller og i dette tilfellet også *seer*, skaper ved sitt inntrengende blikk det i utgangspunktet objektive eller anonyme rommet om til noe subjektivt. Og gjennom Vaages bilderike og lyriske språk og fortellerens observerende og følsomme blikk overfor rommet, skapes det en kronotopisk identitet. Eller som Tygstrup så treffende beskriver det: ”Ingen skabelse uden skaber, med andre ord; det er gennem fortællerens dosering af sit magiske pulver, identitetens billeder dannes.”<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Ibid, s. 47



Ved å trenge inn og analyserer den meningen rommets estetikk formidler, erfarer Svein sider ved stemoren og tilværelsen hennes som det er sannsynlig å anta at hun selv fortrenger. For selv om det er moren som trives i sollyset som bryter seg inn gjennom kjøkkenvinduet (s. 63), er det Svein som besitter skarpsynet: "... den smerta eg har måtta bera på grunn av mitt skarpsyn, dei opne kanalane eg kjenner inn til det sjelelege liv hos andre (...) Kan ikkje gjenstandar stundom tala så dei slår ein fattig makkar til jorda i skam og misunning?" (s. 77-78) I dette eksempelet oppstår det en meningsfull kommunikasjon eller korrespondanse mellom rommet og den som ser. Rommets døde, utvendige gjenstander speiler ikke bare familiens stivhet og borgerlige konformitet, men de vitner også om stemorens tapre forsøk på å skape et nytt liv. Og når hun en dag flytter tilbake til Lauvøy, tar hun symptomatisk nok nesten ikke noen av husets gjenstander med seg. Hun legger med andre ord både tiden og rommet bak seg i sitt forsøk på å skape et nytt liv.

I det foregående har analysen kretset rundt de sentrale motsetningsparene fall/ubevegellighet og gjenreisning/bevegellighet. Lesningen så langt har hovedsakelig vært tematisk. Hvordan denne grunnleggende bevegelsen fra fall til gjenreisning eventuelt etterlater spor i språket selv, har jeg ikke gjort noe forsøk på å utrede nærmere. Tiden er nå inne til å gjøre nettopp dette, for uten et grundig blikk på språket, kan naturligvis ikke analysen av et språklig kunstverk være fullstendig.

## 4: Språk

### 4.1: Dynamikk og temposkifter

Roland Barthes har sagt at ”fra Flaubert til våre dager er hele litteraturen blitt en språkets problematikk”.<sup>60</sup> Det fortelles om Flaubert at han i sin mest kjente roman, *Madame Bovary*, bevisst valgte å behandle et kjedelig, ordinært stoff for desto lettere å kunne hengi seg til den språklige formen. *Madame Bovary* skulle bare være et påskudd for å realisere en litterær form. Uten sammenligning for øvrig er Lars Amund Vaage også en forfatter som i utpreget grad har vunnet renommé for å være en språklig virtuos. Enkelte kritikere, for eksempel Cathrine Sannes, har til og med bebreidet ham for å skrive romaner som er *for* formelt fullkomne. For langt drevet språklig mesterskap kan angivelig få en roman til å ”lukke seg om seg selv”<sup>61</sup> Hvordan dette er eller ikke er: Vaages skrivekunst preges av en særegen språkbevissthet som på mange måter tangerer lyrikken. Rytme, gjentakelser, bildespråk er i sterk grad med på å gi romanene deres spesielle liv. Den gjennomgående lyriske og musikalske tonen i tekstene hans er tydelig til stede i alle romanene, og *Rubato* og *Tangentane* ”handler” langt på vei om musikk – jf. titlene. *Kunsten å gå* krever en større tålmodighet og et dypere dykk i teksten for å finne frem til det spesifikt musikalske. Men gjør man nettopp det, vil man se at det ligger en forståelse av musikken og dens vesen i teksten:

”Bak vatnet var det eit lysthus (...) Det hende at far sette seg der med klarinetten, spela nokre tonar, fallande, eit par takter frå andre satsen av Mozarts klarinettkonsert, to gonger skjedde dette, ikkje meir, så vidt eg hugsar. Han kom ut i hagen, etter stengetid, ein vakker kveld, visste ikkje at eg var der, såg meg ikkje sitja ved bekken, der kverkallen min enno gjekk, og han pusta djupt inn, løfta instrumentet til munnen. Ingen ting gjorde meg så glad” (s. 47)

Merete Morken Andersen uttalte i et intervju med Vaage at det ”er et sterkt element av dans i bøkene (...), tekstene er fylt av elementer som beveger seg i rom etter musikk.”<sup>62</sup> Og det er kanskje nettopp denne dynamiske bevegelsen eller dansen, som Morken Andersen kaller det, som utgjør det musikalske i tekstene hans, og som gjør forståelsen av dem like mye til en

<sup>60</sup> Barthes, Roland: *Litteraturens nullpunkt*, ”Innledning”, J. W. Cappelens Forlag, Oslo 1970, s. 6

<sup>61</sup> *Aftenposten*, 7/11-2002

<sup>62</sup> *Vinduet* 1, 1993, s. 35

kroppslig som en intellektuell opplevelse. Jeg opplever utvilsomt en slags musikalsk og dynamisk bevegelse eller sanselighet i den siterte scenen ovenfor. Ja, det er faktisk som om klarinettkonsertens rytme smitter over på språket. Språkets rytmikk og bevegelsen fra fall til stigning, lavtempo til høytempo, utgjør en vesentlig del av den lyriske og musikalske opplevelsen i *Kunsten å gå*. Og for å komme frem til dette, er det nødvendig å analysere romanens språk helt ned på setnings- og ordnivå.

#### 4.1.1: Vitalitet og bevegelse

Repetisjonen og gjentakelsen på den ene siden og bruddet på den andre, er en vesentlig del av Sveins ambivalente natur. Disse motstridende kreftene spiller en vesentlig rolle i den selvutviklingen han er i gang med, og sammen utgjør de et tydelig personlighetsmønster hos ham. Den samme ambivalensen ser vi også i romanens språkføring. *Kunsten å gå* er en ”eg”-fortelling med tydelige trekk fra utviklingsromanen, og siden man gjerne sier at det i tilsvarende romaner er en nær forbindelse mellom språkføring og psyke, virker det fornuftig å trekke den konklusjonen at Sveins psyke kan spres i språket i romanen. Dette er kanskje aller tydeligst i de passasjene i fortidsfortellingen, der Svein erindrer morens død. For å illustrere denne sammenhengen, vil jeg vende tilbake til et tidligere kommentert sitat:

”Mor døydde då eg vart fødd. Mor anda ut på det same sjukehuset eg stadig vende tilbake til (...) Mor vart borte då eg opna augo (...) Ho spytta meg ut, støyte meg ut (...)

”Ho døydde av blodstyrting (...) Ho døydde av ingenting. Ho pusta ut ein siste gong (...) Ho slokna, gav seg (...) Ho var ei gåte (...)

*Korleis kan eg vita (...) Korleis kunne eg observera mi mor (...) Korleis kunne eg vita (...) Korleis kunne eg vita noko om dette?” (s. 32 Min uthv.)*

I disse tre korte, direkte etterfølgende avsnittene følger anaforene raskt etter hverandre. Flere av setningene er om ikke identiske, så utvilsomt gjenkjennelige med sitt repeterende preg: 3 setninger direkte etter hverandre innledes med ”mor” (S) og etterfølgende verbal, 5 setninger med ”ho” (S) og etterfølgende verbal, og til slutt 4 med ”korleis” og etterfølgende verbal.

Romanens utstrakte bruk av anaforer og de svært korte setningene skaper blant annet i det siterte avsnittet en oppjaget og stakkåndet rytme, som minner mer om lyrikkens språkføring enn om prosaens. Vaage er en sjeldent språkbevisst forfatter som spiller på flere kunstneriske strenger: Prosa, lyrikk og musikk er side om side til stede i tekstene hans. Denne språklige bevisstheten deler han med hovedpersonene sine – både som uttrykk for og som middel til erkjennelse. Som vi skal se senere, er verbal kommunikasjon noe Svein sliter med i forhold til sine nære medmennesker. For det er snarere gjennom det som *ikke* blir sagt enn det som blir sagt, at selve meningen i teksten åpenbarer seg.

I den forbindelse skal vi se at fantasiene og tankene om morens død er viktige. I sitatet ovenfor skapes som sagt en oppjaget og stakkåndet stemning, som tilsvarer Sveins sinnstilstand. De fortrente og uuttalte forestillingene om morens død vekker både en psykisk og fysisk smerte hos ham. Den psykiske smerten kommer tydelig til uttrykk gjennom repetisjonene og det insisterende preget som bruken av anaforer skaper. I tillegg virker den gjentatte tilbakevendingen til ”korleis” han kunne forstå tapet, ytterligere til å underbygge skam- og skyldfølelsen Svein bærer på. Men i dette ”korleis” ligger det også en vrede eller i hvert fall en tydelig ambivalens. Den nærmest maniske repetisjonen sier både noe om det uforståelige tapet som Svein strever med å forstå, samtidig som repetisjonen nettopp insisterer på umuligheten av å forstå. For det finnes ingen svar på de gjentatte spørsmålene – det ligger ingen dypere mening bak morens plutselige død. Den messende klagen rettet mot moren har ingen mottaker, men bare en avsender. Ser vi på de konkrete ordene og spesielt på verbene, er det påfallende hvor kroppslige og dynamiske de er: ”døydde”, ”anda ut”, ”spytta”, ”pusta”, ”slokna” og ”gav seg”.

Den samme språklige dynamikken og bevegeligheten er også gjenkjennbar i beskrivelsene av båtbyggeriet. I sitt første møte med Malkenes og Søner beskriver Svein stedet slik: ”hylinga av ei elektrisk sag”, ”djupare”, ”brummande”, ”banka”, ”slått”, ”raspa”, ”skrapa”, ”strykande”, ”susande” (s. 90). Det er sanseapparatet til Svein som settes i sving når han står i utkanten av båtbyggeriet og nysgjerrig titter inn i det ukjente. Han gripes av bevegeligheten og av de fremmede lydene, og kan nesten ikke tro at han hører riktig: ”Høyrdde eg alt dette? Eller var det vinden? Drog han med seg alt dette frå verda utanfor? Fór han gjennom skogen, ruska i trea, jaga opp dyr som skreik?” (s. 91) Alt det han ser, lukter og hører, oppleves som så fremmed og fascinerende, og han suger det til seg i en nærmest euforisk rus. De lydmalende ordene, onomatopoetika, appellerer igjen til hele leserens forståelsesapparat; det er nærmest som om man selv hører lydene fra verftet. Og det er ikke

bare maskinene som snakker i vinden, også arbeiderne har sine lydlige karakteristika: ”... stemmene deira begynte å leva, brumma, godsnakka med kvarandre” (s. 107), ”... lo og skråla (...) heiv seg fram, slo seg på låra, daska til kvarandre, kameratslege, strekte seg, ropte, slengde seg rundt, kast i kast. (...) ”Dei smatta og svalde ned dei siste restane.” (s. 109) Bevegeligheten, friheten, og ikke minst det dansaktige i kroppsspråket deres er gjennom de korte setningene og vitale verbene til stede også i språket. Dynamikken i språket er tydelig, og den speiler på upåklagelig vis oppjagetheten og nysgjerrigheten i Svein.

I leserens aller siste møte med Svein i nåtidsfortellingen, er det en langt mer forsonlig og tilstedeværende mann man står overfor enn han vi ble konfrontert med i begynnelsen av romanen. Svein har endelig funnet sin livsvei – innsikten om fortiden og bevisstheten om nåtiden er oppnådd –, og erindringsarbeidet har dermed nådd et sluttpunkt. Han har nå bestemt seg for å skrive sin egen selvbiografi under pseudonymet Schubert. Det er i hvert fall fristende å forstå den planlagte boken som en selvbiografi. I dette siste møtet er språket påfallende intenst, dynamisk og andpustent: ”Eg ville skriva om Schubert. Det slo ned i meg. Det var noko for meg (...) Kjærleik som er dobbel, kjærleik som er sviskefull, kjærleik som er vond (...) Eg ville skriva om han. Han sleit også med far sin.” (s. 223-224) Anaforer, gjentakelser, ”eg”-repetisjonene og de korte setningene står i kø, og skaper en gjenkjennelig dynamikk i språket. Og som i de foregående eksemplene speiler også språkføringen i dette Sveins oppjagede og febrilske sinn.

#### **4.1.2: Stillstand og ubevegelighet**

Sammenligner vi så de siterte scenene ovenfor med beskrivelsene av tilværelsen i hjemmet og på øya, er de språklige forskjellene påtagelige. Dynamikken og bevegeligheten, musikken og dansen, er erstattet med en slags språklig stillstand og ubevegelighet. Og i begge tilfellene sammenfaller språkføringen med Sveins sinnstilstand. Utdypet innbærer det at den språklige dynamikken og bevegeligheten i beskrivelsene av båtbyggeriet har sitt tydelige motsvar i den tilsvarende stillstanden og ubevegeligheten i beskrivelsene av hjemmet og øya, på samme måte som også Sveins oppjagethet og kroppslige tilstedeværelse har sitt tydelige motsvar i den psykiske og fysiske lammelsen.

”Eg gjekk ikkje ned og åt den frokosten. Eg kom meg ikkje dit, men blei liggjande i senga til osten tok til å sveitta, og rundstykkka forsteina seg. Det

stilna der nede, roa seg, det var som om kjøkenet og heile første etasje tømtes for lyd. Eg greidde nemleg ikkje å rikka meg.” (s. 63)

Sanseligheten og dynamikken fra arbeidernes matpause på båtbyggeriet – smattingen, den høylytte svelgingen, praten og latteren – er erstattet med hjemmets påtagelige stillstand: Gulosten svetter langsomt på tallerkenen, lydene sviner hen og roen senker seg ubønhørlig. Den samhörigheten og åpenheten blant arbeiderne som Svein ble fascinert av, er langt fra hjemmets ensomhet og fortielse: ”Stille og varsamt tok me til å pusla kvar med vårt, det kvardagslege.” Vitaliteten, det patosfylte og den språklige dynamikken eksisterer ikke, setningene er lengre, kroppen og det fysiske er ikke tilstedeværende, og leserens forståelsesapparat utfordres dermed ikke på tilsvarende måte.

De mange dørene som lukkes, bygningene som rives ned, butikkene som stenges, menneskene som faller eller nesten faller i *Kunsten å gå*, står som tydelige bilder på romanens tematisering av konflikten mellom destruksjon og autonomi på den ene siden, og skaping og fellesskap på den andre. Og leseren husker selvsagt Sveins formulering om butikkens stengetid ”me stengjer ikkje fordi me ønskjer å vera for oss sjølve...” (s. 156), som står som et beskrivende visdomsord for alle fallene i romanen. Det lavmælte og den ”stilla”, som preger Sveins barndomshjem, dukker også opp i en annen sammenheng, nemlig på øya. For når skolens dører stenger for sommeren, sniker stillheten og ensomheten seg ubønhørlig frem:

”Skulen var slutt og det var nye tider, andre tider igjen, og desse tidene var endå stillare. Desse tidene tagde. Bygda laga nesten ikkje lydar meir. Stilla breidde seg langs gata og mellom husa. Stilla la seg utover frå tettstaden, rak ut fjorden, seiv inn mellom busk og kratt, og fylde bakkane, heia og lia, heile vegen opp til fjells.” (s. 236)

Selv om man finner igjen både gjentakelser og anaforer også i dette eksempelet, er det påfallende hvordan effekten av dem blir helt motsatt den vi finner blant annet i eksempelet fra båtbyggeriet. Det oppjagede, rytmiske og bevegelige i det sitatet er her erstattet med en slags språklig ettertenksomhet, dveling, ja, stillhet. Det er ikke bare bygda eller de folketomme gatene som er stille, men også språket preges av stillhet og stillstand. De dynamiske og hurtige verbene Svein benytter seg av når han skal beskrive vinden som farer gjennom skogen, rusker i trærne og jager opp dyrene (s. 91) har sitt tydelige motsvar i den langsomme, ettertenksomme stillheten, som brer seg i gatene og siver inn mellom husene (s. 236). Og

heller ikke her er det bare øya som er stille og ubevegelig, også Svein føler seg grepet av stillstanden, og bena hans lengter ikke lenger like ivrig etter å løpe gjennom skogen. Jeg er fristet til å hevde at språket i romanen faktisk *faller*, parallelt med Sveins fysiske og mentale tilbaketrekning eller fall.

## 4.2: Ikkeverbal kommunikasjon

Verbalspråket er som kjent ikke den eneste måten vi kan kommunisere til omverdenen hva vi mener, tenker, føler osv – kort sagt: hvem vi er. Tvert imot kan verbalspråket ofte tjene til å skjule, tåkelegge eller vende oppmerksomheten bort fra hvem eller hva vi er. Det finnes også et vidt spekter av ikkeverbale måter å kommunisere med omverdenen på: Mimikk og gester kan for eksempel fortelle vel så mye om oss som ordene. I *Kunsten å gå* problematiseres det verbale språket og spesielt *det talte ordet* på en særegen måte. Forestillingen om at språket vårt på en strømlinjeformet, uproblematisk måte er i stand til å utsi hva vi tenker og mener, ja, til sjuende og siste hvem vi er, møter motstand. Til tross for at *Kunsten å gå* beskriver mange møter, utspiller det seg påfallende få samtaler i romanen, og de som er, rommer ikke sjelden tilsynelatende lite informasjon om personene. I en rekke eksempler snakker romanpersonene mer forbi hverandre enn med hverandre - hvis de i det hele tatt sier noe. Men nettopp dette fraværet av kommunikasjon sier så mye om personene at man uvegerlig kommer til å tenke på uttrykket ”talende taushet”. Hva er det da som ”taler” til oss?

Når Olaf Øyslebø, tidligere professor i stilistikk ved UiO, skal forsøke å forklare det mangfoldet av mening som ligger i det sammensatte kommunikasjonssystemet som individer benytter seg av, anvender han seg av begrepet *ikkeverbal kommunikasjon* i motsetning til verbal kommunikasjon. Den ”talende tausheten” som det nylig ble referert til, er en del av denne ikkeverbale kommunikasjonen. Øyslebøs grunntanke er at man gjennom språk – verbale og ikkeverbale – alltid kan uttrykke eksplisitt hvilken rolle man vil spille, og at individer kommuniserer gjennom en rekke ulike kanaler samtidig. Han hevder at kommunikasjon mellom mennesker er en ”orkestrering av mange modaliteter (les: kanaler): tale, paraspråklige egenheter, ansiktsuttrykk, gester og annen kinisk adferd.”<sup>63</sup> Øyslebø deler videre de ulike kommunikasjonskanalene inn i fem kategorier: *paraspråk* (alt lydlig som

---

<sup>63</sup> Øyslebø, Olaf: *Ikkeverbal kommunikasjon. Introduksjon til tverrvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo 1988, s. 49

faller utenfor begrepet ”språk”), *mine* (inklusive bruk av blikk), *gest*, *positur* (kroppsholdning) og *adaptor* (artefakter).<sup>64</sup> Paraspråk refererer til det omfattende registeret av stemmebruk som forekommer i talen uten at det er en del av lydsystemet i språket. Paraspråk betegner dessuten alt det lydlige som også formidler betydning utover språkkoden. Det kan for eksempel være ”bestemt stemme” eller ”usikker stemme”. De fire siste kanalene er visuelle uttrykk, og har det til felles at de kan analyseres uten relasjon til en tilstedeværende motpart. Derfor samles de under paraplybegrepet *kinestikk*, som omfatter all synlig bruk av kroppen med kommunikativ funksjon. Kommunikasjonen skjer ved at de ulike kanalene spiller sammen. Kanalene kan videre enten virke til å understreke, nyansere eller motsi hverandre. Dersom uttrykkene kommuniserer en tydelig ambivalens, er det vanskelig for avkoder å prioritere kanalenes pålitelighet.<sup>65</sup> Skal avkoder stole på det språklige utsagnet eller det som kommuniseres ikkeverbalt? Denne konflikten ser man, etter mitt skjønn, utstrakte eksempler på i romanen.

Et av de tydeligste kjennetegnene ved romanens mange møter og konfrontasjoner er som sagt den påfallende mangelen på kommunikasjon, og Svein er kanskje den som i aller størst grad er rammet av dette språklige fraværet, eller *fallet*, for å holde oss innenfor denne analysens begrepsapparat. De få, men desto mer betydningsfulle samtalene som finner sted, er preget av påfallende stivhet og lite muntlighet. Dette ser vi først og fremst mange eksempler på i møter mellom Svein og Ragnvald. Den første konfrontasjonen mellom de to vennene på romanens nåtidsplan skjer via en kort telefonsamtale. Svein legger merke til at Ragnvald ”pusta og pesa i telefonen, som om han var komen i åndenaud (...) Han snakka svært høgt.” (s. 130) Kroppsspråket til Ragnvald rommer informasjon utover det ordene forteller. Pusting og pesingen er et tydelig uttrykk for nervøsitet, mens hevingen av stemmen forteller noe om den maktstrategien Ragnvald benytter seg av overfor Svein. Når Svein blir tiltalt som ”ven”, reagerer han med et syrlig svar: ”Det var ikkje blitt sannare med åra”. Den etterfølgende vitsen oppfattes ikke av Ragnvald, og Svein reagerer med å le stille. (s. 130) Svein sår tvil om sannhetsverdien i Ragnvalds utsagn om forholdet deres. Den stille latteren og det syrlige svaret kan forstås som et tydelig uttrykk for dette, i tillegg til at paraspråket også forteller noe generelt om Sveins reaksjonsmønster: Han forholder seg til verden med et ironisk og distansert blikk, og benytter seg sjelden av konfrontasjonen.

---

<sup>64</sup> Ibid, s. 50

<sup>65</sup> Ibid, s. 50-51



I dette andre eksempelet ser vi at Svein og Ragnvald forsøker å stable en normal samtale på benene. Ragnvald har tilbudt Svein stilling som vaktmester i bispedømmet sitt, og han uttrykker her en gryende redsel for at Svein ikke skal utnytte denne velmenende tjenesten. Men Svein er på ingen måte like begeistret og takknemlig som Ragnvald hadde forventet:

R: "Du lyt skyna at..."

S: "Ikkje sei det meir!" Eg braut han av.

"Orsak?"

"Ikkje sei 'du lyt skyna' fleire gonger!"

"Neivel?"

"Eg er ikkje stort dummare enn deg!"

"Det veit eg då!"

"Men du undervurderer meg alltid!"

"Du Svein, du Svein..."

"Ikkje sei 'du Svein'."

"Men signe deg..."

"Ikkje sei det heller."

"Nei."

"Du er ikkje i kyrkja no."

"Nei."

"Ikkje i søndagsskulen heller."

"Orsak."

"Du er heime hos deg sjølv." Eg smilte til han, stivt.

(s. 218)

Samtalen mellom de to tidligere vennene virker unaturlig og konstruert. Og den beskrivende forskjellen mellom Ragnvalds arkaiske, kristelige språk og Sveins mer sleivete, virker bare ytterligere til å understreke det ufrivillig komiske i samtalen. Med utgangspunkt i Øyslebø kan man forstå Ragnvalds bestemte og intense måte å snakke på som en måte å uttrykk

nervøsitet, aggresjon og tilkortkommenhet på. Bestemtheten kommer til uttrykk gjennom de korte utsagnene og den konsekvente bruken av utropstegn i teksten. Tilkortkommenhet er, som jeg tidligere har påpekt, et karakteristisk trekk ved Ragnvalds personlighet. Ragnvald er i dypeste forstand et språkløst menneske. Det eneste språket han eier, er det internaliserte: Hver gang han trer ut av kirkerommet eller prestekontoret, vet han ikke lenger hva han skal si, rett og slett. Dermed blir det andre kommunikasjonskanaler som fungerer som barometer på hans sinnsstemning. I dette tilfellet er det tydelig hvordan det internaliserte språket er utilstrekkelig i møte med Svein. Svein kommenterer Ragnvalds prestespråk, og vennen mister dermed kontrollen over situasjonen. I tillegg fungerer også den bestemte stemmen til å nyansere og understreke det Ragnvald ikke får til å uttrykke verbalt.

På samme måte som Ragnvalds bestemte stemme gir leseren utvidet informasjon, tilfører Sveins stive smil på slutten av samtalen den samme informasjonen. Det stive smilet forsterker den ubehagelige stemningen, i tillegg til at smilet også bekrefter det skjeve maktforholdet. Svein klarer ikke å uttrykke verbalt hva han egentlig føler i forhold til Ragnvalds nedlatende måte å behandle ham på, og minen fremstår dermed som et substitutt for det fraværende verbalspråket. Den tilsynelatende ubetydelige minen besitter altså potensiell informasjon om avsenderen. På bakgrunn av det vi allerede vet om Sveins sinnstilstand, virker det fornuftig å vektlegge de informasjonene det stive smilet sender, en større betydning enn de tomme ordene. Det sagte ordet og det ikkeverbale uttrykket synkroniserer *ikke*, og man må derfor prioritere den ene kanalens pålitelighet fremfor den andres.

Svein provoseres av Ragnvalds nedlatende og belærende holdning, for som han selv formulerer det: "Du er ikkje i kyrkja no." Ragnvald har ikke et autentisk språk, og må derfor benytte seg av det språket han bruker i sin rolle som prest. Dette er for øvrig symptomatisk for Ragnvald, som tydelig opplever språk mer som noe vanskelig og provoserende enn som noe befriende. Det fremstår derfor som enklere å uttrykke seg gjennom et internalisert språk – prestespråket – enn å finne frem til sitt eget uttrykk og sin egen definerte rolle.

Sammenligner man så disse eksemplene med et fra Ragnvald i barndommen, vil leseren oppleve forskjellene som påtagelige. Som liten var Ragnvald annerledes enn de andre skolebarna, og selv om han forsøkte å skjule den indre usikkerheten, kom den likevel tydelig frem gjennom kroppsspråket hans: "Han verka meir medtatt enn før (...) Han hadde tørre lepper som han stadig sleikte på."(s. 207) Jeg forstår sleikingen som et uttrykk for nervøsitet og usikkerhet, på lik linje med pusting og hevingen av stemmen i de forrige eksemplene.

Den synlige bruken av kroppen – gesten – har altså en kommuniktiv funksjon. Det ikkeverbale uttrykket er svært tydelig hos Ragnvald, nettopp fordi det han uttrykker gjennom språklige utsagn, forteller så lite om hvem han egentlig er. Nestenfallet, de nervøse rykkene i øyet, den autoritære stemmen, det flakkende blikket etc. rommer derimot interessant og nyansert informasjon om hvem Ragnvald er.

Mangelen på koherens mellom Ragnvalds kroppsspråk og verbalspråk understreker Øyslebøs teori om at kommunikasjonskanalene kan virke til å motsi hverandre, og slik understreke individets indre splittelse.

Ragnvalds inkonsekvens i forhold til de signalene han kommuniserer og den han faktisk er, har sitt tydelige motsvar i Kristines konsekvens. Hun er også den personen i romanen som tydeligst skiller seg ut ved kroppsspråket sitt. For i motsetning til Ragnvald og Svein, beskrives hun som den aktive parten – alltid i bevegelse: Hun løper etter Svein, hopper opp på gjerdet ved siden av ham, ler og snakker med blid stemme. Svein beundrer varmen hennes og hvordan hun ”greidde å få til det lette.” (s. 231) I tillegg besitter hun blant annet positive egenskaper som ”sorglaus”, ”skuldlaus”, ”frisk” og ”glad”, i motsetning til den mer ”lutra”, ”finslege” og ”kjensleware” Svein. (s. 205) Kristines kroppsspråk gir uttrykk for at hun er jordnær, virkelighetsnær og i balanse med sin egen kropp: ”Ho gjekk med lette, trygge steg og visste sikkert alt, kor ho kom ifrå og kor ho skulle.” (s. 209) Hun er med andre ord *ikke* fallende. Hennes vitalitet står i klar kontrast til Sveins sykелighet, repeterende falltendens, og den stadige flukten inn i maginasjonen og drømmen.

Når de som voksne ved en ren tilfeldighet møtes, fanges Svein symptomatisk nok i drømmebildet av henne.

”Det var Kristine, eg kjende henne igjen med det same, men alt var likevel heilt annleis enn i draumen. Ho stod på fortauet. Eg kom ned trappa frå utgangen. Det var som om ho venta på meg der. Det var som om eg steig ned til henne. Ho lo imot meg og sa: ”Er det deg?”” (s. 174)

Svein fornemmer at drømmens verden ikke stemmer overens med virkeligheten, men likevel klarer han ikke å slippe tak i den. Han flykter bare lenger inn i den imaginære verden, og forestiller seg at han endelig skal få kle av henne: ”Eg tenkte på korleis det ville vera å liggja med henne. Ta av henne dei dyre kleda. Leggja meg oppå henne.” (s. 175) For leseren fremstår det som opplagt at den erotiske drømmen ikke vil bli tilfredsstillt. Den ønskede

gjentagelsen av kysset i barndommen (s. 233), kan ikke bli virkelig, nettopp fordi det hører hjemme i en fortidig virkelighet.

Kristines på samme tid vitale og avslappede kroppsspråk står, som sagt, i tydelig kontrast til Ragnvalds og Sveins oppjagethet. Og smilet, modenheten og den undrende varmen i øynene hennes fascinerer Svein. (s. 174) Etter mitt skjønn kan man forstå informasjonene Kristine signaliserer gjennom kroppsspråket dit hen at hun har funnet sin plass i tilværelsen og oppnådd en indre ro, mens Ragnvald og Svein derimot er på en stadig søken etter en trygg opplevelse av eget jeg. Men til tross for Kristines ro, blir konfrontasjonen med fortiden vanskelig. Og når Svein kommer tilbake til henne etter et kort toalettbesøk, overraskes han over forandringen hennes: ”Ho hadde eit meir plaga, nesten jaga uttrykk no. Ho verka redd.” (s. 175) Selv om ikke Kristine direkte setter ord på ubehaget, gir det synlige kroppsspråket hennes tilstrekkelig informasjon til at jeg likevel tolker det som et uttrykk for hennes redsel for den uventede situasjonen. Det overraskende møtet med ungdomsforelskelsen vekker en plutselig følelse av kontrolltap hos henne, og hun velger å trekke seg tilbake til tryggere omgivelser: Hun forlater igjen Svein. Svein som hadde håpet at drømmen om gjenforening og nærhet endelig skulle gå i oppfyllelse, opplever å bli skuffet. Den tørre latteren og det ironiske svaret på spørsmålet hennes om hans livsstatus – ”berre fint” – virker på ingen måte overbevisende. Sveins sviktende evne til å skille mellom drøm og virkelighet er tydelig. For den innbilte nærheten mellom de to er, etter mitt skjønn, mer en imaginær nærhet enn en virkelig.

Svein er selv usedvanlig bevisst på og opptatt av andres kroppsspråk. Han stoler så å si mer på kroppen enn på ordene, og leser den som uttrykk for noe som er ubetinget sant. Fascinasjonen for kropp har han gjort til en hverdagsbeskjeftigelse, og som han selv så treffende uttaler: ”Eg er blitt magister i slikt.” (s. 175). Dagene tilbringes på kafé hvor han observerer menneskenes bevegelser, ansikter og kroppsuttrykk. Det er få av bekjentskapene som ikke kommer under hans detaljfikserte lupe, og det er spesielt Ragnvald han er opptatt med å studere: ”Han hadde lagt seg til denne vanen med å rista på hovudet medan han snakka, ein skikk som ellers er meir vanleg for kvinner enn menn.” (s. 134) Sveins lange erfaring med studiet har gjort ham til en dreven observatør. Det kommer blant annet til uttrykk gjennom hans analyse av hoderisting: ”Ikkje minst er hovudristing ein måte å opphøgja seg sjølv på, det er dei sjølvnøgde som gjer dette, (...) rett nok er dei ulykkelege, men kan komma til å bresta ut i

høg lått (...) over kor storveges dei er.” (s. 134) Denne observasjonen stemmer godt overens med min oppfatning av Ragnvald som selvopphøyd og selvrettferdig, men likevel fallende.

### 4.3: Språk og sannhet

Språkets ideelle funksjon er autentisk å formidle eller speile virkeligheten. Men i *Kunsten å gå* ser vi at romanpersonenes beskjeftigelse med språket sår tvil om denne påstanden. Tvilen på språkets autensitet oppstår fordi personenes ytringer verken speiler den ytre eller den indre virkeligheten. Sveins svar ”berre fint” stemmer med andre ord ikke overens med hvordan han egentlig opplever tilværelsen. På samme måte kan man også hevde at Ragnvalds internaliserte språk ikke gjenspeiler ham. Det prestespråket han har internalisert, forteller snarere noen om en rolle eller maske han har tatt på seg, for å slippe konfrontasjonen med seg selv og den ytre virkeligheten.

Romanpersonene opplever slik språkets utilstrekkelighet i møte med vanskelige følelser. Svein forsøker å finne et språk som kan gjengi følelseslivet, men opplever at det språket han har lært hjemme, ikke kan det. Farens krav om sannhet gjelder i aller høyeste grad også språket, og han opplever en skuffelse over at kravet ikke tilfredsstilles. Men til tross for at faren er en mann som belønner sannhet og nøkternhet fremfor kreativitet, tenker Svein at det er noe som skjuler seg bak farens taushet. Svein innbiller seg – og han har etter mitt skjønn også rett – at faren ikke sier noe fordi heller ikke han opplever at ordene strekke til. Den forventete koherensen mellom ordet og den virkeligheten det skal gjenspeile, innfris med andre ord ikke. Gjennom farens beskjeftigelse med ordene, illustreres språkets begrensning når det skal gjengi en følelsesmessig tilstand tydelig:

”Han ville berre unngå slitne metaforar, overspente bilete om landskap, venleik og det vesle menneske. For han var også mennesket lite, men det skulle ikkje gjera seg endå mindre sjølv ved å snakka om solnedgangen, havet eller dei ytste spørsmåla. Alt dette skulle han teia om, men berre til så lenge. Ein dag skulle han seia det som var å melde om dette, men då skulle det vera sant. Løgna skulle vera borte frå dei store orda. Og han som brukte dei skulle ikkje vera ute etter å pynta på seg sjølv (...) Den tid skulle koma. Då skulle sanning og venleik bli eitt. Då ville far min snakka fritt og lenge.”  
(s. 40)

Faren vil snakke den dagen ordet og virkeligheten gjensidig speiler hverandre, og løgningen blir borte fra ordet. Men selv om faren bedyrer sannheten, er det likevel han som uttrykker en

sterkest motforestilling mot å snakke om det vanskelige. Farens reaksjon på den språklige maktesløsheten og skuffelsen over ordets utilstrekkelighet i møte med følelsene, blir dermed tausheten. Fortiden, Olaugs død og farens sykdom skal ikke dveles ved, tenker han – nei, for man skal handle, ikke snakke. Når faren finner ut at sønnen har vært på båtbyggeriet og fortalt historier, reagerer han med sinne over at Svein har fortalt løgner: ”Han tagde, men augo hans ropte, bora seg inn i meg, spurde meir.” (s. 210) Farens intense, plagede blick forteller igjen mye om den utilstrekkeligheten han føler i forhold til fortiden. Han opplever at det sagte ordet vekker til live minnet om den vonde tiden: ”Han ville eg skulle forklara, ville eg skulle ta bort denne nauda, denne fortvilinga, *at eg skulle gi han fred.*” (s. 210. Min uth.)

I stedet for å finne sitt eget språk, gjør Svein som Ragnvald – han hermer. Avstanden mellom den ytre virkeligheten og den indre uroen Svein opplever, er overveldende, og han klarer ikke å finne et språk som kan føre de to verdener sammen. Avhenging av hvem han er sammen med, internaliserer Svein den andres språk. I dette eksempelet kommenterer Svein sin egen kropp: ”Eg blei pleiepasient, sengjeliggande (...) Dei største hendingane var vasking, stell, måltid og toalettbesøk, slik at eg kunne få tømt meg, og skifta sengeklede.” (s. 5) De ordene den 12 år gamle Svein benytter seg av, er som hentet fra en medisinsk sjargong. Og det er lite som minner om det språket man vanligvis ville forventet fra en 12-åring. I tillegg markerer også ordene en demonstrativ avstand til eller en tingliggjøring av egen kropp. Det internaliserte legespråket markerer dermed en mistillit til formelen ”språk = sannhet”. Et annet talende eksempel finner vi når Svein skal beskrive legegjerningen: ”Legar vitjar berre dei alvorleg sjuke, og då alltid under sterk tvil, for noko anna har dei ikkje tid til. Og elles må ikkje legane rykkja ut til dei mindre lidingar, veikare smerter, for då kan pasienten få idéar.” (s. 69) Om det er sin egen pasienttilværelse Svein omtaler her, er vanskelig å si med sikkerhet. Men når det senere står at det eneste pasienten trenger av medisiner, er frisk luft, er det likevel fristende å tolke det dit hen at Svein henspiller på hangen sin til forestillingene og imaginasjoner.

Den samme repetisjonen av andres språk gjentar seg også i voksne alder: ”Eg merka at eg herma etter han [Ragnvald], snakka med noko av den same arkaiske salvelsen. Det berre fall seg slik. Det var visst ikkje meininga.” (s. 178) Svein plages av hermingen sin, og tenker: ”Kva tid skulle eg koma til sanning? Når skulle eg slutta å lyga og snakka folk etter munnen? Kunne eg i det heile greia å markera meg sjølv...?” (s. 176) I dette eksempelet reflekterer Svein over sannhetsbegrepet i dobbel forstand: Sannhet i forhold til jeg’et og i forhold til språket. Å reise seg fra fallet innebærer også å erobre sitt eget språk.

Sveins refleksjoner om minnet og farens ytringer om sannhet er andre eksempler på romanens problematisering av sannhetsbegrepet. Svein betviler farens idealer, og med en sterk ironisk undertone omtaler han hjemmet som ”sanningslandet.” (s. 190) Det sannhetsidealet faren tydelig markerer og stemoren stilletidende samtykker i, vinner altså ikke gehør hos Svein. Tvilen på foreldrenes virkelighetsoppfatning skaper, etter mitt skjønn, en utrygghet hos ham. Utryggheten leder igjen til at han lukker seg inne i seg selv. Og når foreldrene markerer en avstand til sønnens søken etter identitet, fremstår drømmen og båtbyggeriet som det eneste stedet hvor et autentisk meningsunivers kan oppstå.

#### 4.4: De vanskelige ordene

”Og eg kunne ikkje bruke mor sitt eige namn, ”Olaug”. Eg kunne ikkje ta det i min munn. Det var for tett, for nært, for menneskeleg til å bruka på – orsak uttrykket – eit lik. Det var på den eine sida berre lydar, på den andre sida; *farleg, provoserande, hjartelaust* (...) Eg kunne ikkje *kviskra* namnet hennar. Eg greide ikkje eingong *forma* ordet stilt, i tanken. Det var tatt ifrå meg. Det hørde til i ei anna verd. Ordet var fare i grava med henne.” (s. 28-29)

Slik sitatet overfor illustrerer, er språket og ordene knyttet til et både psykisk og fysisk ubehag. Språket konkretiserer og virkeliggjør det vanskelige, dvs. det som minnet ønsker, men ikke klarer å fortrenge. Morens død er kanskje det tydeligste eksempelet i romanen på det ulovlige eller farlige ved språket, for ikke en gang navnet hennes skal eller kan nevnes. På den måten blir ordet ”Olaug” ikke bare uskyldig lyder formet av leppene, men også like mye noe ”farleg”, ”provoserande” og ”hjartelaust” knyttet til tap og skam. Hennes bortgang er både det som hjemmets fortid og stillhet kan føres tilbake til, og selve kjernen i historien om Svein.

Ut fra en slik lesning kan man, etter mitt skjønn, hevde at språket innehar den samme betydningen for fortellingens og Sveins progresjon. Svein knytter selv ordet og tanken til det vonde: ”Eg hadde ikkje fleire ord som knytta seg til stille formuleringar bak panna. Tenking var ein måte å kviskra på. Og eg kviskra ikkje meir.” (s. 18) Når virkeligheten oppleves som tilstrekkelig vanskelig, kjemper Svein for å holde ordet og tanken borte. Og etter hvert som Sveins kropp blir mer og mer lammet, blir også fantasiene om Kristine og de barnlig erotiske drømmene om de pene jentene i klassen en mindre og mindre del av bevisstheten hans. De konkrete forestillingene eller fortellingene om fellesskap med de andre barna som Svein

skaper under tiden i sengen, fragmenteres og løses opp. Svein opplever at selvet nærmest uvirkeliggjøres, eller med hans egne ord at ”tankane dampa bort i ein annan, ein einaste stor tanke, eit større medvit som seiv ut av meg, gjorde meg til ingen ting.” (s. 19-20) Med andre ord, den språklige bevisstheten lammes parallelt med kroppen.

Den språklige lammelsen illustreres særlig når Svein skal fortelle foreldrene at han kan gå igjen. På båtbyggeriet opplevde han hvordan ordene strømmet ut og formet underholdende fortellinger. Svein opplevde en rus av hvordan ordene hans kunne trollbinde lytterne, båtbyggerne, og ble ukontrollerbart revet med av sin egen fortellerlyst. Det tydelige ubehaget og den påfallende ubevegeligheten som preget hjemmets språk, ble erstattet med et dansbart og lyrisk språk. I dette kreative rommet som båtbyggeriet er, eksisterte språket side om side med en jeg-bevissthet, dvs. Svein følte ikke lenger at tanken forsvant og gjorde ham til ingenting. Men gjennom den fortellingen Svein fortalte på båtbyggeriet, oppstod også mening. Med andre ord, tanken og opplevelsen av det vonde må språkliggjøres før mening kan oppstå.

Når Svein så vender hjem til foreldrene, erstattes både den kroppslige og språklige letthet med en sterk følelse av lammelse. Og når moren finner klesbyllen under sengen hans, kveles ordene i sitt forsøk på å komme ut, og han dikter opp en usann historie om hvordan de havnet der. (s. 151) Den språklige utilstrekkelighet vekker en altoverskyggende skam- og skyldfølelse. De samme destruktive tankene knyttet til tapt av moren, dukker igjen opp: ”For eit barn eg var! For eit avkom dei hadde fått! Til mykje glede var eg ikkje for foreldra mine.” (s. 148-149) Fortvilelsen og sinnet over tilkortkommenheten kommer tydelig frem gjennom de direkte etterfølgende, korte og insisterende setningene.

#### **4.4.1: ”Ein liten fugleunge” og ”kråka”**

I forlengelsen av den dårlige samvittigheten Svein føler overfor foreldrene, dukker et sentralt bilde opp: den lille fugleungen. Svein forestiller seg hvordan han er en liten fugl i foreldrenes rede – jf det som allerede er sagt om barnets sorg over atskillelsen fra moren, og om Kristevas utlegning av depresjon og melankoli:

”Skulle eg ha vore ein liten fugleunge og dei fuglemor og fuglefar som skulle slita seg til døde for å sleppa døde markar ned i den store kjeften min? Skulle eg vera gaukunge som voks forbi dei, over dei, og sprengte det reiret dei hadde laga til meg med så mykje strev og møde?” (s. 236)



Barnepsykiateren John Bowlby legger i verket *At knytte og bryde nære bånd. Tilknytning og tab, selvtillid og sorg*<sup>66</sup> vekt på den genuine kontakten som oppstår mellom foreldre og barn, og da primært mor og barn, i barnets første leveår. I det tidlige møtet med de to omsorgsgiverne, mor og far, oppstår en unik emosjonell nærhet, som vil danne grunnlaget for individets videre evne til å danne, opprettholde og bryte nære bånd senere i livet, hevder Bowlby. Dette er selve grunnlaget for hans tilknytningsteori.<sup>67</sup> Videre hevder han at gjennom den nære interaksjonen mellom omsorgsgiverne og omsorgstakeren skapes det en *sikker base*, som barnet kan handle selvstendig ut fra. Dette forutsetter at omsorgsgiverne tilfører barnet tilstrekkelig og vedvarende tillit og trygghet. Denne tilliten er både rettet mot omsorgsgiverne som *redebygger*<sup>68</sup>, og mot den tilliten barnet utvikler til seg selv og sine handlinger. Et barn som har utviklet en stabil selvtillit er bedre rustet til å beskytte seg mot potensielle farer og risikoer, for eksempel trussel om realisert tap av nære personer, eller mer utenforliggende farer.

Redebildet finner man uttrykk for i Sveins identifisering med kråkeungen. I romanens siste del fortelles det en historie om en kråkeunge. Kråkeungen har kommet bort fra moren – redet er ødelagt –, og fjærene er ikke utviklet nok til at den kan fly: ”Han nærmast vralta av stad med vengene halvveges ut, som om han var lam eller redd eller trong å verna om marka rundt seg.” (s. 198) Faren og bestevennen hans, Finn, tar seg av kråken, mater den og bygger et identisk rede som den kan bo i. Likevel dør fuglen en dag: ”Ein dag dei var ute for å finne mat til henne, døydde kråka og låg stiv og kald og nesten flat i huset sitt då dei kom heim.” (s. 198) Beskrivelsene av kråkens vralting er i tillegg påfallende lik Sveins ukontrollerte bevegelser: ”Dei lea seg med raske, kantete rørsler, som om dei var utstyrt med fjører. Dei sparka hit og dit, men dei gjekk. Eg var ein klovn, ein sprellemann.” (s. 61) Sammenfallet mellom kråkens og Sveins ustødige ganglag ytterligere forsterker min antagelse om identifikasjon.

Svein mangler en fundamental trygghetsfølelse som kan bære ham gjennom livet og gjøre ham rustet for vanskelige opplevelser. Fraværet av barndommens trygge rede og farens og stemorens videre isolering og avstandstaken fra gutten, er viktige årsaker til det gjentatte identitetstapet han erfarer. Som kompensasjon for tapet av et trygt rede, lukker Svein seg inne

---

<sup>66</sup> Bowlby 1996, s. 134 ff

<sup>67</sup> Ibid, s. 135

<sup>68</sup> Bowlby benytter seg av redebildet – *nest* – når han skal beskrive den sikre basen, og hvordan den skapes – *nestingscene* –.

i seg selv, dvs. han søker bort fra familierommet, og til drømmen og båtbyggeriet. Han søker seg med andre ord til ”sitt eige rom”.

Sveins forestilling om at han er en fugleunge kan i tillegg tolkes som et uttrykk for en påtrengende frihetslengsel i ham. Svein føler seg innesteng i familiens, og spesielt farens sannhetsvisjon og i deres overfladiske, hverdagslige retorikk. Han drømmer om å være ”fri som fuglen”. Svein vil med andre ord ut av stillheten. Hjemmet, bygda, klasserommet og skolegården er de stedene der stillheten fremstår som tydeligst. På disse stedene er stillheten tyngende, og den illustrerer det ubevegelige og livløse ved stedene. Slik knyttes stillheten til døden. Om bygda sier Svein: ”Bygda laga nesten ikkje lydar meir. Stilla breidde seg langs gata og mellom husa. Stilla la seg utover tettstaden...” (s. 236) På samme måte som Svein knytter tanken og ordet til det konkrete og til det viljesbestemte, knyttes stillheten til fraværet. Stillheten er med andre ord en tilstand som har oppstått i fravær av noe annet: ordet. Stillheten og fortielsen knyttes, som jeg tidligere har vært inne på, til hjemmet. Svein føler at stillheten kveler muligheten for ordet, og det er gjennom stillheten det ulovlige og farlige demonstreres. Familien pusler i stillhet med hverdagssystemene sine, og det er faren som avgjør når stillheten skal brytes. Farens demonstrative vegring mot ordet kommer tydelig frem etter at Svein har operert kjønnsorganet: ”Vanta eg at mor og far skulle nemna namn på kjønnsorganet mitt på lyse dagen? (...) At det var uaktuelt måtte eg jo forstå. (...) Dette kunne ikkje formidlast eller forklarast.” (s. 9)

Skammen over å være til stiller seg i veien for en fullstendig utfoldelse av fugleforestillingen: Svein spør seg selv *om* han var en liten fuglunge; han konstaterer ikke *at* han er det. Sveins vegring mot å hengi seg fullt ut til fuglebildet og til en høyere, metafysisk mening, oppstår fordi han ikke klarer å motsi foreldrenes verdslige verdier. Han er redd for å skuffe dem ved å ønske seg noe utover det de har å tilby ham: ”Skulle dei oppheva meg til eit betre slag, eit høgare vesen enn seg sjølve og rekna meg for å vera for god til det dei måtte stå i med?” (s. 236) Som fugl derimot ville han ha muligheten til å flykte fra buret, og dermed, som Fugl Fønix, få muligheten til et bedre liv. Svein ønsker å sprengte seg ut av det som skulle vært et trygt rede, eller med Bowlby; foreta den nødvendige reisen ut av foreldrenes overbeskyttende grep. Ved at det språklige bildet knyttes til et annet rom, dvs. friheten utenfor hjemmet, kan man driste seg til å hevde at språket åpner for muligheten til å bevege seg ut av det lammende

til det frigjørende rommet. Dette henger igjen nært sammen med det Bakhtin hevder om meningsforskyvning som følge av forflytning i kategoriene tid og rom.<sup>69</sup>

En gang han er sammen med faren, skaper Svein seg i fantasien om til en liten fugl. Svein er utslitt etter å ha gått den korte veien over gårdsplassen, og Svein trenger farens hjelp til å bære seg det siste stykket fra ytterdøren til sengen: ”Han bar meg i handa no, eg hadde minka endå meir, skapt meg om til ein liten, grå fugl. Han gjekk ikkje heilt bort til senga, men let meg flyga den siste biten. Han sleppte meg fri.” (s. 62) Svein blir et lite barn i farens trygge, beskyttende hånd, og han lengter tilbake til en tapt tid. Svein søker bokstavelig talt det trygge redet, og når ønsket om fullbyrdet nærhet ikke tilfredsstilles, *flyr* han igjen inn i drømmen

#### 4.4.2: ”Skutene som kryssa havna”

Nært knyttet til fuglebildet kan man forstå båten og havets betydning i romanen. Båten og havet som bilder på frihet dukker opp ved flere anledninger, og det er nok ikke uten grunn at det er på båtbyggeriet at Svein skaper selvfortellingen sin. Svein forestiller seg ”skutene som kryssa havna” (s. 162), og de fremtidige reisene til de fremmede byene: frihetens rom. I tillegg utgjør båtreisene til fjerne himmelstrøk hans første oppbrudd med hjemmet. Båten er dermed et symbol på utvikling eller transport fra en tilstand til en annen. På båtbyggeriet opplever han at han kan styre tanken, og følgelig glemme alt det vonde. På den måten blir glemselen knyttet til friheten. Svein fascineres av båtens fullkomne estetikk, og drømmer om at han selv en dag skal bli båtbygger:

”Eg skulle bli båtbygger, tenkte eg. Brått skaut vissa opp i meg. Gleda pumpa gjennom kroppen i takt med hjarteslaga. Eg hadde ikkje tenkt på det før. Eg visste ikkje korleis avgjerda blei til (...) Eg skulle høvla, hogga og saga. Eg skulla forma tre med hendene. Eg skulle syga inn lukta av sjø og flis og spon.” (s. 183)

Svein vil selv skape sin egen båt – transportmiddelet til friheten –, men opplever tidlig at han ikke er like fingernem som han hadde håpet på. Han mister interessen for høvelen, og fortellerlysten tar over. Jeg tolker dette som et uttrykk for at det er ordet og den kreative fortellingen som skal føre Svein over til den andre meningsbærende siden. Fjorden og havet, dvs. den meningsforskyvende terskelens kronotop, knyttes med andre ord til språket.

---

<sup>69</sup> Bakhtin 1980, s. 152

Den siste gangen havmetaforen dukker opp i nåtidsfortellingen, er under Sveins avgjørende besøk til Ragnvalds hjembygd. Svein observerer hvordan Ragnvald ”såg ut av glaset, som for å sjekka veret, (...) han måtte alltid vita det, om det var råd å kryssa fjorden no (...) Eg kjende det også slik. Vermeldinga lytta eg alltid til.” (s. 217) Ragnvalds nervøse oppførsel og kikkingen ut av vinduet er, etter mitt skjønn, et bilde på den mulige reisen ut.

Dette siste besøket hos Ragnvald fører til en frigjøring hos Svein. På den måten fremstår fjorden som et bilde på veien til det endelige frigjøringsprosjekt.

#### **4.5: Ord om kropp**

Samtidig med at språket knyttes til erfaringen av psykisk ubehag, er det også nært knyttet til opplevelsen av kroppslighet: ”Eg gapte opp. Eg greidde ikkje å svara henne, produserte ikkje lenger lyd.” (s. 17) Det kan nesten virke som om ordene lever sitt eget uavhengige liv, på lik linje med kroppen. For Svein vil snakke – ”produsera lyd” –, men familierommets kveldende stillstand og påkrevde taushet, stenger for verbal utfoldelse og kommunikasjon. Dette kommer tydelig frem i de eksemplene der Svein føler seg utilstrekkelig i forhold til omgivelsenes forventninger om et bestemt språk. Det ufarlige og konvensjonelle språket som kjennetegner foreldrenes verbale fellesskap, er fremmed for Svein, og han opplever en sterk følelse av skam i forhold til sin egen språklige utilstrekkelighet. Den manglende evne til å bli en del av deres språklige fellesskap bare forsterker den avstanden som har vokst frem mellom dem. Måten foreldrene omgås hverdagsspråket på og de overfladiske samtale de har om butikken og huset, virker fremmed på Svein. Svein opplever at ordene ikke når frem, og enkelte ganger er det som om kroppen hans nærmest stenger for muligheten til språklig utfoldelse:

”Orda dampa bort i meg, skrumpa inn som svisker, bles bort i vinden frå dører og vindaugo som blei opna og slengde i, og enda som støv i krokane då far og mor gjekk bort frå meg (...) Det var ord som blei mumla fram, om kvelden, nede i stova, ute i hagen, stader eg ikkje var. Orda låg slengde, uformulerte i ein krok. Eg greidde ikkje å uttala dei. Eg kunne ikkje ta dei i munnen. Slike ord var uoppnåelege for meg.” (s. 202-203)

Som dette eksempelet tydelig illustrerer, er ord noe konkret som man kan slenge fra seg i en krok – nærmest en ting som kan blåse bort når man egentlig trenger den som mest. For Svein blir dermed spørsmålet ”hvordan fange ordet” helt avgjørende for utviklingsprosessen hans.

Det er imidlertid særskilt i forhold til å sette ord på egen kropp Svein føler at hverdagspråket ikke strekker til. De refleksjonene han gjør seg om den lamme kroppen, uttrykkes dermed gjennom bilder. Svein skifter med andre ord anskuelsesperspektiv ved at kroppen gjennomgår en transformasjon fra materie til symbolsk ladde språklige bilder. På samme måte som bildene i det forrige delkapittelet utgjorde nøkkelen til romanens fallsymbolikk og Sveins selvbevissthet, gir de følgende bildene nøkkelen til forståelsen av Sveins kroppsbevissthet.

#### **4.5.1: ”Sparkinga til ein daud hest”**

”Det var som om føtene mine ville gå tilbake, ut og ned i butikken igjen. Det var som om noko i meg ville gjera alt om att, famla seg tilbake til livsens landeveg. Slik at ein eller annan dag skulle alt vera ugjort. Det var håpet. Rørslene mine var sparkinga til ein daud hest.” (s. 64)

Før Svein ble lam var han en aktiv og sterk gutt. Han karakteriseres med ord som ”sprek”, ”kraftig”, og en som ”elska alle former for motoriske utskeielsar.” (s. 7). Beskrivelsene av Svein passer med andre ord inn i bildet av den vitale og kraftfulle hesten. Det er denne tilstanden Svein lengter tilbake til når han ligger i sengen og observerer de lamme bena sine. De lamme bena settes dermed i forbindelse med tapet av vitalitet.

På den andre siden finner man koblingen mellom lammelsen, dvs. sykdom, og død. Svein føler, som jeg tidligere har vært inne på, at han må gjøre opp for tapet av moren. Han føler at morens liv var mer verdt enn hans, og at offeret han må gjøre, nærmest er umulig: ”Var eg betaling god nok?” (s. 32) Offertanken er spesielt tydelig i den selvdestruktive forestillingen der Svein sammenligner sin egen fødsel og hennes død med ei ”rekning som må gjerast opp.” (s. 32) Svein ofrer, etter mitt skjønn, kroppen sin til den døde moren. Han forestiller seg at føttene hans er hennes, og at han ved å være stille og lammet ærer hennes liv. Offertanken er der som en gjenklang i hele Svein liv, og vi observerer den i hans forhold til medmenneskene sine, både i forhold til foreldrene, Ragnvald og Kristine. Som voksen ofrer han sin egen integritet og selvfølelse til fordel for omverdenens

krav. Sammen med Ragnvald biter han i seg den dårlige behandlingen, for som han selv sier det: ”Var eg ikkje altfor ubetydelig til det?” (s. 136)

#### 4.5.2: ”Slangar”

”Det var som om føtene ikkje var føter meir, men noko nytt, noko anna, makkar, slangar, det svei i dei, det kribla og stakk. Eg kjende kor dei strekte seg ut, der nede under dyna, bukta seg, ned i stilla, ned i mørkret og varmen, og bort frå meg.” (s. 64)

Som dette eksempelet illustrerer, skaper Svein en fantasiforestilling der bena sammenlignes med levende marker og slanger. Den lamme eller døde kroppen blir altså levende gjennom bildets skapende kraft. Bildet markerer både en avstand til egen kropp og en tilnærming til den. Avstanden illustreres gjennom forestillingen av at bena går fra å være kropp til å være ting eller dyr. På lik linje med de oppløste, flytende tankene og ordene, visner også bena bort – både i konkret og overført betydning. De lever med andre ord sitt eget liv som slanger. Slangen tolkes ofte som symbol for underverdenen og dødsriket. Svein forestiller seg sengen som en slags mørkets, stille hule hvor slangen bukter seg omkring. Dette gir klare assosiasjoner til Paradisets underjordiske motsvar, Helvete.

Gjennom sammenkoblingen mellom ben og slange, underbygges tolkningen av at Svein ofrer kroppen til den døde moren. Bena, eller med Sveins egne ord; ”makkar og slangar” knyttes dermed til dødsriket, dvs. til der Svein innbiller seg at moren er.

## 5: Kropp

### 5.1: Den semiotiserte kroppen

*Kunsten å gå* er som vi har sett i mange sammenhenger en usedvanlig kroppslig og fysisk roman. Kroppsligheten kommer allerede til uttrykk gjennom den konkrete, fysiske tittelen, og senere i de tallrike beskrivelsene av kroppslig bevegelse og stillstand, alderdom og sykdom, som analysen har berørt. Fremstillingene av kroppen farges i stor grad av hovedpersonens poetiske og visuelle blikk. De detaljerte beskrivelsene er rike på vakre og groteske, levende og morbide bilder og beskrivelser, gjentakelser og assosiasjoner. Slik minnes f. eks. Svein føttene sine:

”Føtene var greie dei, verka det som, kvite, runde, mjukare enn fløyel, og det var ikkje eit merke på dei, ingen arr, men dei kunne altså ikkje brukast til å gå med. (...) Føtene mine var vakre, på sitt vis, som slyngplanter ein tidleg vår, eller slanke belgfrukter som nett hadde knytt seg, og eg kan ikkje hugsa at nokon skar i dei.”(s. 6)

Tekstens insistering på kroppslighet oppfordrer leseren til en nærmere analyse av hva kroppsligheten består i, og hvordan den belyser den overordnede tematikken; identitetshavari og identitetsoppbygning. Det innebærer at jeg vil undersøke hvordan personenes kropper og sinnsstemninger, tanker og følelser gjensidig kompletterer og utfyller hverandre i tekstens meningsunivers. Spørsmålet jeg i den forbindelse vil stille, er: Finner man uttrykk for den oppadgående bevegelsen fra fall til gjenreising i beskrivelsene av kroppen?

Når den amerikanske kunstteoretikeren Peter Brooks, forfatteren av verket *Body Work*<sup>70</sup>, skal beskrive møtet mellom kropp og tegn, og hvordan denne sammensmeltingen fører til en utvidet meningssfære i det kunstneriske verket, gjør han det på følgende måte:

”Signing or marking the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body, and generally also a narrative body, in that the inscription of the sign depends on and produces a story. The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative - a body entered into writing.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Brooks, Peter: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2000 [1993]

<sup>71</sup> *Ibid*, s. 3

Forfatteren tilegner, som sitatet illustrerer, den kunstnerisk fremstilte kroppen en symbolsk betydning, og ut fra det hevder han at kroppen kan tilføre den narrative fortellingen en dypere mening.

Brooks foretar slik en alternativ lesning av fremstillingene av kroppen i den moderne malerkunsten og litteraturen. Utgangspunktet for de tankene han legger frem, er teorien om at det moderne mennesket utviser en særlig kroppsbevissthet, og at den gir seg til kjenne i de kunstneriske fremstillingene av kroppen. Videre beskriver forfatteren hvordan kroppen fungerer som et konkret og/eller metaforisk bindeledd mellom jeg'et og dets omgivelser, fordi kroppens signaler formidler essensielle innsikter om hvem vi er.<sup>72</sup> Med andre ord, kroppen er nært og ufravikelig knyttet til opplevelsen av en identitet:

”We are, in various conceptions or metaphors, in our body, or having a body, or at one with our body, or alienated from it. The body is both ourselves and other, and as such the object of emotions from love to disgust.”<sup>73</sup>

Brooks hevder videre at de narrative fremstillingene av kroppens meningsbærende tegn rommer essensielle innsikter om det fremstilte individets identitet: ”That is, the body is made a signifier, or the place on which messengers are written. (...) It is on the body itself that we look for the mark of identity.”<sup>74</sup> Som sitatene ovenfor illustrerer, forstår Brooks de narrative fremstillingene av kroppen som bærere av en analyserbar og følgelig kommunikativ mening. Videre er det gjennom å gripe inn i og å forstå de meningsbærende tegnene kroppen formidler, at leseren kan forstå hele det sammensatte litterære verket.<sup>75</sup>

Kroppen som en selvstendig meningsbærende instans kan forstås i lys av det Øyslebø betegner som *ikkeverbal kommunikasjon*. Leseren minnes Øyslebøs grunntanke: Gjennom språk kan mennesket alltid uttrykke eksplisitt hvilken rolle det vil spille, og videre kommuniserer mennesker gjennom ulike kanaler samtidig. Kommunikasjonen oppstår ved samspillet mellom de ulike kanalene. Den informasjonen som kanalene sender ut til mottakeren, rommer innsikter om avsenderens identitet.<sup>76</sup> Som gjengivelsen min illustrerer,

---

<sup>72</sup> Ibid, s. 61

<sup>73</sup> Ibid, s. 1

<sup>74</sup> Ibid, s. 61

<sup>75</sup> Ibid, s. 25

<sup>76</sup> Øyslebø 1988, s. 50 ff



fremstår kroppen og kroppsspråket for Øyslebø som det kommunikative bindeleddet mellom avsender og mottaker, mens det i Brooks' tilfelle utgjør bindeleddet mellom verk og leser.

Ved å foretrekke fremstillingene av kroppen på bekostning av den faktiske verbale fortellingen, utfordrer Brooks den tradisjonelle oppfatningen av den narrative fortellingen. Eller nærmere bestemt; i følge Brooks' lesning *er* kroppen den faktiske fortellingen. Den alternative tilgangen til fortellingen oppfordrer leseren til å stille spørsmål ved hvordan kroppen fremstilles i litteraturen. For å finne svar på det, vil det være fruktbart å igjen vende oppmerksomheten mot malerkunsten.

Som jeg illustrerte i kapittel 3, "Tid og rom", har man tradisjonelt oppfattet maleriet som et romlig medium og litteraturen som et tidslig. Markussen hevder i den forbindelse at

"Maleriet benytter seg av figurer og farger i rommet og dets sanne gjenstand er derfor *legemer* med synlige egenskaper. Poesien artikulerer lyder i tiden, "aufeinander folgende Zeichen". Derfor er dens sanne emne handlinger, det vil si "Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen". Maleriet kan riktig nok også skildre handlinger, men da antydningvis gjennom legemer. Tilsvarende kan poesien skildre legemer, men da antydningvis gjennom handlinger."<sup>77</sup>

Maleriet har, i følge Markussen, muligheten til å fange og fastholde den meningsladde kroppen, nettopp på grunn av den statiske og bokstavelig talt innrammede romlige formen det inngår i. Maleriet kan med andre ord fremheve og følgelig gripe hele den sammensatte kroppen gjennom gjengivelser av legemer med synlige egenskaper. Litteraturen på sin side er av tilsvarende grunner bestemt til å artikulere lyder i tiden fremfor legemlige egenskaper i rommet, og videre til å fremstille kroppen gjennom beskrivelser av handlinger. Det innebærer at man i litteraturen vanskelig kan gjengi et fullstendig utmalt bilde, men bare bruddstykker av det fremstilte legemet. Tygstrup hevder at "i motsetning til det billedlige medium får den [litteraturen] sin kraft av alt den *ikke* sier."<sup>78</sup> Litteraturens fordel ligger i at den kan fremstille innbyrdes relasjoner og posisjoner i rommet, og "av de tilsvarende betydningsbærende følgekjedene som utgjør det tidslige."<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Markussen 2001, s. 71

<sup>78</sup> Ibid, s. 71

<sup>79</sup> Ibid, s. 71

Fastholdelsen av noe fremfor noe annet fører til at litteraturen ofte fokuserer på beskrivelser av detaljer, enkeltdeler, mangler etc. ved den fremstilte kroppen. Brooks understreker i den sammenheng kroppsdetaljens essensielle betydning som uttrykk for individets særegne identitet. Et klassisk eksempel på kroppsdetaljen som meningsbærende identitetsmarkør finner man i beskrivelsene av Odyssevs' arr. Blottingen av arret, dvs. "the moment of recognition"<sup>80</sup>, utgjør den endelige avsløringen av Odyssevs' identitet. Eksempelet fra det greske eposet *Odysseen* illustrerer den nære forbindelsen mellom kropp og identitet, og hvordan fremstillinger av kroppen kan forstås som meningsbærende tegn. Kroppsmarkørene blir skrift, kan man kanskje hevde, eller som jeg siterte innledningsvis: "Signing or marking the body signifies its passage into writing."<sup>81</sup>

Jeg vil i den følgende lesningen av kroppen i *Kunsten å gå* anvende de gjengitte innsiktene fra *Body Work*. Mitt formål vil være å analysere fremstillingene av kroppen, og illustrere hvordan disse gjengivelsene omskapes til meningsbærende skrift. Jeg vil ta utgangspunkt i Brooks' utsagn: "It is on the body that we look for the mark of identity."<sup>82</sup> Ut fra den lesingen vil jeg undersøke hvordan fremstillingene av kroppen og det kroppslige formidler essensielle innsikter om måten og formen Svein tenker på seg selv og medmenneskene sine på.

## 5.2: Forfallet og tidens ubønhørlige spor på kroppen

"Men no er huda skrukket og det kvite i augo er blitt gult. Kroppen endrar seg for kvar dag. I det siste har eg lagt mykje på meg. Eg svulmar opp som den gongen eg låg på guterommet. Musklane forvitrar og huda verkar slappare. Eg oppdaga det for eit par år sidan. Det kom svært overraskande. Eg hadde ikkje følgt med på det. Brått såg eg meg sjølv, naken i ein spegel, noko hadde hendt. Ungdommen var over." (s. 205-206)

Tidens konkrete spor på kroppen føyer seg inn i romanens tematisering av identitetstap og destruksjon. Med kroppens fysiske forfall melder, med andre ord, også tidens forfall sitt inntog.

---

<sup>80</sup> Brooks 2000, s. 3

<sup>81</sup> Ibid, s. 3

<sup>82</sup> Ibid, s. 61

Svein observerer møysommelig og overrasket de små, men tydelige aldringstegnene på den nakne kroppen: Den svulmende magen, de forvitrede musklene og den slappe huden fremstår som konkrete bevis på forgangne tider: barndom og ungdom. Tidens innhogg i kroppen oppleves som traumatisk for Svein, fordi det minner han på den tapte tid og de uutnyttede mulighetene som lå i den. Samtidig er det med en viss bedrøvelse Svein minnes barndommen, tapet av moren og sist, men ikke minst, den vanskelige tiden som pleiepasient. Beskrivelsene av den middelaldrende mannens aldrende kropp minner til forveksling om beskrivelsene av den unge gutten i sengen. Det destruktive, spottende forholdet til egen kropp og den stadige trangen til å tyde og forstå kroppens signaler var like grunnleggende til stede den gang: "Eg såg ned på føtene mine. Dei levde ikkje. (...) Eg var ein klovn, ein sprelemann." (s. 61) Svein identifiserer seg med tidens forfall og de forandringene kroppen hans har antatt, og han uttrykker slik stor innsikt i den nære sammenhengen mellom kropp og psyke. I tillegg til sprellemannsammenligningen identifiserer Svein seg med de fysiske skadde i samfunnet, og han er påpasselig med å understreke deres selvfølgelige plass blant de "normale": "Dei "uføre" hadde ei viktig rolle å spela i samfunnet ved å visa oss heile mennesket, heile registeret av menneskelege eigenskapar, også det "skadde", "skeive", og "skakke". (s. 22) Sitatet illustrerer hvordan Svein identifiserer seg ikke bare med en spesifikk utfør minoritet, men med forfallet i en mer generell forstand. Gjennom speilingen forsvarer han slik sin egen periode som lam, dvs. som "skadd", "skeiv" og "skakk".

En dag dumper Svein – som ved en tilfeldighet – inn i sin barndoms store forelskelse, Kristine, og observasjonen av de fysiske forandringene på kroppen hennes aktiviserer det nysgjerrige og inntrengende blikket hans:

"Ho var ikkje slank lenger, men ho hadde kvinnelege former. Ho likna ikkje på ei tønne eller ein sekk. Det var som om ho hadde blitt blåsen opp, over det heile, men brysta og hoftene hadde vakse mest. Kleda satt stramt kring den mjuke kroppen." (s. 176)

Minnene om Kristine setter i gang en erindringsrekke hos Svein: Han tenker tilbake på skoletiden på øya, og de yrende følelsene Kristine også den gang vekte i ham. I blant annet følgende eksempel fra barndommen gripes Svein av ynden hennes: "Ho var endå vakrere enn før. På munnen hadde ho små bitar av sjokolade, is, jordbær."(s. 242) Når han igjen møter henne som voksen, er den ungpিকেaktige, uskyldige jenta fra barndommen forandret: Foran

han står en voksen, helstøpt kvinneskikkelse, monden i dyrt designerantrekk. Forakten for det fysiske forfallet Svein observerer på sin egen kropp som ”svulmar opp”, ”forvitrar” og er blitt ”slappare” (s. 205-206) – stilles her opp mot den mer positive blomstringen tidens tann har ført med seg på Kristines. Kristine fremstår med en like uttalt trygghet og selvsikkerhet som beskrivelsene av kroppen hennes skulle tilsi, mens Svein på sin side er like sliten og frynsete i kantene som den loslitte jakken sin.

Kontrasten mellom Kristines blomstring og Sveins forfall fremstår for øvrig ikke som mindre ved at Svein like før det tilfeldige møtet kommenterer den aldrende forfatteren Arne Garborgs ungdommelige vitalitet: ”Han er rett nok tynn i håret, men enno ung, ein vital mann i sin beste alder, og blikket er alvorleg, skarpt, men likevel drøymande.” (s. 173) De to forfatterne deler det tynne håret, men Garborgs vitalitet og skarpe blick er helt fraværende hos Svein. Jeg tolker Sveins observasjon av egen øyefarge (s. 205) som et tydelig tegn på at det tidligere omtalte skarpsynet melder sin retrett, eller med romanens egen metaforikk; sitt *forfall*. Svein er sliten etter år med erindring og tilbakeblikk på egen forhistorie, og ønsket om å glemme den vonde tiden er sterkere enn noensinne. Fortvilet spør han ut i luften: ”Kva skal det tena til å vita så forbanna godt korleis alt var i ei faren tid?” (s. 206)

Kropp og destruksjon knyttes ikke bare sammen i forhold til Sveins streben etter å forsones med egen aldringsprosses, men også i forhold til bestefarens språklige og kroppslige forfall blottlegges fortellerens ambivalente forhold til tidens gang. Bestefarens fall knyttes indirekte til et tidsmessig fall ved at det er en del av en naturlig fremskridende aldringsprosses, samtidig som det også knyttes til Sveins fall i barndommen:

”Eg stod i døra og såg på. Eg var komen for å besøkja han. Eg visste ingenting om dette. Då begynte han å streva og kava, lea på bein og armar. Det var som om han ville gå, liggjande på magen rett ned i golvet. Det var som om han ville vandra ned i kjellaren. Til sist slengde han armane over hovudet og skrapa og grov med hendene og sparka med føtene som om han ville symja. (...) Då kom dei frå gamleheimen og henta han.” (s. 252-253)

Den kroppslige koblingen mellom den gamle mannen og barnebarnet hans synliggjøres ved at beskrivelsene av bestefarens streving og kaving på gulvet til forveksling minner om beskrivelsene av sprellemannen Sveins ukontrollerbare føtter (s. 61). Gjennom den kroppslige identifikasjonen mellom de to sammenkobles slik en felles historie, både i mental og biografisk forstand. På den måten kan man hevde at falltendensen er arvelig overført. Forfallet

knyttes i tillegg direkte til et tidlig tap ved at bestefaren mister den tidsmessige bevisstheten: ”Det var som om han hadde mista dagen og timen.” (s. 252) Til og med ordene som knytter tiden til virkeligheten og hverdagens trivielle gjøremål, blir borte, og de mister bokstavelig talt sin mening. Et beskrivende eksempel på det er når bestefaren kaller barnebarnet sitt for ”klokka mi” (s. 252). Det tilsynelatende tilfeldige ordvalget må på bakgrunn av det leseren allerede vet om Sveins forhold til tiden, forstås ironisk. Svein lever i den traumatiske fortiden, og hans forhold til tidene er på ingen måte som klokken; mekanisk og fremadskridende. Beskaffenheten hans kan derimot karakteriseres som ambivalent, og sammenbindingene mellom tidsepokene er snarere hoppende, assosierende og tilbakeskuende, enn pålitelig fremadskridende.

### 5.2.1: Spor fra fortiden: arrene og den avrevne fingeren

Sveins kropp knyttes altså til nåtiden og fremtiden, men det er også viktige meningsbærende tegn som knytter den til fortiden: arrene og den avrevne fingeren, som det er fristende å sette i sammenheng med det freudianske begrepet *kastrasjonsangst*. Freuds tanker om guttebarnets kastrasjonsangst går i korthet ut på følgende: I ødipuskompleksets stadium nærer guttebarnet en forbudt forelskelse i sin egen mor, og straffen for denne forelskelsen er å berøves selve kjennetegnet på maskuliniteten, nemlig fallosen, eller det mannlige lemnet. Overfor skeptiske innvendinger sannsynliggjør Freud denne angsten for å kastreres med at foreldrene i barnets falliske stadium ofte truer de små guttene med at penis vil bli skåret eller klippet av dem hvis de onanerer.<sup>83</sup> Jeg vil ikke utdype disse spekulasjonene nærmere her, og analysen min gjør heller ikke noe stort nummer av dette temaet hos Freud, men jeg synes det bør være nevnt i denne sammenhengen. De meningsbærende tegnene, dvs. den konkrete *kroppsskriften*, binder sammen kropp og identitet og kropp og tidlig fortelling på et overordnet tematisk plan.

Slik beskriver den middelaldrende Svein de pinlige arrene:

”Enno i dag, over førti år etter, kan det henda, om eg inspiserar meg sjølv nøyse når det fell seg slik og eg har tilgang til eit varmt og komfortabelt bad, og stig ut på varme steinheller for å tørka meg, og brettar mitt bronsebrune kjønshår til sides, at eg ser dei breie, kvite arra, lysande, grusomme, rett gjennom alt. Og trykkjer eg huda ned er arra harde, som om dei har lukka seg om ein attgløymt framandlekam, eller at legen, den gongen i ei faren tid, har lagt inn noko styrkjande som det gapande kjøtet kunne gro rundt, ei slags armering han kunne snurra tråden rundt, og samstundes inn i kjøtet, idet han strama til og gjorde meg tett.” (s. 10)

---

<sup>83</sup> Freud, Sigmund: *Orientering i psykoanalys*, Natur och Kultur, Tryckt i Finland av WSOY 1995 [1940], s. 409-410

Blottingen av arrene utgjør et av romanens viktigste gjenkjennelses- eller avsløringsøyeblikk.<sup>84</sup> Gjenkjennelsesøyeblikket består i følge Brooks av en dramatisk, i motsetning til en intellektuell, avsløring av den kroppslige identiteten: "It is not an intellectual recognition, but rather a dramatic finding-out from and on the body itself."<sup>85</sup> Sveins og leserens gjenkjennelse oppstår ved at arrene på Sveins kropp knytter nåtiden til fortiden, samtidig som de også knytter tidene til et tilbakelagt rom: barndomshjemmet. I tillegg er arrene stadige påminnere om tapet av moren, og det traumet Svein gikk gjennom som følge av det. På den måten knyttes beskrivelsene av kroppen både til tiden og rommet.

I tillegg til de avslørende arrene på magen bærer Svein med seg en annen meningsbærende kroppsskrift: den avrevne fingeren. Den skadde hånden rommer på lik linje med arrene essensiell innsikt i Sveins forhistorie; en historie om skyld, skam og destruktivitet. Den skadde hånden er resultatet av ulykken i barndommen, og den fremstår som en stadig påminner om Sveins gnagende samvittighet: "Fingeren min vart riven vekk, flerra bort, til slutt, for lenge sidan, natta til nasjonaldagen, saman med auga til Ragnvald." (s. 15) Ragnvald er påpasselig med å understreke den høye prisen han selv måtte betale for rampestreken, og Svein samtykker stille i vennens urettferdige fordeling av skylden. Enkelte ganger er skyldfølelsen så sterk at han kan føle fingeren: "Då var det noko som nappa meg i handa, som ein fisk som beit, berre hardare, som ei mus som sette dei små tennene i meg, og sleit, og i det same var smellet der..." (s. 15) Svein visualiserer hendelsen, og øyeblikkelig vekkes skyldfølelsen slik til live.

Arrene etter operasjonene og den avrevne fingeren bærer Svein med seg gjennom barndom, ungdom og inn i den voksne tilværelsen. De åpenbarer seg på den nakne kroppen som stadige påminnere om fortidens hendelser, tapserfaringer og sorger. Arrene på magen ligner umiskjennelig på skrift på et papir, og det er også nettopp som meningsfull skrift at de fremstår i fortellingen. I tillegg kan arrene tillegges en dobbelt betydning i teksten: De konkrete arrene på kroppen underbygger de uartikulerte, udefinerte arrene på sjelen. Slik kan man, etter mitt skjønn, hevde at Svein er skadet i dobbelt forstand.

---

<sup>84</sup> Avslørings- eller gjenkjennelsesøyeblikk er fritt oversatt etter Brooks' betegnelse "the moment of recognition" (s. 3).

<sup>85</sup> Brooks, s. 2

Sveins mentale sår henger, som jeg tidligere har understreket, ufravikelig sammen med tapet av den biologiske moren og mangelen på farskjærighet. Disse to traumatiske tapserfaringene har ført til Sveins selvdestruktive og skambefengte jeg-bevissthet, i tillegg til at de har forstyrret en naturlig fremvekst av en definert identitetsfølelse. De uttallige fallene og den fysiske og psykiske lammelsen er tydelige, konkrete uttrykk for Sveins sorger og tapserfaringer.

### **5.3: Skam, fortrenning og det fragmenterte indre**

Sammenkoblingen mellom kropp og skam og kropp og fortrenning er på ingen måte ukjent verken innenfor psykologien eller kunsten. Psykoanalysens far, Freud, var den som først formulerte og skapte en oppmerksomhet rundt forholdet. I ettertid er det mange som – mer eller mindre moderert og kritisk – har fulgt i hans fotspor. Brooks henspiller utvilsomt på Freuds teorier når han i *Body Work* blant annet legger vekt på begjær, skam, forbudte drifter og seksuell fortrenning i sine lesninger av kroppen i den moderne kunsten.

Kroppsskildringene i *Kunsten å gå* gir assosiasjoner til freudianske tanker om den forbudte kroppen. Det er for øvrig temaer Vaage har vist betydelig interesse for også i sine tidligere utgivelser. Jeg tenker da først og fremst på romanen om Freuds myteomspunne elev, Wilhelm Reich, *Den framande byen*.

Det skambefengte og destruktive ved Sveins kroppsbevissthet ytrer seg i måten og formen han betrakter og opplever sin egen kropp på. Skammen over kroppen og det kroppslige henger sammen med den grunnleggende skammen Svein nærer i forhold til egen eksistens. Skammen kommer til uttrykk både i de selvdestruktive tankene og forestillingene han gjør seg om seg selv og tilværelsen sin, og i de ordene han benytter for å beskrive sin egen kropp. I følgende eksempel åpenbarer det destruktive og skambefengte forholdet seg i de negative adjektivene han assosierer kroppen sin med: ”dei breie, kvite arra, lysande, grusomme”, ”attgløymt framandlekam”, og ”gapande kjøtet”. (s. 10 Min uth.) Også sammen med medmenneskene kommer det spottende og latterliggjørende forholdet til egen kropp frem. I dette eksempelet minnes han hvordan stemoren slet med den tunge, dvaske kroppen hans. Rollene er byttet om – stemoren må nærmest dra den unge kroppen etter seg: ”Dei slappe føtene mine var hamna på pedalane som sveiv sakte rundt, for det var noko gale med navet, og slik gav den gamle, dårlege sykkelen meg litt mosjon.” (s. 54)

Svein kommuniserer forbudte tanker og forestillinger gjennom kroppen, det vil si gjennom lammelsen. Lammelsen som konkret uttrykk for alt det forbudte, er imidlertid så befestet med skam, og så kompleks, at han opplever å ikke bli forstått av dem han mest ønsker forståelse fra, nemlig faren og stemoren. Denne mangelen på forståelse fra foreldrenes side kommer blant annet til uttrykk ved at de gjentatte ganger tar ham med til legen, i stedet for å "forstå" ham, snakke med ham, gi ham nærhet. Den samme tomme, uforstående responsen på hans ønske om svar, formuleres gang på gang av ulike leger:

"Kva var i vegen med føtene? Ingen kunne forklara det. Dei fann det ikkje ut. For det var ikkje føtene dei hadde skore i der ute på den andre, større øya. Der det skitgrå sjukehuset låg, omkransa av skeive furer, som vaksne i for mykje vind, det var magen. Føtene var greie dei, (...) men dei kunne altså ikkje brukast til å gå med." (s. 5-6)

Legenes misforståelser og de mange forsøkene på å skjære, sy og undersøke den unge kroppen speiler på upåklagelig vis Sveins tilstand: For det er, som jeg tidligere har understreket, ingen fysiske sykdommer som feiler ham. Den fysiske lammelsen og den psykiske tilbaketrekningen speiler snarere en indre skam og selvdestruktivitet enn en fysisk definerbar sykdom, det vil si det foreligger her en klassisk somatisering. Sveins tydelige kroppsspråk fremstår som for sterkt for omgivelsene, og det skaper følgelig en større avstand og avsky enn den intenderte nærheten og forståelsen. Avvisningen og misforståelsene som Svein konfronteres med, øker den grunnleggende skamfølelsen han bærer på, i tillegg til at den også styrker den avskyen han nærer overfor egen kropp.

I det følgende eksempelet minnes han stemorens vegring mot ham i puberteten: "Eg heldt på å bli kjønnsmoden. (...) Det var nesten som om ho skydde meg. Ho kyste meg på kinnet og skvatt unna." (s. 148) Kroppens forandringer vekker avsky og sjenanse hos ham, og han er rask med å tenke at det like gjerne kunne ha vært han som rykte til av synet av seg selv: "For eit barn eg var! For eit avkom dei hadde fått!" (s. 10) Leseren ser også tydelig hvordan skammen over egen kropp og seksualitet åpenbarer seg i en scene der den unge Svein gripes av angst foran fellesdusjen på skolen. Svein er redd for at de pinlige arrene fra operasjonene skal avsløre ham:



”Eg ville ikkje visa pikken meir. Eg prøvde å vera rask, snu meg vekk, snika meg langs murveggen, inn til dei soppinfiserte dusjane, (...) men det gjorde berre vondt verre. Dei andre la endå meir merke til meg. Dei greip tak i meg, snudde meg rundt, samla seg framfor meg, kommenterte pikken min og lo. Då ville eg ikkje dusja meir.” (s. 7)

Foreldrene makter ikke pinligheten ved sønnens motvilje mot å tre inn i fellesdusjen, og i stedet for å samtale om det vanskelige, reagerer de etter en høylytt reprimande slik: ”Stille og varsamt tok me til å pusla kvart med vårt, det kvardagslege. Far opna avisa. Mor rydda bort koppane etter morgonkaffien.” (s. 9) Svein tolker foreldrenes insisterende kroppsspråk og - handlinger, og forstår at han heretter må finne seg i den avslørende dusjingen: ”Dei fekk det fram utan eitt ord. Det var til mitt eige beste. Berre slik kunne eg bli ein vaksen kar.” (s. 9) Eksemplene ovenfor illustrerer hvordan skam, krav og fortrenghing er følelser og holdninger som arves sosialt: Fra bestefarens uutalte krav til sønnen sin om å ta over butikken, via farens og stemorens demonstrative vegring mot å samtale om morens død, til Sveins vanskelige forhold til kropp og identitet.

Sveins forhold til kropp og seksualitet er imidlertid ikke udelt negativt, men snarere ambivalent: Han både avskyr og begjærer det kroppslige. Slik knyttes romanens fremstillinger av kroppen til Freuds teorier om kropp og erotiske drifter og begjær.

Det er mange eksempler i romanen på Sveins fascinasjon og begjær for det kroppslige, og i de fleste tilfellene er Kristine objektet for begjæret hans:

”Ho hadde kjøt og blod. Ho hadde hud og negler. Ho hadde fitte òg, det visste eg. (...) Ingen stod ved pulten slik som henne. Ingen kasta ranselen på ryggen slik, så lett og finsleg. Ingen gjekk i korridorar, over vegar, over golv, forbi butikkvindaugo, slik som henne. Ingen førte skotuppene slik, inn mot kvarandre, nesten slepande. Ingen hadde slike lepper som Kristine. Når dei møttest, når ho lukka munnen, var det som om eg hadde noko søtt på tunga, endå om eg sat langt borte, på vindusrekkja, og ho sat heilt bak ved veggen.” (s. 121-122)

Svein ligger i sengen og visualiserer Kristine ved å forestille seg kroppen hennes. Det er først gjennom å omskape og konkretisere henne del for del at han kan gripe eksistensen hennes: ”Brått visste eg det. (...) Ho fanst, ho eksisterte.” (s. 121) Måten han minnes bevegelsene hennes på, er usedvanlig detaljrik og tydelig preget av den unge guttens seksuelle begjær. Det samme sterke kroppslige begjæret er der også førti år senere: ”Eg tenkte på

korleis det ville vera å liggja med henne. Ta av henne dei dyre kledda. Leggja meg oppå henne.” (s. 175) På samme måte som i det foregående sitatet kommer det også her tydelig frem hvordan Svein med sitt erotiserte og inntrengende blikk, kler av Kristine. Men selv om begjæret og ønsket hans om å fange henne er sterkt, gripes Svein av mindreverdighetsfølelser, og stille tenker han: ”Og så ville eg ikkje plaga henne. Eg ville ikkje bry henne med min person.” (s. 172) Eksempelen illustrerer tydelig hvordan Svein opplever det kroppslige begjæret som noe forbudt, dvs. ufravikelig knyttet til følelsen av pinlighet og skam.

Avslutningsvis vil jeg imidlertid problematisere Sveins blikk på stemoren. I det nysgjerrige blikket ligger det hentydninger til det erotiske og forbudte. Jeg vil senere i oppgaven illustrere hvordan Svein analyserer gangen, det oppsatte håret, bevegelsene og de trange draktene hennes i forbindelse med de ytre forandringene hun gjennomgår. At det er det spesifikke kvinnelige og seksuelle han fokuserer på, illustrerer for øvrig det erotiserte blikket hans på henne i de nevnte eksemplene.: ”Eg minnest morgoner då ho svinsa og svansa (...) pudrande, friserande, ordnande med augnevipper, korleis kjolen sat...”(s. 153) Den stramme kjolen opptar han spesielt, og fra sin plass på bagasjebrettet fester han inntrengende blikket på henne:

”Ho sat på huk ved sida av meg i den smarte kjoledrakta som rakk ned på leggen, men no var ho dradd opp så eg såg knea med strømpene, låra, hoftene og setet som vart pressa ned og bakover.” (s. 52)

Jeg leser ikke noe i romanen som gir grunnlag for å tolke et seksuelt forhold mellom Svein og stemoren inn i fortellingen, men jeg mener likevel at det er viktig å understreke det erotiserte blikket hans på henne. Blikkets karakter forteller noe essensielt om det nære forholdet mellom Sveins selvfølelse og blikket hans, i tillegg til at det illustrerer måten han tillegger det kroppslige en betydning. Erotikk og begjær mellom mor og sønn, eller i dette tilfellet, mellom stemor og sønn, er et klassisk tema innenfor kunsten. Kanskje aller tydeligst formulert finner man det i Racinés tragedie *Fedra*. Å gå nærmere inn på Vaages roman og eventuelle klassiske forelegg, sprenger imidlertid rammen for denne oppgaven.

### **5.3.1: Det detaljorienterte blikket**

Svein er usedvanlig bevisst på andres kropp, og møysommelig analyserer han ned til den minste detalj signalene de sender ut: Tilbehør, klær, hår, ansiktsuttrykk, gange etc. havner under hans skarpe lupe. Det så vi blant annet i speilscenen og i eksempelet med blikket på

stemoren. Brooks legger vekt på hvordan det begjærte objektet, gjerne den erotiserte kvinnen, blir avkledd med blikket til det begjærende subjektet, dvs. mannen. Mannens blikk er festet på detaljene, enkeltdelene eller tilbehøret hennes, sjelden blir kvinnen fanget i sin fulle helhet. Videre hevder han at mannens glupske fascinasjon av kvinnens kropp har tydelige fetisjistiske trekk.<sup>86</sup> I forlengelsen av Brooks' observasjon kan Sveins forstyrrede og absurde oppfatning av egen og andres kropp sammenlignes med den man finner hos kroppsfetisjisten. Men da med en avgjørende forskjell: Der fetisjisten først og fremst motiveres av seksuelle begjær og drifter, bunner Sveins kroppsfixering like mye i den påtagelige mangelen på et tilstrekkelig verbalspråk, og i det inntrengende ønsket om gjenkjennelse.

Et tydelig uttrykk for kroppsfetisjisme finner man ved å studere Sveins blikk på Ragnvald. I de eksemplene er blikkets inntrengende karakter i stor grad den samme, men motivasjonen bak kikkingen er av en ganske annen karakter. Svein analyserer Ragnvalds kropp for å oppnå innsikt i egen historie og i vennens innerste tanker og følelser. Det vil si, Svein søker den nødvendige gjenkjennelsen. Hva er det så ved Ragnvalds insisterende og forknytte fremtoning som får Svein til å føle seg mistilpass og underlegen?

Som leseren av en narrativ tekst, leter også Svein etter et karaktertrekk eller en *hieroglyf* som kan avsløre Ragnvalds identitet. Det innebærer at Svein leter etter de samme meningsbærende tegnene på kroppen som leseren av og inntrengereren i den fiktive teksten gjør. Både Svein og leseren er, med andre ord, tolkere av kroppens uttrykk. Svein søker svar, og han finner dem blant annet i de informasjonene Ragnvalds blinde øye kommuniserer:

”Det var på augo han bygde si makt. Han skapte forvirring og medynk samstundes, dette skjulte den autoritære holdninga hans. (...) Ragnvald gjorde alt samstundes, i det tvetydige spelet mellom auga og ikkje-auga, det levande og det daude. Han trøysta, skremde, hata, spurde, utfordra og var mild.” (s. 133-134)

Det blinde øyet forteller en historie om skyld, samvittighet og skam. I tillegg gir det klare assosiasjoner til tematiseringer av innsikt og sannhet. Teresias eller den ”Blinde seer” i den klassiske tragedien *Kong Ødipus* symboliserer det autentiske, utilsørte blikket innover, og det er også den tradisjonelle måten å lese blindhet i kunsten på. Etter mitt skjønn er det tydelige

---

<sup>86</sup> Ibid, s. 19

hentydninger i *Kunsten å gå* som gjør det relevant å lese en tilsvarende tradisjonell tolkning inn i romanen. Ragnvald er selv opptatt av sannhet og definerer seg selv som en rettferdig og innsiktsfull mann. I rollen som prest er han ironisk nok formidler av dypere innsikter og sannheter, og han er nøye med å understreke sin egendefinerte viktighet overfor Svein. Det ser vi flere eksempler på i det psykologiske spillet som åpenbarer seg under møtene mellom dem, blant annet under den tidligere kommenterte lunsjen på Kaffistova (s. 130-131). Selv om Svein til tider gjennomskuer vennens psykologiske maktspill og åpenlyse mangel på selvinnsikt, kan han også utvise stor respekt for det øyet tilsynelatende kommuniserer av sanne innsikter om Ragnvald. Når vennen, iført prestekappen og den tilhørende kragen, i tillegg flottes seg med utgått arkaisk nynorsk, blir vennens demonstrerende fremtoning i overkant insisterende for Svein. Men selv om leseren ser det åpenbart ironiske ved Ragnvalds valg av yrke, talemål, klesdrakt, møtested etc., lar Svein seg forbausende nok bringe i affekt:

”Han såg på meg alvorleg, medlevande, vil eg seia, då eg sette meg ned, men eg visste aldri med han. Eg såg inn i det store ansiktet, *glasauga verka alltid sterkast på meg*, slik det stirte tomt fram og likevel rett inn i sjela, og augeløket under hang litt for mykje ned, skada det også, og ute av funksjon, og nedover kinnnet gjekk det eit langt, tynt arr, fint sydd, men det verka som om det enno var nesten nytt, med ei aning raudt i den elles gråbrune ansiktshuda.” (s. 132 Min uth.)

Man kan vanskelig hevde at Ragnvalds øye symboliserer det skarpsynet både han selv og Svein tilegner det. Snarere demonstrerer det blinde øyet Ragnvalds uvilje mot å se innover og lete etter bakenforliggende innsikter. I tillegg bekrefter det de tidligere antatte forskjellene mellom de to såkalte vennene: Ragnvald lever i en overskyggende redsel for avsløring, mens Svein forsøker å oppnå innsikter i egen forhistorie. Ragnvalds falske og selvbeskyttende fremtoning understrekes ytterligere av hendelsen utenfor Deichmanske bibliotek, der Ragnvald med nød og neppe manøvrerer seg unna et fatalt og avslørende fall. (s. 128) Det blinde øye og nestenulykken illustrerer på upåklagelig vis hvordan Ragnvalds kropp skjuler essensielle innsikter om identiteten hans. Innsikter man vanskelig kan tyde utelukkende ut fra de innholdsløse verbale ytringene hans.

Jeg har i det foregående illustrert hvordan Svein ved å observere og deretter tolke de små, men avslørende detaljene på Ragnvalds kropp, kommer nærmere en innsikt i hvem Ragnvald

er. Den nervøse hoderistingen, nestenfallet, det blinde øyet, angsten i blikket når Svein kommer på et uventet besøk – fremstår alt som avslørende bevis på Ragnvalds falske identitet.

Den samme avsløringstrangen finner man i Sveins blikk på Kristine og familien. I følgende eksempel tolker Svein Kristines ansiktsuttrykk, og ut fra det trekker han en mer inngående konklusjon: ”Ho hadde eit meir plaga, nesten jaga uttrykk no. Ho verka redd.” (s. 175) I barndommen, på sin side, retter han oppmerksomheten mot stemorens gange, draktene og det stramt oppsatte håret hennes, som jeg tidligere har vært inne på. Svein overraskes over de ytre forandringene kroppen hennes har gjennomgått, fra hun håpefull og energisk ankom den vesle øya og landhandleriet, til hun tynget av taushet og bekymring, forlater den. Hun svinser ikke like energisk som han en gang minnes: ”Ho pynta seg ikkje slik som før, sminka seg ikkje, kledde seg ikkje i nye kjolar, men stod klar ved kjøkenbenken for å møte meg...” (s. 227) De kroppslige forandringene og hjemmets tyngende taushet rommer, som eksemplene illustrerer, mer troverdige innsikter om stemoren enn det utilstrekkelige verbalspråket hennes gjør. Den tradisjonelle historien om den selvutslettende og oppofrende kvinnen blir med andre ord tydelig tematisert i romanen. Svein på sin side er selvopptatt og egosentrisk til det paradiske, og han er seg bevisst rollen sin som observatør av andres kropp: ”Eg har blitt magister i slikt. Eg har gjort det så lenge.” (s. 175)

Ut fra de foregående tolkningene kan man etter mitt skjønn hevde at Ragnvald, Kristine og stemoren eksemplifiserer det Brooks betegner som det begjærte objektet, mens Svein utgjør rollen som det seende subjektet.

I forbindelse med Sveins forstyrrede opptatthet av egen kropp er det fristende å trekke paralleller til den selvopptatte og -bevisste Narcissus. Svein er innadvent og selvcentrert i den forstand at det først og fremst er han selv som opptar tankene hans, og det er ofte den samme destruktiviteten og jeg-orienteringen han organiserer tankene sine rundt. Uttrykk for en anti-narsissisme der det selvelskende er erstattet med det selvforaktende og -unnskyldende, finner man både i barndom og i voksen alder. Som voksen dveler Svein imidlertid ved dette, og han uttrykker et inntrengende behov for å forklare seg, særlig i forhold til lammelsen. I møtet med Ragnvald opptar selvbevisstheten ham sterkt, og Ragnvald på sin side er rask med å uttrykke tvil over vennens fysiske resignasjon: ”Eg var ikkje dårleg den gongen, i følgje han. (...) Eg var den typiske hypokonder. Han ville ikkje at eg skulle gløyma det.” (s. 135) Raskt etter observasjonen legger Svein selvunnskyldende til: ”Dette å vera i god form, tenkte eg, sterk og sprek, vart for meg, slik livet arta seg den gongen, (...) den verste synd. (...) Slik hadde livet floka seg til for meg.” (s. 135-136) De vonde opplevelsene Svein her refererer til utgjorde

med andre ord inngangsbilletten hans til samfunnets ”skadde”, ”skeive” og ”skakke” (s. 22). Sitatene ovenfor er imidlertid ikke høyt formulerte tanker, men holdninger og følelser som Svein tillegger Ragnvald gjennom å analysere kroppsspråket og underteksten i ytringene hans.

Som voksen er Svein mer opptatt av kroppsdetaljer som den oppsvulmede magen, håret som begynner å falle av, arrene og blikket som har mistet sin skarphet enn av de dvaske, ubrukelige bena. Minnene om tiden som lam vil han helst fortrenge, men det detaljorienterte, selvkritiske og skambefengte blikket på egen kropp fremstår like påfallende nysgjerrig. Det er i romanens speilscener og i Sveins selvspeiling i medmenneskene sine at det gjennomtrengende blikket og koblingen mellom kropp og identitet, tydeligst åpenbarer seg.

### **5.3.2: Detaljorienteringen som uttrykk for selvdestruktivitet og splittet selv**

Jeg tolker Sveins opptatthet av detaljene som et av romanens mest beskrivende uttrykk for det splittede og fragmenterte indre. I sin lesning av *Madame Bovary* legger Brooks vekt på skildringene av de mannlige romanpersonenes blick på Emma. Blikkene deres karakteriseres av en gjennomgående fiksering enten på ytre attributter – klær, smykker, strømper etc. – eller enkelte kroppsdelar – hender, føtter, ankel etc. Mennenes blick fanger med andre ord aldri *hele* det sammensatte individet Emma. Forklaringen på det finner Brooks i Emmas fragmenterte indre, dvs. i den grunnleggende inkohærens mellom hvem Emma er, og hvem hun ønsker å være. Det finnes rett og slett ingen ”hel” Emma å få øye på. Emma er fanget og fragmentert i sine ulike forestillinger om de romantiske romanheltinnenes fantastiske tilværelse, eller som ettertidens litteratur har tolket det; hun lider av uheldredelig *bovarisme*.<sup>87</sup>

Det finnes en rekke eksempler som viser hvordan *Kunsten å gå* tematiserer det fragmenterte indre. Sveins stadige dykk ned i fortiden og forsøkene hans på å rekonstruere en tydelig jebvissthet, er deler av dette bildet, og det samme gjelder den detaljfikserte kroppsbevisstheten. Kroppsbevisstheten hans er nærmest utelukkende rettet mot enkeltdeler og ytre attributter: arrene, magen, benene, fingeren, den loslitte jakken etc.

”Eg hadde stelt meg, dusja, skura meg så det svei. Eg hadde vaska det store grå (heilt kvite) håret mitt og greid det stramt bakover medan det var vått. Så hadde eg samla det i ein hesthale. (...) Eg hadde tatt på meg noko av det betre utstyret mitt, ringar, halsband, mine finaste skor, kjøpt på sal i Berlin.

---

<sup>87</sup> Ibid, s. 89 ff.

Eg hadde tenkt at han iallfall skulle sleppa å sjå meg på mitt mest slitne, rufsete og nedkjørte.” (s. 134-135)

I denne scenen er det tydelig hvordan Svein nærmest stykker opp sin egen kropp med blikket. Det er de enkelte delene som med en vitenskapsmanns nøyaktighet beskrives – hele den sammensatte kroppen fanges derimot aldri. Svein identifiserer seg med de ytre attributtene og detaljene, og han tillegger slik det kroppslige uttrykket en viktig betydning. I eksempelet benytter Svein seg av den ytre bekleddingen som kamuflasje for det indre: Han orker ikke påkjenningen det er å blottlegge seg for Ragnvald, nettopp fordi han har innsett hvor lite flatterende vennens blick på ham faktisk er. Mens Sveins observante blick på Ragnvald rommer sanne eller autentiske innsikter i Ragnvalds personlighet, vitner Ragnvalds blick på Svein om tilsvarende usannheter og ofte konstruerte løgner. Svein gjør seg med andre ord langt på vei fortjent til den selvutnevnte, humoristiske tittelen; magister i kroppsobservasjon. På tross av at Svein uttrykker innsikt angående Ragnvalds evne til å konstruere sannheter i egen favør, lar han seg ved flere anledninger affisere av det dømmende blicket hans. Det er nettopp dette misforholdet Svein er seg bevisst når han kamuflerer seg for Ragnvald.

Sveins detaljorienterte blick er et tydelig uttrykk for hans og Ragnvalds manglende helhetlige og definerte identitetsoppfatning. Ingen av dem fremstår med helhetlige identiteter, og det er derfor umulig å fange hele den sammensatte kroppen med blicket.

Det detaljorienterte blicket viser seg imidlertid også i hvordan Svein leter etter de små hieroglyfene som kan knytte ham til familien, og da spesielt til faren og den biologiske moren. Gjennom å gjenkjenne den andres trekk på seg selv kan han speile seg i familien, og slik oppleve en følelse av kroppslig tilhørighet. Tilhørigheten til familien skal føre ham nærmere en tydelig og helhetlig opplevelse av egen identitet.

Jeg har tidligere lagt vekt på hvordan Svein strever med å skape et autonomt og selvdefinert rom i fellesskapet, samtidig som han også ønsker å utgjøre en del av et større fellesskap. Svein drives med andre ord mellom isolasjon på den ene siden, og fellesskap på den andre. Det ambivalente og søkende er beskrivende for Sveins natur. Ambivalensen fører med seg et misforhold mellom Sveins intensjon og omgivelsenes reaksjon. Det gjelder i høyeste grad i forhold til de kroppslige signalene han sender ut. For å kompensere for den forsterkede isolasjonen mangelen på verbalspråk og det overtydelige kroppsspråket påtvinger ham, leter han etter konkrete kroppslige merker som kan knytte ham til faren og moren. I dette eksempelet speiler han seg i faren:

”Me var der inne, to alen av same stykket, i nesten like lagerfrakkar. Min var nyare, mørkare i fargen, mindre. Far var enno ein god del høgare enn meg, og hadde mista håret. Og eg hadde fått det for meg at eg skulle ha sveis. Eg greidde det bølga, tjukke håret så flatt eg kunne, med sideskil, og hadde mykje hårkrem, slik skikken var på den tida, og då likna eg meir på han.” (s. 240)

Den manglende kjærligheten og varmen han opplever fra faren og den overskyggende sorgen han bærer med seg som følge av det, kan trenges i bakgrunnen ved at han konkret ser seg selv i faren. Det biologiske bindeleddet til faren er det, med andre ord, ingen som kan ta fra ham – ikke en gang farens kalde skulder. Menneskets grunnleggende behov for nærhet og tilhørighet åpenbarer seg ytterligere i Sveins spørsmål om eget kroppslig opphav: ”Korleis kunne eg vita at eg stamma frå musklar, knoklar, vev og involar dei straks tok derifrå og plasserte ein annan stad enn blant dei levande?” (s. 32) Fra sin passive plass i guttesengen betrakter Svein den transformasjonen bena gjennomgår, og han lar seg på samme tid skremme og oppsluke av fremmedheten de har antatt. Han leter etter tegn som kan binde ham til moren, og det er nettopp i de utstrekke, buktende slangene der nede i den mørke, varme stillheten (s. 64) at han finner det etterlengtede bindeleddet til henne. Synet av de defekte bena utgjør slik et av romanens viktigste uttrykk for avsløringssøyeblikket. Også benas vulgære bevegelser fascinerer Svein, og han beskriver dem med ord som gir assosiasjoner i retning død og sykdom, dvs. til moren: ”sparkinga til ein daud hest”, ”makkar” og ”slangar”. (s. 64)

Når tvilen på tilhørighet og opphav truer med å overskygge alt annet, trøster Svein seg med å speile seg i tidligere tiders kunstnere og tenkere. På den måten tillegger han det traurige livet i byen en mer opphøyd status, og slik oppnår også den mer eller mindre innholdsløse tilværelsen hans en større verdi. For leseren fremstår misforholdet mellom heltene og det imaginære livet han identifiserer seg med på den ene siden, og den innholdstomme hverdagen han lever på den andre, som påfallende. Kontrasten mellom heltene og ham selv er blant annet tydelig i eksempelet der Svein understreker Garborgs vitalitet i motsetning til eget forfall. (s. 173) Det er med andre ord en betydningsfull avstand mellom drømt liv og levd liv hos Svein, eller mellom liv og lære, om man vil.



## 6: Avslutning

Denne oppgaven åpnet med – riktignok uhøytidelig – å påpeke sammenhengen mellom kropp og sinn, kropp og tanke, slik dette kom til uttrykk i Friedrich Nietzsches vane med alltid å gå en tur etter arbeidshagens slutt. Han måtte så å si *prøvegå* de tankene han hadde tenkt i løpet av dagen, før han kunne gi dem sitt godkjennelsesstempel. Det var ikke nok å gå dem etter i sømmene mens han satt ved skrivebordet! Ytre sett er *Kunsten å gå* fortellingen om hvordan Svein, romanens hovedperson, som langt fra er noen filosof, men tvert imot svært alminnelig, ja, ordinær, først mister evnen til å gå, for deretter å tilkjempe seg den igjen. Denne taps- og gjenerobningsprosessen er uløselig knyttet til å miste respektive gjenvinne sitt eget språk, og språket på sin side er igjen nært knyttet til det å kunne tenke og dermed fastholde ”seg selv”. Å være uten språk er også å være uten en egen identitet. Og å være uten identitet/språk er å være utenfor sin egen kropp. Og den som er utenfor sin egen kropp, kan heller ikke gå. På denne måten vever teksten tette bånd mellom kroppen, språket og identiteten vår – jf den triaden som forekommer i oppgavens tittel. Det er i en slik kontekst romanens insistering på at å gå er en kunst, må forstås.

Den unge Svein simulerer lam fordi hans egen jeg-løse og språkløse tilværelse opplevelses som uutholdelig ensom og meningsløs; tappet for innhold og sammenheng. Lammelsen uttrykker en fortvilet påkallelse av omgivelsenes blikk – en bønn: ”Se meg!” roper Svein med den lamme kroppen sin. Kroppen overtar den funksjonen verbalspråket vanligvis har. Slik konkretiserer romanen Brooks’ grunntanke: “It is on the body itself that we look for the mark of identity.”<sup>88</sup> Omgivelsene tolker det ikkeverbale budskapet som Sveins kropp – lammelsen – formidler, men det kroppslige uttrykket blir for sterkt, smertefullt og skambefengt, til at omgivelsene vil ta det inn over seg: De vender seg bort. Misforholdet mellom Sveins intensjon og omgivelsenes reaksjon er tydelig. Avstanden mellom Svein og faren synes uoverstigelig. Gjennom kroppen formidler Svein forbudte tanker og følelser, og kanskje aller tydeligst: Han levendegjør minnet om den døde moren. Romanens tematisering av koblingen mellom det forbudte, skambefengte, fortrenge og kroppen, aktualiserer sentrale tanker hos Freud og Freud-inspirerte teoretikere som for eksempel Kristeva og Brooks. For at Svein skal reise seg fra det psykiske og fysiske fallet, var det avgjørende for ham å lete i sin egen barndom. Det er i hendelsene og følelsene knyttet til barndommen at veiene til innsikt i og forståelse av egen identitet kan åpenbares. I den sammenheng illustrerte jeg viktigheten av

---

<sup>88</sup> Ibid, s. 61

forflytninger i tid og rom, forstått både symbolsk og konkret. Bakhtins begrep *kronotop*, og dessuten Strökers rombegrep, kom her til nytte. Det er gjennom den tidslige og romlige forflytningen at erkjennelsesprosessen knyttet til utviklingen av en egen identitet, kan settes i gang – jf Bakhtin tanker om at hvert motiv i en tekst er knyttet til tiden og rommet på en uløselig og unik måte. Svein legger ut på en erindringsreise tilbake til sin egen barndom – til den egne tiden og det egne rommet som er knyttet til den, og bare den. ”Mitt eige rom,” som Svein gang på gang minnes og minner om. *Kunsten å gå* er uløselig forbundet med kunsten å tenke; forme og uttrykke ord, lage fortellinger – i det hele tatt å *skape*.

Veien mellom *Kunsten å gå* og Vaages seneste roman, *Tangentane*, er dermed ikke lang. Hovedpersonen i *Tangentane*, den middelaldrende presten og tidligere pianisten, Hans, forsøker å sprengre grensene for sin egen selvforståelse, overskride sin egen tilværelse her og nå. Hans bryter ut av rollen som prest, og velger fra den dagen å vie livet sitt til pianospillet. Presterollen har ikke gitt ham svar på de vidløftige, eksistensielle spørsmålene han stadig kverner rundt, og han bestemmer seg derfor for å overgi seg fullt og helt til pianospillet forhåpentlige selvterapeutiske funksjon: ”Ein stad inne i dette, i djupna av mitt eige strev, ein stad midt i alt det eg måtta øva på og læra meg, skulle eg finna meg sjølv.”<sup>89</sup> Kona hans – den velstelte, lekke flyvertinnen – forlater ham til fordel for en kjekk pilot hun har møtt på jobben, og flytter direkte fra prestegården inn på det nyoppførte byggefeltet. Det er med en viss nedlatende tone Hans omtaler ekskonas nye bopel. Det er som om han opplever feltet som for lite autentisk; fjernt fra det opprinnelige, så å si. Hans sitter alene igjen i den tradisjonsbundne prestegården, oppslukt av pianospillet og sin egen selvopptatthet og -medlidenhet. Gjennom musikken skal han løftes ut av ensomheten og til en høyere bevissthet om egen eksistens.

*Tangentane* er en kunstnerroman som viderefører tankegods ikke bare fra *Kunsten å gå*, men også fra *Rubato*. Pianospillet har den samme selvterapeutiske og innsiktsgivende funksjonen for *Rubatos* hovedperson, lastebilsjåføren og den tidligere klaverstudenten Stein, som den etter sigende har for den frafalne presten Hans. Gjennom møtet mellom kroppen og kunsten, musikken – fingrenes berøring med tangentene – skal en dypere sannhet, innsikt i menneskets ”sjel” oppnås. Således er Lars Amund Vaage mye av en moderne romantiker som tildeler kunsten en helt egen, man kan gjerne si: opphøyet rolle i menneskenes liv. Samtidig finner man hos ham klare berøringspunkter med postmodernismen og dens insistering på det blant annet Bauman så treffende betegner som det ”fragmenterte”, ”flytende”. Det er i dette

---

<sup>89</sup> Vaage, Lars Amund: *Tangentane*, Oktober Forlag, Oslo 2005, s. 221

møtet mellom det nye og det gamle, modernitet og tradisjon, at individet så å si skal ”stable en egen identitet på beina”.

## Litteratur

### Primærlitteratur:

Vaage, Lars Amund: *Kunsten å gå*, Oktober Forlag, Oslo 2002

### Sekundærlitteratur:

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo 2001

Bakhtin, Mikhail: *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1980 [1920-30]

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, University of Toronto press, Toronto 1997

Barthes, Roland: *Litteraturens nullpunkt*, J.W. Cappelen Forlag, Oslo 1970

Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Cambridge Polity Press, Cambridge 2000

Bentsen, Helga Johanne Størdal: "Kvar tone svarar til noko i livet": en musikalsk lesning av Lars Amund Vaages *Rubato*, hovedoppgave i nordisk litteratur, UiO 2003

Bowlby, John: *At knytte og bryde nære bånd: tilknytning og tab, selvtillid og sorg*, Det lille forlag, Frederiksberg 1996 [1988]

Brooks, Peter: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 2000 [1993]

Freud, Sigmund: *Orientering i psykoanalys*, Natur och Kultur, Tryckt i Finland av WSOY, 1995 [1940]

Giddens, Anthony: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*, Hans Reitzels forlag, København 1996 [1991]

Kittang, Atle: "Tanken sørgjer, songen dansar. Om Lars Amund Vaages *Begynnelsen*, *Norsk litterær årbok*, 1991

Kristeva, Julia: *Svart Sol – depresjon og melankoli*, Pax Forlag, Oslo 1994 [1987]

Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo 1999 [1994]

Markussen, Bjarne: "Romanens rom. Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn", *Edda* 1, 2001

Merleau-Ponty, Maurice: *Øyet og ånden*, Pax Forlag, Oslo 2000

Tygstrup, Fredrik: "Kronotopisk identitet. A propos Morten Søndergaards *Ubestemmelser*", *Kritik* 144, 2000

Vaage, Lars Amund: *Begynnelsen*, Oktober Forlag, Oslo 1989

Vaage, Lars Amund: *Den framande byen. Ein biografisk roman om Wilhelm Reich*, Oktober Forlag, Oslo 2001

Vaage, Lars Amund: *Rubato*, Oktober Forlag, Oslo 1997

Vaage, Lars Amund: *Tangentane*, Oktober Forlag, Oslo 2005

Wood, David: *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, Routledge, London 1991

Øyslebø, Olaf: *Ikkeverbal kommunikasjon. Introduksjon til tverrvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo 1988

Faktaopplysningene om Franz Schubert baserer seg på kunnskap hentet fra Internett-siden <http://www.music-with-ease.com/schubert.html>

**Anmeldelser og intervjuer:**

*Aftenposten*, 24/10-1995

*Aftenposten*, 14/8-2000

*Aftenposten*, 7/11-2002

*Dagbladet*, 7/11-2002

*Vinduet* 1, 1993

