

Astrid Johnsrud

”En politisk roman som ikke er politisk”

Intertekstuelle referanser og samfunnsdiskurser i Helga Flatlands

Bli hvis du kan. Reis hvis du må



Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap
Våren 2011

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Sammendrag:

I denne oppgaven søker jeg å undersøke de intertekstuelle referansene til klassiske verker og samtidsdiskurser, samt bruken av multiplottstruktur i Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Jeg vil vise hvordan forfatteren bruker disse som narrative og retoriske grepene til å etablere sin autoritet som forfatter, og til å sette aktuelle samfunnsproblemer under debatt. Samfunnsdebatten Flatland belyser i romanen er de norske soldatenes motiver for å verve seg som soldater i Afghanistan og kosekvensene av å gjøre dette.

Som teoretisk grunnlag for å diskutere intertekstualiteten bruker jeg Mikhail Bakhtins teorier om romanen som en samtidsgenre, som er i dialog med både litterære og ikke-litterære diskurser i sine omgivelser, fra artikkelen "Epos og roman" (1941), Julia Kristevas teorier om intertekstualitet fra artikkelen "Word, Dialogue and Novel" (1967) og Gérard Genettes fem kategorier for transtekstualitet som presenteres i boka *Palimpsests* (1982).

De klassiske verkene Flatland etablerer forbindelser til er mange, men de jeg undersøker her er Tarjei Vesaas' roman *Det store spelet* (1934) og Charles Baudelaires dikt "Reisa" (1861) fra diktsamlingen *Fleurs du mal*. Som representanter for samtidsdiskursene har jeg valgt ut en rekke nyhetsartikler, *Bokprogrammet* (09.02.10), Forsvarsdepartementet og Utenriksdepartementet, og i analysen av multiplottstrukturen har jeg i valgt å sammenligne romanen med Sara Johnsens film *Upperdog*.

For å utvide perspektivet på romanen, og dens dialog med samfunnsdiskursene, har jeg valgt å trekke inn teorier om risiko og kosmopolitisk empati. Begrepene risikosamfunnet og kosmopolitisk empati brukes av sosiologen Ulrich Beck i boka *Cosmopolitan Vision* (2007), mens Anthony Giddens bidrar med perspektiver på hvorfor enkeltindivider i et senmoderne samfunn frivillig oppsøker risiko i boka *Modernitet og selvidentitet* (1996).

Forord:

Det er med glede, stolthet og litt sorg at jeg nå leverer fra meg masteroppgaven, og dermed setter punktum studietiden. Arbeidet med oppgaven, som har vært sentrum for tilværelsen et helt år, har først og fremst vært spennende, utfordrende og ikke minst veldig moro. Jeg har selvfølgelig opplevd dager da det har vært ganske frustrerende, og til og med virket litt håpløst, og når resultatet endelig foreligger er det ikke helt uten hjelp og støtte.

Den viktigste støttespillern i denne prosessen har vært min glimrende veileder, Elisabeth Oxfeldt. Tusen takk for at du har stilt opp, ikke bare med en mengde gode råd og spennende diskusjoner, men også med et stort engasjement og strålende humør. Nye ideer, selvtillitt og fornyet pågangsmot er det jeg har tatt med meg ut fra våre møter.

Tusen takk til mor og far, og storesøster Kristin for at jeg fikk vokse opp i vakre omgivelser på Hadeland. Førstehånds kjennskap til livet på landsbygda, og forståelse for problemstillingene bygdeungdom står over for, har sammen med kunnskapen studietilværelsen har gitt meg om bylivet, gitt meg evnen til å se by og land både utenfra og innenfra på samme tid. Dette dobbelte blikket har vært veldig nyttig i arbeidet med denne oppgaven.

Hadde det ikke vært for oppveksten på Hadeland hadde jeg heller ikke hatt Kjersti Velsand som nabo. Tusen takk, Kjersti, for at du har tatt deg tid til å lese korrektur for meg.

Til alle medlemmene av vårt stille fellesskap på lesesalen på Henrik Wergelands hus, vil jeg til slutt si takk for to fine år.

Astrid Johnsrud

Innhold

Innhold	4
1 Innledning	6
En ny stemme i litteraturen	6
Bakgrunn	7
Materiale, teori og metode.....	9
Oppbygning.....	11
2 Presentasjon av <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i>	12
Forfatter	12
Handlingsreferat	12
Tarjei	13
Jon Olav.....	14
Karin.....	15
Trygve	15
Mottakelse i media	17
DEL 1.....	20
3 Teorier om intertekstualitet og diskurs.....	20
Bakhtin og romanen som samtidsgenre.....	20
Kristevas intertekstualitetsbegrep.....	22
Genettes fem kategorier for transtekstualitet.....	23
Begrepsbruk.....	24
4 Komparativ analyse av <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i> og <i>Det store spelet</i>	26
Tidligere forskning på Det store spelet	26
Mæhle.....	27
Baumgartner	29
Høystad.....	30
Komposisjon og fortellerteknikk.....	31
Gårdsproblematikk	35

Persongalleri.....	36
Reisetrang.....	39
5 Komparativ analyse av <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i> og ”Reisa”	47
Paratekstuell forbindelse til reisemotivet i Baudelaires ”Reisa”	47
Reisemotivet.....	48
DEL 2.....	57
6 Teorier om risiko og kosmopolitisk empati	57
Risikosamfunnet.....	57
Å oppsøke risiko.....	59
Kosmopolitisk empati.....	60
Begrepsbruk.....	61
7 <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i> i dialog med samtiden	62
Afghanistansoldaten i litteratur og media	62
Å oppsøke risiko.....	69
8 Komparativ analyse av <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i> og <i>Upperdog</i>	77
Litteratur og multiplott	78
Multiplottstrukturen i <i>Bli hvis du kan. Reis hvis du må</i>	82
Multiplottstrukturen i <i>Upperdog</i>	86
Krigstematikk	89
Multiplottets virkning på film og roman	94
9 Oppsummering	95
Litterarurliste	99

1 Innledning

En ny stemme i litteraturen

Vintern 2010 dukket en liten roman på omtrent 170 sider opp i landets bokhandler. Med sin enkle hvite bokrygg og helt ukjente forfatternavn på omslaget kunne den fort forsvunnet blant mer omfangsrrike utgivelser av berømte forfattere. Romanens eksistens skulle likevel ikke gå upåaktet hen. For fra dens indre lød en klar og tydelig stemme, og med sin brennaktuelle tematikk krevde den en plass i offentligheten. Stemmen tilhørte den 25 år gamle debutanten Helga Flatland, som gjennom fire av sine romankarakterer i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* forteller om hvorfor tre unge menn fra den norske landsbygda verver seg for å tjene som soldater i Afghanistan, og om det dødelige utfallet av dette valget.¹

Flatland fikk etter utgivelsen i all hovedsak gode kritikker av landets anmelderkorps. Romanen ble også plukket opp av NRKs *Bokprogrammet* som ble sendt 09.02.10.² Der gikk programleder Hans Olav Brenner forfatteren etter i sømmene ved å la soldater ved krigsskolen lese boka og uttale seg om hvorvidt fremstillingene hennes av utenlandssoldatene virket troverdige. Hun fikk anerkjennelse fra eget forlag da Aschehoug besluttet å tildele henne sitt debutantstipend for 2010. I tillegg ble det i begynnelsen av 2011 klart at hun også hadde vunnet både Vesaas' debutant pris og Ungdommens kritikerpris for 2010.

I utgangspunktet var det nok medias nysgjerrighet på hva en ung debutant kunne bidra med i debatten omkring de norske soldatenes deltakelse i Afghanistan, som skaffet romanen oppmerksomhet. Samtidig så den ut til å overraske enkelte av anmelderne, som antakelig ventet seg et tydeligere politisk standpunkt. Cathrine Krøger kaller den for eksempel "En politisk roman som ikke er politisk, men eksistensiell" i anmeldelsen som stod på trykk i *Dagbladet* 1.februar 2010.

Noe av det som gjør denne debutantromanen til et spennende verk å analysere er måten Flatland plasserer seg i det eksisterende litterære landskapet på. Ikke bare er romanen eksistensiell, den er også intertekstuell. Den omfattende bruken av intertekstuelle referanser, til verker innenfor både norsk og internasjonal kanon, tilfører teksten en større dybde og en sterkere politisk betydning enn den ser ut til å ha ved første øyekast. Intertekstualiteten

¹ Romanens originaltittel har et punktum til slutt. Jeg følger her samme praksis som bibliotekatalogene og utelater dette. Punktumet har ingen relevans for analysene.

² Programmet er tilgjengelig i sin helhet på NRK nett-TV. Se litteraturlisten for fullstendig URL.

bemerkes også i resepsjonen. At Flatland bruker et vers i diktet ”Reisa” av Charles Baudelaire som tittel fanger NRKs anmelder, Marta Norheims oppmerksomhet. Hun bemerker at det er modig av Flatland å etablere en litterær forbindelse til Baudelaire dikt, og skriver at ”Helga Flatland spiller høgt med både Afghanistan og Baudelaire i debutromanen”.

Av de intertekstuelle referansene er det i særdeleshet er det referansen til Tarjei Vesaas’ klassiske roman *Det store spelet*, fra 1934, og til Charles Baudelaire’s ”Reisa” (*Le Voyage*) som for første gang ble utgitt på originalspråket i 1861 utgaven av diktsamlingen *Fleurs du mal*, som ser ut til å være spesielt betydningsfulle for forståelsen av romanen.³ ”Reisa” er som nevnt knyttet til romanen gjennom tittelen, mens *Det store spelet* ser ut til å ha vært modell for fortellingen om en av Flatlands fire romankarakterer. Det fremstår som åpenbart at særlig intertekstualiteten til disse to verkene er tilsiktet.

Romanen rommer også referanser til flere andre litterære klassikere, uten at disse får den samme innvirkningen på forståelsen av romanen. Det som derimot fremstår som minst like interessant som tilknytningen Flatland etablerer til Vesaas og Baudelaire, er den utstrakte dialogen med samtidens litteratur, film og mediediskurser. Hun plasserer seg midt i et tematisk landskap som opptar både det norske og det internasjonale samfunnslivet. Det er dermed i særdeleshet måten referansene til Vesaas og Baudelaire påvirker romanens innhold på, og måten romanen forholder seg til samtidskultur og samfunnsdiskurser som vil være sentrale i det følgende analysearbeidet.

Min problemstilling er: Hvordan lykkes Flatland i å skrive en politisk roman som ikke er politisk, og som dermed unngår å bli oppfattet som tendenslitteratur? Hypotesen er at Flatland bruker intertekstualitet, dialogiske forbindelser og multiplottstruktur som narrative og retoriske grep til å etablere sin autoritet som en forfatter som setter senmoderne problemer under debatt. Med tendenslitteratur mener jeg her politisk litteratur hvor det politiske kommer i veien for det estetiske. Med litteratur som setter problemer under debatt, mener jeg litteratur som evner å gå i kritisk dialog med sin samtid uten at tema og fremstilling blir for ensidig.

Bakgrunn

Med *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* viser Helga Flatland altså at hun er i god takt med sin samtid som jeg her har definert som senmoderne. Fra et overordnet internasjonalt perspektiv

³ Her benyttes Haakon Dahls nynorske gjendiktning av ”Le Voyage” fra samlingen *Reisa og andre dikt* fra 1997.

har litteraturen og kunsten i senmoderniteten tatt inn over seg endringene globaliseringen av samfunnet har ført med seg. De siste tiårenes stadig økende migrasjon har ført til mer heterogene samfunn, og i tillegg til en sterk politisk og økonomisk globalisering har denne forårsaket store endringer på viktige arenaer i samfunnet. En av effektene av den omfattende globaliseringen er at trusselbildet forandrer seg. Sosiologen Anthony Giddens er spesielt opptatt av dette. I boka *Modernitet og selvidentitet – selvet og samfundet under senmoderniteten* (1996) presenterer han en rekke teorier om risiko på både individ- og samfunnsnivå. Giddens ser på ”høy-konsekvens-risici som et resultat av globalisering” (Giddens, 1996, s.137). En som deler dette synet er Ulrich Beck. Han bruker begrepet risikosamfunnet om dagens samfunn og omtaler terrorangrepet på USA 11. september 2001, som dagen risikoen for global terror ble født (Beck, 2007, s. 34).

Debatten omkring krigen i Afghanistan og den norske deltakelsen der har siden krigens begynnelse pågått både i media og i kunsten. Flere verker innenfor både sakprosa og litteratur har etter hvert begynt å ta for seg krigen som tema.

På bokfronten var en av de første til å skrive om krigen mot terror journalist Åsne Seierstad. Med søksmålet i etterkant av utgivelsen av *Bokhandleren i Kabul* fra 2002 fikk Seierstad kjenne globaliseringens effekt på kroppen. En annen dokumentar som har skapt mye rabalder i offentligheten er boka *Med mandat til å drepe* (2010), hvor norske skarpskyttere anonymt forteller om jobben de gjør i Afghanistan. Av skjønnlitterære verker som tematiserer krigen bør Dag Solstads *Armand V. – fotnoter til en uutgravd roman* (2006) nevnes. Denne omhandler diplomaten Armand, som er skuffet over sønnens engasjement som yrkessoldat i utlandet. Utenlandsoppdraget ender også fatalt, og sønnen vender blind hjem.

På filmfronten kom Sara Johnsen i 2009 med sin film *Upperdog*, hvor en av de fire hovedpersonene er en nylig hjemkommen afghanistansoldat som sliter med å finne seg til rette i Norge og gi slipp på opplevelsene fra utenlandsoppdraget. *Upperdog* gjorde så godt som rent bord under utdelingen av Amandaprisen kort etter at Kathrine Bigalow gjorde det samme på Oscarutdelingen med sin film om irakkriegen, *The Hurt Locker* (2008). Det er med andre ord ikke bare i Norge at krigen mot terror vekker engasjement. I Danmark, og Skandinavia for øvrig, ble det stor oppstandelse rundt Janus Metz Pedersens dokumentarfilm *Armadillo* (2010), som fulgte en gruppe danske soldater på oppdrag i Afghanistan.

Med *Armadillo* hevdet Metz Pedersen å vise hvordan krigen på bakken i Afghanistan egentlig blir ført. Soldatenes holdninger, slik de ble fremstilt i filmen, førte til diskusjoner rundt soldatenes moral. God hjelp til å piske opp stemningen filmen hadde skapt, ga en artikkel redaktør Magnus Rønningen trykket i førsteutgaven av mannebladet *Alfa* i oktober i

2010. Rønningen demonstrerte sine evner som mediestrateg ved å lekke kontroversielle uttalelser fra norske soldater til pressen allerede før bladet kom i salg, og skapte på denne måten en enorm blest rundt egen lansering. Uttalelser som at krig er bedre enn sex, skapte furore i pressen, og bidro til oppvask i Forsvaret (VG-nett, 2010).

Det må kunne påstås å være et modig valg å ta når en 25 år gammel debutant kaster seg inn i en så stort og omdiskutert tematisk område, og samtidig bruker klassikere som Tarjei Vesaas og Charles Baudelaire til å hjelpe seg med å understreke sitt budskap.

Materiale, teori og metode

Bli hvis du kan. Reis hvis du må bruker multiplottstruktur som narrativt grep og er skrevet som fire til dels frittstående fortellinger som veves inn i hverandre. Hvert av de fire kapitlene har sin fortellerstemme. To av disse stemmene tilhører to av de tre guttene som til slutt verver seg til tjeneste, og dør i Afghanistan. De øvrige perspektivene tilhører henholdsvis moren til den ene av guttene samt en nabo i hjembygda. Fortellingene er ikke kronologisk ordnet, men den overordnede fortellingen rulles opp litt etter litt. Fortellingen om den første av de fire jefortellerne, Tarjei, kan som analysen vil vise leses som en oppdatering av Tarjei Vesaas' klassiker *Det store spelet* (1934). *Det store spelet* handler om Per Bufast, som er odelsgutt på Bufast, og hans problemer med å finne seg til rette på gården. De intertekstuelle referansene til Vesaas' roman er svært omfattende og danner et spennende tolkningsrom hvor perspektiver på bygdenorge er med på å belyse hvorfor Flatlands Tarjei ender som soldat i Afghanistan.

Den andre av de to litterære klassikerne som vil inngå i en komparativ analyse med Flatlands roman, Charles Baudelaire's dikt "Reisa". Diktet handler om menneskets utålmodighet og enorme utferdstrang. Det viser tydelig at reising og forflytting ikke nødvendigvis skaper tifredsstillelse, og at det er en indre rastløshet som driver menneskene fra sted til sted. Diktet er tatt med fordi Flatlands romantittel er hentet herfra, noe som setter diktet i en særstilling i overfor hennes teskt. Baudelaire's dikt viser seg også å være betydningsfullt for tolkningen av det politiske budskapet i Flatlands roman.

Det finnes som nevnt flere intertekstuelle referanser til litterære verker i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Blant disse er William Goldings berømte roman *Fluenes herre* (*Lord of the Flies*) fra 1954 og den kjente norske barnebok *Farvel, Rune* av Marit Kaldhol. Kaldhols barnebok ble en internasjonal suksess, og har vunnet flere prestisjetunge priser etter at den kom ut i 1986. Når jeg likevel ikke har valgt å legge særlig vekt på disse to verkene, er det av innholds- og plassmessige hensyn. Disse litterære referansene ser ut til å være mindre omfattende og av mindre betydning for innholdet i romanen enn *Det store spelet* og "Reisa".

Når det gjelder dialogen med den mer generelle samfunnsdebatten omkring utenlandssoldatene, ser jeg det som nødvendig å gjøre et strengt utvalg. Materialet på dette feltet er omfattende, fragmentert og i beste fall uoversiktlig, i tillegg er det et materiale som i sin form er svært uensartet. Med utgangspunkt i det jeg oppfatter som mest relevant for romanen, og med tanke på å vise noe av variasjonsbredden i det som fremstilles, spesielt i media, har jeg valgt å legge vekt på en artikkel *Aftenposten* hadde på trykk sist august (*Aftenposten* 14.08.2010). Der intervjuet de noen av ungdommene i Lesja, på bakgrunn av at dette er den bygda i landet som sender den største prosentandelen av sine ungdommer i krigen. Denne artikkelen tematiserer hvorfor så mange av ungdommene i nettopp denne lille bygda ønsker å reise til Afghanistan. Hans Olav Brenner retter også søkelyset på motivene for å reise ut i sitt intervju med to tidligere afghanistansoldater ved krigsskolen i *Bokprogrammet* 09.02.2010 (Brenner, 2010).

Mannebladet *Alfa* hadde en noe annen innfallsvinkel, og fikk dermed frem en annen side av debatten. Det var ikke bladet selv som i hovedsak debatterte saken, men innholdet i intervjuet som ble trykket i førsteutgaven skapte reaksjoner i andre medier. I intervjuet snakket journalisten med noen soldater som fortalte åpenhertig om sine holdninger til det de opplevde i Afghanistan, og dette resulterte i en debatt i media om hvorvidt norske soldater er i besittelse av de rette holdningene, og om de har den motivasjonen og modenheten en slik jobb krever. Det er derfor ikke artikkelen i seg selv, men reaksjonene på den som vil inngå i materialet for den senere analysen. Den danske filmen *Armadillo* (2010) vil også bli nevnt i denne sammenhengen da den fremstod som et vel så viktig bidrag i denne delen av debatten som artikkelen i *Alfa*.

I analysene omkring *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og denne romanens plass i den norske og nordiske samfunnsdebatten vil jeg støtte meg til særlig to allerede nevnte teoretikere innenfor sosiologien. Den ene er tyskeren Ulrich Beck som i boka *Cosmopolitan Vision* (2007) blant annet introduserer begrepet kosmopolitisk empati. Den andre er Anthony Giddens og hans teorier om risiko i boka *Modernitet og selvidentitet* (1996)

Til slutt vil Sara Johnsens film *Upperdog* (2009) bli gjenstand for en komparativ analyse med *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Denne filmen har i likhet med Flatlands bok et perspektiv på hva som er resultatet av soldatenes utenlandsopphold. I tillegg er det verdt å merke seg at denne filmen benytter seg av en multiplottstruktur som minner om fortellerteknikken også Flatland bruker. Det at vi har to kvinner, som beveger seg i det samme tematiske landskapet, med liknende vinkling på temaet de diskuterer, og som samtidig velger å benytte seg av beslektede fortellerteknikker gjør at det er relevant og se på hvilken virkning

denne fortellerteknikken har på fremstillingen. Mitt fokus vil særlig være på måten multiplottstrukturen bidrar til å nyansere det politiske budskapet på.

Oppgavens fire hovedanalyser utgjør dermed en intertekstuell og dialogisk nærlesning av Helga Flatlands debutroman i den hensikt å plassere hennes verk inn i en større sammenheng hva litterære strømninger i fortid og samtid angår, samt se hennes roman som et sammensatt bidrag til en av vår tids heteste samfunnsdebatter.

Oppbygning

Analysene tar altså utgangspunkt i intertekstualitet og dialog og er delt inn i to deler. Del 1 innledes av en teoretisk innføring i begrepene intertekstualitet og dialog, og forklarer den terminologien innenfor intertekstualitet som vil bli benyttet. Deretter kommer de to kapitlene som omhandler de konkrete intertekstuelle referansene til de klassiske verkene av Vesaa og Baudelaire. Perspektivet i denne delen er historisk i det jeg forsøker å vise hvordan Flatland aktivt bruker den litterære tradisjonen for å påberope seg autoritet som forfatter og debattant – som en politisk forfatter, som med Krøgers ord, ”ikke er politisk”. Del 2 innledes av en innføring i teorier omkring globalisering, kosmopolitisk empati og risiko, før den analyserer hvordan romanen engasjerer seg i samtidsdebatten. Her inkluderes ett kapittel om dialogen romanen har med de eksisterende mediediskursene vedrørende norske afghanistansoldater, før siste kapittel sammenligner romanen med Sara Johnsens *Upperdog*, som representant for samtidens kunstneriske uttrykk om samme tema. Sammenstillingen med *Upperdog* åpner for en diskusjon omkring hvilken virkning multiplottstrukturen som fortellerteknikk har på romanens og filmens evne til å belyse et politisk tema på en ikke-ensidig måte. I forkant av de to hoveddelene kommer en grundigere presentasjon av Flatlands roman og mottakelsen den fikk i media.

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

Forfatter

På slutten av 1990-tallet gikk ei tenåringsjente fra Telemark rundt og drømte om en gang i livet å skrive og utgi bok. På barne- og ungdomsskolen stjal den skriveglade jenta kladdebøker som hun fylte med noveller og fortellinger. Disse første forsøkene på å fortelle var nok til en viss grad preget av bøker hun leste på den tiden, men øvelse gjør mester, og drøyt ti år senere var målet om å bli publisert forfatter nådd. For Helga Flatland gikk veien fra hjembygda Flatdal i Telemark, via Bergen, hvor hun tok en bachelorgrad i nordisk språk og litteratur, før hun reiste videre til Oslo. Der begynte hun på tekst- og forfatterlinjen på Westerdals School of Communication. På Westerdal fikk hun hjelp til å utvikle sin fortellerstemme, og dette førte til at hun høsten 2008 sendte første kapittel av det som skulle bli hennes debutroman, til Aschehoug forlag (Christensen, 2010 og Tjønn, 2010).

Responsen fra forlaget var at de ville ha mer! Helga Flatland skrev, og resultatet ble romanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* som kom ut i januar 2010, da hun var 25 år gammel. I skrivende stund er *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* hennes eneste utgivelse, men forfatteren forteller til flere medier at hun ønsker å skrive flere bøker, og at hun drømmer om å kunne leve av forfattergjerningen (Christensen, 2010 og Tjønn, 2010).

Handlingsreferat

Flatland har valgt en multiplottstruktur hvor hun deler romanen inn i fire hovedkapitler, og hvert kapittel har en ny fortellerstemme og synsvinkel. Romanen er gjennomført skrevet i førsteperson, og de fire personene som får fortelle sin historie er Tarjei, Jon Olav, Karin og Trygve. Tarjei og Trygve er to av tre gutter som reiser til Afghanistan som soldater. Disse to guttenes fortellinger danner rammen for romanen.

Handlingen er i sin helhet lagt til Norge, og da i svært stor grad til guttenes hjembygd og spenner over en periode på flere år. Den store fortellingen rulles opp gjennom flettverket av mindre fortellinger som griper inn i hverandre på samme måte som karakterenes liv gjør. Leseren ender derfor med en bredere forståelse enn enkeltkarakterene i boka.

Flatland skaper differanse mellom de fire fortellerene ved å gi dem forskjellige målformer. Karin, som opprinnelig er oslojente forteller på bokmål, og det samme gjør hennes

sønn Tarjei. Disse to snakker ikke bygdas dialekt. De andre to fortellerstemmene er brukere av bygdedialekten, og Flatland har derfor valgt å la disse ytre seg på nynorsk.

Tarjei

Tarjei bor på familiegården sammen med moren, faren og søstern Julie, som er to år eldre. Nabohuset ligger så nær gården at Tarjei uten problemer kan se gjennom vinduet hva naboene skal ha til middag, og kjenne lukten av maten. Hvor tett den lille bygda er, er ett av gjennomgangstemaene i romanen.

Selv om det er storesøsteren som har odelsretten, ligger det en uuttalt forventning fra faren og besteforeldrenes side om at Tarjei er den som en dag skal ta over familiegården. Med denne forventningen følger også krav til at Tarjei skal delta i og vise engasjement for arbeidet på gården. Tarjei, som er engstelig av seg, tør egentlig ikke å kjøre den største traktoren, og han er også redd for oksene. Samtidig er han en dyrevenn og orker ikke tanken på at de skal slaktes og bli til mat. Det er bare en ting han er mer redd for enn okser og traktorkjøring, og det er å fortelle faren at han ikke vil ta over gården.

Tradisjonelle holdninger er ikke bare typisk for Tarjeis far, men for bygda som helhet. Kampen for å beholde grendeskolen er en viktig sak. Selv ønsker Tarjei at den skal bli nedlagt slik at han må reise til nabobygda på skole, hvor skolemiljøet er større og han kan få flere venner. Dette tør han ikke fortelle det hjemme, så han kjemper for å beholde grendeskolen han også. Selv om Tarjeis ønske om å komme ut av bygda er det bakenforliggende motivet, tar han gang på gang avgjørelser som oppfyller farens forventninger, men som går på beskostning av hans egne ønsker og drømmer. Til Tross for at Tarjei egentlig vil gå medialinjen på videregående (på en skole som ligger så langt vekk at han må bo på hybel), velger han landbrukslinja fordi han vet at det er det faren ønsker.

Alt Tarjei gjør er preget av hva faren forventer av han. Han blir blant annet med faren på elgjakt mens søsteren og moren reiser til syden. Tarjei har ikke jegerprøven, men faren lar ham skyte likevel. En dag går geværet av ved en feil, og Tarjei skyter en nabo i hodet. Faren tar på seg skylden for å beskytte Tarjei. Heldigvis klarer naboen seg, men episoden tar på faren psykisk, og han ender med å få lungebetennelse. Mange rykter svirrer i bygda etter jaktulykken, men da Julie blir gravid, retter sladder seg mot henne. Besteforeldrene skammer seg over at Julie ikke er gift og at kjæresten fordufter. Julie selv demimot er sterk og bryr seg lite om sladder. Hun er glad for graviditeten og gleder seg til å bli mamma.

Tarjei fullfører videregående med toppkarakter i alle fag, noe som gleder faren. Endelig byr det seg også en sjanse for Tarjei til å komme seg ut av bygda. Han blir innkalt i

militæret, og han gleder seg til et helt år unna bygda. Tarjei gjør det veldig bra i førstegangstjenesten. Han er fysisk sterk og trives med å følge ordre. Da bestekameraten Kristian foreslår at de skal verve seg til tjeneste i Afghanistan er derfor Tarjei positivt innstilt til det. Kristian mener de kommer til å komme hjem som rike helter, og Tarjei ser det som en legitim måte å slippe å reise tilbake til bygda på.

Likevel blir ikke familien særlig begeistret når de hører om valget. Farens reaksjon avslører hans forventninger til Tarjei. ”Men hva med gården?” sier pappa. Jeg tror ikke han hadde tenkt å si det, jeg tor det bare glapp ut av ham.” (Flatland, 2010, s.50) Farens reaksjon fører til at Julie tenner på alle pluggene. Det er jo tross alt hun som er odelsjente, men det er igjen som noen gang har spurt henne om hun vil overta. Tarjeis mor er heller ikke serlig begeistret for hans valg om å reise. Hun har vært så fjern for Tarjei i oppveksten, men etter å ha fortalt henne at han vil verve seg som soldat avslører hun at hun kanskje er den som forstår ham og kjenner ham best likevel.

Jon Olav

Jon Olav er Tarjeis nærmeste nabo. Han bor i nabohuset sammen med kona Ingrid og sønnen Sigurd. Hans del av boka er i hovedsak en beskrivelse av sønnen Sigurds bunnløse sorg over guttene som blir drept i Afghanistan. Sigurds reaksjon er i Jon Olavs øyne helt uforståelig, og langt sterkere enn han oppfatter som normalt. Siden Jon Olavs ikke forstår hva det er med Sigurd får heller ikke leseren vite det så lenge synsvinkelen er hans, og bakgrunnen for Sigurds sorg kommer ikke frem før mot slutten av boka.

Jon Olavs fortelling er den eneste av de fire som omhandler livet etter de tre guttenes død. Den begynner med at Jon Olav hente sønnen i byen og ta ham med hjem fordi han er så knust over ulykken. Jon Olavs kone Ingrid ser ut til å ha en bedre forståelse av hva som skjer med Sigurd, men hun forteller ikke hva hun forstår til Jon Olav. Hun ber ham være tålmodig, noe han også er en stund. Det irriterer ham at sorgen aldir ser ut til å gå over, og at han ikke forstår hvorfor Sigurd tar sånn på vei.

Jon Olav føler seg misforstått og tilsidesatt av kona, som han synes er ensidig opptatt av Sigurd. Siden han ikke får tak på sønnen velger han å trekke seg unna, og tilbyr seg å ta fjøstellet for Tarjeis far, Hallvard, som er blitt syk av sorg og har fått lungebetennelse igjen etter at Tarjei døde. Samtidig som Sigurd og Ingrid ser ut til å gli stadig lenger vekk fra ham begynner små ting å demre for Jon Olav, for eksempel at han gjentatte ganger så Trygve kaste stein på Sivinduet til Sigurd, men han forstår ikke helt hvordan han skal forstå disse minnene.

Karin

Karin er Tarjeis mor, og hun har synsvinkelen i den tredje delen av romanen. Hennes fortelling handler om hele hennes samliv med faren til Tarjei og Julie, Hallvard. Som ung byjente forlesker hun seg i Hallvard9, som studerer i byen mens han venter på å overta hjemgården. Hun gir seg fullstendig hen til ham og slutter nærmest å eksistere som selvstendig individ.

I studietiden er Karins største frykt at Hallvard skal flytte hjem til gården, og forlate henne i Oslo. Hun tenker seg derfor ikke om da han endelig spør om hun vil bli med ham tilbake til bygda. Hun vet ikke hva hun går til og landsbygda lever ikke opp til hennes romantiske forventninger. Etter hvert føler hun også at hun mister Hallvard, s iden han er så opptatt med gårdsarbeidet. Da Julie blir født tar hun over rollen som det altopplukende elementet, og en stund lever Karin i en boble som kun er stor nok til datteren og henne.

Etter at Tarjei blir født rammes Karin helt uten forvarsel blir av en kraftig fødselsdepressjon. Hun skammer seg over depressjonen og forteller ikke om den til noen, men forsøker å dekke over det overfor alle andre, inkludert Hallvard. Til slutt åpner hun seg for bygdas lege, som har forstått at Karin strever. Julie har mye til felles med faren i humør og personlighet, mens Tarjei ligner moren. Likevel, eller kanskje av denne grunn, klarer ikke Karin binde seg til ham. Hun ser hva sønnen sliter med, men er ikke i stand til å åpne seg for ham og hjelpe ham. Karin bebreider seg selv for at Tarjei drar i krigen.

Trygve

Trygves fortelling er den siste i boka, og er særlig viktig for å kaste nytt lys over Jon Olavs fortelling om Sigurd. Trygve er femte hjulet på vogna uansett hvor han befinner seg. I klassen hans på skolen er de fem gutter. Tarjei er bestevenn med Kristian og Bjørn er bestevenn med Magnus. Trygve er på en måte til overs. Foreldrene er snille og omsorgsfulle, men kan til en viss grad virke overbeskyttende. De gjør alt de kan for at Trygve skal føle at han hører til. Faren til Trygve donerer en penger til skolen så bygda skal få beholde ungdomstrinnet i hvert fall til Trygve er ferdig der.

Hjemme har han to eldre brødre som er tvillinger. De henger sammen som erteris, og det er umulig for Trygve å trenge gjennom og få så tett kontakt med søsknene som de har med hverandre. ”Eg ønsker ofte at eg også var tvilling. Trilling. Få vere med på leikane, vere med å fullføre kvarandre sine setningar” sier han (Flatland, 2010, s. 132). Trygve er ikke like fysisk sterk og flink som de andre guttene. Han er alltid den som blir valgt sist i gym, og som ikke tør klatre høyt i klatrestativet. De andre guttenes konkurranser fremstår som

manddomsprøver, og Trygve kan ikke hevde seg i noen av dem.

Trygve øyner et håp om en bestevenn da Magnus flytter, men Bjørn vil ikke ha noen ny bestevenn. Han blir veldig usikker av at Tarjei drømmer om å komme vekk, og er redd for at han vil ta med seg Kristian. Hvis Bjørn også drar blir han alene igjen.

Alle forslag som inkluderer Trygve gjør at han blir så glad for å bli regnet med at han uten å tenke seg om sier ja. Når de er fjorten og skal konfirmeres mener Magnus at alle guttene i klassen burde konfirmere seg bogerlig. Trygve forteller foreldrene om planen, men innen dagen kommer ender guttene med kristelig konfirmasjon likevel. Magnus har flyttet, Bjørn har trukket seg, Kristian fikk ikke lov og Tarjei hadde ikke spurt hjemme. Når Trygve blir stående igjen som den eneste vil ikke han heller ha borgerlig konfirmasjon.

Etter å ha stått på utsida av vennegjengen gjennom hele barndommen begynner Trygve på videregående i nabobygda. Han er fremdeles på ikke innenfor, men etter hvert utvikler han et litt annerledes vennskapsforhold til Jon Olavs sønn Sigurd, som er to år eldre. De to guttene holder vennskapet hemmelig i en slags uuttalt overenskomst. De helgene Trygve er alene hjemme, spiller Sigurd og han gitar. På skolen og ute blant folk er de derimot lite sammen. En dag guttene har drukket øl, ender gitarspillingen med et kyss, og vennskapet går til grunne. Sigurd skremmes av vendingen vennskapet tar og trekker seg unna. Trygve er også redd, men han er enda reddere for å miste Sigurd. Trygve som har kjent på følelser han ikke helt forstår en stund, får kjærlighetsorg, men ingen forstår hva det er med ham siden ingen vet om forholdet til Sigurd. Moren spør Trygve om det er ei jente. Han svarer ja, og moren er fornøyd med svaret.

På en fest tar Trygve dop fordi Bjørn tilbyr ham det og fordi han er deprimert over Sigurd. Bjørn reagerer ikke på dopet, men Trygve blir veldig dårlig. Selv om han ikke har hatt noe ønske om å prøve stoff angret han ikke, for Sigurd ender med å eksplodere overfor Bjørn som har gitt Trygve dopet. Sigurds reaksjon forteller Trygve at han ikke har sluttet å bry seg om ham selv om han har distansert seg.

Sigurd flytter til byen og liker seg der. Når han endelig kommer hjem på ferie begynner de så smått å ta opp igjen kontakten. De er sammen om nettene og da vekker Trygve kameraten ved å kaste stein på vinduet hans, og de blir etter hvert kjærestere.

Trygve drar i militæret, men bruker permen sin på å reise til Oslo og være sammen med Sigurd. Det er fint å være sammen i byen hvor ingen kjenner dem og ingen bryr seg. Etter hvert ønsker likevel Trygve å komme ut av skapet og vil ha med Sigurd på det, men Sigurd er ikke klar for å ta det skrittet og uenigheten skaper en livss distanse dem i mellom.

Trygve ta ikke til motmæle da Kristian introduserer ham for ideen om å reise til

Afghanistan. Han sier ja bare fordi Kristian regner ham med. Det som overrasker Trygve mest er hvor lett han lot seg overtale til å dra. Faren hans blir sint, men moren har forstått noe uten at Trygve klarer å gjette hva og hvor mye hun vet. Hun støtter Trygve i avgjørelsen om å dra, og sier han sikkert har godt av å komme seg bort litt.

Boka avsluttes med at Trygve er glad og sitter i en bil sammen med kameratene i Afghanistan. Han har ikke sett dem på en stund fordi de har vært stasjonert på forskjellige steder. Trygve har fått tekstmelding av Sigurd om at alt skal bli annerledes når han kommer hjem. Han har akkurat bestemt seg for å fortelle de andre om sin legning når de kjører på veidbomben.

Mottakelse i media

Bli hvis du kan. Reis hvis du må ble en av de mest omtalte debutromanene våren 2010 og kritikken har i all hovedsak vært gode. Anmelder for *Aftenposten*, Anne Merethe K. Prinos, omtaler Helga Flatland som en debutant med autoritet, og romanen som en ”innsiktsfull og dyktig utført debut” (Prinos, 2010). Prinos trekker frem komposisjonen som romanens styrke. Hun skriver at ved at fire forskjellige fortellere får utfylle hverandre skaper Flatland ”et nyansert bilde av et samfunn der alt tilsynelatende er kjent og trygt, men der forventningene som stilles til den enkelte, er desto mer beklemmende” (ibid).

Prinos to ankepunkter til boka er at den ikke er så original og nyskapende som den først kan gi inntrykk av. Hun mener den ikke behandler problematikken rundt norsk deltakelse i Afghanistan som sådan, men at den stedet fremstår som en mer tradisjonell oppvekstroman. Hun er også ”usikker på hvor mye den språklige todelingen egentlig tilfører prosjektet”, men ser ikke ut til å mene at dette valget svekker utgivelsen heller (ibid). Hun skriver at dette språklige valget, om ikke annet, tilfører verket en viss autentisitet og koloritt.

VG's anmelder Sindre Hovdenakk er mer entusiastisk enn Prinos. Han triller terningen til fem, og kaller romanen intet mindre enn imponerende. ”En sterk debutroman som på samme tid er politisk og personlig, intens og inderlig” og fortsetter med å kalle den for brennaktuell (Hovdenakk, 2010). I likhet med *Aftenpostens* anmelder er VG-journalisten imponert over Flatlands evne til å formidle, og sier ”Helga Flatland mestrer bokens gradvise oppbygging på en fin måte, med flott kontroll over de språklige virkemidlene. Det er godt gjort at alle de fire portrettene i boken fremtrer som overbevisende og ekte” (ibid). Resultatet av fortellerteknikken er i følge Hovdenakk et ”presist portrett av et lite samfunn” (ibid). Han nevner også at han synes vekslingen mellom målformene fremstår som naturlig.

Hvorvidt romanen kan sies å være politisk eller ikke ser ut til å være et av punktene

anmelderne ikke klarer å bli helt enige om. *Dagbladets* Cathrine Krøger kaller romanen en ”politisk roman som ikke er politisk, men eksistensiell” (Krøger, 2010). Med dette mener Krøger at det er det eksistensielle ved romanen som hindrer den i å fremstå som tendenslitteratur, og roser Flatland for måten hun innlemmer den store verden i en fortelling om en velkjent og trygg norsk oppvekst. På denne måten synes hun at Flatland har fått mye inn i denne boka. Dagbladjournalisten er i likhet med *VG* nesten utelukkende positiv til verket, men innvender at hun synes Karins fortelling er den som fungerer dårligst. Hun skriver at ” Den sprudlende jeg-stemmen gjør at den følelsesmessige lammelsen som tynger Kjersti [sic], ikke riktig overbeviser.” (Krøger, 2010). Krøgers favoritt er imidlertid fortellingen om Trygve, som hun mener ”er nydelig skildret i all sin triste tyngde” (ibid).

Klassekampens Silje Bekeng begynner sin anmeldelse av boka på denne måten: ”Med sine 170 små sider er den fint titulerte ’Bli hvis du kan. Reis hvis du må.’ en effektiv roman. Historien som folder seg ut over sidene er raskt både sterk og gripende. Og – dette er litt for sjelden hva yngre debutantlitteratur angår – den synes viktig” (Bekeng, 2010). At romanen har et viktig budskap, skal jeg forsøke å vise i de følgende analysene. Bekeng ser også ut til å være fornøyd med multiplottstrukturen Flatland har brukt. Hun skriver at de to voksnes stemmer gir et bredere innblikk i problemene som finnes i bygda. Det største ankepunktet *Klassekampens* journalist ser ut til å ha er at hun ikke helt forstår hvorfor Kristians stemme er blitt utelatt. En undring hun deler med enkelte andre anmeldere. Anmelderen berømmer likevel Flatland for å ta sine romanfigurer på alvor og for å ha skrevet ”en solid tekst, med et enkelt, godt bearbeidet språk” (ibid).

Dagsavisens anmelder, Gerd Elin Stava Sandve, kaller romanen en gjennomarbeidet og vellykket debut. Om den språklige todelingen tolker hun det slik at den skal si noe om de forskjellige karakterenes tilknytning til bygda. Hun synes dette er et OK grep og bemerker at Flatland behersker begge målformene uten skurr.

Den siste anmeldelsen jeg vil trekke frem er en anmeldelse som er skrevet for *NRK* av Marta Norheim. Allerede i ingressen skriver Norheim, som nevnt i innledningen, at ”Helga Flatland spiller høgt med både Afghanistan og Baudelaire i debutromanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*” (Norheim, 2010). Norheim bemerker at litteraturen den siste tiden har vært dominert av selvbiografiske trekk, og at Flatland går i en helt annen retning og samtidig trekker inn afghanistandebatten vekker derfor ekstra oppsikt. Når hun i tillegg henter tittelen sin fra et baudelairedikt skriver Norheim at det skaper store forventninger. Disse forventningene mener hun romanen ikke helt klarer å leve opp til, noe hun synes er synd fordi hun mener det er en riktig god bok, men hun skriver at hun savner noe av det ”sublime suset”

fra Baudelaire (ibid).

Norheim kaller, i likhet med mange av de andre anmelderne, romanen for velkomponert og gjennomarbeidet. Hun trekker frem at romanens fire fortellinger gir et sammensatt bilde av bygda og gnisningene mellom menneskene der. Hun skriver at Flatland skildrer sorgen bygda blir rammet av etter dødsulykken ”med stor sans både for detaljen og nyansen” (ibid). Hennes ankepunkt til romanen, er at hun mener romanen skildrer motivene ungdommene har for å reise for overflatisk. ”Det liknar til forveksling på reisedraumane dei fleste unge menneske har” (ibid).

Siden dette er Flatlands første roman, og den er utgitt i 2010, finnes det ikke tidligere forskning på verken romanen eller forfatterskapet. Det er derfor naturlig å ta utgangspunkt i resepsjonen. De fem største landsdekkende avisene, samt *NRK* er altså overveldende positive til Flatlands debutantroman, og mener at dette er en roman som er både tradisjonell og nyskapende. Det trekkes frem at romanen er aktuell, at den har troverdighet og at den har et politisk engasjement samtidig som den ikke er for politisk. Samtlige nevner også bruken av multiplott som fortellerteknikk som et positivt grep. De fremhever at dette gjør at romanen får en større bredde, og at den både nyanserer og presiserer innholdet. Til sist bringer *NRK* frem enda en kvalitet ved romanen, nemlig intertekstualiteten. Jeg vil i det følgende først gripe fatt i nettopp romanens intertekstuelle dimensjoner.

DEL 1

3 Teorier om intertekstualitet og diskurs

Opgavens hypotese går ut fra at Flatland bruker blant annet intertekstualitet og multiplottstruktur som narrative og retoriske grep til å etablere sin autoritet som senmoderne forfatter som setter problemer under debatt. Hypotesen opererer med et svært vidt intertekstualitetsbegrep som jeg vil forsøke å forklare i det følgende.

Intertekstualitetsbegrepet, som ble introdusert av Julia Kristeva i artikkelen ”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” fra 1967, har festet seg som begrep i litteraturvitenskapen. Det brukes i dag i stor grad intuitivt, men begrepet har siden det ble presentert for første gang, blitt tillagt til dels svært varierende betydning. For å avklare hva jeg legger i intertekstualitetsbegrepet slik jeg bruker det her, og forklare hvilken terminologi jeg vil benytte for å skille mellom forskjellige former for intertekstualitet, er det tre teorier jeg vil presentere.

På bakgrunn av gjennomslagskraften begrepet intertekstualitet har hatt, er det naturlig å trekke Julia Kristeva inn i denne teoretiske presentasjonen. Begrepet slik hun presenterer det, har sine teoretiske røtter i Mikhail M. Bakhtins teorier om romanen som heteroglossia, og Bakhtin vil derfor være sentral. Den tredje teoretikeren jeg vil trekke inn er Gérard Genette. Genette presenterer i boka *Palimpsests* fem kategorier for det han kaller transtekstualitet. Disse fem kategoriene er delt inn etter abstraksjonsnivå, og det er særlig tre av de mer konkrete kategoriene som vil vise seg å være meningsfulle i forhold til oppgavens analyser.

For ordens skyld vil jeg presentere de tre teoretikerne i kronologisk rekkefølge. Det vil si at jeg begynner med Bakhtin, før jeg fortsetter med Kristeva og avslutter med Genette. Til slutt i kapitlet vil jeg definere hvordan, og i hvilke sammenhenger jeg vil benytte meg av de forskjellige begrepene de tre teoriene presenterer.

Bakhtin og romanen som samtidsgenre

I essayet ”Epos og roman: om romanstudiets metodologi”, som opprinnelig ble holdt som foredrag i Moskva i 1941, plasserer Mikhail Bakhtin romanen i en særstilling i forhold til alle de andre skjønnlitterære genrene. Ifølge Bakhtin er romanen den eneste genren som fremdeles er i sin tilblivelse, som er plastisk og som ikke har funnet noen bestemt form. Siden romanen

stadig er i forandring er det vanskelig å utlede kriterier for den, fordi vi fremdeles ikke har sett alle dens muligheter (Bakhtin, 2003, s. 119).

Som moteksempel til romanen bruker Bakhtin eposet, som han fremsetter som et eksempel på en ferdig og antikvert genre, noe han mener i stor grad også gjelder de andre skjønnlitterære genrene. Disse ferdig utviklede og stivnede genrene har allerede sin kanon, og den virker som en historisk kraft. Med unntak av romanen har alle de store skjønnlitterære genrene det til felles at de er eldre enn skriften. De bærer derfor preg av å ha en audio-oral karakter og er ikke tilpasset skriftspråket og lesningen i samme grad som romanen er. Bakhtin hevder av genrene evne til å tilpasse seg skriften som medium er avgjørende for om genren i det hele tatt overlever. Bakhtin sammenligner studiet av de stivnede skjønnlitterære genrene med studiet av døde språk, mens han sammenligner romanstudiet med studiet av levende språk. Han mener det er nettopp dette uferdige ved romangenren som også gjør romanteorien så utfordrende (op.cit. 120).

Siden romanen er den eneste genre som er født av den nye æra i verdenshistorien, er den også i slekt med den, påpeker Bakhtin. De andre store genrene var allerede ferdig utviklet og ble bare overtatt av den nye tiden som en historisk arv. Med vekslende hell har de tilpasset seg de nye livsbetingelsene. På bakgrunn av ideen om at romanen er en samtidsgenre, mener Bakhtin at romanen er vesensforskjellig fra de øvrige genrene og derfor kommer dårlig overens med dem. Romanen kjemper for å få herredømme i litteraturen (op.cit 121). De genrene som overlever i romanens nærvær romaniseres. Denne romaniseringen viser seg ved at genrene blir friere og mer plastiske i sin form. Bakhtin forklarer det i sin artikkel som at ”romanen problematiserer dem, inngir dem med sin spesifikke betydningsmessige uavsluttethet og levende kontakt med en samtid som er uferdig og i stadig utvikling (uavsluttet nutid).”(op.cit. 122). Han skriver videre at ”Romanen spiller hovedrollen i vår tids litterære utviklingsdrama nettopp fordi den best bringer til uttrykk den nye verdens utviklingstendenser” (Ibid).

Som nevnt over, er det i følge Bakhtin denne konstante endringen som gjør romangenren vanskelig å definere. Å finne genretrekk som uten forbehold kan brukes til å beskrive romanen har vist seg å være vanskelig. Det er til slutt Hegels romanteori Bakhtin trekker frem som den som siste i rekken av mer eller mindre holdbare genredefinisjoner (op.cit. 124). Det Bakhtin understreker som karakteristisk ved Hegels teori, er at han definerer romanen ved å si hva den ikke er. Det den ikke er, er trekk som kjennetegner de andre skjønnlitterære genrene. Hegels definisjon utgjør dermed, i likhet med romanen selv, en kritikk av de andre genrene og deres forhold til virkeligheten.

Bakhtin mener romanen ”går i spissen for hele litteraturens utviklingsprosess i nyere tid”(op.cit. 125). Også han definerer romanen, men som utgangspunkt velger han å bruke dens evne til å endre. Romanens flerspråklighet er ett av trekkene Bakhtin fremhever. Han begrunner det med at ”Nasjonalspråkenes isolerte og lukkede sameksistens var forbi. Språkene belyser hverandre gjensidig. Et språk kan tross alt kun lære seg selv å kjenne i lys av et annet”(op.cit. 126). Den påvirkningen forskjellige språk har på hverandre gjelder ikke bare nasjonalspråk, men også kulturelle språk som dialekter, sjargong, samfunnsdiskurser og genre. Ved å belyse hverandre på denne måten har språket ”følt på en annen måte og opphørte objektivt å være hva det før hadde vært. I denne indre og ytre vekselvirkningen mellom språkene ble hvert enkelt språk formelig født på ny, selv om dets enkelte bestanddeler [...] forble absolutt uendret” (ibid). I en flerspråklig verden danner det seg altså nye relasjoner mellom språk og gjenstand, og dermed mellom språk og virkelighet.

I tillegg til det flerspråklige aspektet ved romanen trekker Bakhtin også frem tidsperspektivet. I sin argumentasjon for at romanen er en samtidsgenre, bruker han igjen eposet. Eposet holder seg til å behandle en fjern fortid. Den er avskåret fra nåtiden med en absolutt grense. I fortidens forstørrende lys beskriver eposet fortidens storhet som spesielt betydningsfull og viktig, på en måte som ikke er mulig i samtidens lys. ”Samtidsvirkeligheten var en virkelighet på et ”lavere” nivå, sammenlignet med den episke fortid”(ibid s.132).

Kort oppsummert er romanen, slik Bakhtin ser det, en uferdig genre, og et produkt av en nyere tid. Siden romanen er født av denne nye tiden, er den også i slekt med den, og tilpasset den. Romanens nære tilknytning til, og evne til å tilpasse seg til samtiden setter den i en særstilling i forhold til de andre genrene. Den påvirkes av samtidens språk, enten det er snakk om dialekter, sosiolekter, eller litterært språk hentet fra andre gener. I den gjensidige påvirkningen de forskjellige språkene har på hverandre, får språket selv ny mening, og romanen er en flerstemt genre.

Kristevas intertekstualitetsbegrep

Det var Bakhtins teorier om litteraturens flerspråklighet som dannet grunnlaget da Julia Kristeva introduserte intertekstualitetsbegrepet. I ”Word, Dialogue, and Novel” (1980) trekker hun frem Bakhtins dynamiske syn på litterære strukturer. Dette dynamiske aspektet ved de litterære strukturerne kommer frem når disse møter andre litterære eller ikke-litterære strukturer. Det er i følge Kristeva Bakhtins erkjennelse av ordet som den minste strukturelle enheten som gjør det mulig å snakke om at tekstene er i dialog med hverandre og samfunnet. Ordet, skriver Kristeva, er en ”*intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed*

meaning) as a dialogue among several writings” (Kristeva, 1980, s.65).

Enten det er snakk om en litterær tekst eller andre ikke-litterære diskurser, vil betydningen av teksten påvirkes av minst en annen tekst eller diskurs. Det er denne påvirkningen som Bakhtin kaller dialog, som Kristeva velger å kalle intertekstualitet. I lys av Bakhtins og Kristevas teorier er alle tekster intertekstuelle. Som Kristeva skriver i artikkelen, ”each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read” (op.cit. 66). Når ordet får være den minste strukturelle enheten blir enhver tekst en mosaikk av sitater. ”Any text is the absorption and transformation of another” (ibid). Både Bakhtin og Kristeva opererer dermed med et vidt tekstbegrep og har en omfattende forståelse av hva som inngår i intertekstualitetsbegrepet.

Kristevas intertekstualitetsbegrep er relativt vidt og til dels abstrakt, og har ofte blitt misforstått og forenklet. Flere teoretikere har med utgangspunkt i hennes forståelse av begrepet forsøkt å redefinere og konkretisere det. En av disse er Gérard Genette.

Genettes fem kategorier for transtekstualitet

Med Kristevas intertekstualitetsbegrep som utgangspunkt deler Gérard Genette i boka *Palimpsests* (1997), det han velger å kalle transtekstualitet inn i fem mer spesifikke kategorier. Genette har hatt vesentlig innflytelse på det litteraturteoretiske området når det gjelder forståelsen av intertekstualitet, og mener selv at ”the object of poetics is not the (literary) texts but its textual transcendence, its textual links with other texts” (Genette, 1997, s. ix). Hos Genette er det overordnede begrepet transtekstualitet. I dette begrepet legger han ”all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (op.cit. 1). Hans definisjon av transtekstualiteten sammenfaller dermed i stor grad med Kristevas intertekstualitetsbegrep, men han utelater den ekstratekstuelle virkeligheten.

Genette deler transtekstualiteten inn i fem kategorier, hvor det han kaller intertekstualitet bare er den første av disse. Hos Genette får *intertekstualitet* en noe snevrere definisjon enn hos Kristeva, idet den defineres som den direkte tilknytningen mellom en eller flere tekster, som tilstedeværelsen av en tekst i en annen. Mer spesifikke eksempler på dette er allusjoner, sitater og plagiat (op.cit. 2).

Den andre av Genettes underkategorier er *paratekstualitet*. Para betyr ved siden av, og etymologien gir en klar pekepinn på paratekstens forhold til teksten. Paratekstene er tekster som ikke er en direkte del av teksten men som likevel står i nær tilknytning til den, slik som titler, vaskesedler og forord (op.cit. 3).

Det tredje mellomtekstlige forholdet Genette nevner, er *metatekstualitet*. Den blir som

oftest kalt kommentar siden metateksten forholder seg til en annen tekst ved å omtale den direkte, slik som for eksempel anmeldelser gjør (op.cit. 4).

Den fjerde kategorien er den Genette selv legger størst vekt på. Han kaller den for *hypertekstualitet*. Med hypertekstualitet mener han de forhold som forbinder en tekst A til en tidligere tekst B. Genette kaller den yngste teksten for hypertekst, og teksten den bygger på. For å illustrere hva han legger i dette forholdet, bruker han James Joyces *Ulysses* og *Odysseen*. I dette forholdet er *Ulysses* hyperteksten og *Odysseen* hypoteksten som *Ulysses* bruker som modell (op.cit. 5).

Den femte og siste kategorien er *arketekstualiteten*. Arketekstualiteten er den mest abstrakte av de fem kategoriene til Genette. Med arketekstualitet mener han forholdet en gitt tekst har til litterære genre og forskjellige litterære diskurser. For eksempel kan dette gjelde nå en tekst får tildelt merkelappen roman, dikt eller lignende (op.cit. 4).

Genettes kategorier gir en detaljert oversikt over forskjellige mellomtekstlige forhold, og teorien er slik sett velfungerende. Den beskriver alle de forskjellige forholdene en tekst kan ha til øvrige litterære tekster og diskurser, fra de helt konkrete forbindelsene til de mer abstrakte. Kategorier ser likevel ut til å være vanskelig å skille i praksis, og de glir over i hverandre. Genette påpeker selv at han opererer med en snevrere betydning av begrepet intertekstualitet enn Kristava opprinnelig gjorde. Faktisk ser Kristevas intertekstualitetsbegrep ut til å omfatte alt Genette selv kaller transtekstualitet. I tillegg omfatter det også forbindelsen en gitt tekst har til andre ikke-litterære diskurser.

Begrepsbruk

På et overordnet nivå vil jeg, med støtte i Kristeva, argumentere for at samtlige analysekapitler i denne oppgaven handler om intertekstuelle forbindelser. Når begrepet intertekstualitet er nevnt er det Kristevas, og ikke Genettes, definisjon av begrepet som menes. Dette valget er tatt på bakgrunn av at Genettes ikke har hatt like stor gjennomslagskraft med verken sitt snevre intertekstualitetsbegrep eller transtekstualitetsbegrepet. Det er også valgt for å omfatte relasjonen mellom en roman og ikke-litterære samtidsdiskurser. Jeg har allikvel valgt å benytte meg av noen av Genettes begreper. Når det gjelder analysekapitlene i del 1, omhandler disse konkrete forbindelser mellom litterære verker, og her fremstår enkelte av Genettes kategorier som nyttige. Kapittel fire argumentere for at Flatlands roman forholder seg hypertekstuel til *Det store spelet*, og at romanen i kapittel fem forholder seg paratekstuel til "Reisa".

Analysekapitlene i del 2, omhandler hvordan *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*

forholder seg til samtidsdiskurser. For å unngå forvirring vil jeg i del 2 gjøre bruk av Bakhtins begrep dialog fremfor intertekstualitet, fordi dialogbegrepet oppleves som et mer intuitivt beskrivende begrep. Jeg bruker likevel også et av Genettes underbegreper i del 2, fordi enkelte av mediediskursene, opererer i et metatekstuelte forhold til romanen.

4 Komparativ analyse av *Bli hvis du kan.*

Reis hvis du må og *Det store spelet*

Som nevnt innledningsvis mener jeg at Helga Flatland i romanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* bevisst låner motiver og karakterer fra Tarjei Vesaas roman *Det store spelet*. Det er særlig den delen av Flatlands roman som omhandler Tarjei som har likhetstrekk med i hovedsakelig første halvdel av *Det store spelet*. Vesaas var fra Vinje i Telemark og er dermed samfylking med Flatland. Med tanke på at Helga Flatland selv har studert litteratur vil det ikke være veldig dristig å anta at hun har kjennskap til Vesaas' roman, og dermed er bevisst på intertekstualiteten til et av hans verker. Helga Flatland velger også å nevne Vesaas ved navn i den mest aktuelle delen av romanen, som for å legge ut et ”spor” til leseren. Der blir det fortalt at hennes karakter Tarjei, leser et ikke navngitt verk av Vesaas på senga om kvelden. Det er også verdt å merke seg at Flatland velger å la sin karakter være navnebror med forfatteren som med stor sannsynlighet har vært inspirasjonskilden.

Det store spelet ble utgitt i 1934 og blir betraktet som det første sentrale verket i Vesaas' forfatterskap. Romanen handler om Per Bufasts oppvekst som odelsgutt på gården Bufast, og hans frykt for å måtte være på Bufast i all sin dag slik faren forventer. På denne måten føyer *Det store spelet* seg inn i rekken av ”bygde- og utviklingsromaner i realistisk form” (Rottem, 2009) som Vesaas resterende mellomkrigsproduksjon var en del av.

Det store spelet og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* inngår i det Genette kalte et hypertekstuelte forhold til hverandre, og det er virkningen av dette forholdet jeg vil undersøke i denne analysen. Hypotesen jeg vil forsøke å bevise i det følgende er at Helga Flatland i sin roman oppdaterer fortellingen om Per Bufast, og bringer den inn i 2010. Hun viser dermed at Vesaas' roman fremdeles er aktuell. Før jeg går i gang med den intertekstuelle analysen vil jeg si noe om hvordan *Det store spelet* tradisjonelt har vært lest, for å kunne se hvor Flatland, som enda en leser av verket plasserer seg i forhold til den eksisterende litteraturforskningen.

Tidligere forskning på *Det store spelet*

Til tross for at Tarjei Vesaas er en av norsk litteraturhistories viktigste personer er det ikke så mye som er skrevet om akkurat *Det store spelet*. Mesteparten av det som finnes er enkeltkapitler i bøker og artikler i tidsskrifter. Blant de viktigste bidragene som omhandler akkurat dette Vesaas-verket er Leif Mæhles kapittel ”Bufast i livet” i *Frå bygda til verda – studiar i nynorsk 1900-talsdiktning* fra 1967, Walter Baumgartners artikkel ”Det store spelet

og Blut og Boden” fra *Syn og Segns* utgave nummer 83 fra 1977 og Ole M. Høystads analyse i artikkelen ”Bygdeverdier i ’Det store spelet’ av Tarjei Vesaas” fra *Syn og segn* nr. 8 fra 1980. Mæhle og Baumgartner står for to svært forskjellige lesninger av romanen, og byr derfor til sammen på et relativt nyansert syn på romanen, i dette landskapet ser Høystad ut til å plassere seg et sted i mellom disse, men nærmere Mæhle. Det er disse tre som ser ut til å ha hatt størst innflytelse på det øvrige som er skrevet om verket i blant annet hovedfagsavhandlinger⁴, og det er derfor disse bidragene jeg vil gå inn på her.

Mæhle

I *Frå bygda til verda – studiar i nynorsk 1900-talsdiktning* (1967) vier Leif Mæhle tre kapitler til Tarjei Vesaas hvor ett av disse kapitlene er en lesning av *Det store spelet*. Mæhle innleder kapitlet med å påpeke en forbindelse mellom romanen og Tarjei Vesaas egen oppvekst. Selv om Vesaas selv har bekreftet at miljø og stemning er ganske nøyaktig gjengitt fra den tiden han selv var ung og bodde hjemme på gården avviser han at romanen kan leses biografisk. Likevel omtaler han paradoksalt nok selv boka som en forklaring overfor familien på det faktum at han selv ikke tok over gården slik som det var forventet av ham (Mæhle, 1967, s. 203).

Mæhle oppsummerer *Det store spelets* innhold som fortellingen om Pers opplevelse av livet og hans reaksjoner på det, og romanens to eneste overskrifter danner utgangspunktet for hans analyse. Overskriftene innleder hver sin av de to hoveddelene i romanen, og er to utsagn fra Pers far Eiliv. Den første delen heter ”Du skal vera på Bufast all din dag” og den andre ”På Bufast skal du finne alt du treng”. Det som interesserer Mæhle, er hvordan Per oppfatter og opplever disse uttalelsene. Mæhle undersøker Pers undring, uro og angst og hva som er bakgrunnen for disse følelsene. Han mener at de har en dobbel forklaring. Den første er at Per ikke har fått skikkelig kontakt med alt rundt seg og at han føler seg utenfor fordi det er så mye han ikke forstår. Det han ikke forstår, er ifølge Mæhle, det harmoniske livsspillet på Bufast. Det andre poenget Mæhle nevner, er at Per, mens han fremdeles står på utsiden urolig og på leting, får det han opplever som en dom fra faren. Det er denne dommen, i kombinasjon med

⁴ Jacobsen, Per Oddvar (1975): *Tarjei Vesaas og kristendommen*, Oslo: Universitetet i Oslo

Hermundsgård, Frode (1981): *En litterær analyse av Tarjei Vesaas’ roman Det store spelet med hovedvekt på hovedpersonens utvikling*, Oslo: Universitetet i Oslo

Moløkken, Svein Erik (1993): *Livsgrunnlag og lengsel*, Oslo: Universitetet i Oslo

Pers usikkerhet, som skaper spenningen i den første delen av romanen. Vil Per finne sin plass i det store spillet, eller vil han dra? (op.cit. 205)

Det første Mæhle påpeker, er at Per strever med å forstå er den store livsproblematikken. I begynnelsen av romanen er Per med i det harmoniske livet på gården. Han gleder seg over kalvefødsel, og vet at det skal lages råmelkspannekaker av den første melka. Men ikke før er kalven kommet til verden, så skal den slaktes fordi den er en stut, og ikke kan få kalver selv. For Per, som allerede har blitt glad i kalven, er dette vanskelig å forstå. Slakting generelt oppleves for øvrig problematisk for Per. Han forstår ikke at faren kan være omtalt som dyregod og samtidig bestemme hvilke av dyrene som skal leve og dø. Mæhle tolker det dit hen at faren har Guds rolle på gården. Han er allmechtig, rår over liv og død og feller dom over dem som lever der. Dette inkluderer Per, som opplever at faren dømmer ham til å være på Bufast i all sin dag. Mæhle presiserer likevel at han oppfatter det som at faren mener det han sier som en ”lykkelig lovnad både for seg sjølv og for Per”, selv om Per opplever det som en bønne (op.cit. 206).

Etter dommen føler Per seg mer utenfor enn noen gang, og han lengter etter vennskap. Det er bare eldre barn på de nærmeste gårdene, og broren Botolv er ikke mye til selskap. Botolv er både for liten og sykkelig. Så overhører Per og Botolv en kveld, at foreldrene snakker om at sistnevnte ikke kommer til å leve opp. Etter dette dør Botolv av skrekk, og Per opplever utenforskapet enda sterkere. Mæhle mener at dette er med på å plassere Per ved et veiskille. Skal han underkaste seg naturen og bli med i det store spillet, eller skal han tre ut av ringen og heller dra ut og studere, og kanskje bli prest? Mæhle mener også vennskapet til kameraten Olav Bringa fungerer som en flukt for Per.

Til slutt finner inidlertid Per seg til rette på Bufast. Det er Pers sanser, mener Mæhle, som hjelper ham på vei. Vesaas bruker mange ord for lukt, og alle luktene som tilhører gården beskrives. Tømmer, høy, jord, melk og kyr er blant disse. I byen lukter det derimot ”framandt” (op.cit. 208).

Det er i slutten av første del at de første bevisene på at Per begynner å slå seg til ro på Bufast, fremtrer. Konfirmasjonsdagen er avgjørende. Per synes navnet Bufast får en helt ny klang i kirka, som om hele Bufast og alt som gjør gården til en gård, er med dit inn. Da familien kommer hjem fra konfirmasjonsgudstjeneste er det født en kalv. Ringen fra romanens åpningsscene er sluttet og Per befinner seg innenfor denne ringen. Han har akseptert at det er på Bufast han skal være (op.cit. 209).

Andre del av *Det store spelet* mener Mæhle handler om hvordan Per finner seg til rette i sin rolle på gården. Mæhle mener det er to avgjørende hendelser som hjelper ham dit. Den

første er når Per slakter hesten Gulen. Han får da en åpenbaring og innser at han er glad i jord, og at det er rett for ham å bli på Bufast. Den andre hendelsen er da han til slutt frir til Signe Moen. Han blir trykket til jorden av hennes vekt, og han kjenner da at han er med i det store spillet. Mæhle påpeker avslutningsvis hvor dyp og altomfattende denne for så vidt enkle fortellingen om Per Bufast er. Den rommer hele det store spelet som er livet og døden (op.cit 210).

Baumgartner

Walter Baumgartners artikkel ”Det store spelet og Blut und Boden – mystikk og kritikk i Bufast-bøkene til Tarjei Vesaas” ble trykket i *Syn og segn* i 1977. I artikkelen kritiserer Baumgartner måten Bufast-bøkene vanligvis er blitt lest på. Han hevder at Mæhles lesning er en forlengelse av den tradisjonelle lesemåten, en ”idealistisk-psykologisk lesemåte der bøkene blir oppfatta som ei skildring av barnets ”sinn” og utvikling”(Baumgartner, 1977, s. 579). Baumgartner motsetter seg denne lesemåten fordi han mener den lett fører til en ”oppfatning av handlinga som ein utfaldings- og voksterprosess, nærast som ein parallell til voksteren i ein plante”(Ibid). Han mener en slik tankegang har røtter i pedagogikken og har vært en vanlig forståelsesramme for norske utviklingsromaner og mener dette fører til en reduksjonistisk lesemåte.

Sosialisering må ikke betraktes som en biologisk vekstprosess, advarer Baumgartner. Sosialisering er i følge ham, sosialisering inn i en gruppe som for eksempel en familie eller en samfunnsgruppe. For å analysere denne sosialiseringen både stiller og besvarer han to spørsmål om hvordan sosialiseringen foregår og hvilke kvaliteter samfunnet man skal sosialiseres inn i har. Sosialiseringen blir deretter delt inn i to underkategorier hvor den ene kalles tilpassing, og den andre dannelse. I begrepet tilpassing legger Baumgartner både undertrykking og underkastelse, mens dannelse er tillagt den mer positive betydningen, utvikling. I den første formen for sosialisering sosialiseres en person på plass i det sosiale systemet, og der denne formen for sosialisering Baumgartner mener forekommer i Bufast-bøkene (op.cit. 580).

Det Baumgartner kritiserer Mæhle og den tradisjonelle lesemåten for, er å snakke romanen etter munnen og forsøke å vise at ”alt er rett” (op.cit. 581) som står der. Baumgartner kaller dette ureflektert, og ønsker å kaste nytt lys på romanen. Han forsøker å motbevise at man skal lese Vesaas som vitalistisk verk ved å sammenligne med svenske verk fra samme tid. Det han mener gjør at Vesaas skiller seg fra disse, er at han ikke setter fokus på sosiale problemer og skildrer en verden som ikke er realistisk. Baumgartner konkluderer med at man

ikke kan lese Bufast-bøkene som vitalistiske verker, men at de derimot lett kan sammenlignes med tysk Blut und Boden litteratur! Baumgartners mener likevel ikke at Vesaas romaner er fascistiske, og han vil derfor forsøke å vise hvor Vesaas skiller seg fra den tyske Blut und Boden (op.cit. 582).

Baumgartner begynner analysen med å påpeke at verdensbildet Vesaas skaper, er typisk for Blut und Boden-litteraturen. Den har et ahistoriske verdensbildet der ingen ting forandrer seg og naturen styrer. Bufast er også fullstendig adskilt fra resten av verden. Alt omhandler hva som skjer på gården, og Bufast er sånn sett hovedkarakteren i bøkene. Fremstillingen av Pers far som Gud er et typisk motiv i den tyske Blut und Boden-litteraturen. Baumgartner legger videre vekt på usannheten i dette at ingen ting forandrer seg på Bufast. Dette stemmer ikke med bokas samtid, og han trekker her frem norgeshistorien og det store hamskiftet landbruket gjennomgikk som eksempel. Han mener ikke nødvendigvis at usannheter gjør romanen til en dårlig roman, men han leter etter en begrunnelse for bruken av disse. Ifølge Baumgartner er det er disse løgnene som gir teksten det utopiske preget, og denne utopien er tilbakeskuende og verdikonservativ (op.cit. 583-589).

For å etablere forskjellen mellom Bufast-bøkene og Blut und Boden-litteraturen søker Baumgartner å påvise en motstand mot denne litteraturens regressive ideologi. Han forsøker å bevise at Vesaas selv la inn ”teikn på kritisk avstand til den ideologiske myten om ”det store spelet”” (op.cit. 590). Han mener slutten på *Det store spelet* er et eksempel på at en harmonisk forsoning og underkastelse i forhold til gården og naturen ikke er hele sannheten. Han mener å se en ambivalens der, fordi det står om Per, at han blir trykket til jorden av vekten av en kvinne. Baumgartner ser Signe som det siste leddet i undertrykkingen av Per, og at også at jorda har en todelt ambivalent symbolikk. På den ene siden er jorda grobunn for alt liv, men på det psykologiske planet er jorda en fare som truer med å utslette og sluke mennesket. Baumgartner viser også til ambivalensen i Pers reaksjoner. Når Signe sier ja til å gifte seg med ham, og han kjenner hvor rolig kroppen hennes er mot hans, blir han redd for at han har gått i en felle, og han må overtale seg selv til at det er dette han vil. Det er i nettopp denne ambivalensen Baumgartner mener kvaliteten i verket ligger.

Høystad

I 1980 skrev Ole M. Høystad en artikkel som ble trykket i syn og segns utgave nr 8. I denne artikkelen aktualiserer han romanen ved å lese den i lys av sin egen tid. Han mener romanen fremdeles er aktuell i 1980 fordi man da, som nå, levde i en tid det lokalmiljøene var truet. Han mener derfor at romanen til tross for at den presenterer et foreldet samfunnsbilde. Han

påpeker at det har vært tradisjon for å gi et negativt bilde av bygdemiljøet i norsk litteratur, og han trekker derfor frem *Det store spelet* som et eksempel på det motsatte. Høystad referer til Baumgartners sammenligning av *Det store spelet* men den fascistiske *Blut und Boden* litteraturen hvor han presenterer sosialiseringen av Per som understrykking og resignasjon. Høystad kritiserer Baumgartner for å ha sagt lite om hvilke verdier Per sosialiseres til, og vil utfylle dette i sin artikkel. Det er normene til de selvbergede bøndene Høystad mener. Han mener det er en verdi i bygdesamfunnet Per vokser opp i at barna er med å arbeide på gården. Han hevder det er en svakhet med dagens gårdsdrift at ungdommen er tatt ut av produksjonen, fordi dette skaper distanse til driften, og fordi ungdommene blir unyttiggjort til de er voksne. (Høystad, 1980, s.486)

Det er etter hans mening positivt for Per at han tidlig får meningsfulle oppgaver, og han kritiserer Baumgartner for å fremstille dette som barnearbeid. Han antyder derimot at ”den arbeidsledige forbrukarungdommen av dag” er verre stilt. Han legger vekt på at fremtiden til gården avhenger av at odelsbarnet tar til seg lærdommen om hvordan en gård skal drives og at dette skjer gjennom deltakelse i arbeidet. Høystad går grundig gjennom alle de verdiene Per internaliserer som gjør at han til slutt ender opp som den lykkelige bonden. Pers utferdstrang forklarer han med at alle kravene gårdsdriften stiller og de begrensningene den skaper for hans personlige utvikling naturlig nok er skremmende i ung alder. Han legger også vekt på at odelsretten er eksklusiv og at Pers yngste bror Åsmund er den som må ta konsekvensene av det ved å gå på skole. Høystad mener at Per er heldig som sosialiseres inn i et system som er større enn ham selv, i motsetning til dagens individualister som kun forholder seg til det som til en hver tid gir karrieren (op.cit. 493). Høystad ser dermed ut til å være mer enig med Mæhle enn Baumgartner. I likhet med Mæhle ser han på det som en positiv utvikling hos Per, mot Baumgartners oppfatning av resignasjon og undertrykking.

Komposisjon og fortellerteknikk

Etter å ha gjennomgått tidligere lesninger av Vesaas, vil jeg nå vende tilbake til Flatlands lesning av samme verk. Den fremtrer i det hypertextuelle forholdet mellom fortellingen om Tarjei i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og særlig første del av *Det store spelet*. Det er min påstand at Flatland med sin roman oppdaterer og reaktualiserer *Det store spelet* samtidig som hun, ved å etablere en forbindelse mellom sitt eget verk og Vesaas', drar nytte av Vesaas' litterære status til å befeste sin egen autoritet som forfatter. Får å bevise dette vil jeg i hovedsak konsentrere meg om fortellerteknikk, tematikk og persongalleri.

Vesaas' roman er delt i to hoveddeler. Den første delen handler om Per Bufast som

liten gutt, og om hans oppvekst på gården Bufast. Der følger vi Per fra han er omtrent seks år og frem til han er konfirmert. Deretter gjør fortellingen et byks fremover i tid, og del to handler om tilværelsen på Bufast i begynnelsen av Pers liv som voksen. Hele romanen fortelles kronologisk, men har noen mindre hopp fremover i tid også innad i de to delene. Romanen har dermed et lineært tidsperspektiv, men gir samtidig en sterk følelse av å være syklisk. Dette kommer av at handlingen, selv om den foregår kronologisk, er tett knyttet til naturen og årstidene. Naturens kretsløp styrer arbeidsoppgavene og derfor også livet på gården og menneskene som lever av den. Arbeidsoppgavene må utføres når naturen forlanger det, og dette arbeidet er en evigvarende syklus. Dette betyr at menneskene hvert år må begynne helt på nytt, og at naturen aldri lar dem få fri.

Pers far, Eiliv, er bevisst på at han er en del av naturen og det store spelet, og innretter seg etter dette. Eiliv forstår at den gamle slitne hesten må slaktes når den ikke orker mer, for å gjøre plass til at en yngre og sterkere hest kan gjøre det tunge arbeidet. Eiliv forstår at oksekalvene som ikke har noen nytteverdi, i form av å kunne bære frem nye kalver og gi melk, må slaktes og bli til mat. Eilivs forhold til naturen og kretsløpet er både realistisk og usentimentalt, og han forstår at også han selv er knyttet inn i dette kretsløpet. Han forstår at slekt skal følge slekt, og at Per en dag skal måtte ta over for ham selv, og at det er hans jobb å forberede Per på dette ved å lære ham alt han trenger å vite.

Lille Per forstår at naturen har makten over ham og familien, men prøver å utfordre denne sannheten ved en rekke anledninger. Helt i begynnelsen ber Per blant annet faren om å la den nyfødte oksekalven få leve, i et forsøk på å omgå de nådeløse lovene som gjelder for gårdsdriften. Det sykliske aspektet ved fortellerteknikken er derfor av stor betydning for verket. Det er vesentlig for å forstå Per og hans utvikling. Pers maktesløshet i forhold til naturen går første gang opp for ham som seksåring når faren sier det som for Per, på det tidspunktet, oppleves som en dom: ”Du skal vera på Bufast i all din dag” (Vesaas, 1987,s. 21). Dette sitatet fra Pers far er som tidligere nevnt også tittelen på første del av romanen, noe som underbygger viktigheten av dette utsagnet.

Mens Vesaas la vekt på det sykliske i sin fortellerteknikk ved å understreke naturens evige gang, og la de samme arbeidsoppgavene komme igjen år etter år, har Helga Flatland valgt en annen strategi. Hennes hovedperson Tarjei må også hjelpe faren hjemme på gården, og også her må man selvfølgelig så og høste ettersom årstidene kommer, men hos Flatland oppleves avstanden til naturen og kretsløpet større. I motsetning til Vesaas understreker hun ikke at de samme arbeidsoppgavene kommer tilbake år etter år, selv om de selvfølgelig gjør det. Tarjeis far har i likhet med Eiliv et nært forhold til naturen. Naturlig nok har han det

likevel på en litt mer industrialisert og foretningmessig måte. De godt over 70 årene som skiller de to romanene, har satt sitt preg på landbruket, noe Flatland er nødt til å ta inn over seg. Mens menneskene på Bufast levde av gården på en direkte måte, og i stor grad er selvberget, lever Tarjeis familie av den mer indirekte. Mens Bufast folket går i ett med sin egen gård og er en del av den, er Tarjeis fars forhold til den, i noe større grad som en arbeidsplass. Tarjeis far er heller ikke like avhengig av at både kone og barn arbeider på gården sammen med ham, og hans kone og resterende familie har derfor ikke et så tett forhold til gården som familien på Bufast. Det sykliske er likevell ikke helt fraværende hos Flatland. Tarjeis søter Julie spør på ett tidspunkt om han også tenker på ukene og året som sirkler. Tarjei forteller at han gjør det, men hans sirkler er, i motsetning til Julies, ikke når helt rundt (Flatland, 2010, s. 30). Bruddene i Tarjeis sirkler forteller mye om Tarjeis anstrengte forhold til gårdsdriften.

Både Vesaas og Flatland velger fortellerteknikker som skaper nærhet til karakterene. De er begge opptatt av den menneskelige psyken og mellommenneskelige forhold. I romaner finnes det i utgangspunktet to måter leseren får vite noe om personlighetene til aktørene på. Den ene måten er hva fortelleren, enten det er en førstepersonsforteller eller en tredjepersonsforteller, gir av innsikt i deres personlighet, og den andre er hvordan personlighetstrekkene kommer til syne gjennom de forskjellige personenes handlinger.

Synsvinkelen har stor betydning for hvordan karakterene fremstår for leseren. Hos Vesaas er fortellerstemmen holdt i tredjeperson, men fortelleren er ikke allvitende. Vesaas har lagt strenge begrensninger for hvilken informasjon fortelleren har tilgang til. Fortellerstemmen ligger sånn sett svært nær Per. Per er den eneste personen i romanen hvis tanker fortelleren, og dermed også leseren, får innblikk i.

Fortelleren er også ved Pers side hele tiden, og ser ikke ut til å vite særlig mer enn Per selv gjør. Fortelleren forlater for eksempel aldri Per for å se hva faren holder på med når Eilif og Per er på hver sin kant. De andre karakterene i boka har leseren bare kunnskap om, ut fra hva de sier og gjør i Pers nærvær. Det er dermed i stor grad Per som avgjør hvilket inntrykk vi får av de resterende personene. Fortelleren ser på denne måten tilsynelatende livet på gården fra Pers ståsted.

At tredjepersonsfortelleren ligger så tett opptil hovedpersonen gjør at den nærmer seg en førstepersonsforteller. Påstanden om at leseren er helt prisgitt Per, er likevel en sannhet med modifikasjoner. Pers alder og dermed også utviklingsnivå, særlig i begynnelsen av fortellingen, bidrar til at Per ikke bestandig er den beste til å fortolke sine omgivelser. En voksen leser, med bedre utviklet evne til å tolke andres handlinger, vil til en viss grad ha en

bredere forståelse av Pers familie, og deres tanker og følelser enn det Per er i stand til å forstå.

Med tanke på at Per er kun seks år når vi treffer ham i begynnelsen av romanen, er det et klokt av Vesaas å ha en tredjepersonsforteller, uansett om denne fortellerstemmen ligger så nært opptil Per at den nesten er førstepersonsforteller. Dersom Vesaas hadde valgt Per som førstepersonsforteller, ville han med stor sannsynlighet fått problemer med å bevare troverdigheten til fortellerstemmen. Pers unge alder i begynnelsen av romanen ville krevd en barnslig fortellerstemme, som siden hadde måttet følge Pers mentale utvikling etter hvert som han ble eldre. Ved å velge en tredjepersonsforteller slipper Vesaas å ta disse hensynene, og kan operere med en voksen fortellerstemme, og samtidig fortelle om barnet, ungdommen og voksne Per.

Førstepersonsforteller kan være en utfordrende stil å velge, men Flatland er dristig nok til at hun i løpet av sin roman lar fire av sine karakterer gripe ordet. Den ene av disse førstepersonsfortellerene er Tarjei. Med valget om å la hovedpersonene fortelle sine historier i førsteperson, følger en del naturlige begrensninger. Når Tarjei har ordet er det bare Tarjei sine tanker og oppfatninger som kommer frem. Tarjei blir også på denne måten redaktøren. Han forteller ikke absolutt alt som skjer, men kun de tingene han selv oppfatter som viktige. Han styrer på denne måten leserens oppfatning av mange av de andre personene, selv om dette bildet modereres når fortellerstemmen skifter til andre personer. Selv om Tarjei fremstår som en pålitelig forteller modereres spesielt bildet Tarjeis mor, når hun får ordet i romanens tredje del.

En av grunnene til at det ligger bedre til rette for førstepersonsforteller hos Flatland enn hos Vesaas, er at Tarjei er vesentlig eldre enn Per når vi kommer inn i fortellingen. Tarjei er i begynnelsen av romanen tolv år, og til tross for at også han kommer til å gjennomgå en viss modning i løpet av de årene vi følger ham, har han allerede fra begynnelsen av fortellingen nådd en alder som rettferdiggjør en relativt voksen fortellerstemme. Flatland har også generelt en relativt enkel skrivestil som gjør at dette fungerer fint. Effekten av grepet Helga Flatland tar ved å la fire av sine personer gripe ordet, vil jeg komme tilbake til i kapittel 8, hvor multiplottstrukturen blir gjenstand for nærmere analyse.

Grepet Flatland tar ve å la Tarjei få åpne romanen med sin fortelling, gjør at denne oppleves som ekstra betydningsfull. At Tarjei får begynne gjør at leseren bærer hans fortelling med seg gjennom hele romanen, selv når de andre personene har fortellerstemmen. Dette gjør at Tarjei oppleves som den egentlige hovedpersonen i romanen. Ved å legge hans fortelling tett opp til Vesaas' Per gir hun samtidig fortellingen om Tarjei ekstra dybde.

Både Vesaas og Flatland er som nevnt opptatt av det psykologiske og det

menneskelige aspektet i sine verk. Dette passer godt i kombinasjon med den nærheten fortellerteknikken skaper til hovedpersonene. De to forfatterne er likevel forskjellige i sin måte å beskrive det menneskelige. Flatland er mer eksplisitt i sin beskrivelse av Tarjei enn Vesaas er i forhold til Per. Vesaas forteller en hel del gjennom det han ikke egentlig sier. Han bringer mye følelse inn i verket, og det psykologiske aspektet ved hans roman oppleves som viktig. Fortellerteknikken er subtil, og Vesaas gir leseren innblikk i personenes følelser gjennom hvordan de ikke viser dem, og hvordan de ikke snakker om dem. Følelsene er likevel i aller høyeste grad tilstede i verket, men tilslørt, eller forsøkt skjult av personene. Flatland lar Tarjei være åpen om sine følelser overfor leseren, mens han samtidig skjuler dem for de andre personene i romanen.

Gårdsproblematikk

Jeg hevder at *Det store spelet*, i 2010, fremdeles er en aktuell roman. Er dette kanskje på tross av, det som ved første øyekast er romanens hovedtema. I norsk litteraturhistorie er gårdsromanene en gjenganger. Blant disse kan nevnes Knut Hamsuns *Markens grøde*, (1917), som Baumgartner også bruker som sammenlikningsgrunnlag for *Det store spelet* i sin artikkel, men også Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1857) er verdt å nevne. Norge har lange tradisjoner som jordbruksland, og mange nordmenn har hatt førstehåndserfaring med gårdsdriften og tilværelsen på landsbygda. På bakgrunn av at samfunnet er blitt mer bysentrert, fraflyttingen fra bygdene har økt og det er blitt færre, men større gårder, er kjennskapen til jordbruk og gårdsdrift blitt mindre for folk flest. En oppvekstroman fra 1930-tallet, som omhandler det strevsomme livet på en gård i ei landbruksbygd, virker derfor kanskje ikke like aktuell i en tid preget av urbanisering og globalisering.

Det som likevel gjør at romanen fremdeles kan leses med interesse, er to universelle temaer: Mellommenneskelige relasjoner og utferdstrang. I dagens samtidslitteratur er utfartstrangen og selve reisen et tema som behandles hyppig, selv om de reiselystne i samtidslitteraturen ofte har et ønske om en større geografisk forflytning enn hva man får inntrykk av at Vesaas' Per har.

Det er derimot mindre vanlig at forfattere i 2010, gjør som Helga Flatland og velger å skrive en roman om utfordringene rundt odelsretten på en gård i bygdenorge. Samfunnet har gjennomgått store endringer siden Vesaas utgav sin roman, og landbruk er som nevnt ikke like allment kjent lenger. Samtidig setter hun på denne måten fokus på et tema som er høyaktuelt for de som befinner seg i en situasjon hvor odels spørsmålet skal avgjøres. Flatland plasserer seg, med denne odelsproblematikken i et politisk følsomt landskap i Norge

i dag. Avfolkning av bygder, bevaring av kulturlandskap og en spredt bosetting er temaer som skaper hodepine og heftige debatter i dagens politiske Norge. Med sin roman viser Flatland at selv om mye nok er forandret med tanke på globalisering og urbanisering, er det likevel mye som fremdeles er som det var på den tiden Vesaas beskriver.

At vi når vi leser romaner, er preget av den tiden vi selv lever i, og av hva vi har av lesererfaringer, blir tydelig når man kikker på hva som er skrevet om *Det store spelet*. Det som overrasker mest, er hvor lite vekt det var lagt på Pers drøm om å reise ut. De fleste studiene ser ut til å lese romanen nesten utelukkende som en dannelsesroman hvor Per sosialiseres til å bli den lykkelige bonde. Den dominerende oppfatningen ser også ut til å være at det er det rette utfallet. Retningen på Pers utvikling problematiseres i liten grad. Bare Walter Baumgartner ser ut til å lese den annerledes. Baumgartner ser som nevnt ut til å mene at Per ikke sosialiseres i positiv betydning, men at han resignerer og tilpasser seg (Baumgartner, 1977, s. 592).

Min lesning skiller seg derfor fra andre lesninger av *Det store spelet*. Ved å lese den utfra dagens Norge, og med de intertekstuelle forbindelsene den har til Helga Flatlands roman åpner det for nye måter å forstå Vesaas' klassiske roman på. Høystad argumenterte i 1980 for *Det store spelets* vedvarende relevans. Han hevdet at romanen i en sosial-pedagogisk sammenheng på dette tidspunktet fremstod som viktig siden lokalmiljøene var sterkt truet (Høystad, 1980, s. 485). Det samme gjelder som nevnt for vår tid. Det er derfor dekning for påstanden om at Helga Flatland, ved å bruke Vesaas som hypotekst, oppdaterer og moderniserer Tarjei Vesaas' roman, og gjenoppretter dens aktualitet.

At Helga Flatland har brukt Tarjei Vesaas' tekst som modell for den delen av hennes egen roman som omhandler Tarjei, blir mer og tydelig når man går inn i persongalleriet i de to romanene, og relasjoner disse har til hverandre. Nesten samtlige av de viktigste personene hos Vesaas og deres forhold til hovedpersonen Per, er å finne igjen i tilsvarende forhold til Tarjei hos Flatland. Av denne grunnen er det persongalleriet i de to romanene som nå vil få oppmerksomheten.

Persongalleri

I en sammenligning av to tekster som står i et hypertekstuelte forhold til hverandre, er det de har til felles det som gjør det naturlig å lese dem opp mot hverandre. Likevel er det, når likhetne er store, særlig de stedene hvor tekstene skiller seg fra hverandre som blir det mest iøynefallende. Det er også disse forskjellene som ofte fremstår som mest interessante fordi forfatteren av den yngste teksten da har gjort et bevisst valg om å fravike fra originalen

(Gaasland, 1999, s.134).

Familien på gården Bufast består av faren Eiliv, moren Ingjerd, moster Anne, Per, Botolv og minsten Åsmund. I tillegg til disse er det ytterligere en viktig person i Pers liv, kameraten Olav. Nesten samtlige av disse har en motpart i Flatlands roman. Hennes hovedperson, Tarjeis familie består av faren Hallvard, moren Karin og søsteren Julie. I tillegg har også Tarjei en bestekamerat som heter Kristian.

Vi har allerede etablert at fortellerstemmen ligger tett opptil Per, og det er derfor hans oppfattelse som styrer beskrivelsene av de andre personene i *Det store spelet*. Pers far Eiliv beskrives i boka som ”stor og før, og hadde moldkleda på. Då han gjekk forbi og ut, lukta her mold og grus. Han tok lange, sakte steg. Sa ikkje eit ord”(Vesaas, 1987, s.16). Slik presenteres Eiliv for første gang i romanen. Eiliv fremstår som stor og mandig og nesten truende, og han har ikke et nært og fortrolig forhold til sønnen. Eiliv er den hardt arbeidene, store, sterke faren. Han holder på med fysisk arbeid ute hele dagen, og når han kommer hjem om kvelden, er han så trøtt at han nesten aldri sier noe mer enn enstavelses ord. Siden Eiliv ikke er noe særlig til å prate, får det desto større virkning når han først gjør det; dette vil jeg komme tilbake til.

I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* beskrives Tarjeis far Hallvard på lignende måte. Hallvard er også en mann med stor m. Det er dette som i sin tid gjorde kona Karin tiltrukket av ham. Hallvard beskrives som en fåmælt mann. Han er i likhet med Eiliv oppriktig glad i å jobbe på gården. Tarjei uttaler at faren steller med jorda slik som mamma steller med hagen. Men der Eiliv bare har tid og ork til å jobbe med jorda, har Hallvard i tillegg hobbyer som understreker hans maskulinitet. De mange årene som skiller Hallvard og Eiliv i tid, kan være noe av bakgrunnen for dette. Eiliv lever i en tid der livet på gården er et blodslit som opptar all hans tid. Hallvard derimot har en mengde arbeidsbesparende redskaper, som letter arbeidet og gjør plass til fritid. Denne tiden bruker Hallvard på å løpe turer i skogen, gå på elgjakt, gå på ski, drikke øl og se på sporten. Alle sammen er aktiviteter forbindes med å være mann.

Selv om bonden Hallvard på 2000 tallet har noe mer fritid enn Eiliv hadde, er fortsatt Hallwards tankegang nesten like tradisjonell som Eilivs. Hallvard går på samme måte som Eiliv ut fra at sønnen skal ta over gården. At Hallvard er tradisjonell i sin tenkemåte understrekes av det faktum at hans eldste barn er datteren Julie. Hun har dermed har odelsretten. At hun skal være interessert i å ta over gården ser som tidligere sagt ikke ut til å ha falt faren inn. Vesaas' Eiliv har heller aldri tenkt tanken på at sønnen kanskje ikke ønsker å ta over gården, men dette samsvarer bedre med tiden romanen omhandler, samtidig som Per faktisk har odelsretten.

Mødrene til Per og Tarjei, er begge så og si fraværende i livene deres. Pers mor er opptatt på gården, med huset og de to minste barna, og har rett og slett ikke tid til eldstesønnen. Det står flere steder om Per at han må klare seg selv som er så stor, selv om Per bare er seks år i begynnelsen av boka. Mor holder likevel øye med ham. Hun passer for eksempel på at han vasker seg før han spiser, men hun tar seg ikke tid til å snakke med ham, eller forklare ting han ikke forstår. Per som er en nysgjerrig unge sier blant annet at ”Han hadde spurt så uunderleg mykje kvifor, og fått så lite til svar at han hadde mest slutta med det” (Vesaas, 1987, s. 14).

Tarjei har også et nesten ikkeeksisterende forhold til sin mor, men dette er av helt andre årsaker. Tarjei selv vet egentlig ikke hvorfor, men han føler distansen. Han bemerker ganske sent i fortellingen, etter at han har reist i militæret, at søsteren Julie kjenner moren langt bedre enn han selv gjør. Han hører det når Julie forteller ham, på telefon, om livet der hjemme (Flatland, 2010, s. 45). At Karin ikke klarer å forholde seg til Tarjei i så stor grad, kommer av fødselsdepressjonen hun fikk da han ble født. At dette er årsaken vet ikke Tarjei, og dermed heller ikke leseren. Leseren får først vite dette når fortellerstemmen overlates til Karin i tredje del av boka.

De to personene som står Per og Tarjei nærmest, er henholdsvis Moster og Julie. Det står at Per på en måte har kommet over til Moster fordi moren bare har tid til de to minste. Moster blir derfor veldig viktig for Per. Moster selv er omtalt som ei ungjente, og fyller på en måte flere roller i Pers liv. Hun blir både en morsfigur, og en slags storesøster. Dette minner om den rollen Julie har overfor Tarjei. Julie står nok likevel nærmere Tarjei enn det Moster gjør for Per. Dette kan komme av at Julie og Tarjei er nærmere i alder. Julie er den Tarjei føler han kan betro seg til og som støtter ham, men hun forstår ham ikke helt likevel. Julie ligner på faren og psykisk sett en sterkere person enn Tarjei er. Hun forstår ikke helt dilemmaetne Tarjei er oppe i. Moster og Per har ikke et fortrolig forhold på den måten Tarjei og Julie har.

Både Tarjei og Per har også hver sin kamerat som fyller omtrent samme rolle. De er der som en psykisk støtte for Per og Tarjei. Per og kameraten Olav har et distansert forhold samtidig som de er bestekamerater. De strir nok med mange av de samme tingene, men de har en uutalt overensstemmelse om at de ikke snakker om det som ligger dem på hjertet. Kristian og Tarjei ser ut til å ha et litt mer åpent forhold, enn Olav og Per har, men heller ikke Kristian får fullt innsyn i Tarjeis tilværelse. At Kristian muligens er mer betrodd enn Olav kommer frem gjennom hva Kristian sier. Kristian vet for eksempel at Tarjei drømmer om å slippe å ta over gården, men leseren får ikke vite hvordan Kristian har fått denne informasjonen

(Flatland, 2010, s. 48).

Når det gjelder det fysiske og det intellektuelle, er Per og Tarjei de sterkeste og de flinkeste i alt de gjør. De er de sterkeste, men også de flinkeste på skolen. Nest etter dem kommer bestekameratene Olav og Kristian. Når Per og Tarjei står sammen med kameratene sine på denne måten, skaper det en illusjon av styrke og mot som er viktig for hovedpersonene nettopp fordi de ikke er så sterke og trygge psykisk.

Det er Olav og Kristian som har den psykiske styrken. For Olav og Kristian er det statusen i å være kompisen til den smarteste og sterkeste, og dermed være en del av det sterkeste teamet som er appellerende. For Olav og Per er det også en stille overenskomst de har. De blir nemlig kamerater fordi de er like store og ikke tør å prøve styrke mot hverandre. Per har allerede vært i slagsmål med mange av de andre guttene når han møter Olav, men han og Olav har en gjensidig respekt for hverandres fysiske styrke. At Tarjei og til tross for sitt manglende mot fremstår som sterk bevises av en av de andre guttene i bygda. Trygve, uttaler på et tidspunkt at Tarjei er så flink til alt, og sterk og populær at livet hans må være helt problemfritt. Det er altså ved hjelp av kameratene at Per og Tarjei skjuler sine svakheter.

Reisetrang

Den viktigste fellesnevneren for Per og Tarjei er deres trang til å komme bort fra gården og hjemstedet. Den største forskjellen er derimot at Tarjei drar, mens Per blir værende på gården. Helga Flatlands tittel er *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Så hva er det som gjør at Per kan bli, mens Tarjei må dra?

Det er i hovedsak tre momenter som gjør at Per vil vekk fra Bufast. Det ene er at han savner vennskap; Per opplever tilværelsen på Bufast som ensom. Det andre er at Per har en trang til å utforske verden utenfor gården. Han lurer til stadighet på hva andre folk driver med. Det tredje er at han ikke forstår livet og arbeidet på gården og har problemer med å forholde seg til dette. Han lengter derfor etter å komme ut og finne et sted i verden hvor han kan føle seg hjemme.

Per er seks år når vi kommer inn i fortellingen i *Det store spelet* og beskrives som en aktiv og nysgjerrig guttunge. Allerede på første side står det at Per våkner så fort noe skjer i huset om morgenen. Når vi kommer inn i fortellingen våkner Per midt på natta fordi det kommer kalv, og moren og Moster er i bevegelse. Ute av stand til å styre sin nysgjerrighet, går Per etter Moster ut i fjøset for å se kalvefødselen. Han vil ”sjå om det var stut eller ku”(Vesaas, 1987, s 11). Per vil være der det skjer, og der det er folk.

Kalvefødsler er viktige for Per; de fører så mye godt med seg, som råmelkspannekaker

til frokost og kalvedans. Det er også viktig nettopp om kalven blir stut eller ku, for hvis det blir en "stutpose" skal kalven slaktes etter bare et par korte uker. Det blir en stut. Per prøver å redde den selv om han vet det er nytteløst. Det er flere grunner til dette fåfengte redningsforsøket. Per har medfølelse for dyrene, og dette er bare første gangen av flere, hvor det viser seg at Per ikke liker slakting. Det sies om Per: "Per hadde vori innestengd då dei slo kalven i hjel. Det var fælt å sitja innestengd og vita om det ein ikkje fekk sjå" (op.cit. 19).

En annen grunn til at kalven er viktig, er at den er en slags substitutt for lekekamerater. Per har ingen lekekamerater, og derfor er en kalv fin å ha. På den tiden av året kalver kom til verden var kalver "viktigare enn fok, og snillare enn folk, dei kom og ville leike og suge på fingrane av ein" (op.cit. 25). Per selv er aldri utenfor Bufast, og på Bufast finnes det ingen å leke med. Det bor bare eldre barn på gårdene omkring, og de kommer aldri til Bufast for å leke med Per. Foreldrene er opptatt med sitt, og broren Botolv er både liten og sykkelig. Bare Moster ser ut til å ha noe tid til Per innimellom. Per kjenner altså på ensomheten og lengter etter vennskap. Han leter aktivt etter vennskap der han kan.

Når sommeren kommer, kommer også arbeidskaren Ivar til gards. Han er en sur og tverr, men arbeidsom mann, som snakker nesten like lite som faren. Likevel forsøker Per å bli venn med ham år etter år. "Per gjekk og venta på at det skulle bli dugurd. Då ville Ivar eta dugurdsgrauten, og så ville han gå ut i tunet og leggje seg i skuggen og røykje. Då fekk ein leggje seg ned ved sida hans og leite etter venskap" (op.cit. 23). Men Ivar er like sur og mutt som han alltid har vært, og Per blir skuffet.

Per har også hørt om ei jente som heter Åsne, som skal være på alder med ham selv, men henne har han aldri møtt. Likevel lengter han etter henne. Episoden der Per for første gang møter Åsne blir viktig. Denne hendelsen forteller mye om Per. Per er nede ved elva sammen med moren, som vasker tøy, en varm sommerdag. Per bader i elva da han føler at strømmen sier "kom". Per føler at strømmen i elva er ei makt som vil dra han med nedover elva. "Men han [Per] ville ikkje til *den* kanten. For der såg han elva lengst ned igjennom. Til den andre kanten var straks oddar som Tvinna kom fram bak" (op.cit. 30). Denne hendelsen kan ses som et bilde på hvorfor Per ønsker å komme bort fra Bufast. Denne strømmen kan være forventningene fra faren og andre om at han skal være på Bufast i all sin dag slik Per føler faren har "dømt" ham til. Men Per kan se langt nedover elva. Han vet hvordan livet blir hvis han følger strømmen. Går han derimot motstrøms, vet han ikke hva som kan skjule seg bak neste odde. Akkurat denne dagen i solsteiken går Per motstrøms, og hadde han ikke gjort det ville han heller ikke funnet ut at det som gjemte seg bak odden, var Åsne. Etter møtet med Åsne regner Per henne blant tingene sine, og han tenker nå stadig mer på henne. Nå vet han at

hun eksisterer på ordentlig. Hun blir en slags håp om at endring og vennskap kan komme hans vei. Åsne får etter dette en enorm betydning for Per, og denne spesielle possisjonen vil Åsne beholde frem til Per blir voksen. Først da Per innser at han for alvor har ”mistet” Åsne til Olav betemmer han seg for å følge strømmen.

Da Per begynner på skolen, kommer Olav Bringa inn og fyller det savnet etter vennskap som han har følt så lenge. De blir venner fordi Per har lært at man ikke kan være venner med jenter, og fordi Olav og Per er litt redd for hverandre. De er like store og sterke og finner ut at det er best å være venner, for da slipper de å slåss og kanskje tape. Per og Olav har mer til felles enn å være store og sterke. De er de to flinkeste på skolen og kommer fra lignende gårdsbruk. De har lik oppdragelse, og får de samme arbeidsoppgavene hjemme på gården. Olav fyller et tomrom i Per som ingen andre har vært i stand til å fylle før ham.

Selv om Olavs vennskap fyller et tomrom i livet til Per, er ikke dette nok til at han føler seg helt hjemme i verden. Vennskapet er skjørt og Per føler at de ikke kan snakke om alt de tenker på for da vil de ødelegge vennskapet. Det er gjennomgående i boka at man ikke snakker om alt man tenker på. Det bekrefter Per når han har lyst til å fortelle noe til Olav som er vanskelig. Han tenker at han ikke kan gjøre det, for skikken er at man holder ting for seg selv. Det har han lært av å observere familien hjemme på Bufast. Blir hemmelighetene truet, blir det skummelt. To ganger ender Per i slåsskamp over dette. Den ene gangen er når Moster forsøker å hjelpe, og Per ender med å slå henne så hun begynner å blø neseblod. Den andre gangen er det Olav han barker sammen med. Etter slåsskampen med Olav lærer Per for alvor å passe seg for å si noe om hva han går og tenker på.

Til tross for vennskapet til Olav, forsvinner ikke følelsen av å være helt alene siden Per ikke kan snakke med noen om det som plager ham. Per må fremdeles kjempe mot sine demoner på egenhånd. Pers demon er det Per opplever som en livsvarig dom faren har gitt ham. At han skal være på Bufast i all sin dag, og at han skal bli glad i jord. Per spør seg selv mange ganger gjennom boka om hvorvidt han er blitt glad i jord.

Det som ser ut til å være det vanskeligste for Per å akseptere er det brutale ved slaktingen. Pers ensomhet og manglende forståelse for det store spelet og livet som foregår på Bufast, gjør at Per leter etter andre muligheter. Han søker etter et sted å høre til, og et liv han kan forstå. Han føler seg så lite hjemme på Bufast og i det store spelet at han ser ut til å mene at hva som helst er bedre enn å bli værende på Bufast. Per klamrer seg derfor til tanken på den første og beste muligheten til å komme seg bort. Det er Åsne som gir han denne ideen første skoledag. Hun forteller om en gutt som måtte bli prest fordi han var så skoleflink. Det er dette som er drivkraften bak Pers innsats for å være den beste i klassen.

Per er i stor grad isolert fra alle andre barn frem til han begynner på skolen og ensomheten var derfor nesten uutholdelig for Per frem til han kom dit. Per lærer fort at han har manglende sosiale ferdigheter, og at gutter blant annet ikke leker med jenter. I *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* kommer vi først inn i Tarjeis liv når han er tolv år, og vi får vite lite om livet frem til da. Likevel vet vi at han i det minste hadde søsteren Julie å leke med før skolealder. De er gjevne i alder og kommer godt over ens med hverandre. Tarjei har også gode sosiale ferdigheter. De andre barna i bygda liker Tarjei, og han har høy status i guttegjengene. Likevel er Tarjei ensom. Tarjei har venner, men hans ensomhet springer ut av at han mangler noen som forstår ham. Det viser seg helt mot slutten at Tarjei har noen som har forstått ham hele tiden, nemlig moren, men Tarjei har ikke visst om dette fordi hun ikke har vært i stand til å fortelle Tarjei at hun gjør det.

Julie er det nærmeste Tarjei kommer noen som forstår og viser det. Hun støtter broren hele veien, men hun klarer aldri helt å forstå ham likevel. Det Julie ikke forstår, er Tarjeis manglende styrke til å si hva han føler. Det er dette Per og Tarjei har til felles. De har ingen de kan snakke virkelig fortrolig med og som oppriktig skjønner hvordan de føler det. I hvert fall ikke som guttene selv vet.

I likhet med Pers familie er Tarjei inneforstått med at man ikke sier alt man går og tenker på. Det er ikke åpent for det i Tarjeis familie. Faren er som nevnt en mann som dyrker det maskuline. Han snakker ikke så mye, og i hvert fall ikke om følelser. Moren klarer ikke åpne seg for sønnen og la ham vite at hun forstår, og gir dermed ikke rom for at Tarjei skal si hva han føler. Til og med Julie som er den som er mest åpen i familien, ser ut til å skjule enkelte ting. Hun fremstår som sterk, men tør likevel ikke kreve sin rett som odelsjente selv om det kan tyde på at hun ønsker det.

Høy sosial status og venner til tross, Tarjei føler seg i likhet med Per fanget av forventninger om å være odelssgutt. Tarjei og Per har som sagt også det til felles at de ikke er glade i slakting. På Pers tid var slakting mye tettere på i form av at slaktingen foregikk hjemme på gården. Tarjei får også oppleve denne nærheten til livet og døden gjennom nødslakt hjemme på gården, som han i likhet med Per ikke får bevitne, og gjennom elgjakt. Tarjeis følelser i forhold til det å ta dyreliv kommer sterkt frem i forbindelse med nødslaktet. Før dette har vi fått vite at Tarjei ikke liker dyrebilen, og at han står og ser etter den i mange minutter etter at den har reist og tenker på hva som skal skje med dyrene i den. Om nødslaktingen sier Tarjei; ”jeg klarer ikke spise oksekjøtt. Ikke etter at vi slaktet en syk okse hjemme, og pappa lagde biff og kjøttdeig som smakte sykdom og død.” (Flatland, 2010, s.12). Tarjeis motvilje mot slakting stikker dypt og han klarer ikke distansere seg i forhold til dyret

som må bøte med livet. Både Per og Tarjei er dyrekjære gutter som lett knytter seg til dyrene. For Per er de lekekamerater, for en litt eldre Tarjei er dyrene en trøst. De forstår ham og dømmer ham ikke. Tarjei er spesielt glad i hunden hjemme, men også dyrene på landbrukslinja har han godhet for.

Til tross for at Tarjei er glad i dyrene og flink med gårdsarbeidet, så finner ikke Tarjei seg til rette i bygda. Han sier ”Jeg kjenner dem [de andre guttene i klassen] ut og inn, føler jeg selv. Og lurer på om noen føler de kjenner *meg* ut og inn. Hvordan ser jeg ut for dem som har vært en del av livet mitt så lenge?” (Flatland, 2010, s.18) Selv føler han at ingen kjenner ham skikkelig. Det kan virke som at bygda er for gjennomsliktig for Tarjei. Han føler seg veldig synlig og satt i bås i bygda. Han må leve opp til alles forventninger om hvem han er. Derfor ønsker Tarjei seg så langt bort som mulig. Han ønsker seg et større miljø hvor ikke alle kjenner ham, hvor han kan få muligheten til å redefinere seg selv. Dette står i skarp kontrast til klassekameraten Trygve. Trygve vet at Tarjei ønsker seg langt vekk. Trygve forstår ikke hvorfor. For Trygve ser livet til Tarjei perfekt ut. Trygve er som sagt den som er utenfor i guttegjengen på fem. Slik Trygve ser det, er Tarjei den populære, smarte, sterke og sporty gutten med odelsrett. Trygve selv er den som blir valgt sist på fotballaget, og som de andre lurer på om har en hjernefeil. Det som er interessant, er at selv om Trygve ofte er utenfor guttegjengen, er det han som kjemper for å beholde ungdomsskolen i bygda og som ikke vil bort derfra. For Trygve er det trygghet i å være i bygda og sammen med de andre guttene han har kjent hele livet til tross for at han alltid er den som er utenfor. Mens Trygve føler trygghet i det kjente og frykter å bli borte i mengden og helt venneløs dersom ungdomsskolen i bygda forsvinner, er det nettopp det Tarjei ønsker seg. Tarjei ønsker å være en av mengden, være vanlig og forsvinne.

Vesaas' Per trodde utveien var å bli prest. Utfra hvilke muligheter som fantes på tiden Per vokste opp, var det så å si den eneste muligheten. I 2010 er mulighetene i teorien uendelige. Enhver har mulighet til å bli omtrent hva det skal være. Selv om Tarjei har mange muligheter er ikke alle disse å oppfatte som legitime. Han leter etter en utvei som vil bli akseptert av faren. Siden Tarjei er gutt, blir han automatisk kalt inn til obligatorisk førstegangstjeneste. Løsningen for Tarjei kommer mer eller mindre dalende ned i fanget på ham. Når han først er i førstegangstjeneste, er det kameraten Kristian som foreslår for Tarjei å fortsette i Forsvaret og reise til Afghanistan. For Kristian er det som appellerer ved å dra, penger og status; ”Vi skal i krigen, sa han. Vi skal i krigen. Vi kommer hjem som helter. *Rike* helter, sa Kristian” (op.cit. 49). For Tarjei er det løsningen på et problem.

Det er interessant å merke seg at Pers løsning, å bli prest, står i så sterk kontrast til

Tarjeis løsning som er å bli soldat. Denne endringen i opplagte karrieremuligheter er ikke Helga Flatlands oppfinnelse, men en svært interessant observasjon. Som jeg vil analysere grundiger i neste kapittel.

Per blir aldri prest, men Tarjei blir soldat, og jeg har nå kommet til det punktet som for meg fremstår som det mest interessante, nemlig hva som gjør at Per kan bli på gården og ta over, mens Tarjei føler seg helt nødt til å dra.

Både Pers far Eiliv og Tarjeis far Hallvard forsøker å gjøre sønnene til yngre utgaver av seg selv. Det er ikke av vond mening at de forsøker å presse sønnene inn i en form som kanskje ikke passer dem, men snarere fordi de tror det er rett. Fordi det er tradisjonen, og fordi det aldri har falt dem inn at det finnes noe annet alternativ. For Per viser faren dette gjennom de få ordene Per opplever som en dom. For Tarjei er det farens handlinger som er avgjørende. Helt fra Tarjei er liten legger faren opp til manndomsprøver, konkurranser mellom far og sønn. Alle konkurransene er lagt opp innenfor gårdsarbeid, og faren blir stolt hver gang Tarjei mestrer de fysiske utfordringene han gir sønnen. De fysiske utfordringene har aldri vært Tarjeis problem; han er sterk og smart, og dette gjør at faren ikke er i stand til, eller vil se at Tarjei ikke mestrer det psykiske ved situasjonen. Konkurransene er om hvem som kan "løfte den største steinen, hvem kan spise flest poteter, hvem kan gå lengst på ski, hvem fisker den største fisken, hvem tør å reparere gjerdet på innsiden av okseinnhegningen" (op.cit. 25). Likevel har konkurransen et visst psykisk aspekt som viser at de to mennene i familien bryr seg om hverandre og kjenner hverandre til en viss grad. De usagte reglene er sånn at Tarjei lar faren vinne dersom han har kranget med moren. På samme måte lar faren Tarjei vinne dersom de har sendt dyr til slakt, fordi faren vet at Tarjei synes akkurat det er vanskelig.

Eiliv lykkes til slutt med å gjøre Per til en utgave av seg selv, mens Hallvard ikke lykkes like godt med Tarjei. Det største problemet for Per har hele tiden vært dette med slakt, og om hvor vidt han er glad i jord. Det er ikke før Per er voksen og faren er skadet, at Per når dette gjennombruddet som gjør at han endelig finner seg til rette i det store spillet, og livet på gården faller på plass for ham. Gjennombruddet kommer når Per blir nødt til å slakte hesten Gulen fordi faren ikke kan gjøre det selv. Gjennom denne handlingen får Per en åpenbaring. Han kommer så i kontakt med naturen og livssyklusen at han endelig føler at han er en del av den. Gjennom å mestre en situasjon som han har fryktet, overvinner han den.

Tarjei opplever noe lignende. En stund før innkalling til førstegangstjenesten er Tarjei i ferd med å resignere. Han går på videregående og ser ingen annen utvei enn å gjøre som faren forventer av ham og bli bonde. Mens moren og søstern reiser til syden i høstferien, har faren bestemt at han skal ta med seg Tarjei på elgjakt. "Vi er på guttetur, vi jakter elg. Jeg går

gjennom skogen og regnet og tjukk tåke. Har gitt opp egne tanker, og egne mål, har gitt opp å se meg selv om ti år. For det er her jeg vil være om nøyaktig ti år, på jakt med pappa, og gå gjennom skogen og regnet og kanskje ikke føle noe lenger” (op.cit. 27). Så lar faren Tarjei skyte en gigantisk elgokse selv om Tarjei ikke har tatt jegerprøven enda. Tarjei observerer det staselige dyret ”Oksen som skvetter til – ikke over smerten, men lyden – før den kneler med hevet hode og faller om uten lyd. Som om den legger sin ære i å dø på denne måten; behersket, rolig og kontrollert” (op.cit. 28). Denne ærefulle måten å dø på forandrer noe i Tarjei, ”Helt fram til nå, når vi sitter forran peisen, har adrenalinet pumpet gjennom kroppen. Sammen med en svak følelse av dårlig samvittighet. Men elgen kjente ingen ting, det var *jeg* som plutselig kjente noe. En plutselig glede, en plutselig iver og nå en ro” (ibid). Plutselig faller ting på plass i Tarjei, på samme måte som for Per da Per skjøt Gulen. Tarjei kjenner at han plutselig gleder seg til neste dag.

Det er dagen etter det fatale skjer som gjør at Tarjei og Pers liv tar hver sin retning. Tarjei begynner dagen med å forsøke å bli enda mer som sin far. Han forsøker å gå i farens fotspor mens de er ute i skogen fordi faren klarer å gå helt lydløst. Tarjei som har en imponerende retningsans bemerker at de går rett vest. Det fatale som skjer denne dagen, er det som gjør det umulig for Tarjei å bli. Ved et vådeskudd skyter Tarjei en av de andre mennene i jaktlaget. Tarjei som ikke har lov til å skyte, siden han ikke har jegerprøven, blir reddet av sin far. Faren tar skylden for at jaktkameraten ble skadet, og etter dette er det, som jeg skrev i handlingsreferatet, helt umulig for Tarjei å bli værende i bygda. Selv om farens jaktkamerat overlever og blir bra igjen, er det det offeret faren gjør for å beskytte Tarjei som gjør det helt umulig for ham å bli.

Her skiller Tarjei og Per lag. Hvem av dem er det egentlig som ender med å være mest tro mot seg selv? Mæhle mener som nevnt at Per utvikler seg og finner seg til rette i livets, dødens og naturens kretsløp, og støttes i stor grad av Høystad i dette. Baumgartner hevder derimot at Per resignerer og tilpasser seg, og at Pers egen personlighet undertrykkes. Helga Flatland presenterer gjennom sin bok enda en lesning av Vesaas’ klassiske roman. Selv om Per og Tarjei til syvende og sist velger hver sin måte å håndtere lignende situasjoner på, kan det virke som at løsningene ikke egentlig bringer dem til forskjellige steder likevel.

Da Per som liten gutt gikk motstrøms i elva, fant han Åsne, som etter det møtet fikk en meget spesiell plass i Pers liv. Det er Åsne Per tenker på og setter høyest i mange år fremover. Ved å velge å seile medstrøms mister Per Åsne til Olav. I stedet finner Signe ham. Hun kommer tilfeldigvis til gården for å arbeide, og dermed blir hun der. Det er som om Per tar til takke med Signe fordi det tilfeldigvis er hun som er tilstede på Bufast. Det kan virke som at

Per slår seg til ro med det som kommer til ham naturlig i stedet for at han går etter det han vil ha. Det betyr ikke at det nødvendigvis er negativt. Per selv har tross alt følelsen av at livet ble som det skulle til slutt, og at ting har falt på plass. Man kan vurdere om den unge nysgjerrige Per lider en eksistensiell død slik som Baumgartner ser ut til å mene, men gjør ikke de fleste barnesinn det?

Tarjei derimot kan ikke bli værende i bygda. Den er et vanskelig sted for Tarjei som liten, men akkurat når han begynner å føle at han hører hjemme skjer noe som gjør det umulig for ham å bli. Min oppfatning er at Tarjei til slutt rømmer fra bygda av helt andre årsaker enn han først hadde tenkt. Argumentene for å reise var i utgangspunktet de samme som Pers, men de blir endret da Tarjei skyter Johan. Tarjei kommer til et punkt hvor det for ham ikke er noen vei tilbake. Han kan ikke bli i bygda og hver eneste dag bli minnet om hva han har gjort. Særlig ikke siden faren tar skylden for ham og han ikke får muligheten til å stå til ansvar for sine egne handlinger. Det Tarjei ikke innser, er at uansett om han reiser, er det noe han ikke kan rømme fra. Det er dette Per avfinner seg med. Som Baumgartner vektlegger blir Per trykket til jorden av vekten av en kvinne. Per innser kanskje at livet og naturen går sin gang, og at det vil innhente ham uansett hvor han er, og hva han gjør. Da kan han like godt slå seg til ro med det og spille på lag med naturen.

Tarjei blir selv innhentet av naturen. Han er en del av kretsløpet selv om han er ikke lenger er i hjembygda. Ironisk nok ender Tarjei i hjembygda til slutt likevel, enda han har forsøkt å rømme. Selv om han ender sinde dager i krig på den andre siden av jorden, blir han begravet i norsk jord, i hjembygdas jord, sammen med kameratene Trygve og Kristan. Det hjelper ikke Tarjei å rømme, for han ender i hjembyda til slutt uansett.

Flatland etablerer altså en relasjon mellom sin roman *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og Vesaas' kanoniserte fortelling. Dette gjør hun ved å la fortellingen om Tarjei stå i et hypertextuelt forhold til særlig første del av *Det store spelet*. På denne måten oppnår hun å reaktualisere debatten om det norske bygdelivet. Hun viser at Vesaas' roman fremdeles er aktuell selv om premissene for gårdslivet er endret. Flatland forholder seg til den nye tidens premisser hvor likestilling mellom kjønn samt globaliseringen spiller en større rolle. Flatlands dobbelte perspektiv hvor det nasjonale og lokale står i sammenheng globale, styrkes ved at hun etablerer intertekstuelle forbindelser til både en Norsk klassiker og en klassiker i den vestlige verdens litteratur. I neste kapittel vil jeg vise hvordan denne understreker Flatlands politiske poeng.

5 Komparativ analyse av *Bli hvis du kan.*

Reis hvis du må og ”Reisa”

Paratekstuell forbindelse til reisemotivet i Baudelaires ”Reisa”

I tillegg til *Det store spelet* er den mest betydningsbærende intertekstuelle referanse i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* romantittelen, som er hentet fra Charles Baudelaires ”Le Voyage” (”Reisa”). ”Le Voyage” er avslutningsdiktet i Baudelaires 1861-utgave av diktsamlingen *Les Fleurs du mal (Det ondes blommar)*. Denne utgaven av verket hadde seks deler hvor det er verdt å merke seg at ”Le Voyage” er å finne i avdelingen ved navn ”La mort” (”døden”). I sin baudelairestudie *Poesiens skandale* skriver Per Buvik at ”Le Voyage” ifølge en vanlig lesning av diktet er et uttrykk for Baudelaires livstrøtthet og desillusjon, samtidig som det er et resymé av hovedtemaene i *Les Fleurs du mal* og en presisering av bokens budskap” (Buvik, 1996, s. 131). Buvik mener ikke at denne lesningen nødvendigvis er feilaktig, men hevder den krever nyansering. Han går grundig til verks i sin analyse og legger vekt på ”Le Voyages” omfattende intertekstuelle referanser, ikke bare til de andre diktene i samlingen, men også til gresk mytologi, inklusiv fortellingen om Ikaros, og berømte verk som *Odyseen* og *Den flyvende hollender*.

Det er en del av denne litterære rikdommen Helga Flatland trekker med seg inn i sin roman når hun velger en linje fra nettopp dette diktet som romantittel. Denne typen intertekstuell forbindelse er det plasserer Genette i kategorien paratekst. Paratekst er som nevnt alle typer tekster som er mer eller mindre løselig forbundet med en hovedtekst. Slik sett er tittelen i seg selv en paratekst. Genette diskuterer i hvor stor grad man skal innlemme paratekster som en del av en tekst, og hans konklusjon er at paratekstene ofte fremstår som viktigere enn først antatt; ”Even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard [paratexts] as easily as they would like and claim to do” (Genette, 1997, s. 3). I dette tilfellet dreier det seg om en romantittel, som på paratekstuell vis plasserer romanen i et intertekstuell forhold til et dikt. I likhet med Genette synes jeg imidlertid det er vanskelig å avskrive paratekstene som irrelevante, og jeg vil derfor gå nærmere inn på denne referansen i dette kapittelet. Min påstand er at denne intertekstuelle forbindelsen tilfører romanen en ekstra dimensjon ved at den bærer en sterk oppfordring som forsterker det politiske budskapet i romanen. Siden analysen i hovedsak baserer seg på

Haakon Dahlens nynorske oversettelse, vil jeg i det følgende referere til Baudelaire's dikt som "Reisa", slik Dahlen gjør.

Reisemotivet

"Reisa" består av 36 strofer på fire linjer og er skrevet i versmålet alexandriner. Diktet er inndelt i åtte deler med et varierende antall strofer. Diktet har ikke ett enkelt subjekt, men et kollektivt "vi" i betydningen menneskene. Dette subjektet er igjen delt i to grupper. Den ene gruppen er de menneskene som ønsker å reise, og som drømmer om å komme seg bort, mens den andre gruppen er menneskene som har vært ute og reist. Slik fungerer diktet som helhet mer eller mindre som en dialog mellom disse to subjektgruppene. De åtte avdelingene hjelper til å dele inn denne dialogen.

Den første delen består av strofene én til seks. Disse strofene beskriver i hovedsak de forskjellige motivene folk har for å reise. Den første strofen beskriver barnets verden:

For barnet, glad i landskapsbilde og pastellar,
er altet vidt og grenselaust som dets begjær.
Så stor ei verd i lampelyset når det kveldar!
Så lita verda er i minnets matte skjær!
(Baudelaire, 1997, s.54)

Buvik tolker det dithen at for barnet er verden stor, og det er harmoni mellom barnets fantasi og virkelighet. Kart og bilder er alt de trenger for å reise, fordi barnet foretar sine reiser i fantasien. Dette bildet settes videre opp mot de voksnes verden i siste linje. De voksne har oppdaget at verden slett ikke er bare harmonisk, og skuffelsen har satt inn. Verden virker med ett mye mindre. Det blir viktig å se noe nytt og ukjent, og trangen til å reise lar seg ikke lenger stilne av fantasien (Buvik, 1996, s. 132).

I strofe to til fire blir forskjellige årsaker til det voksne menneskets reelle reisetrang presentert. Blant grunnene som nevnes, er nag, krav og alle prøvelsene verden påfører den enkelte, men også drømmer og en lengten etter det uendelige. I strofe tre står det: "For noen fer frå fedreland med vonde minne,/ mens andre skyr sin barndomsheim, si eiga tuft" (Baudelaire, 1997, s. 54). Noen rømmer altså fra dårlig behandling i sitt hjemland, mens andre ikke holder ut stedet de er født på. Videre i strofe fire nevnes det å rømme fra et destruktivt kjærlighetsforhold, og det spilles her på *Odysseen*.

Disse årsakene til å reise sammenfaller godt med guttene Tarjei og Trygves utferdstrang i Flatlands roman. Tarjei plages som nevnt med uttalte forventninger og krav

om at han skal ta over gården hjemme, og han føler seg fanget av dette. Forventningene til Tarjeis fremtidsplaner skinner gjennom i alt særlig faren, og besteforeldrene, sier og gjør. Selv, føler han at bygda er for liten for ham, og at han har opplevd alt som er å oppleve der. Det er frykten og respekten for faren og besteforeldrene som er grunnen til at han ikke tør å si fra om sine ønsker. Det er derfor i Tarjeis tilfelle snakk om å rømme fra landet, og å sky sitt eget barndomshjem.

Når det gjelder Trygve, sammenfaller også hans motiver for å reise med motivene Baudelaires reisende har, men han ser ut til å ha enda flere grunner for å dra. Trygve er involvert i et noe turbulent kjærlighetsforhold med nabogutten Sigurd, og rømmer som noen av Baudelaires reisende fra problemene i kjærlighetsforholdet. En annen grunn til at han reiser er at Trygve alltid har vært den av guttene som har stått litt på utsiden av guttegjengen, og det faktum at de andre vil ha ham med, fremstår som utslagsgivende. Det står at han:

Tenkte så det gjorde vondt i hovudet og kroppen. Ikkje på om eg skulle reise eller ikkje. Men på at det gikk så fort for meg å bestemme meg med ein gong dei spurte. På at eg alltid gjorde det alle andre sa, bare fordi dei spurte, bare fordi dei rekna med meg. Og bare fordi Sigurd ikkje gjorde det.
(Flatland, 2010, s. 168).

En tredje grunn Trygve har for å reise er at han, som hele tiden har vært den som har klamret seg til tryggheten ved alt det kjente i hjembygda, oppdager at han trives i førstegangstjenesten. Han er fortsatt en av dem som strever mest med de fysiske utfordringene, men han merker at han har blitt tøffere og sterkere, noe de andre i hjembygda ikke har oppdaget fordi de har kjent ham hele livet, og ikke har registrert at han har forandret seg. Han har kanskje ikke engang oppdaget det selv før han får anledning til å kjenne etter. Trygve opplever at førstegangstjenesten og alle de nye menneskene gir ham muligheten til å redefinere seg selv, og fremstille seg slik han selv vil. Trygve reiser derfor i bunn og grunn også for å finne seg selv og for å teste sine egne grenser og sitt eget mot. Han reiser for å finne den voksne Trygve, og for å bevise for seg selv og andre at han er tøffere enn de forventer.

Når det gjelder forholdet til Sigurd, har det opp til det punktet hvor Trygve faktisk reiser, vært Sigurd som har definert det, og hatt makten i kjærlighetsforholdet. Trygve føler at Sigurd, som alltid har vært en av de tøffe og kule guttene i bygda, ikke vil vedkjenne seg ham verken som venn eller kjæreste, og dette oppleves som sårende. Muligheten for å reise til Afghanistan oppstår rett etter at Trygve og Sigurd har hatt en uoverensstemmelse. Denne

uoverensstemmelsen bunner i det faktum at Trygve har funnet trygghet nok til at han ønsker å fortelle om forholdet til familie og venner, mens Sigurd ikke er klar for det.

Uoverensstemmelsen resulterer i at Sigurd får kalde føtter og trekker seg helt unna. Det er rett i etterkant av denne hendelsen at Kristian ringer og foreslår at Trygve blir med til Afghanistan. Trygve forteller hvordan han reagerte på forespørselen ved å si at ”Eg ville gjerne forandre livet mitt akkurat da, for ingenting kom nokonsinne til å bli enkelt igjen. Ingenting kom til å være bare Sigurd og meg. Aldri. Eg var så glad for at Kristian ringte meg, så glad for at han ville ha meg med” (Flatland, 2010, s.167). Både Trygve og Tarjei har med andre ord utfordringer i livet som gjør at de ønsker seg bort.

Etter at ”Reisa” har tatt for seg alle disse forskjellige årsakene til at folk reiser, mer eller mindre for å rømme, at det presenteres enda en gruppe reisende. Det er disse som i strofe fem og seks presenteres som de sanne reisende:

Dei sanne reisande er dei som dreg avgarde
for ferdas skuld, som små ballongar, likeglad,
å fri seg frå sin lagnad kan dei aldi klare,
og grunnlaust, utan tanke, skrik dei: Fort avstad!
(Baudelaire, 1996, s.54).

En av disse sanne reisende er Kristian, den tredje av Flatlands afghanistansoldater. Kristian blir i motsetning til de andre to ikke tildelt ordet på noe tidspunkt i romanen. Flatland er blitt kritisert for dette valget i enkelte av anmeldelsene. *Klassekampens* Silje Bekeng skriver ”Kristian har nesten ingen plass i boka, og det grepet forstår jeg ikke helt” (Bekeng, 2010). Flatlands hovedinteresse ligger i de to andre guttenes motiver for å reise da disse to har mer dyptgripende motiver for å verve seg til utenlandstjeneste.

Utelatelsen av Kristians stemme kan virke overraskende, men dette gjør at han fremstår som den mest representative for de virkelige afghanistansoldatene slik vi kjenner dem fra media, et poeng jeg vil komme tilbake til. Siden han aldri får ordet selv er vår kilde til Kristians tanker er kun de andre guttenes oppfatning av hva han forteller dem. Kristian er den som i utgangspunktet lanserer ideen om å reise til Afghanistan. Han fremlegger ideen for de andre to med en betoning av eventyrlyst, opplevelselstrang, penger og status. Det er på følgende måte han beskriver det til bestekameraten Tarjei:

Vi burde dra ut etter militæret, sa han. Ut hvor da, sa jeg. Til Afghanistan. Han hadde skrevet ut flere sider fra Internett. De trenger oss, sa han. Og lønna, fy faen, lønna er helt vill, sa han. Du vil jo ikke hjem igjen, det er jo dette du er god på. [...] Vi kommer

til å gjøre en innsats, faen, tenk bestefaren din kommer til å bli fornøyd, sa Kristian. Det er ingen som kan si noe på dette, du vet det? Vi skal i krigen, sa han. Vi skal i krigen. Vi kommer til å komme hjem som helter. *Rike* helter. (Flatland, 2010, s. 48-49)

I diktet drar de sanne reisende ut for å finne det ukjente. Buvik tolker strofenes betydning dit hen at det er å ”videreføre barnets ukompliserte blanding av drøm og virkelighet, og naive utforskning av tilværelsens muligheter” (Buvik, 1996, s. 132). Kristian har helt tydelig en noe naiv og barnslig innstilling til afghanistantilværelsen. For Kristian fremstår forslaget om å verve seg som en lek, han ser ut til å mangle perspektiver. Han innser overhodet ikke at det er farer forbundet med å skulle tjenestegjøre i krig. Han overbeviser Trygve, som er den mest engstelige av guttene, om at de ikke skal i krigen, samtidig som det er akkurat det han sier til Tarjei at de skal. Han snakker de andre to etter munnen, og sier det han vet de trenger å høre for å overtale dem til å bli med. At uttalelsene hans til de to ender med å bli totalt motstridende ser ikke ut til å ha noen betydning for ham. Det eneste som betyr noe er at han får overtalt dem til å dra. Kristians begjær etter opplevelser ser ut til å være altoppslukende, og kan beskrives med strofe seks i Baudelaires dikt.

”Deira ynske liknar himmelslør som viftar,
dei drøymer, lik rekrutten om kanonens makt,
om vellyst utan mål der former stadig skiftar,
med navn som sjela ennå aldri har høyrst sagt”
(Baudelaire, 1997, s. 55).

Det er verdt å legge merke til at nettopp soldaten brukes som bilde på begjæret etter å reise, og hva de reisende drømmer om at de skal oppleve. En rekrutt vet ikke av egen erfaring hva det vil si å gå i krig, og hvilke farer det fører med seg. Han har bare en oppfatning som er dannet på bakgrunn av hva han har hørt, og fokuserer som Kristian mer på makten og statusen. Han glorifiserer at de skal ut i krig og skaper en drøm som ikke kommer til å stemme overens med virkeligheten. Det er denne umodne innstillingen det virker som om romanen ønsker å ta et oppgjør med samtidig som den til en viss grad mister dette aspektet når Kristians historie ikke er tillagt større vekt.

*

Del to av ”Reisa” inneholder strofene sju til tolv og handler i hovedsak om det at ingenting er slik det fremstår. Det som ser flott ut på avstand, er ikke alltid like fint når man kommer nærmere, likevel er de reisende stadig ivrig på leting etter det de har drømt om, og lurert dermed selv gang på gang. I strofe sju og åtte står det:

”A gru! Vi liknar på ein fjøren ball som dansar
i kring med hopp og sprett. Sjølv etter strevsam dag
tar vitetrongen tak og pinar sjel og sansar
lik Engelen som gruffullt piskar sol med slag.

Å underlege ferd der målet mest glir unna,
Kan vere ingenstad og kanskje på kvar plett!
Der Mennesket forbyr det minste håp å blunda
og for å finne fred, fer rundt som ein besett!”
(Baudelaire, 1997, s.55)

I disse strofene påpeker Buvik at det ser ut til at tanken om de sanne reisende torpederes. Det er ikke lenger noe nobelt over det barnslige ved eventyrlysten. Selve nysgjerrigheten fordømmes: ”Nysgjerrigheten gir aldri mennesket ro, men får det tvert om til stadig å håpe på noe *annet* og *mer*. Mennesket søker ustanselig – ingen steder og alle steder; de løper som gale for å finne det de ikke vet hva er. Men hva er det til sist? Tilsynelatende fred og hvile” (Buvik, 1996, s. 133). Dersom det er ro og hvile Kristian er på jakt etter, så vet han det ikke selv. Det fremkommer ikke av teksten at han søker etter ro. Derimot er det sannsynlig at Kristian føler seg understimulert, og at det er mangel på utfordringer som får ham til å dra. Referansen til diktet oppfattes som essensiell i Kristians tilfelle, og etter min oppfatning får Kristians rolle i romanen større viktighet av referansen til diktet. Han fremstår som en mer betydningsfull karakter i det intertekstuelle lyset fra ”Reisa”.

Selv om Kristian kanskje ikke søker fred i sjelen, er det nok nettopp det Tarjei gjør. Det kan høres paradoksalt ut at han reiser i krigen for å finne ro, men han leter etter harmoni og en mulighet til å leve livet slik han selv ønsker. Eller retter sagt: Han leter etter trygghet i seg selv til å leve livet slik han vil. Dette finner han ikke hjemme på gården. For ham er det så viktig å ikke være hjemme at han kontinuerlig letter etter nye måter å komme vekk på, enten det er snakk om å gå på skole langt unna, utføre førstegangstjenesten eller verve seg som soldat i Afghanistan.

Hele del to av ”Reisa” er preget av uroen som nysgjerrigheten skaper. De følgende strofene er preget av ulike stemmer som påvirker den reisende i forskjellige retninger. Noen av stemmene er optimistiske og roper om alt det flotte man kan finne, mens andre stemmer

varsler om at man må passe seg for skjær i sjøen. I strofe elleve går fornuften i mennesket langt i å foreslå å ta livet av fantasien ved å kaste den over bord og la den drukne, og i strofe ni refereres det til myten om Ikaros. Denne referansen har forsvunnet litt i den norske gjendiktningen i og med at ordet Ikaros ikke er kommet med, slik det har i de andre nordiske oversettelsene. I den greske mytologien lar Ikaros seg lede av sitt begjær etter å nå solen, og han lager seg derfor vinger. Fordi han kommer for nær solen smelter voksen vingene hans er bundet sammen med, og han styrer i havet. Det ligger altså en dødsfare i å følge begjæret etter å reise, noe Flatlands gutter og bygda for øvrig får bittert erfare.

*

I del tre er det også at dialogen mellom de reisende og de drømmende begynner. De drømmende ber de reisende fortelle om sine ferder, og i del fire forteller de reisende om hva de har sett. Subjektet i del tre er dem som drømmer om å reise, men de to strofene som utgjør denne delen gir drømmerne uttrykk for at de ikke ønsker å reise selv; de vil bare høre om andres reiser og på den måten reise i fantasien og for en stund slippe unna sin egen virkelighets lenker. De hilser de reisende som fortellere av gode historier, men andre ord som diktere (Buvik, 1996, s135). Buvik påpeker her at "Reisa" har et sterkt metapoetisk perspektiv. I forhold til *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* ser ikke denne delen av diktet ut til å ha særlig stor betydning utover at Tarjei helt klart er en drømmende gutt med masse fantasi, som er glad i fortellinger. I romanen forekommer det en mengde referanser blant annet til bøker Tarjei leser, deriblant William Goldings destruktive reisefortelling *Fluenes herre*.

Del fire består av strofe nummer 15 – 21. Det er de reisendes svar til de drømmende om hva de har sett på sine reiser. For Flatlands roman er heller ikke denne delen av den største betydning, men den har likevel et par punkter som er verdt å nevne. Del nummer fire legger nemlig vekt på budskapet om at selv om de reisende har sett det utroligste, og slev om det høres helt fantastisk ut når de forteller om det, så er reistilværelsen like kjedelig som å være hjemme. De reisende forsøker å fortelle at de mange ganger har kjedet seg på tur. "Men trass i naud, alt nytt som fekk oss til å sitre,/ har trøytleik plaga oss, som her, på heimleg strand" (Baudelaire, 1997, s. 56). Videre står det i strofe 17:

"Den gildeste natur, dei gullforsira byar
har aldri mystisk greid å lokke noen slik
som slumpetreffen, når han byggjer slott i skyar.
Men det begjæret gav, var alltid angst og svik.
(Baudelaire, 1997, s. 57).

Det presiseres med andre ord at virkeligheten aldri kan leve opp til fantasien om hvor bra noe skal bli. Det fremstår som et budskap til de som ønsker å reise, at dette ikke vil løse problemet, fordi problemet finnes i dem selv og vil følge dem hvor enn de reiser. Del fem og seks er en forsterking og en repetisjon av budskapet i del tre og fire. De reisende innser at de drømmende er blendet av sine forestillinger om tilværelsen som reisende, og forsøker å gi dem en realitetsorientering, selv om denne ser ut til å være nytteløs. De reisende er altså dem som har erfaring, med andre ord de voksne og de eldre. De drømmende er de unge. De eldres resignerte poeng, er at de unge aldri hører på de eldres erfaringer, de kommer alltid til å gjenta de voksnes feil. De er nødt til å erfare på egenhånd. Dette gjenspeiles også i ungdommens forhold til de voksne i Flatlands roman. Verken foreldrene til Tarjei eller Trygve støtter at de skal reise. De motsetter seg ideen om at sønnene skal bli soldater, og tyr til hard skyts for å få dem til å bli, men lykkes ikke. De forsøker å snakke med sønnene om farene soldattilværelsen medfører, og prøver å sette dem fast ved å snakke politikk med dem. I et lite gjennomtenkt og spontant forsøk på å få Tarjei til å bli forseglar faren sønnens skjebne ved å forsøke å gi ham dårlig samvittighet for å forlate gården han skal overta. Tarjeis far har ikke klart å ta inn over seg det han sannsynligvis mistenker, at Tarjei rømmer fra nettopp denne plikten og ansvarsfølelsen. I strofe 27 fortsetter de reisende med sine råd.

Dei mindre dumme, tapre venner av det gale,
som skyr den store hop, av lagnad påført tort,
i opiumen søker dei den djupe dvale.
- Slik lyder frå vår verd den evige rapport.
(Baudelaire, 1997, s. 58)

Bruken av opium presenteres ikke som entydig positiv, men mindre dum enn jakten på det uoppnåelige. Bruk av rusmidler er også en form for flukt, en flukt Flatlands gutter får oppleve. Det er Tarjei som forteller om det. ”Jeg har drukket meg full på hjemmebrygget til faren til Bjørn, med Kristian, Bjørn og Trygve. Den kvelden var den beste hele jula. Bjørn hadde kjøpt hasj av en fyr i klassen sin og hadde fått mye for pengene. Vi var steine og fulle og varme og rolige” (Flatland, 2010, s. 33). Dette skjer mens Tarjei fremdeles går på videregående og ikke vet hvordan han skal komme seg ut av sin håpløse situasjon. For ham byr hasjen og alkoholen en pause fra den indre kampen han kontinuerlig kjemper mot sin egen skjebne. I ”Reisa” fremstilles opiumsbruken som det minste av to onder, og i Flatlands roman kan man lure på om dette er de to alternativene unge mennesker på bygdene har: rusmisbruk

eller tilværelsen som soldat.

Tre av Flatlands gutter velger soldattilværelsen, mens Bjørn, som er den som skaffet hasjen og som derfor må anses som den som er mest opptatt av den, er den eneste som ikke reiser ut som soldat. Bjørn vil ikke engang ut i førstegangstjenesten og vurderer å røyke hasj før sesjonen slik at det skal slå ut på narkotikatesten på urinprøvene, men han blir stoppet av de andre (Flatland, 2010, s. 36). Ved at Bjørn er den eneste som overlever, gir romanen på sett og vis de Baudelaires reisende rett i at rusmisbruk er en bedre utvei enn å reise.

Den sjuende delen av ”Reisa” reflekterer på mange måter over det de reisende har å bidra med av kunnskap. Det er i denne delen i strofe 29 at Flatland har funnet sin tittel. Hun har ikke brukt oversettelsen til Haakon Dahlen slik den er gjengitt her, men hun har brukt verset mer direkte oversatt fra den franske originalen. Hos Dahlen står det.

”Reise eller bli? Hald deg stille om du maktar!
Dra om det trengs! Ein spring, ein annan søkjer veg
som fører vekk frå fienden, vår nøye vaktar
nemnt Tida! Visse andre jagar sine steg”
(Baudelaire, 1997, s. 59)

Ved utgivelsen ble Flatlands roman omtalt som mindre politisk enn ventet av både anmelderen til *Dagbladet* og *NRK*. Selv uttaler forfatteren at det ikke er en antikrigsbok hun har skrevet. Samtidig oppleves romanen likevel som delvis politisk. Dette kommer særlig godt frem når man leser romanen i lys av Baudelaires dikt. Det er tydelig at budskapet er at man bør tenke seg nøye om før man verver seg som soldat. Min oppfatning springer ut av tittelen som jeg opplever har en sterk appell om at man ikke skal reise med mindre man er helt nødt, og den støttes opp av Baudelaires dikt for øvrig. Det fremstår heller ikke, på bakgrunn av guttenes skjebne, som noen spesielt god idé å reise. Hva er det guttene ofrer livet for? Det er i hvert fall alt annet enn politiske overbevisninger som får disse tre soldatene til å reise. Den intertekstuelle forbindelsen til Baudelaires dikt forsterker inntrykket av budskapet som en viss motstand mot norske soldaters deltakelse i krigen, og det kan betraktes som en kritikk av det romanen fremstiller som uoverveide avgjørelser og feil motiver for å dra. Det er dette politiske og sosiologiske aspektet ved romanen som vil bli gjenstand for nærmere undersøkelse i neste kapittel.

Oppfatningen om soldatenes manglende bevissthet med hensyn til hva de legger ut på, blir forsterket av de to siste strofene i ”Reisa”, som bærer med seg en eim av ufrivillig selvmord. Flatlands gutter er fanget i en oppfatning av at de er udødelige. Ingen av dem tenkte

tanken på at de kunne dø da de vervet seg til tjeneste, og selv i livets siste øyeblikk står det om Tarjei at han ikke tror han skal dø. Når Baudelaires mennesker innhentes av døden, ønsker de den velkommen fordi de ikke har funnet det de leter etter i denne verden. De innser ikke at den siste reise virkelig er den siste, men betrakter den bare som et nytt eventyr, en mulighet til å finne ukjent land, enten det er til himmelen eller helvete det bærer.

Denne intertekstuelle forbindelsen til Baudelaires dikt bidrar til å almenngjøre en del av det problemet Flatland ønsker å sette under debatt. Baudelaires dikt fremstiller reisetringen som eksistensielt og allmenngyldig. Trangen til å reise ligger altså i menneskets natur. Flatland relaterer dette direkte til debatten om de norske afghanistansoldatene. Denne intertekstuelle referansen kan bidra til å forklare hvorfor at dagbladanmelder Cathrine Krøger oppfatter romanen som både politisk og eksistensiell (Krøger, 2010).

DEL 2

6 Teorier om risiko og kosmopolitisk empati

I teorikapittelet om intertekstualitet og dialog, som innledet del 1 av oppgaven skrev jeg at del 2 skulle omhandle romanen som samtidsgenre, og dens dialog med samtidsdiskursene.

Bakhtins teorier om hvordan romanen forholder seg aktivt til samtiden, og er i dialog med den, ville være sentral. For å utvide perspektivet og gi en bredere forståelse av den samtiden Helga Flatland skriver seg inn i, vil jeg i tillegg til mediediskursene trekke inn sosiologiske teorier om risiko og kosmopolitisme.

Teoriene jeg vil presentere i det følgende, er Ulrich Becks teorier om risikosamfunnet og kosmopolitisk empati, slik de er presentert i boka *Cosmopolitan Vision* (2007), samt Anthony Giddens teorier om skjebne, risiko og sikkerhet, som er omtalt i *Moderitet og selvidentitet* (1996). Beck og Giddens er begge opptatt av risiko, men der Beck forholder seg til risiko på samfunnsnivå, forholder Giddens seg i større grad til den samme tematikken på individnivå.

I denne introduksjonen vil jeg med Becks og Giddens som utgangspunkt først omtale teorier om risikosamfunnet og hvilke trusler dette fører med seg. Deretter fortsetter jeg med Giddens teorier om risiko generelt og hvorfor enkeltindivider velger å oppsøke risiko, før jeg til slutt vil presentere Becks teori om kosmopolitisk empati.

Risikosamfunnet

Ulrich Beck omtaler i *Cosmopolitan Vision* (2007) det han velger å kalle risikosamfunnet. Risikosamfunnet ser ut til å være en uungåelig effekt av globaliseringen. Det eksisterer på bakgrunn av trusler og risikoer som oppstår på grunn av teknologiske fremskritt.

Terrortrusselen er en av trusslene som har oppstått som resultat av globaliseringen. Denne terrortrusselen er i dag årsaken til at nasjonen Norge deltar med fredsbevarende styrker i Afghanistan. Dette er trusler man for kun om lag femti år siden ikke hadde begrep om, men som har blitt en naturlig del av trusselbildet. Angrepet på The World Trade Center 11. september 2001 opplevdes som et angrep på hele den vestlige sivilisasjon og forårsaket en

reaksjon som Beck mener minner om den reaksjonen man kan forvente dersom vi skulle bli utsatt for et anngrep fra Mars (Beck 2007, s.35). Hele den vestlige verden samlet sine ressurser i det Bush-administrasjonen valgte å kalle ”krigen mot terror” og stod sammen mot det som opplevdes som en felles fiende.

En annen som beskeftiger seg med menneskenes forhold til risiko, er som nevnt Anthony Giddens. Giddens omtaler i *Modernitet og selvidentitet* (1996) det han kaller for skjebnesvangre øyeblikk. Han mener disse står i et spesielt forhold til risiko. Med skjebnesvangre øyeblikk mener Giddens de øyeblikkene hvor det vil være naturlig å trekke inn ekspertise, som for eksempel når man trenger å få stilt en medisinsk diagnose. De skjebnesvangre øyeblikkene er det Giddens kaller en trussel mot det ”beskyttende hylster” (Giddens 1996 s.137). Dette beskyttende hylster skjerner vår sikkerhet med en ”alt-er-som-det-plejer”-innstilling. Denne innstillingen er essensiell for at ikke hylsteret skal stå i fare for å slå sprekker (ibid).

Giddens mener at menneskene ved å skape rutiner og forutsigbarhet og ved å lære seg til å mestre forskjellige situasjoner, skaper en trygg sfære rundt seg. Han bruker eksemplet med å lære seg å gå uten å falle. Ved å lære seg dette lurer man seg selv til å tro at kroppen ikke er så skjør som den faktisk er, men dette kan bare oppnås ved langvarige læreprosesser, og på denne måten eliminerer vi en mengde risikoer. Dette fører til det Giddens kaller en begivenhetsløshet som for det meste preger vårt hverdagsliv. Denne begivenhetsløsheten er et resultat av kyndig oppmerksomhet og danner en kjerne av oppnådd normalitet som Giddens kaller *Umwelt*, et begrep han har lånt av Goffmann (op.cit. 152).

I de såkalte skjebnesvangre øyeblikkene mener Giddens at individet står overfor høyfrekvens risiko. Det som da gjør risikomiljøet så vanskelig å konfrontere, er omfanget av følgene dersom det går galt. I likhet med Beck påpeker Giddens at risikoene har forandret seg. Vi står overfor andre utfordringer i dag enn vi gjorde for hundre år siden. De ting som var livstruende for hundre år siden, er i stor grad eliminert, men andre farer har nå overtatt. Blant annet påpeker Giddens at den estimerte levealderen har økt betraktelig på hundre år. Legevitenenskapen, og teknologiske og økonomiske fremskritt har bidratt til at man i dag har eliminert en rekke av de risikoer som før truet (op.cit. 143)

Høykonsekvensrisiko er et resultat av globaliseringsprosesser og er således modernitetens mørke side. Disse risikoene vil vedvare så lenge moderniteten varer, og så lenge de sosiale og teknologiske forandringene fortsetter i samme tempo som i dag. De fører med seg en mengde uforutsette konsekvenser som vi ikke er forberedt til å håndtere fordi vi ikke har erfaring med situasjonen og vet følgene. Giddens henviser her til eksempelet med

Tsjernobylulykken hvor ekspertene ikke kunne bli enige om langtidseffektene av utslippet. Å fastslå konsekvensen av ulykken ble basert på gjetning siden man manglet erfaring med lignende situasjoner (op.cit. 146).

Å oppsøke risiko

Giddens teorier om hvorfor enkelte mennesker oppsøker risiko av egen fri vilje, vil bli sentrale i analysen av soldatenes motivasjon for å reise, i de følgende kapitlene. Giddens nevner at det finnes institusjonaliserte risikomiljøer. Disse miljøene bidrar med rammer individene kan utsette seg for risiko innenfor. En institusjonalisert risikoarena Giddens trekker frem, er ekstremidrettsmiljøer (Giddens, 1996, s. 148).

Bilkjøring er også et eksempel Giddens trekker frem, på en frivillig aktivitet som innebærer risiko, men han nevner samtidig at bilkjøring i visse kontekster vil oppfattes som nødvendig av den enkelte. Det overrasker likevel Giddens at store grupper mennesker uten videre aksepterer farene ved elementer som bilkjøring, og han presenterer to vanlige teorier om dette (op.cit. 149).

Den første teorien han nevner er en teori om at store virksomheter og organisasjoner, med vilje underdriver risikoen eller bruker metoder som reklame for å lokke med seg deler av befolkningen. Den andre teorien er at man ikke er i stand til å ta inn over seg alvoret i risikoer som virker fjerne i tid. Giddens mener det er noe ved disse teoriene, selv om han ikke lar seg overbevise helt. Begge disse teoriene henspiller på det irrasjonelle ved mennesket. Han mener i stedet at man i mange tilfeller velger bevisst å ta enkelte risikoer fordi man anser dem som en del av en pakke for eksempel å opprettholde en livsstil (op.cit. 150).

For å returnere til den tidsmessige og rommessige avstand til konsekvensene, så mener Giddens at disse kan bidra til å redusere vår frykt for risikoen. En ung person med god helse vil kanskje ikke se så alvorlig på risikoene ved å røyke, fordi konsekvensene av røykningen sannsynligvis ikke vil slå inn med full kraft før mange år frem i tid. For denne unge personen vil det å utsette farene så langt frem i tid gjøre at risikoen ikke virker så påtrengende. Den er så langt unna personens hverdagslige *Umwelt* her og nå at det ikke oppfattes som en reell risiko (op.cit. 155).

På grunn av globaliseringen lever vi i dag i en apokalyptisk verden og er nødt til å forholde oss til en rekke globale trussler. Likevel vil de fleste av oss føle tillitt til at ”det ordner seg”, eller at regjeringer og vitenskapen vil ta de nødvendige forholdsregler for å ivareta vår sikkerhet i størst mulig grad. Dette gjør de også i den grad det er mulig å forutse

risikoen. (ibid).

De skjebnesvangre øyeblikk er ikke bare noe som oppstår, og som rammer tilfeldig. Enkelte vil også oppsøke skjebnesvangre øyeblikk, eller rett og slett skape dem selv. De tidligere nevnte institusjonaliserte risikomiljøene og andre individuelle risikoaktiviteter utgjør til sammen en stor uensartet kategori av miljøer hvor man aktivt skaper skjebnesvangre øyeblikk. I disse miljøene skapes de skjebnesvanger øyeblikkene i den hensikt å kreere muligheter for å vise mot, styrke, dyktighet og iverdighet, i situasjoner hvor man er fullt klar over risikoen ved det man foretar seg. Disse situasjonene brukes til å skape en ytre grense som de hverdagslige rutinesituasjonene mangler (Ibid, s. 157).

De fleste av disse institusjonaliserte risikomiljøene er skapt for strid. De risikable aktivitetene er laget for å sette deltakerne opp mot hverandre, eller opp mot hindringer. Å utsette seg for risiko er det samme som å utsette seg for uvisshet. Disse aktivitetenes mangel på forutsigbarhet gjør at de skiller seg fra hverdagens rutiner. Uforutsigbarheten krever at man er dedikert og handlekraftig slik at man kan overvinne hindringene. Denne iscenesettelsen av risiko er en form for tillittseksperiment som på den måten kan påvirke deltakerens identitet. Man må ha troen på at de farene man oppsøker, er farer man kan overvinne. Det ligger en selvhøvdelse i å beherske slike farer, og det er en demonstrasjon ikke bare for seg selv, men også overfor andre at man lykkes under vanskelige forhold. Det er frykten som skaper spenning, og det er denne frykten som må omdirigeres og gjøres om til beherskelse (op.cit. 158). For eksempel skal vi se at Flatlands soldater forholder seg til krig og risiko på mange av de måtene Giddens beskriver som karakteristiske for senmoderne mennesker.

Kosmopolitisk empati

I innledningen til denne teoridelen nevnte jeg Ulrich Becks begrep, kosmopolitisk empati. Dette begrepet bærer på en både politisk og etisk betydning. Ulrich Beck introduserer dette begrepet i den tidligere omtalte boka *Cosmopolitan Vision* (2007). Begrepet henviser til en globalisering av følelser, som ser ut til å være en av følgene av et stadig mer globalisert sanfunnet. Per Thomas Andersen forklarer fenomenet på følgende måte i artikkelen ”Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur” (Andersen 1, 2008):

Mens den første modernitet var preget av en nasjonal territorialisme, bryter den andre modernitet med ”enten-eller-teorien om identitet”, som Beck kaller den. Det finner sted en globalisering av emosjoner. Det fins i den senmoderne verden en beredskap både for empati og handling uavhengig av sted. Denne beredskapen har mange humanitære konsekvenser i forbindelse med kriser, ulykker og katastrofer. Etter avviklingen av den kalde krigen har den imidlertid også fått vidtrekkende militære

konsekvenser i form av såkalte ”humanitære intervensjoner” eller postnasjonale kriger. Så vel Norge som Danmark er for tiden dypt involvert i slike kriger. (Andersen, 2008, s. 8)

Krigen i Afghanistan er en slik såkalt humanitær intervensjon. Spørsmålet om norsk deltagelse i denne krigen er et uttrykk for kosmopolitisk empati eller ikke, vil jeg komme tilbake til. Massemedia spiller i følge Beck en viktig rolle for den kosmopolitiske empatien. TV-bildene av menneskene som lider gjør oss i stand til å identifisere oss med, og sympatisere med ofrene for krig og katastrofer (Beck, 2007, s. 6). I dette perspektivet er det bare én menneskelig sivilisasjon, og vi er alle medlem av denne.

Massemedia har dramatisk forandret vår måte å tenke på. Resultatet av massemedias makt er at vi er i stand til å knytte kulturelle bånd og finne lojalitet og identitet utenfor nasjonale grenser og systemer for kontroll. Mennesker som surfer internasjonale tv-kanaler og programmer, tilhører på en og samme tid flere forskjellige verdener (op.cit. 7).

På grunn av migrasjon og mediernes globaliserende virksomhet finnes det i dag mange mennesker som har en både-og-identitet. Nasjongrensene er ikke lenger absolutte. Både på grunn av massemedia og migrasjon har de nå blitt mer gjennomsluktige. Dette er irreversibelt og åpner for empati og medfølelse, men også aggresjon. Det ville være feil å påstå at kosmopolitisk empati erstatter nasjonal empati. I stedet trenger de gjennom hverandre og forsterker og forandrer hverandre. En feilaktig påstand om at disse to står i motsetning til hverandre, ville forårsake en mengde misforståelser (op.cit. 7).

Begrepsbruk

I de følgende to kapitlene vil jeg undersøke *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, og romanens dialog med samtiden og de diskursene som brukes i mediedebatten om soldatene i Afghanistan. Det første kapitlet tar utgangspunkt i samfunnsdiskursene i media, og perspektiverer romanen i en rekke forskjellige artikler og andre former for innslag i media. Det andre kapitlet analyserer *Upperdog*, som forholder seg til de samme diskursene som Flatlands roman, for ytterligere å utforske samtidens diskurser angående afghanistansoldatene, og i tillegg diskutere multiplottstruktur som et etisk og autoritetsgivende grep. De sosiologiske teoriene og begrepene som er presentert i dette kapitlet vil trekkes inn i begge disse analysene for å utvide perspektivene som de enkelte tekstene bidrar med.

7 Bli hvis du kan. Reis hvis du må i dialog med samtiden

I del 1 analyserte jeg til slutt forholdet mellom Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og ”Reisa” av Charles Baudelaire. Der presenterte jeg det jeg oppfatter som en politisk oppfordring til unge menn om å ikke verve seg til tjeneste som soldater med mindre de opplever det som tvingende nødvendig. Denne politiske oppfordringen kommer sterkest til uttrykk når romanen leses i sammenheng med diktet. Til tross for denne oppfordringen sier Flatland selv at romanen ikke er noen antikrigsbok, og *Dagbladets* anmelder omtaler den som nevnt som en politisk roman som ikke er politisk. Både Flatland og Krøger må kunne sies å ha rett. Flatland sier ikke nødvendigvis, med tittelen og den intertekstuelle referansen til ”Reisa”, at ingen skal verve seg, men at man kun skal reise hvis man føler at man må. Hun ser dermed ut til å mene at i hvert fall hennes romankarakterer reiser av feil årsaker.

Dette kapittelet vil ta for seg hvordan romanen, dersom man bruker Bakhtins terminologi, er i dialog med samtiden. I dette tilfellet betyr det hvordan romanen forholder seg til den pågående samfunnsdebatten omkring utenlandssoldatene, og hvordan den tar i bruk de samfunnsdiskurser som vanligvis ikke anses som litterære. Jeg vil undersøke medias fremstilling av debatten om de norske soldatene, og hvordan soldatenes motiver for å reise blir presentert. I tillegg til å forholde meg til argumentene ungdommene selv fremfører i media vil jeg også, for å skape en større bredde i forståelsen gå mer teoretisk til verks. Jeg vil undersøke argumentene både Flatlands soldater og soldatene i mediebildet fremfører, og se disse i forhold til blant andre sosiologen Anthony Giddens teorier om risiko og Ulrich Becks teori om kosmopolitisk empati, som er beskrevet i kapittelet forran.

Afghanistansoldaten i litteratur og media

I analysene av intertekstualiteten til Baudelaire og Vesaas er de fleste motivene Helga Flatlands gutter har for å reise til Afghanistan, allerede slått fast. For Tarjei er det en flukt fra særlig farens, men også besteforeldres og andre bygdefolks forventninger om at han skal bli værende i bygda og overta gården. Det er også en flukt fra hans mangel på mot til å si sin mening til familien. For Trygve handler det om å være en del av et fellesskap, om å finne seg selv, og om å rømme fra problemene han har i forholdet til kjæresten Sigurd, og for Kristian handler det om penger, heltestatus og opplevelser. Jeg har tidligere nevnt at det er påfallende at ingen av Flatlands gutter har politiske overbevisninger som gjør at de føler seg kallet til å

reise. Det er på bakgrunn av den forrige analysen min oppfatning er at det er nettopp den manglende politiske bevisstheten som er bakgrunnen for det som fremstår som en kritikk av norske soldater, fra Flatlands side. Dette vil også underbygges ytterligere i det følgende. Den totale mangelen på politisk overbevisning Flatlands soldater set ut til å ha, har også blitt kommentert av anmelderne. *NRKs* Marta Norheim kommenterer at motivene for å reise ”liknar til forveksling på reisedraumane dei fleste unge menneske har: Anten å kome seg vekk heimefrå, eller for å kome seg til ein annan stad” (Norheim, 2010). Dette får en til å undres over hvor vidt politiske argumenter er fraværende hos norske soldater generelt, eller om Flatlands soldater er unntakene. For å sette romanen inn i en større samtidspolitisk sammenheng blir et anliggende for denne delen av analysen å se på dialogen romanen har med samfunnsdiskursene som presenteres i landets medier.

Den gjevne nordmanns kilde til informasjon om hvem afghanistansoldatene er, begrenser seg ofte til bildet som tegnes i media. Det er ikke alle som kjenner soldater personlig og kan få førstehånds kjennskap til hvem de er. Derfor er det naturlig å bygge på mediernes fremstilling. Som representant for mediene velger jeg først å trekke frem *Aftenposten*, som i midten av august 2010 forsøkte å finne ut hvem nettopp afghanistansoldatene er. *Aftenposten* (14.08.2010) skrev at på bakgrunn av befolkningstall var Lesja kommune den som sendte den største prosentandelen av sine unge menn og kvinner i krig. Kommunen var kun slått av kommuner som hadde sin egen forsvarsbase. Små fjellbygder med spredt befolkning i landbruksfylker på Østlandet og i Nord-Norge som for eksemper Oppland, Hedmark og Troms er sterkest representert, mens Sørlandet og Vestlandet ligger på bunnen av statistikken over antall soldater som har reist til Afghanistan. Den gjennomsnittlige afghanistansoldaten kommer med andre ord fra en spredt befolket fjell- og landbrukskommune.

I artikkelen som får prege forsiden av *Aftenposten* 14. august, drar avisen til Lesja for å intervju ungdommene i den hensikt å finne ut hva som driver dem til å bli soldater. I denne kommunen tar bare 12 % av ungdommene høyere utdanning, dette er halvparten så mange som landsgjennomsnittet (*Aftenposten*, 14.08.10). Ungdommene *Aftenposten* snakker med, begrunner valget om å reise med argumenter som at de ikke har noen annen jobb å gå til, at det er godt betalt, og at det er en måte å oppleve noe på. En av guttene *Aftenposten* snakker med, skal kanskje ta over gården på sikt. For disse Lesjingenene ligger Afghanistan ”nærmere enn Oslo” (ibid).

Studier i storbyen er lite fristende for mange av ungdommene *Aftenposten* snakket med, og da er kanskje det praktiske arbeidet som yrkessoldat i Afghanistan det eneste reelle

alternativet til akademisk utdanning i byen, og dessuten det eneste alternativet som samtidig byr på en mulighet til å komme ut og oppleve noe annet enn hjembygda. Flere av soldatene ser for seg at de skal tilbake til dit etter endt oppdrag. En av dem skal som nevnt kanskje ta over gården han er oppvokst på. Bare én av jentene avisen snakker med avviser tanken på å bli soldat. Hun vil studere, og hun ser heller ikke for seg at hun skal tilbake til bygda før hun blir pensjonist.

Når det gjelder årsakene til at så mange fra blant annet Lesja reiser ut som soldater, hevder *Aftenposten* at dette kan forklares med at Lesja er en bygd med lange tradisjoner med å sende soldater i utenlandstjeneste. Flere av soldatene fra bygda har fedre, onkler eller bestefedre som har tjent i utlandet, for eksempel på Gaza og i Libanon på 1960- og 1970-tallet. Ungdommene har altså forbilder i familien som har tjent som soldater, og det er kanskje nettopp derfor at tanken på å verve seg ikke er så fjern. *Aftenposten* påpeker også at det er en smitteeffekt i kommuner med forsvarsbaser. Veien inn i Forsvaret er kortere for de som er vant med deres tilstedeværelse i lokalsamfunnet. Smitteeffekten er også stor fra soldater som har vært ute. De kommer hjem og forteller om spennende hendelser, og dette fører til at andre også får lyst til å dra ut.

Når det gjelder foreldrenes aksept for å sende barna i krig er det interessant å lese at foreldrene til en av ungdommene *Aftenposten* snakket med, ifølge datteren, skal ha sagt at det er like farlig å kjøre bil i Lesja, med rånere som kjører i 140 km/t, som det er å dra til Afghanistan. Det er mulig at samfunnet i bygda, som *Aftenposten* antyder, generelt har et positivt forhold til Forsvaret. Det påpekes i *Aftenposten* at forskning viser at folk i bygdene har en mer militærvennlig innstilling enn byene. Professor Frank Aarebrot ved Univeristetet i Bergen forteller til *Aftenposten* at det opprinnelig bare var bygdene som hadde verneplikt, og at det derfor er sterkere militærtradisjoner i utkantstrøk. Bygdene er også preget av sterke maskuline holdninger og aktiviteter som for eksempel jakt og fiske, mens byene er sterkere preget av militærskepsis og passifisme. Av argumentene ungdommene selv fremfører overfor avisen, nevnes verken politisk overbevisning og eller idealisme som årsaker for å reise (ibid). Kanskje er Helga Flatlands gutter dermed regelen og ikke unntaket likevel.

At Flatlands gutter kommer fra ei lita bygd, stemmer godt med virkeligheten slik *Aftenposten* presenterer den. Flatland har plassert sine gutter i ei bygd hvor alle kjenner alle, og hvor landbruket dominerer. Hun skriver ingenting om hvilken bygd det er, men innrømmer overfor Hans Olav Brenner i *Bokprogrammet* at hun har sett for seg hjembygda Flatdal i Telemark, selv om hun ikke vil påstå at det er der handlingen utspiller seg (Brenner, 2010). I likhet med Lesja er Flatlands fiktive bygd så liten at mange av ungdommene enten må pendle

eller flytte på hybel når de skal på videregående. Flatlands bygd preges også av de maskuline holdningene Frank Aarebrot beskriver for *Aftenposten*. Tarjeis far legger som nevnt opp til fysiske konkurranser med sønnen, og tar ham med på jakt. Han lar Tarjei skyte med gevær, selv om sønnen mangler jegerprøven, og de konkurrerer om hvem som er tøffest når det gjelder å reparere gjerdet i oksebingen. Faren serverer også sønnen whisky etter en lang dag på jakt, til tross for at han bare er 17 år gammel.

De maskuline holdningene kommer også til syne gjennom Trygves fortelling selv om de ikke er like tydelige. Trygve er sønn av to av bygdas akademikere. Faren er advokat, og familien har god økonomi, og Trygves far bruker sin økonomiske posisjon til å redde bygdas skole fra nedleggelse.

Trygve ønsker mot slutten av boka å stå frem som åpent homofil sammen med kjæresten Sigurd, men Sigurd motsetter seg dette kraftig. Som sønn av høyt utdannede akademikere, kan det være at Trygves foreldre har en mer liberal holdning til homofili enn det Sigurds mer tradisjonelle familie har. Det er sannsynlig at Trygves foreldre på grunn av sin akademikerbakgrunn har tilegnet seg holdninger som ligner dem man kan forvente å finne i byen, og at Trygve dermed kan forvente større aksept hjemme enn hva Sigurd kan. Selv om det ikke står eksplisitt at Sigurds far har motforestillinger mot homofili, hintes det ved flere anledninger til at faren vil ha vansker med å akseptere en slik avsløring om sønnen. En av gangene er det Trygve som spør Sigurd om grunnen til at han ikke vil stå frem, er fordi han er redd for farens reaksjon (Flatland, 2010, s. 167). Selv om Sigurd benekter dette overfor Trygve, er det sannsynlig at dette er en medvirkende årsak.

Etter Trygves, og de andre guttenes dødsulykke i Afghanistan, forstår ikke faren til Sigurd hvorfor sønnen er så knust. Faren synes Sigurds sorg er vanskelig å håndtere fordi han opplever den som overdreven. I det øyeblikket det demrer for ham at han har sett Trygve kaste stein på vinduet til Sigurd om nettene en sommer, sniker det seg inn tanker fra hans underbevissthet som han ikke vil tenke (op.cit. 82). Disse tankene opplever han som ubehagelige, og det må kunne påstås å være en plausibel tolkning at faren på dette tidspunktet ikke lenger kan fortrenge mistanker om at sønnens forhold til Trygve kanskje var noe mer enn vennskapelig.

I tillegg til farens antatte holdninger er det sannsynlig at Sigurd selv, som hele tiden har vært en av bygdas tøffe gutter, og som har vokst opp med de maskuline holdningene hjemmefra, har internalisert disse holdningene og derfor har større problemer med å akseptere sin egen legning enn hva Trygve har. Trygve har alltid vært annerledes og litt utenfor guttegjengen, så han ville kanskje ikke føle seg så mye mer annerledes enn han hva han

allerede gjør. Sigurds frykt kommer veldig tydelig frem etter det første kysset med Trygve. Sigurd klarer ikke å se Trygve i øynene etter dette, og han trekker seg unna. Han skryter også høyløst på bussholdeplassen av at han ble med ei jente hjem på nyttårsaften (op.cit. 152). Dette kan tyde på at Sigurd prøver å overbevise seg selv om at han ikke er homofil og samtidig forebygge eventuelle rykter. Det er også en klar beskjed til Trygve, som er en av tilhørerne på bussholdeplassen, om hvor Sigurd står.

Da nyheten om at guttene skal dra i krig blir kjent reagerer Trygves foreldre slik man kan forvente i tatt i betraktning deres bakgrunn. Det er sannsynlig at dette er nyheter de har vanskeligere for å takle enn om sønnen skulle stått frem som homofil. Faren til Trygve sier rett ut ”Nei.[...]Ikkje tale om. Kva er det du tenker med?” (op.cit. 167) og blir ”så sint som eg [Trygve] aldri har sett han før”(ibid). Trygves foreldre er som nevnt akademikere, og det er på bakgrunn av forskningen *Aftenposten* presenterer om forskjeller på holdninger i forhold til utdanning, og mellom by og land, kanskje ikke så overraskende at de motsetter seg en slik avgjørelse.

Når det gjelder Tarjei, har han, i likhet med flere av *Aftenpostens* lesjinger, krigsveteraner i sin familie. Tarjeis bestefar har vært i krigen, og fortellingen om da han var antatt død, og bestemoren mottok beskjeden, som senere viste seg å være feil, er en fortelling Tarjei har vokst opp med og kan utenat. Til tross for at dette, ifølge *Aftenposten*, skulle tilsi at hans familie skulle være mer positivt innstilt til en slik avgjørelse, er det ingen entusiasme å spore hos noen av familiemedlemmene til Tarjei. Tarjeis far er den som er aller minst begeistret for sønnens valg om å verve seg, men motforestillingene ser ut til å bunne i hans forventninger om at Tarjei skal bli på gården og overta, og ikke i at han selv er passifist. Han stiller Tarjei en mengde spørsmål om hvorvidt han kan stå for valget sitt. Om disse spørsmålene om ideologi bunner i skuffelsen over at sønnen drar, eller om faren er har noe imot arbeidet som soldat, står ikke eksplisitt, men farens maskuline holdninger for øvrig stemmer dårlig med et standpunkt som passifist. Da Tarjei går inn i førstegangstjenesten, er faren nemlig stolt. Han anser det som enda en manndomsprøve, en plikt man har, og som man skal utføre. Da faren holder tale på Tarjeis 18 årsdag, sier han:

Du skal i militæret. Vi er ubeskrivelig stolte av deg for at du er kommet dit du ville i livet, for måten du har jobbet med skolen, på gården og for ambisjonene dine. Du har blitt akkurat den gutten vi ønsket oss da vi så deg for første gang. Ja. Tilbake til militæret; du er sterk på alle måter, Tarjei. Og det kommer til å komme godt med. De kommer til å teste deg, men du kommer til å stå rakrygget gjennom alt. Det er jeg sikker på. Mamma og jeg tror du har godt av å komme ut i verden. (op.cit. 41)

Talen tyder på at faren ikke har noe prinsipielt imot Forsvaret og at sønnen skal i førstegangstjenesten. Det er altså først når det kommer i konflikt med hans forventninger på sønnens vegne, at han blir sint og motsetter seg utenlandstjenesten i Forsvaret.

Om den siste av de tre guttene, Kristian, nevnes det ikke noe om familiens reaksjon. Selv om reaksjonen ikke er beskrevet, er Kristians sprudlende humør og entusiastiske overtalelsestale overfor Trygve, som tvilende ringer etter konfrontasjon med foreldrene sine, et tegn på at Kristian selv ikke er blitt stilt til veggs av foreldrene. Kristian avfeier alle usikkerhetene Trygve har etter samtale med faren, med følgende ordlyd:

Hallo, er du dum eller? Faren din er bare ein gammal kommunist, du skjønner vel at dei treng hjelp. Tenk på borna, tenk på kvinneundertrykkinga, ropte Kristian i røyret. Eg måtte le av Kristian som sa kvinneundertrykkinga. Men han overtalte meg med andre middel. Om oss fire, om respekten me kom til å få. (op.cit. 168)

Det kan se ut til at Kristian nok en gang er den mest representative for gjennomsnittssoldatene slik *Aftenposten* fremstiller ham, og at hans familie, lik moren *Aftenposten* refererer til, er mer positive til guttenes utenlandsoppdrag. Kristian viser her at han har tilegnet seg kunnskap om på hvilket grunnlag den norske stat har valgt å bidra med soldater i Afghanistan. Det kan være dette som er de moralske og heltmodige politiske motivene Flatland ser ut til å savne. De ligner til forveksling på motiver som ville springe ut av det Ulrich Beck kaller kosmopolitisk empati (Beck, 2007, s.5). Kosmopolitisk empati viser seg i situasjoner hvor engasjement oppstår i for eksempel den norske befolkningen på vegne av for eksempel jordskjelvførene i Haiti eller Japan. Det er erkjennelsen av at vi er medlemmer av den samme menneskeheten uansett hvor i verden vi bor, som utløser den kosmopolitiske empatien. En soldat som har kosmopolitisk empati som utgangspunkt, vil reise til Afghanistan med det mål å gjøre en forskjell for lokalbefolkningen. Da er motivene for reisen å hjelpe til med å bygge en nasjon. Det er denne typen retorikk norske myndigheter benytter, og nasjonsbygging og fredsbevaring fremholdes som motiver for Norges tilstedeværelse i Afghanistan (*Forsvarsdepartementet*, 27.01.2011).

Hos Flatlands soldater er den kosmopolitiske empatien tilsynelatende bare et skalkeskjul. De virkelige motivene er ganske andre. Trygve er den som viser oss dette gjennom sin samtale med Kristian før avreise. Trygve lurer på om de virkelig skal kjempe i USA sin krig, som faren hans har fortalt ham at han vil komme til å gjøre. Kristian har lest leksene sine og vet hva han skal svare dersom han blir spurt. Han svarer at de skal hjelpe afghanske barn og bekjempe kvinneundertrykking. I stedet for å få dette til å fremstå som et

troverdig standpunkt presenterer Kristian det på en måte som virker flåsete, og som får Trygve til å le av kameraten. Trygve kjøper ikke at Kristian har et politisk eller empatisk standpunkt som motiv for reisen, men lar seg overtale med andre midler, som han uttrykker det (Flatland, 2010, s 168).

I det store og det hele er Helga Flatlands fremstilling i tett dialog med det virkelighetsbildet som tegnes i *Aftenposten* og andre medier. Kristian, er som tidligere diskutert den av guttene vi blir minst kjent med. Hans indre motiver, hvis han har noen, er ikke kjent for leseren. Kristian fremstår derfor som bildet på gjennomsnittssoldaten, mens Tarjei og Trygve er dypdykk i to skjebner. Man må kunne anta at det i en del tilfeller finnes flere underliggende årsaker for at soldatene verver seg, enn dem som fremkommer i media. Spenning, opplevelser og penger er argumentasjonen Kristian er representant for. Dette er en argumenter vi har hørt før. Det er dette som er gjengangerne i mediene. Selv om disse argumentene sikkert er sannheten for mange soldater, har de også etter hvert gjennom media, blitt innarbeidet som generelt aksepterte motiver. Disse argumentene kan dermed også lett serveres for å unngå nærgående spørsmål, og dekke over andre underliggende årsaker. Dette gjør faktisk både Tarjei og Trygve. Motivene fordrer lite kunnskap om krigen og politiske prosesser, og er overflattisk nok til at den, på det personlige plan er helt ufarlig. Verken Tarjei eller Trygve forteller familie og venner hva som er de virkelige årsakene for at de reiser. Det kan synes som om Flatland prøver å nyansere utenlandssoldatenes motiver ved å stille spørsmål ved om det er noe ved bygdesamfunnene som gjør det vanskelig for ungdommene å bli.

Utenlandssoldatene har kommet til orde i andre mediekkanaler enn *Aftenposten*. For bokprogrammet på NRK 09.02.2010⁵ intervjuet Hans Olav Brenner to krigsskolestudenter som også er tidligere afghanistansoldater. De ble intervjuet på bakgrunn av at de hadde lest *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, og intervjuet står på denne måten i et metatekstuelte forhold til romanen. Begge soldatene som ble intervjuet, hadde som sagt vært ute i tjeneste, en av dem i flere omganger. Med førstehånds kjennskap til livet som soldat, og som representanter for soldatmiljøet ble de to satt til å bedømme realismen i romanen. Om egne motiver for å reise ut sier guttene at det for dem handlet om spenning og opplevelser. En av dem legger til at han tror den høye lønnen frister mange, særlig blant dem som nettopp har avtjent førstegangstjenesten, fordi man tjener lite penger når man avtjener verneplikten. Heller ikke

⁵ Dette programmet ligger ute på NRK nett-tv, se litteraturliste for fullstendig URL.

disse guttene nevner politisk overbevisning, men i likhet med noen av dem *Aftenposten* snakket med, nevner guttene at de opplevde det som en interessant og meningsfylt jobb. Den politiske bevisstheten, og ønsket om å bidra til å endre situasjonen for de sivile ser altså først ut til å komme når soldatene er på stedet, og er dermed en sterkere motivasjonsfaktor for dem som reiser ut for andre eller tredje gang, enn for de ferskeste soldatene (Brenner, 2010).

Begge soldatene Brenner snakket med, omtalte boka som troverdig. Dette gjelder både motivene for å dra, og utfallet av reisen. Soldatene sier at deres oppfatninger av medsoldatenes motiver for å verve seg, er at de er varierte. Flatlands fremstilling av Tarjei og Trygve, og deres høyst personlige motiver, kan derfor være ganske virkelighetsnær for enkeltsoldater.

Når det gjelder utfallet av at Flatlands soldater reiser, er dette et av punktene Brenners virkelige soldater vektlegger sterkest. En av dem påpeker at vi i Norge har hatt flaks som ikke har mistet flere soldater enn vi har. Et scenario hvor mange dør i en og samme kontakt er veldig realistisk. Soldatene trekker også frem at de mener det blant soldatene som verver seg er viktig å heve bevisstheten, om at det ikke nødvendigvis går bra. At romanen kan virke som en igansetter for viktige diskusjoner og refleksjoner omkring konsekvensene av å gå inn i arbeidet som soldat, er hovedgrunnen til at soldatene mener at Flatlands roman er et viktig tilskudd til debatten. Opplevelsen av at boka er troverdig, som soldatene uttrykker det, er et viktig indikator på at Flatland benytter seg av de samme diskursene som mediene, og at romanen dermed befinner seg i en aktiv dialog med disse. De to soldatenes oppfatning bygger også opp under inntrykket av at Flatlands roman påpeker en manglende bevissthet blant de norske afghanistansoldatene om hva de faktisk er med på. Forfatteren sier selv i et intervju med Hans Olav Brenner i samme program at det *kan* finnes heltemodige motiver for å bli yrkessoldat, men hun ser ut til å mene at kun et fåtall av soldatene som reiser, er i besittelse av disse motivene.

Å oppsøke risiko

At soldatene, enten de er bevisst på det eller ikke, utsetter seg for risiko ved å reise, er hevet over tvil. Siden soldatene, slik de fremstår i media, ikke ser ut til å være særlig opptatt av denne risikoen, kan man undres over om dette aspektet er underkommunisert fra Forsvarets side. Samtidig er det interessant å se på hvordan media forholder seg til risikoen soldatene utsettes for, fordi folk flests oppfatning av risikoen er prisgitt medias gjengivelse av hva som skjer.

Norske dødsfall i Afghanistan har naturlig nok fått mye medieoppmerksomhet.

Dødsfallene har også ført til fornyet kraft i debatten om soldatenes tilstedeværelse i landet. På de ti årene som har gått siden norske spesialstyrker for første gang gikk inn i landet i 2001, har ti nordmenn blitt drept i til sammen sju hendelser. Selv om dødsfallene har skapt en kortvarig oppsving i debatten, har den likevel fallt tilbake til sitt vanlige nivå relativt kjapt.

Risikoen for å omkomme i forbindelse med utenlandstjeneste er heller ikke den eneste risikoen soldater står over for. Fysiske og psykiske skader må også kunne sies å være alvorlige konsekvenser. Skader soldatene har pådratt seg i løpet av utenlandstjeneste, har intill nylig har fått lite offentlig oppmerksomhet. Innimellom blusser det likevel opp. I etterkant av flere oppslag i VG i løpet av januar i 2011 ble dette temaet viet en del spalteplass. Det fremkom i VG at Forsvaret ikke har noen fullstendig statistisk oversikt over skadet personell og oppfølgingen av disse (VG, 03.01.2011, s. 8). Som et resultat av dette informerte forsvarsdepartementet 31. 02.2011, via sine hjemmesider om at de nå igangsetter et arbeid med å kartlegge, og føre statistikk over alt personell som har blitt skadet i forbindelse med tjeneste i Afghanistan. De vil også dobbeltsjekke at disse har fått tilstrekkelig oppfølging (Forsvarsdepartementet, 2, 2011). Risiko er tråden jeg vil følge videre, og da mer spesifikt: Hva får soldater til å oppsøke risiko frivillig gjennom å verve seg til utenlandstjeneste?

For det første er det sannsynlig at langt færre unge menn og kvinner, ville reist til Afghanistan under påskudd av å skulle beskytte sivilbefolkningen på eget initiativ, enn de som reiser gjennom Forsvaret. De reiser altså fordi det er lagt til rette for det av norske myndigheter. De er i Afghanistan fordi den norske stat har bestemt at vi skal ha soldater der, og fordi de har fått innblikk i situasjonen i landet gjennom media. De norske styrkenes tilstedeværelse i Afghanistan er et resultat av terrorangrepet på USA i 2001, en hendelse som oppstod på bakgrunn av det Beck kaller risikosamfunnet (Beck, 2007, s. 34). Beck påpeker at den økte globaliseringen har resultert i at vi lever i et risikosamfunn hvor en av risikoene som følger med, er risikoen for terrorangrep. Angrepet på New York og Washington DC i 2001 ble av det internasjonale samfunnet definert ikke som et angrep på USA, men som et angrep på den vestlige sivilisasjonen, og dette er den opprinnelige grunnen for at Norge bidrar med styrker i denne krigen (Utenriksdepartementet, 2011).

Da styrkene gikk inn i Afghanistan i 2001, var det på bakgrunn av at landet, som var under Talibans styre, var blitt et fristed for terrororganisasjoner som Al Qaeda. Landet var i tillegg ekstremt fattig, og hadde vært herjet av krig i flere tiår. I tillegg sjokkerte grove brudd på grunnleggende menneskerettigheter omverdenen (Utenriksdepartementet, 2011). Det er altså på bakgrunn av at media informerer om situasjonen i Afghanistan, og at det norske Forsvaret som institusjon sender soldater til landet. Likevel er det per dags dato valgfritt å

verve seg, så selv om muligheten er tilstede for å reise, er det ingen som i dag tvinges til å ta denne typen oppdrag.

Anthony Giddens presenterer som tidligere indikert i boka *Modernitet og selvidentitet* fra 1996 flere teorier om risiko. Giddens risikoteorier er sett fra individets perspektiv, dette perspektivet har også Flatland, men hun velger å utvide det til å omfatte de pårørende så vel som soldatene selv.

Hjembygda til Flatlands gutter er absolutt et samfunn hvor eksistensen handler om å skape det Giddens kaller et beskyttende hylster, og å unngå at det slår sprekker. I bygda er alt er som det alltid har vært, og befolkningen kjemper mot forandringer. Forandringer kan i følge mange av bygdas innbyggere skape sprekker i hylsteret. Tarjeis bestemor kjemper mot fraflyttingen. Hun er med i en forening som skal hindre avfolking av bygda. I følge Tarjei virker dette forsøket noe fåfengt. Han mener at ingen egentlig vet hva denne foreningen holder på med. Den eneste beviset på at den eksisterer, som er synlig for Tarjei, er at det har kommet opp plakater i busskuret. Tarjei selv er ikke engasjert i hva som skjer i bygda; han vil bare vekk derfra så fort han kan, men han forteller det selvfølgelig ikke til bestemoren. Hun ville oppfattet dette som et svik fra Tarjeis side og som en trussel mot hylsteret. Kameraten Trygve derimot er mer engasjert i å beholde livet i bygda. For han oppleves risikoen for nedleggelse av bygdas skole som en alvorlig trussel mot det han opplever som et høyst nødvendig hylster. Trygve å og familien står derfor i bresjen for å beholde skolen i bygda. Med sin beliggenhet på den norske landsbygda er denne bygda er i all hovedsak et av de tryggeste stedene på jord. Den består av all den tryggheten, begivenhetsløsheten og forutsigbarheten som skal til for å fungere som et beskyttende hylster. Alle som lever der er innhyllet i dette hylsteret som befolkningen jobber for å holde risikofritt og tett. Det er nettopp dette hylsteret som ser ut til å vær problemet for særlig Tarjei. For Tarjei oppleves bygdas beskyttende hylster som så tett at det blir klaustrofobisk.

Som alle andre steder finnes det selvfølgelig trussler som lager sprekker i bygdas beskyttende hylster. Episoden der Tarjei ved et uhell skyter en nabo i hodet under jakta er et eksempel der det har gått hull på det beskyttende hylstret. Denne ulykken kommer som et sjokk på en befolkning som ikke har vært i stand til å se risikoen som er forbundet med elgjakt. Risikoen ved å gå på jakt er en risiko mange av de mannlige innbyggerne er villige til å ta for å opprettholde en livsstil, og den har blitt så selvfølgelig at ingen tenker på det som risikabelt.

At guttene verver seg som soldater, er også i aller høyeste grad en hendelse som skadet bygdas hylster alvorlig. Ved at guttene selv frivillig bryter ut at sine hylstre når de verver seg,

lager de samtidig sprekker i resten av innbyggernes beskyttende hylster. At guttene reiser, gjør at de utsetter sine nærmeste for risikoen at de ikke får sine sønner hjem, eller at guttene blir alvorlig skadet. Deres død er et skjebnesvangert øyeblikk for alle som bor der, og ikke bare for guttene selv. Den tidligere nevnte danske dokumentarfilmen *Armadillo* og den pågående dokumentarserien til NRK som heter *Norge i krig – oppdrag Afghanistan* har bidrar også med perspektiver på hvilken risiko sldatene påfører sine nærmeste. I *Armadillo* møter vi Mads som har reist til *Afghanistan* mot sin mors vilje. Hennes frykt på sønnens vegne går ut over hennes livskvalitet. Mads' far forteller sønnen over telefon at moren hadde blitt vekket av telefonen midt på natta, og at hun hadde blitt svært skremt. Telefonen viste seg å være fra en foretningsforbindelse i utlandet som hadde glemt tidsforskjellen (Pedersen, 2010). I serien *Norge i krig – oppdrag Afghanistan* sier soldaten Steve i første episode at han hadde bestemt seg for å reise og at dette ikke var noe familien kunne bestemme. Han ser ut til å mene at dette valget utelukkende er opp til ham selv til tross for at han har kone og to barn (*Norge i krig*, 2011).

Når det gjelder å ta risiko, finnes det flere måter å gjøre dette på. Giddens nevner som sagt at det finnes institusjonaliserte risikomiljøer hvor det legges til rette for at man kan ta risiko innenfor visse rammer. Det virker helt opplagt at man bør kunne tenke på Forsvaret som en slik institusjon. Selv om soldatene i utgangspunktet velger å ta risikoen institusjonen tilbyr og legger til rette for, på frivillig grunnlag, kan det i følge Giddens være faktorer som påvirker frivilligheten. Giddens bruker eksemplet med å røyke. Selv om røykeren begynner med det frivillig, endrer frivilligheten seg til noe tvangsmessig når den som røyker blir avhengig (Giddens, 1996, s. 149). Det samme kan man si om Forsvaret. Soldatene har meldt seg til tjeneste på frivillig grunnlag, men når de først er tilstede i Afghanistan er det ikke et alternativ å nekte å dra ut på oppdrag, eller dra hjem fordi man ikke trives med risikoen som følger med. Dermed kan det som begynte med frivillighet endre seg til tvang. I forbindelse med tilleggsmaterialet til filmen *Upperdog*, som jeg vil komme tilbake til, forteller skuespiller Mats Sjøgård Pettersen om soldater i Telemarksbataljonen som har problemer med å tilpasse seg livet hjemme i Norge etter å ha tjenestegjort i Afghanistan. De vil ikke være i Afghanistan, fordi det er en belastende situasjon, men likevel drar de tilbake gang på gang fordi de ikke lenger føler at de passer inn hjemme i Norge etter alt de har opplevd (Johnsen, 2009). Det kan med andre ord se ut til at risikoinstitusjonen Forsvaret, skaper en avhengighet som påvirker det frivillige aspektet.

Dermed er spørsmålet på hvilket grunnlag soldatene tar avgjørelsen om å reise. Betydningen av kunnskapen soldatene har om hva de begir seg ut på, er avgjørende for om de

kan treffe en avgjørelse på rett grunnlag. Siden det ikke har vært krig i Norge i disse guttenes levealder, har ingen av dem erfaring med hvordan det er å være i krig. De vet med andre ord ikke hva de går til første gang de reiser ut som soldater. Man kan derfor lure på om det overhodet finnes noen måte å forberede soldatene på hvilket liv som kommer til å møte dem i Afghanistan.

Giddens bruker tobakksindustrien som eksempel på en institusjon som tilbyr risiko på bakgrunn av mangelfull informasjon. Han trekker frem at tobakkindustrien har blitt beskyldt for å underkommunisere farene ved å røyke, og for å bruke reklame for å fremme røyk som noe positivt – som et statusmiddel, for å selge røyk. Tanken på om også Forsvaret kan beskyldes for å underkommunisere risikoen ved å reise ut som soldat, er skremmende. Soldatene Hans Olav Brenner snakket med i det tidligere omtalte *Bokprogrammet*, mente som nevnt at Flatlands roman var viktig nettopp av den grunn at den kunne være med å bidra til at man fikk fokus på de risikoene som faktisk ligger i å ta utenlandsoppdrag (Brenner, 2010). At disse guttene vektla dette poenget, kan tyde på at bevisstheten særlig blant de ferske soldatene, og samfunnet forøvrig, om risikoen soldatene løper når han reiser ut, er mangelfull.

Etter at de første norske styrkene satte sine ben i Afghanistan, har ti nordmenn som nevnt omkommet i tjeneste i landet. Risikoen for å dø i trafikken hjemme i Norge er som nevnt også i aller høyeste grad tilstede. Denne risikoen er en risiko vi vet eksisterer, og som de fleste er villige til å ta. Sammenlignet med antallet soldater som gjennom de siste årene har vært i Afghanistan, er kanskje ikke tallet på omkomne så høyt at det virker avskrekkende på soldatene. Dødsfallene har også fått store oppslag i media, så man kan kanskje ikke anklage Forsvaret for å ha underkommunisert faren for å omkomme i tjeneste. Forsvaret har likevel innrømmet at de ikke har noen fullstendig oversikt over risikoen for fysiske eller psykiske skader blant soldatene, og dette må også regnes som alvorlig risiko. Når Forsvaret ikke selv vet hvordan skadestatistikken ser ut, kan de vel heller ikke være i stand til å gi sitt personell troverdig informasjon om risikoen de løper?

Ingen av Flatlands soldater, og ingen av familiemedlemmene rundt dem nevner faren for fysiske eller psykiske skader en eneste gang. Det virker som en faktor som er utelatt i arbeidet med å avgjøre om det er verdt risikoen eller ikke. Det eneste som nevnes ved et par anledninger, er risikoen for å dø, men den er så liten at soldatene anser den som nærmest ikke eksisterende. Flatland har altså ikke valgt å legge vekt på risikoen for fysiske og psykiske skader. Derimot utvider hun perspektivet og viser oss Sigurd, som i aller høyeste grad har fått alvorlige psykiske skader av krigføringen, til tross for at han selv ikke engang har vært i Afghanistan.

Enten informasjonen soldatene får, er mangelfull eller ikke, kan ikke soldatene selv fraskrives ethvert ansvar. Det ville være å fornærme deres intelligens å påstå at de tar risikoen fordi de ikke vet bedre. Anthony Giddens har flere teorier om hvorfor mange oppsøker risiko frivillig. Blant annet mener han at mange velger en viss risiko for å kunne opprettholde for eksempel en levestandard. Dette poenget faller direkte sammen med en del soldaters uttalelser om hvorfor de velger å verve seg. Flatlands Kristian er en av dem som er mer enn villig til å ta en viss risiko for pengenes skyld. Giddens nevner også at det kan være vanskelig å forholde seg til risiko som for eksempel ligger langt frem i tid. Guttene til Flatland, og alle andre soldater for øvrig, må ta avgjørelsen om hvorvidt de skal reise, mange måneder før den faktiske avreisen. Risikoen virker kanskje ikke så reell når avgjørelsen tas fordi det tross alt er lange perioder med mye trening i de norske skoger før de faktisk skal ut. Geografisk avstand er også et aspekt Giddens mener kan bidra til å skape mental distanse til risikoen. Det faktum at Afghanistan ligger langt borte, kan bidra til at man får et noe abstrakt forhold til hva som faktisk skjer der. Det er et land som er veldig annerledes enn Norge, og et miljø de færreste har førstehånds kjennskap til.

I de tilfellene hvor mennesker helt bevisst oppsøker og i enkelte tilfeller til og med aktivt skaper skjebnesvangre øyeblikk, mener Giddens at en årsak til at enkelte gjør dette, er at de ønsker å kreere en mulighet for å vise mot og styrke, og evne til å overvinne og mestre farlige situasjoner. Selv om dette ikke er hensikten Forsvaret har når de sender soldater til Afghanistan, kan dette i en del tilfeller være målet for soldatene. Jeg må her trekke frem Kristian nok en gang. Kristian uttrykker jo at penger og heltestatus er hans mål for reisen, men også for Trygve kan dette se ut til å være et mål. Trygve, som er den mest engstlige av Flatlands gutter, oppdager som tidligere diskutert i løpet av førstegangstjenesten at han er tøffere enn han selv, og ikke minst sambygdingene tror. For Trygve handler dette til en viss grad om å bevise noe for seg selv og andre, samt å teste egne grenser. Det handler om selvhverdelse og om å overvinne farer. Forsvaret har blitt kritisert for å tiltrekke seg særlig unge gutter som er på jakt etter eventyr og som mangler de rette holdningene for jobben de skal gjøre. Det er gutter som oppsøker risiko på bakgrunn av en drøm om å oppleve krig.

I 2010 ble det mediestorm etter at mannebladet *Alfa* lekket sitater fra en artikkel som i oktober samme år, kom på trykk i bladets førsteutgave. Bladet hadde en sak om norske soldater som blant annet uttrykker at krig er bedre enn sex. Disse uttalelsene nådde forsidene på avisene selv før artikkelen kom på trykk, og *VG* var først ute med saken (*VG-nett*, 2010). Denne saken skapte mye debatt om soldatenes moral. I tillegg til uttalelsene til journalisten i *Alfa*, stormet lignende diskusjoner omkring holdningene til de danske guttene i *Armadillo*. En

norsk offiser fikk også hard medfart etter at en soldat la ut en film på nett hvor offiseren før han skal ut på oppdrag maner soldatene til kamp ved å kalle dem for rovdyr og rope ”til Valhall”.

Disse uttalelsene som alle kom til i debatten etter utgivelsen av Flatlands bok bidro til å piske opp stemningen omkring temaet Flatland belyser. Moraldebatten raste i media, og man diskuterte hvem som hadde ansvar for holdningene, soldatene selv, eller Forsvaret som institusjon. Store deler av befolkningen begynte igjen å rope om å bringe soldatene hjem og avslutte Norges innsats i denne krigen. Bildet av soldatene som heltemodig kjemper for sivilbefolkningen i Afghanistan, blir torpedert i mediene, og bildet vi sitter igjen med i hodet, er et bilde som minner stygt om små gutter som lever i en virkelig versjon av de voldelige spillene de underholder seg med hjemme på gutterommet.

Flatlands gutter fremstår på ingen måte som de blodtørstige beistene media skapte på bakgrunn av uttalelsene til *Alfa* og de andre tilfellene som er nevnt over. De fleste soldater er helt vanlige gutter, og det ville være altfor generaliserende å mene at flertallet som reiser ut i tjeneste er styrt av stridslyst. Derimot er det et spørsmål om Forsvaret er med på å avle holdninger som er usunne. Soldatene som er utplassert er i Afghanistan, lever i en boble. De er fanget i en helt absurd situasjon som kan betegnes som en krisesituasjon. De ser ikke annet enn nød og vold rundt seg, og blir selvfølgelig påvirket av dette.

Flatland har i begynnelsen av romanen en referanse til den kjente romanen *Lord of the Flies* av William Golding. Det er Tarjei som leser den norske oversettelsen, *Fluenes herre* (Flatland, 2010, s.14). Boka blir ikke omtalt noe mer enn dette, men at Flatland har valgt å ta den med, sier likevel mye. *Fluenes herre* handler om hva som skjer når et fly krasjer i havet. En gruppe gutter under 13 år er de eneste overlevende, og disse må over tid klare seg alene på en øde øy. I den isolerte situasjonen guttene i romanen befinner seg i, utvikler det seg en skremmende og destruktiv kultur preget av makt og vold. Guttene på øya er i utgangspunktet vanlige gutter, men situasjonen endrer dem, og menneskenaturens mest skremmende sider kommer til syne. Dersom man velger å se miljøet i denne romanen som en parallell til et soldatmiljø, vil man kunne se denne referansen som en kritikk av soldatmiljøer som muligens utvikler seg i destruktiv retning på grunn av påkjennningene og det isolerte ved situasjonen. Man kan lett se for seg at det unormale blir normalt. Det er verdt å merke seg at Golding selv var krigsveteran fra 2. verdenskrig, og at krigserfarigene skulle merke ham for livet. Han skal ha uttalt at ”Den som har gjennomlevd krigsårene uten å begripe at mennesker produserer ondskap slik bier produserer honning, må enten være blind eller gal” (Golding, 1991, s.209).

Alt sett under ett er effekten av Flatlands utstrakte dialog med samfunnet og at hun

aktivt forholder seg til samfunnets eksisterende diskurser, om norske soldater i Afghanistan, at hennes roman fremstår som realistisk og relevant. Opplevelsen av at det er en virkelighetsnær roman, gjør at den blir tatt alvorlig. Samtidsrealismen gir henne autoritet og bidrar til at romanen blir ansett som et seriøst bidrag til debatten. Hennes bidrag er med på å øke bevisstheten rundt risikoen ved å reise. Hun vektlegger ikke kun risikoen guttene utsetter seg selv for, men også konsekvenser deres valg har på de nærmeste rundt seg. Jeg skal i det siste kapittelet komme nærmere inn på dette siste aspektet: Fokus på individets medmennesker.

8 Komparativ analyse av *Bli hvis du kan.*

Reis hvis du må og *Upperdog*

Hittil, i del 2 som omhandler hvordan *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er i dialog med samtiden, en samtid som jeg har definert som senmoderne, har oppmerksomheten vært på romanens dialog med ikke-litterære diskurser. Den foregående analysen tok for seg en rekke bidrag i samtidens mediediskurser innenfor både skriftlige og visuelle medier. Bidragene som er omtalt i kapittelet forran, består også av et spekter av forskjellige genrer, og det som setter *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* i en særstilling i forhold til de andre bidragene enten det er fjernsynsreportasjer, dokumentarer, avisartikler eller intervjuer, er at det er det eneste analyseobjektet som definerer seg selv som fiksjon. At kunsten ofte har til hensikt å diskutere og kommentere aktuelle temaer i samtiden, eller til og med forsøker å sette dagsorden, er allment kjent. Helga Flatland setter kanskje ikke dagsorden med sin roman, men kommenterer i aller høyeste grad temaer i samtiden som allerede er satt på dagsorden. Hun er heller ikke den eneste som bruker kunsten til å rette søkelyset mot Norges bidrag til krigen i Afghanistan.

Året før *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* kommer ut, hadde regissør Sara Johnsen premiere på filmen *Upperdog* (2009). Til tross for at Flatland og Johnsen uttrykker seg via hvert sitt medium og helt uavhengig av hverandre, har de to verkene mye til felles. Årsaken til at de er behandlet sammen her, er at de er samtidige og befinner seg i det samme tematiske landskapet. De er dermed i dialog med de samme samtidsdiskursene. I likhet med Flatland interesserer også Johnsen seg for afghanistansoldatene, og også en av hennes hovedpersoner er soldat. Begge kvinnene har i tillegg valgt narrative genrer innenfor fiksjon. Flatland har valgt romanen som form, mens Johnsen har valgt spillefilmen. At romangenren og spillefilmgenren har mange fellestrekk, er tydelig på bakgrunn av alle bok til film adaptasjonene som eksisterer i filmverdenen. Filmen og romanen tar i bruk mange av de samme narrative teknikkene; man kan for eksempel lett gjenfortelle handlingen i en film til noen som ikke har sett den. Både Flatland og Johnsen, har valgt fortellerteknikker som kan defineres som multiplotstrukturer og i likhet med Flatland følger også Johnsen fire personer, hvis liv flettes inn i hverandre ettersom handlingen utspiller seg.

I kapittelet foran ble krig og soldatvirksomhet presentert som i hovedsak maskulin interesse. Til tross for at flere kvinner verver seg til tjeneste nå enn tidligere, er Forsvaret fortsatt en svært mannsdominert arbeidsplass. I kunsten kan det se ut til at kvinnenes interesse for krig er stigende. Blant norske kvinner som har behandlet denne tematikken, kommer man

ikke utenom å nevne Åsne Seierstad, som en en av dem som var tidlig ute. Hun er kanskje mest kjent som forfatteren av dem mye omtalte boka *Bokhandleren i Kabul*, men også som krigsreporter for NRK.

I det internasjonale samfunnet har amerikanske Kathryn Bigelows film *The Hurt Locker* (2009) fått mye oppmerksomhet, særlig på grunn av oscarutdelingen i USA, hvor denne filmen vant en rekke priser. Det kan dermed se ut til at både Flatland og Johnsen er representanter for det som kan være en ny dreining innenfor kvinnelige kunstners interesser.

Denne oppgavens siste analyse vil forsøke å vise hvordan Flatland og Johnsen både er i dialog med de samme diskurene, og hvordan de bruker multiplottstrukturen som narratologisk grep for å skape ett nyansert bilde av en senmoderne virkelighet. Det er min påstand at multiplottstrukturen er viktig for at Flatlands roman lykkes i å ikke være for politisk. Det kan også se ut til at denne fortellerteknikken er spesielt godt tilpasset tiden vi lever i og at den er et resultat av det Bakhtin kaller romangenrens plastisitet. Jeg vil først gå inn på multiplottet som narrativ teknikk, før jeg går inn på hvordan denne kommer til uttrykk i *Bli hvis du kan*, *Reis hvis du må* og *Upperdog*. Deretter vil jeg omtale krigstematikken i de to verkene før jeg til slutt vil vise hvilken virkning multiplotteknikken har på innholdet i film og roman.

Litteratur og multiplott

I artikkelen ”Epos og roman” argumenterer Bakhtin for at romanen er en genre som er i dialog med samtiden og diskurser som vanligvis ikke er ansett som litterære. Dialogen med samtiden stod i sentrum i forrige kapittel og vil følge med videre inn i denne analysen. Det er, ifølge Bakhtin, dialogen romanen har med virkeligheten, og dens evne til å tilpasse seg som gjør at den per i dag er den dominerende litterære genre. Bakhtin anklager de andre genrene for å ha stivnet i en form, og dermed blitt en del av fortiden, mens romanen fremdeles tilpasser seg strømningene i samfunnet som til enhver tid omgir den (Bakhtin, 2003, s.122). I artikkelen som opprinnelig er fra 1941, skriver Bakhtin at romanen er så godt som eneveldende på det litterære markedet (op.cit. 123). I dag er romanen fremdeles den dominerende av de litterære genrene, men den genre som derimot utfordrer romanen i dag, ser ut til å være nettopp spillefilmen. På dette grunnlaget kan det være naturlig å sammenligne Flatlands roman med en film. Filmgenren er et resultat av den teknologiske utviklingen som har funnet sted etter at Bakhtin skrev sin artikkel.

Den teknologiske utviklingen har som sagt også gjort at det i 2010 er mulig for oss å få innblikk i hva som skjer på den andre siden av jorden så godt som samtidig med at det

skjer. Den samme teknologiske utviklingen har gjort det mulig for mange, særlig i den vestlige delen av verden, å reise jorden rundt og se verden. Mennesker flytter også i større grad enn før. Resultatet av den massive migrasjonen er som nevnt mer heterogene samfunn. Flere religioner og kulturer eksisterer i dag på ett og samme sted, og flere og flere mennesker opplever seg selv som hybrider med røtter i mer enn en kultur og ett land. Virkningen av den teknologiske utviklingen, migrasjonen og globaliseringen av økonomien gjennom blant annet EØS, gjør at man får en "Global sense, a sense of boundarylessness" (Beck, 2007, s. 3). Beck mener at menneskene, på grunn av den teknologiske utviklingen og migrasjonen, får en følelse av å være en del av et verdenssamfunn, og ikke bare en begrenset nasjon, og grensene mellom nasjoner og kulturer blir altså uklare.

Det er dette teknologiserte og globaliserte samfunnet *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er i dialog med. Den behandler en tematikk som interesserer menneskene i sin egen samtid. Det er likevel ikke bare på det tematiske plan at romanen forholder seg til sin egen tid. Som Bakhtin påpeker, er romanen en dynamisk genre. Selv om Flatland ikke er den første til å benytte en multiplottstruktur, er dette langt fra en dominerende fortellerteknikk i litteraturen. Derimot kan det se ut til at multiplottstrukturer til nå, har hatt større gjennomslagskraft i filmindustrien. I boka *Modernisme: Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* skriver Per Thomas Andersen at "Kunsthistorisk er det et faktum at kunststartene neppe har samarbeidet tettere og påvirket hverandre mer enn i modernismens tidlige fase" (Andersen, 2008, s. 49). Selv om vi for lengst har lagt bak oss modernismens tidlige fase er likheten mellom fortellerteknikken som er brukt i *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og *Upperdog* et tegn på at kunststartene fremdeles samarbeider tett og påvirker hverandre. Modernismen tok også ett oppgjør med de tradisjonelle genreskjemaene. "I romansjangeren ble utviklings- eller dannelsesromanen mindre viktig, den biografiske modellen for personfremstilling ble trengt tilbake og den store, historiske fortelling ble avløst av mer fragmenterte fortellinger" (op.cit. 51).

Jeg har som nevnt definert samtiden som senmoderne, en periode som også ofte blir kalt postmoderne. Når jeg velger begrepet senmoderne fremfor postmoderne er dette fordi jeg mener det ikke er noe klart brudd med moderniteten i vår tid slik begrepet postmodernitet ofte har blitt tolket. Et bevis for dette er det faktum at Andersen skriver nettopp at den store historiske fortellingen ble i modernismen avløst av mer fragmenterte fortellinger. Fragmenterte fortellerteknikker er enda mer vanlig i postmodernismen. En representant for denne perioden er Jean Francois Lyotard. Denne perioden er kjent for å ta et oppgjør med helhetstenkning og "de store fortellinger". Lyotard sier for eksempel at han vil "Kalle den

vitenskap for 'moderne' som henviser til en metadiskurs – en metadiskurs som støtter seg på en eller annen stor fortelling, som Åndens dialektikk, meningens hermeneutikk, rikdommens utvikling, det arbeidende subjekts eller fornuftssubjektets frigjøring – for å legitimere seg”(Eriksen og Eliassen, 1995, s. 17). I følge Lyotard er skepsisen til slike metafortellinger som postmodernistisk. Multiplottstrukturen må absolutt kunne sies å være et eksempel på en mer fragmentert måte å fortelle på. Etter å ha etablert at mer fragmenterte fortellermåter er typiske for perioden vi er inne i, kan man argumentere for at bruken av multiplottstruktur i romangenren er et eksempel på den stadige utviklingen i genren som Bakhtin påpekte i 1941.

I arbeidet med å analysere multiplottet i *Upperdog* og *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* vil det også være naturlig å trekke inn adaptasjonsteori. Selv om *Upperdog* ikke er en adaptasjon av *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*, eller omvendt for den saks skyld, vil kunnskapen om adaptasjon og hvilke muligheter og begrensninger som ligger i forskjellige modaliteter, være viktig for å forstå hvordan multiplottstrukturene nødvendigvis må få en annen form i et litterært verk enn i en film. Til tross for at både Flatland og Johnsen har valgt å fortelle gjennom å la flere fortellinger flettes inn i hverandre, viser fortellerteknikkene seg å være svært forskjellige.

Tidsperspektivet er ett element som må løses forskjellig i boka kontra filmen. Seymour Chatman skriver i artikkelen "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)" at en hver narrativ fortelling har to tidsperspektiver. Den ene er fortellingens indre tid, mens den andre er tiden det tar å presentere den (Chatman, 2004, s. 445). Tiden det tar å presentere fortellingen vil i romanens tilfelle bety tiden det tar for den enkelte leser å lese romanen. Denne tiden vil variere fra leser til leser, mens en film som har sine tilmålte minutter vil være like lenge uansett hvem som ser på. Dette får konsekvenser for de forskjellige mediernes narratologiske tetthet.

Helga Flatland har som sagt fire fortellerstemmer, som hver har fått tildelt sitt kapittel. Den første er Tarjei. Han forteller om sitt liv fra han var ca 12 år og frem til han dør som soldat i Afghanistan som 19-20 åring. Den andre fortellerstemmen er Jon Olav. Jon Olavs beretning forholder seg i hovedsak til tiden etter at guttene har gått bort, mens han innimellom husker tilbake på tiden før ulykken. Deretter er det Tarjeis mor som får ordet. Karin går lenger tilbake i tid og forteller om hvordan hun møtte Tarjeis far, om oppveksten til Tarjei og søsteren Julie, og frem til Tarjei dør. Trygve, som er den siste forteller, i likhet med Tarjei, om tiden før de reiser til Afghanistan, men hans blick er et helt annet enn Tarjeis. Fortellingens indre tid spenner med andre ord fra da Karin sitter i sin fars begravelse, før hun møter sin mann Hallvard for første gang, og helt frem til omtrent to år etter at guttene dør i

Afghanistan.

De fire fortellingene bindes sammen av det geografiske området som utgjør bygda de bor i. Bygda er liten, og de menneskene som lever der, vil nødvendigvis ha innvirkning på hverandres liv. Av alle disse fire fortellingene foregår Tarjeis og Trygves fortellinger samtidig, men også de andre to behandler delvis tiden før guttene reiser ut som soldater. Denne samtidigheten er en utfordring for romanen, siden det er umulig for den å fortelle flere personers fortellinger på en gang. Fortellingen som struktur består av tegn som følger etter hverandre, og noe må derfor følge etter noe annet. Dette er en problem også filmmediet må finne en løsning på.

For å få fortalt om flere hendelser som skjer samtidig, må fortellingen, enten den er på film eller i en bok, gjøre noen hopp i tid, og forfatteren må derfor gjøre noen valg med tanke på hvem som skal få slippe til først og sist. Alle disse valgene vil ha innvirkning på hvordan fortellingen til slutt oppfattes. Flatlands valg om å bruke førstepersonsforteller gjør at det fremstår som fornuftig å organisere teksten slik hun har gjort. Hun lar hver og en av de fire fortellerstemmene gjøre seg ferdig før nestemann tar over. På denne måten nyanseres fortellingene til de foregående hele tiden av de som kommer etter. Hyppigere skifter mellom fortellerstemmene ville kanskje gitt teksten en sterkere følelse av samtidighet, men i kombinasjon med førstepersonsforteller ville dette sannsynligvis fremstått som forvirrende. Leseren ville hatt problemer med å følge med på hvem sin stemme som til enhver tid var den talende.

I likhet med Flatland har også Johnsen fire hovedpersoner. Hennes fire personer er bosatt i Oslo. Byens størrelse tilsier at det ikke er sannsynlig at man blir kjent med alle som bor der, og Johnsens fire personer bærer preg av å være tilfeldige bekjenskaper. Samtidig viser de noe av mangfoldet befolkningen i Oslo består av. De fire personene Johnsen følger tettest, er Yanne, Axel, Maria og Per. Yanne ble adoptert fra et asiatisk land som liten, og ble skilt fra sin yngre bror da hun kom til Norge, fordi de ble adoptert til forskjellige familier. Hun jobber i en liten restaurant på østkanten sammen med den polske gjestearbeideren Maria. Maria leier en leilighet i bygården tvers over gata for restauranten. Inn i denne bygården flytter også den tidligere afghanistansoldaten Per. Per er en gutt fra landet som skal studere i byen, og han blir fort stamgjest i restauranten hvor jentene jobber. Maria jobber i tillegg som hushjelp for eierne av bygården hun bor i. Dette viser seg å være adoptivforeldrene til Yannes bror, Axel. Disse fire menneskenes liv veves inn i hverandre når, Maria innleder et forhold til Axel, og oppdager at han er Yannes bror, samtidig som Yanne forelsker seg i Per.

Fordedelen filmmediet har fremfor romanen er at den i mange tilfeller kan fortelle mye

mer, på mye kortere tid. Johnsen trenger ikke bruke tid på å fortelle hvem hun til en hver tid følger, fordi den som ser filmen kan se det selv. Med denne friheten kan hun hoppe mellom de forskjellige personene nesten så ofte hun vil, uten at dette vil forvirre seeren. Denne vekslingen gjør at følelsen av samtidighet er stekere, og den gir alle personene mer eller mindre samme status. Selv om Flatland tildeler Tarjei like mye plass som Trygve, og ikke nevneverdig mer enn de andre to, så fremstår han likevel som den egentlige hovedkarakteren. Dette kommer av at han fikk æren av å være først ut. Dermed bærer leseren med seg Tarjeis fortelling gjennom resten av romanen. Av Johnsens karakterer er det Axel som er med i åpningsscenen, han får derfor noe av den samme statusen som Tarjei, men siden Johnsen har hurtigere skifter mellom hvem av sine karakterer hun følger, får ikke dette samme betydning som hos Flatland.

Ulempen med film kontra romanen er derimot er at filmen ikke er i stand til å beskrive. Personene i filmen kan selvfølgelig bruke språket til å gi beskrivelser, men filmen i seg selv mangler evnen til dette. Den kan kun forsøke å veie opp for dette ved å vise bilder den håper kan skape de rette assosiasjonene hos sitt publikum (Chatman, 2004, s. 449).

Når det gjelder plott og fortellingens oppbygning finnes en rekke konvensjoner for hvordan en fortelling vanligvis fortelles. Når man leser en bok, eller ser en film har man en rekke forventninger til hvordan fortellingen skal utvikle seg. I boka *Fortellerens hemmeligheter* (1999) presenterer Rolf Gaasland den vestlige tradisjonens oppbygningen av en fortelling. Denne tar utgangspunkt i Aristoteles poetikk hvor begrepet *mythos* brukes synonymt med det vi i dag kaller plott. Gaasland skriver at det er en forventning hos leseren om at hendelsene i fortellingen er sortert etter en bestemt logikk. ”Den sekvensen av faser vi forventer å finne, er eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og avslutning”(Gaasland, 1999, s.51). I en del tilfeller stemmer ikke denne oppbygningen helt. Fasene kan noen ganger komme i en annen rekkefølge, i enkelte tilfeller kan til og med noen av disse fasene være utelatt, men i det store og hele er dette den oppbygningen vi forventer oss. At multiplottstrukturen forholder seg noe mer løst til denne oppbygningen skal jeg vise i det følgende.

Multiplottstrukturen i Bli hvis du kan. Reis hvis du må

Det som skiller multiplottstrukturene fra andre mer utbredte måter å bygge opp fortellinger på, er nettopp at de ikke tar hensyn til denne standard oppbygningen i samme grad som andre narratologiske strukturer. Helga Flatland forholder seg til denne strukturen, men ikke på et overordnet plan. *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* begynner med et avsnitt om ulykken.

Dersom leseren ikke har lest vaskeseddelen bak på romanen, vet ikke leseren hvem det er som sannsynligvis ligger for døden i dette avsnittet. Dette er det igangsettende elementet, eller plottet. Avsnittet får leseren til å stille seg spørsmål som: Hvem kjemper for livet i dette avsnittet? Hva har skjedd? Og hvorfor har personen havnet i denne situasjonen? Dersom man har lest vaskeseddelen, vet man at utfallet av dette avsnittet er døden, og at det er snakk om en ung soldat i Afghanistan. Dette avsnittet innleder kapitlet som handler om Tarjei, og det er derfor naturlig å anta at det er Tarjeis siste minutter vi leser om. Spørsmålet om hva som gjør at Tarjei befinner seg i denne situasjonen, driver leseren videre. Etter avsnittet kommer det som utgjør eksposisjonen. Plutselig er leseren tilstede på en glodhet sommerdag i bygda hvor Tarjei bor. Her presenterer Tarjei familiesituasjonen og bygda. Vi får vite at Tarjei har ett nært forhold til søstern sin, ett litt fjernt forhold til mamma, og at pappa ønsker at sønnen skal være mer interessert i gårdsdrift enn han er, og at Tarjei ikke tør å si at han ikke er det. Vi får også vite hvordan bygda ser ut, og at det er så tett mellom de som bor der.

Fortellingen om Tarjei drives fremover etter hvert som det avsløres hvor vanskelig det er for Tarjei å være den personen særlig faren forventer at han skal være. Fortellingen preges av at Tarjei hele tiden ender med å ta avgjørelser som går på tvers av hans egne ønsker fordi han ikke har mot til å gå i mot faren. Leserens, som vet at Tarjei kommer til å ende med å forlate bygda, lurer på hva som skal til for at han finner motet til dette. Hendelsene i jakta er viktige for å drive fortellingen videre, først fordi Tarjei en kort stund begynner å finne seg til rette i det livet faren ønsker for ham. Leserens undres et øyeblikk på hva som skal få ham til å reise når alt ser ut til å falle på plass, men så snur det hele brått. Ulykken hvor Tarjei kommer i skade for å skyte en nabo, er et vendepunkt i fortellingen som er med på å forsegle Tarjeis skjebne. Etter dette er Tarjei fast bestemt på å komme seg vekk.

Løsningen for Tarjei kommer som tidligere diskutert gjennom Kristian. Når Tarjei omsider finner motet til å fortelle familien om planene, under julemiddagen året før han reiser, er løpet kjørt for hans del. Moren kommer på banen og sier akkurat det Tarjei har trengt å høre, men hun er for sent ute. Det siste som skjer i Tarjeis del av fortellingen, er at leseren får vite hvordan ulykken skjedde. Tarjeis fortelling følger i noen grad den klassiske spenningskurven. Eksposisjonen kommer etter det igangsettende elementet. Spenningen stiger i henhold til normen, men noe spenningsfall blir det knapt plass til. Tarjeis fortelling går ut med smellet fra veibomben, og smellet avslører hva som har skjedd i det innledende avsnittet.

Jon Olavs fortelling, som etterfølger Tarjeis, har sin egen fortellerstruktur. Eksposisjonen kommer her først, men er noe forkortet siden Jon Olavs familie allerede er presentert gjennom Tarjeis fortelling. Det som setter i gang fortellingen her, er Jon Olavs sønn

Sigurds voldsomme reaksjon på at naboguttene er døde. Jon Olav stiller spørsmålet som driver fortellingen på vegne av seg selv og leseren. Hva ligger bak denne overveldende reaksjonen til Sigurd? Men også mer overordnet: Hvilken virkning har en slik katastrofe på ett lite lokalsamfunn? Spørsmålet om lokalsamfunnet får leseren svar på, men spørsmålet om hva som ligger bak Sigurds sorg, som er det som opptar Jon Olav mest, lar vente på seg. For Jon Olav oppleves fortellingen som kvikksand. Han står i en stampe, og finner ingen svar. Han blir ikke klokere, og ingenting ser ut til å bli noe bedre uansett hvilken strategi han bruker. Jon Olavs fortelling drives fremover av ytre omstendigheter. Han observerer at resten av bygda sakte begynner å vende tilbake til livet igjen etter ulykken, mens Sigurd ikke gjør det. Det unormale ved situasjonen blir stadig mer synlig i kontrast til at alle de andre som sørger lærer å gå videre. Jon Olavs fortelling når aldri noe klimaks. Derimot reiser denne fortellingen flere spørsmål som fungerer som igangsettende hendelser for andre fortellinger, men ikke alle spørsmålene blir besvart.

Hendelsen hvor Jon Olav står på kjøkkenet og plutselig erindrer å ha sett Trygve kaste småstein på ruta til Sigurd om nettene, er en slik hendelse. Jon Olav får i denne forbindelse mistanker han forsøker å fortrenge, men fordi han fortrenger det som kunne vært en kilde til innsikt, blir Jon Olav stående på samme sted. En oppvakt leser vil kanskje gjette at Sigurd hadde et spesielt forhold til Trygve, men vil ikke få beskreftet mistankene før senere.

Mot slutten av Jon Olavs fortelling reiser kona og sønnen på ferie, uten at de har noen klar formening om når de kommer tilbake, og uten at Jon Olav får være med. I sin ensomhet snakker Jon Olav med en journalist. Denne hendelsen forventes å drive fortellingen videre, særlig fordi Jon Olav nok er i overkant åpenhertig overfor journalisten. Leseren vet også at folk i bygda er lite begeistret over journalistens tilstedeværelse. Lesere som forventer å få vite konsenskvensene av Jon Olavs åpenhertighet blir skuffet. Dette avsløres nemlig aldri.

Karins fortelling settes i gang av at hun forteller om en konflikt hun som ung hadde med familien. Hun har introdusert Hallvard for dem, og de forstår ikke hvordan byjenta Karin kan ha funnet seg en odelsgutt med det moren mener er en uforståelig dialekt. For leseren er spørsmålet som krever svar hva som fikk henne til å gifte seg og flytte til landet. Hennes fortelling drives fremover av hendelser som at hun flytter til landet, at hun blir gravid og får Julie, og at hun får Tarjei.

Karins fortelling er sånn sett todelt. Først drives fortellingen av spørsmålet om hva som gjorde at hun endte opp som Hallvards kone, mens andre halvdel handler om hvordan hun skal klare å knytte seg til sønnen etter fødselsdepressjonen. Vendepunktet i del nummer to kommer først etter at datteren Julie har født sin datter. Karin forstår da at hun er i stand til å

knytte seg til mennesker igjen, og hun får håp om å kunne endre sitt forhold til Tarjei. Etter dette innser hun hvor mye hun savner Tarjei som er i militæret, og hvor nær hun ønsker å ha ham. Når hun endelig klarer å slippe til morsfølelsen overfor Tarjei, er det for sent, og han forteller at han skal reise.

Den siste fortellingen er Trygves. I likhet med Tarjeis fortelling innledes også denne av et avsnitt om de siste øyeblikkene etter at veibomben har gått av. Trygves fortelling er på mange måter allerede satt i gang av både Tarjeis og Jon Olavs fortellinger. Tarjei har presentert Trygve som en av sine venner, og forklart hvordan han selv oppfatter ham. Vi vet at Trygve skal til Afghanistan, og at han kommer til å dø der sammen med Tarjei. Selv om Tarjei har sine ideer om hvorfor Trygve blir med, er det spørsmålet om hva som får Trygve til å reise, som krever svar i hans fortelling. I tillegg har Jon Olav igangsatt Trygves fortelling ved å plassere ham i utkanten av sin egen. Hendelsen hvor Jon Olav husker at Trygve har kastet stein på ruta til Sigurd om nettene, har satt i gang fortellingen om Trygve. Spørsmålet om hva som egentlig foregår mellom Trygve og Sigurd, er dermed det andre spørsmålet som driver fortellingen fremover.

Til tross for at Trygves fortelling allerede er satt i gang av særlig to av de andre fortellingene, har den en ganske lang eksposisjon. Selv om leseren allerede vet en del om Trygves posisjon i vennegjengen får leseren vite hvordan dette ser ut fra Trygves synsvinkel. Han bekrefter gjennom dette at Tarjei har gjort en ganske god jobb med å beskrive ham. Trygve begynner med å fortelle om hvordan Kristian ber ham flytte seg for å gjøre plass til Tarjei første skoledag, og om dynamikken i familien. Leserens får bekreftet mistankene som Tarjeis fortelling har skapt, om at Trygve er litt ensom og på utsida. Han er som sagt femte hjul på vogna i klassen sin, og er satt på sidelinja hjemme av de to eldre brødrene som er tvillinger. Det er altså, som nevnt, to spørsmål som denne fortellingen skal gi svar på. Det doble plottet, som det til å begynne med ser ut til å være, skal etter hvert vise seg å henge nøye sammen. Dette kommer frem etter hvert, når leseren får vite at Sigurd er en av grunnene til at Trygve reiser. Sigurd får etter hvert stadig større plass i fortellingen, og fortellingen har flere spenningstopper. Det første kysset mellom de to guttene utgjør en topp, før spenningen daler igjen da Sigurd får panikk og rømmer fra situasjonen. Store deler av Trygves fortelling er preget av suspens i forholdet ham og Sigurd. Særlig er det Sigurd som skaper denne. Det er til slutt Trygves reaksjon på Sigurds ubesluttsomhet som får ham til å reise.

Samlet sett har romanen fire fortellinger som hver for seg i store trekk følger den forventede oppbygningen som Gaasland presenterer. Dersom man ser hele romanen som en samlet enhet, passer derimot oppbygningen dårlig. Likevel kan man ikke skille de fire

fortellingene fra hverandre. De fremstår som ufullstendige uten hverandre. Dette kommer av at de griper inn i hverandre, og det er uklare grenser mellom hvor en fortelling begynner og hvor en annen slutter. Trygve og Tarjei er tydelig de viktigste personene. Det er disse to som er fokuset til Flatland. De fremstår som viktigst fordi de innleder og avslutter romanen, samtidig som de har fått noe mer plass enn de andre to. Karin og Jon Olav sine fortellinger fungerer som støtte for guttenes fortellinger. De bidrar i det store og hele med å gi nye perspektiver, men hensikten er å fylle ut og nyansere guttenes beretninger. Tarjeis fortelling er naturlig nok nært knyttet til morens fortelling. Hun kaster lys over forholdet mellom mor og sønn, og bidrar med en større forståelse av hvem Tarjei er. Hun forklarer at det er fordi han er lik henne og ikke faren at Tarjei ikke passer inn i rollen faren gir ham. Ut over dette er nok hennes fortelling den som bidrar med minst til helheten. Hun har ingen betydning for Trygves fortelling. Til tross for at Jon Olav slipper til før Trygve, fungerer hans fortelling likevel som en støtte for Trygves fortelling. Det er selvfølgelig betraktningene rundt Sigurd som er det vesentlige her. Jon Olavs del fremstår som viktigere enn Karins, fordi han også bidrar en del i forhold til Tarjei. Jon Olav bekrefter for eksempel Tarjeis mistanker om at han vet at det var Tarjei, og ikke Hallvard, som skøt Johan i jakta, og denne episoden er allerede etablert som særdeles viktig. Samtidig er hans fortelling unik i det at det er den eneste som gir innblikk i livet i bygda etter ulykken, og her gir han mye innsikt i Tarjeis familie, siden han hjelper Julie med gården mens Hallvard er syk.

At guttenes fortellinger likevel er viktigere enn de andre to, er et faktum. Dersom man leser bare Trygve og Tarjeis fortellinger vil leseren ha fått med seg det aller vesentligste. Fortellingen ville være fullt forståelig uten de andre to, men den ville selvfølgelig fremstått som langt fattigere. Karin og Jon Olavs deler vil derimot være ganske meningsløse uten Tarjeis og Trygves.

Multiplottstrukturen i Upperdog

Upperdog er som nevnt organisert noe annerledes enn *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. I stedet for å fortelle en og en karakters fortelling forsøker Johnsen å fortelle alle de fire fortellingene parallelt. I motsetning til hos Helga Flatland hvor man ganske enkelt kunne skille mellom de fire fortellerstemmene ut fra hvem som fremstod som de viktigste, har Johnsen i mye større grad likestilt sine fire personer hva narrativ status angår. Hos Johnsen er alle fire like viktige for å vise et bilde av dagens Oslo. Menneskene hun portreterer, er representanter for forskjellige grupper som finnes i samfunnet. Hennes fire personer representerer til sammen et

lite utsnitt av et heterogent samfunn. De representerer kontraster i økonomisk situasjon, kultur og status.

Samtidig griper de fire personenes fortellinger inn i hverandre på en mer omfattende måte enn hos Faltland, og det er vanskeligere å skille mellom hva som er den ene eller den andres fortelling. I motsetning til Flatland er det vanskelig å definere noen spenningskurve etter malen Gaasland presenterte over hodet. Slike kurver finnes i filmen, men det er mange av dem, og de begynner og slutter på flere forskjellige steder. Vi så også spor av dette hos Flatland, hvor mysteriet med Sigurd blir presentert i Jon Olavs del, før det får en pause, og avsløres mot midten av Tarjeis del. Dette flettverket av spenningskurver oppstår på grunn av at hun forteller de fire fortellingene mer eller mindre parallelt samtidig som hver av personene er involvert i mer enn en fortelling, og mer enn en konflikt. Johnsen har, som sagt, på grunn av filmmediet mulighet til å hoppe relativt ofte mellom de forskjellige personene, uten å forvirre den som ser filmen. Selv om dette gir en sterkere følelse av samtidighet, og må også filmen forholde seg til fortellingens lov om at noe må komme før eller etter noe annet.

Axel er den første vi får se. Hans fortelling begynner med at han sitter på en café og venter på noen. Denne personen gir Axel en hotellnøkkel. På hotellrommet finner Axel en naken kvinne, han kaster noen husnøkler til henne, og forlater rommet. Her hopper Johnsen videre til Per, og vi får vite han er i en militær høring på grunn av at han tok en tvilsom avgjørelse i Afghanistan som nådde forsid på avisene. Deretter hopper hun videre til Maria som kommer og vekker Yanne, fordi hun har glemt at de skal på yoga. Dette utgjør eksposisjonen til Johnsen. Når neste bilde er tilbake på Axel som er på vi til jobb forstår seeren at alle de viktigste personene er presentert.

Ett plott handler om Axel og han noe anstrengte forhold til kvinner. Han har tydeligvis dårlige erfaringer med enkelte av sine ekskjærester, og den nakne kvinnen på hotellrommet viser seg å være en kjæreste han har fått en venn til å forføre for å se om hun ville være utro. Hans ubehagelige og nedverdiggende oppførsel overfor en kvinnelig kollega og Maria beviser hans manglende tiltro til kvinner. Denne fortellingen er nesten å oppfatte som en dannelsesfortelling som handler om Axels utvikling i forhold til om han kan klare å åpne seg for mennesker og slippe noen inn. I tillegg til det er er Axel del i den fortellingen som handler om ham selv og søstern som ble skilt fra hverandre som barn, og om de kan klare å gjenoppta kontakten som voksne.

Marias fortelling er også todelt. Den handler om en ung polsk mor som er fremmedarbeider i Norge, og som strever med at hun savner sin sønn, som bor igjen hos hennes foreldre i Polen. Samtidig handler den om Marias forhold til Axel som utvikler seg

etter hvert som hun jobber som hushjelp hos familien til Axel. Maria skal vise seg å være svært viktig for mange av de fortellingene hun selv ikke tar aktivt del i. Hun fungerer som en igangsettende kraft i mange av de andres fortellinger.

Yannes fortelling handler på den ene siden om hennes gryende forhold til soldaten Per, og på den andre siden om fortiden og savnet etter lillebroren som hun ble skilt fra som liten, og hvordan de gjenopptar kontakten. Pers fortelling handler, i tillegg til kjærlighetshistorien med Yanne, om problemene han har med å tilpasse seg livet i Norge etter å ha tjenestegjort i Afghanistan. En viktig karakter i denne sammenhengen er lillebroren Karsten og utviklingen i forholdet dem i mellom. Her er det etter hvert mange fortellinger som alle mer eller mindre følger Gaaslands kurve, men som utvikler seg i forskjellig tempo og dermed har toppen av spenningskurven på forskjellige steder. Alle fortellingene ender mer eller mindre uavklart, men med et håp for fremtiden.

Av alle de fire karakterene er Axel, Maria og Yanne uløselig forbundet til hverandre. Selv om Pers fortelling også er lenket til de andre, er det i det store og hele bare Yanne han er virkelig knyttet til. Maria fungerer som et bindeledd mellom Axel og Yanne. Axel og Yanne hadde neppe funnet hverandre om det ikke hadde vært for Maria. Det er hun som legger merke til at Axel og Yanne har samme bildet på veggen, selv om Yanne er klippet bort fra Axels bilde. Maria er Yannes beste venn, og Axels elsker. Yanne og Axel treffes ikke mer enn to ganger i filmen, men de er allikevel tett forbundet gjennom Maria. Maria fungerer litt som et bindeledd mellom Yanne og Per, selv om det er i noe mindre grad. Hun er igangsettende faktor for at de to som er litt mer reserverte, etablerer et forhold. Hun trekker i tråder og forteller Yanne at hun tror Per er en god mann. Hun sier også til Per at Yanne trenger hjelp på kjøkkenet, da han og broren kommer for å spise en kveld etter stengetid, slik at de får noen minutter for seg selv. Axel og Per er bare løselig forbundet. Axel har laget designet på flygebladene, med budskapet om å bringe soldatene hjem, med bildet av Per på. Han er broren til Yanne, som blir Pers kjæreste, og innleder selv et forhold til Maria som er hans nabo, men de to mennene har lite med hverandre å gjøre. Ut over at de er naboer, og at Maria legger til rette for at det skal utvikle seg et forhold mellom Yanne og Per, har Per heller ikke særlig nær kontakt med Maria.

Krigstematikk

Denne delen som omhandler Johnsen og Flatlands bruk av krigstematikken vil med tanke på Johnsens film fokusere på den delen av fortellingen som omhandler soldaten Per, og hvordan denne fortellingen er sammenlignbar med *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*. Som nevnt er *Upperdog* en multiplottfilm hvor alle fortellingene flettes inn i hverandre. Dette gjør at oppmerksomheten likevel ikke utelukkende kan være på Per. Johnsen har også på finurlig vis blandet krigstematikken inn i enkelte av de andres fortellinger, så analysen vil nødvendigvis ta noen avstikkere.

Hovedforskjellen på nedslagsfeltet til Flatland og Johnsen, er at mens Flatland er opptatt av hva som får soldatene til å reise, forkuserer Johnsen på hva som skjer når de kommer hjem. Felles for begge er at de er opptatt av de alvorlige konsekvensene utenlandsoppdragene kan medføre for soldatene. Hos Flatland har vi sett at konsekvensene kan være døden, og hun er også opptatt av hvilke innvirkning soldatenes død har på samfunnet de er en del av. Hos Johnsen er konsekvensen som nevnt psykiske utfordringer for soldatene, men hun skal også vise seg å være opptatt av konsekvensen krigføringen har for lokalbefolkningen i Afghanistan.

Per har på et oppdrag i Afghanistan kommet opp i en situasjon, hvor det er tvil om han har vært for kjapp på avtrekkern. En bil kommer kjørende mot veisperringen Per har ansvar for, og stopper ikke på signal. Per tolker dette som en trussel og skyter på bilen. Bilen viser seg å være en familie med to små barn, og Per har skutt faren i halsen og han dør senere på sykehuset. Sammen med Per på dette oppdraget, er VG-journalisten Susanne, som Per viser seg å ha hatt et forhold til. Hun fotograferer Per, mens han sikter på den lille gutten som var med i bilen, i det Per evakuerer familien i bilen og forsøker å få oversikt over situasjonen. Bildet Susanne tar skal vise seg å besøke Per i tiden som følger. Bildet havner nemlig på forsiden av VG, og vil også ende med å fronte en kampanje for å bringe soldatene hjem. En høring i Forsvaret slår fast at Per har handlet i tråd med instruksene sine, og han ”renvaskes” av Forsvaret; likevel klarer ikke Per å gi slipp på hendelsen.

Sara Johnsen peker i likhet med Flatland på hvilke konsekvenser krigføringen har. For Per skal hendelsen merke ham for lang tid, sannsynligvis for resten av livet. Selv om Per renvaskes gjennom Forsvarets interne granskning, er ikke denne saken over for ham personlig. Han er den som for fremtiden må leve med at han har tatt livet av det som sannsynligvis var en sivil mann. Johnsen setter med dette søkelyset på en sak som får oppmerksomhet i media først nesten to år etter at filmen kommer ut. I forrige kapittel ble det

nevnt at Forsvaret i skrivende stund holder på å kartlegge de fysiske og psykiske skadene soldatene pådrar seg mens de er i tjeneste. At Per er en fiksjonalisert versjon av disse som har tatt psykisk skade av oppdraget er åpenbart.

At soldatene kan pådra seg psykiske plager er ikke den eneste konsekvensen Johnsen trekker frem. Hun har også med hvordan konsekvensene, som først og fremst rammer soldatene, kan ha ringvirkninger på soldatenes nærmeste. Hos Flatland var disse ringvirkningen beskrevet som den sorgen familie medlemmene, og hele hjembygda til soldatene ble rammet av etter ulykken. I Johnsens tilfelle oppleves medieoppstyret rundt bildet av Per, og høringen i Forsvaret som en svært stressende situasjon for familien. Pers mor viser dette. Da Per og familien sitter på restaurant og venter på at de skal på visning på en leilighet til Per, begynner hun å gråte. Johnsen har valgt å fremstille Per som en usedvanlig snill, rolig og omsorgsfull ung mann, og han trøster sin mor som er lettet over at det endelig er over, som hun sier. Valget Johnsen tar ved å la Per være den snille og omsorgsfulle mannen han er, forsterker effekten av drapet. Man kan få inntrykk av at Johnsen vil understreke at gode intensjoner, og et godt hjerte ikke beskytter deg mot å ta beslutninger som kan få fatale følger, og at man må leve med disse følgene.

Konsekvens Per må leve med, kommer tydelig frem i gjennom hans forhold til særlig lillebroren Karsten, men også i noen grad i forholdet til Yanne. Johnsens valg av filmen som medium har som sagt sine begrensninger og muligheter. I motsetning til Flatland som kan velge å gi leseren direkte tilgang til sine karakterers tanker, må Johnsen finne andre muligheter. Det er her Karsten og Yanne kommer inn. I begynnelsen er Per veldig innesluttet. Han forteller ingen ting om hva han føler til noen rundt seg, og innblikket vi får i hans tanker får vi gjennom hans samhandling med andre. I begynnelsen er dette særlig Karsten. Karsten, som kan vær omtrent 12-13 år, er svært troskyldig og naiv, og det er tydelig at Per er hans store helt.

Karsten som kommer på besøk til Per, er som lillebrødre flest nygjerrig på hva storebroren har. Han snoker blant annet i skapet på badet til Per. Der finner Karsten pilleglass med medikamenter vi ikke får vite hva er. Dette kan for eksempel være sovemedisiner eller antidepressive midler, som Per har fått for å holde de psykiske problemene han har pådratt seg, i sjakk. Den mest plausible forklaringen er kanksje at det er sovemedisiner. Det er flere episoder som tyder på at Per har søvnproblemer. Ved en anledning ser vi Per sitte våken om natta og se på at Karsten sover, og når Yanne overnatter hos ham for første gang, våkner han av at han har maretitt om hendelsen i Afghanistan. Men i drømmen sin drømmer Per at det er seg selv han skyter.

I sin roting i brorens saker finner Karsten også en del bilder av journalisten Susanne. På spørsmål fra Karsten om hvorfor han har så mange bilder av Susanne, svarer Per at han ville at hun skulle få føle hvordan det var å bli snikfotografert og hengt ut i media. Det er mulig at Per forsøker å kvitte seg med skyldfølelsen for det livet han har tatt, ved å legge skylden over på Susanne. Han føler seg sveket av henne, kanskje spesielt siden de hadde et forhold, og Per føler at hun har utnyttet ham for å fremme sin egen karriere.

Susanne fremstår som en parallell til den virkelige verdens Åsne Seierstad. Johnsen legger denne parallellen helt oppe i dagen ved å vise et klipp fra et møte Per, og Susanne, er med på før de reiser til Afghanistan. I dette møtet blir Per og de andre soldatene innprentet at ingen ting er slik som det ser ut i Afghanistan. Foredragsholderen forteller at en død katt i veikanten kan være en bombe, og legger til at en journalist, selv om hun er lys og fager, kan være farlig. Det vet alle bokhandlere i Kabul. Her er parallellen mellom Susanne og Seierstad helt åpenbar. Dette møtet bærer også en forklaring på Pers fatale feilvurdering i Afghanistan. Han er lært opp til at ingen ting er som det ser ut som, og at trusler finnes rundt hver sving. Det er et resultat av en kollektiv paranoia Forsvaret innprenter i sine soldater med at Per feilvurderer situasjonen. Flatland har som nevnt også valgt å ta med en journalist i sin roman, nok en gang en kvinne. Leseren får ikke vite hvilke følger hennes opphold i guttenes hjembygd har, men leseren sitter igjen med en følelse av at dette kan få uheldige følger, særlig for Jon Olav som har latt seg intervjuet.

Per vil som sagt at Susanne skal føle hvor dan det er å bli hengt ut i media. Det er mulig at Per tror han vil føle seg bedre dersom han tar hevn. Det ser ut som han forsøker å skyldte sin egne dårlige samvittighet på henne. Karsten, som ser veldig opp til Per, hjelper dermed Per med å hevne seg på det sviket Per føler at Susanne har begått. Per tar bilder av at Karsten, i hettegenser, gir Susanne en liten pose mel og noen penger. De legger bildene ut på nettet og skriver ”VG-journalist kjøper dop av gutteprostituert”. Det er Karsten som foreslår bildeteksten. Hevnen er likevel ikke søt, for Per strever fortsatt med egen samvittighet.

Pers status i Karstens øyne blir veldig tydelig da han kommer hjem til jakta. Karsten kaster seg over storebroren med et stort smil, og Per møter Karsten med omsorg og tålmodighet. Det er antakelig første gangen Karsten er med og går sammen med jaktlaget, og han skal bevise at han er stor nok, og orker å henge med. Pers tålmodighet er stor, og når Karsten får vannblemmer, hjelper Per ham med å plastre disse. Karstens tillitt og stumme beundring av storebroren brytes brått i det Per, uten å se hva han skyter etter, fyrer av ett skudd innover i skogen. Det viser seg å være en elg han skyter, men Karsten våkner av denne hendelsen, og han tar inn over seg at broren ikke er den han var før hendelsen i Afghanistan.

Per blir trolig også skremt av seg selv, for han reagerer med å angripe med sinne og spydige bemerkninger når Karsten tar opp saken med ham. Hele Pers reaksjon viser at det ikke bare er Karsten som ble skremt av den altfor hurtige skuddet. Per selv blir vettskremt, og Karsten mister den uforbeholdne respekten og beundringen av storebroren.

Også Flatlands roman har som nevnt en jaktepisode. Det som er verdt å merke seg, er at denne episoden på mange måter er motsatt av Johnsens. Mens Per har hatt en episode i krigen som vipper ham ut av balanse da han er på jakt i skogen, har Tarjei en jaktulykke som skal forfølge ham inn i Forsvaret, og Tarjei besvimer på skytetrening. I motsetning til Afghaneren som Per skyter får Tarjeis nabo heldigvis ingen varige men. Både Tarjei og Per strever som sagt med å leve med skyldfølelsen etter skyteepisodene. Tarjeis vei ut av skyldfølelsen er døden, mens Per muligens leter etter å fri seg fra skyldfølelsen i bunnen av pilleglass.

Disse episodene sammenfaller også på ett annet punkt. Både Flatland og Johnsen har nemlig valgt å la autoritetsfigurer ta på seg skylden for de fatale skuddene. I Pers tilfelle tar Forsvaret på seg skylden. De avgjør på høringen at Per har gjort som han skulle, og dermed er Per renvasket. I hvert fall på papiret. I Tarjei sitt tilfelle bestemmer faren at han vil ta ansvaret for sønnens uhell. Kanskje mener Hallvard at det er hans feil også; det er tross alt han som gav Tarjei lov til å skyte selv om Tarjei ikke har jegerprøven. På samme måte kan man tenke at Forsvaret mener det er deres ansvar at soldatene begår tabber; siden det er Forsvaret som har satt soldatene i stressende situasjoner hvor de må handle raskt.

De fleste i Tarjeis hjembyg tror på at det var Hallvard som skøt naboen. Selv Jon Olav, som forstod hva som hadde hendt da han så Tarjei og Hallvard komme ut av skogen den dagen, holder tett fordi han angivelig mener det er greit at Hallvard tar skylden for Tarjei. Han tenker at hadde det vært Sigurd som hadde skutt Johan ville han tatt skylden selv han også. De eneste to som ikke ser ut til å forsone seg med at noen andre tar skylden er guttene selv. Per strever som sagt med å tilgi seg selv. Vi får ikke vite om Per var ansatt i Forsvaret, eller om han var vervet bare for dette oppdraget, men kanskje er denne hendelsen grunnen til at Per slutter i Forsvaret. Tarjeis jaktulykke har vi allerede etablert som årsaken til at det til slutt blir helt umulig for Tarjei å bli værende i bygda. Tarjei opplever likevel at det er umulig å rømme fra denne hendelsen. Første gangen Tarjei er på skytebanen i førstegangstjenesten besvimer han som sagt. Det han assosierer med geværet er mer enn han kan takle.

Etter den natta hvor Yanne sover over hos Per, og Per har mareritt om da han drepete den Afghanske faren, finner Per ut at han skal fortelle Yanne hva som har hendt. Denne tilståelsen er avgjørende fordi Yanne er den første som lar Per ta ansvaret for hva han har

gjort, og nekter ham å synes synd på seg selv. Per forsøker å forklare Yanne at han har mareritt om at han skyter denne mannen, men hun snur det hele rundt og spør om han tror barna han siktet på noen ganger drømmer om natta. Yanne setter ting inn i ett annet perspektiv. Yannes perspektiv er hos barna. At hun relaterer seg til dem, heller enn til soldaten Per, henger nok sammen med hennes egen bakgrunn, og episoden fra barndommen da hun og lillebroren gjemte seg i skapet. Hendelsen Yanne var vitne til fra innsiden av skapet, var dagen da moren ble drept. Sannsynligvis av halvbrorens far, som Yanne har fortalt Maria at ikke var en snill mann.

Yannes spørsmål til Per er derfor ikke et uttrykk for manglende empati, men et tuttrykk for en annen synsvinkel. Denne episoden kan ses som et *mise-en-abyme*. Denne episoden avspeiler relasjonen mellom Johnsen, publikum og verket. Her fremstår Yanne som et talerør for Johnsens prosjekt og synspunkt. Gjennom Yanne som i likhet med Johnsen er kvinne, setter Johnsen fokus på at alle operasjoner norske soldater deltar i i Afghanistan har konsekvenser, ikke bare for våre egne soldater, men også for sivilbefolkningen i Afghanistan. Med dette legger Johnsen til ett perspektiv på krigen som sjelden får fokuset i norske medier. Norske medier er for det meste opptatt av å verne om de norske soldatene. På denne måten kan det se ut til at Johnsen mener mediedebatten omkring soldatene i Afghanistan til dels mangler et perspektiv. Dette perspektivet er kosmopolitisk empati, for å buker Becks uttrykk. Slik sett er Johnsen igjen inne på noe av det samme som Flatland. Flatland etterlyser den kosmopolitiske empatien som motivasjon for å bli soldat, og Johnsen ser ut til å undres over at vi i Norge nærmest utelukkende er opptatt av våre egne skadde og drepte, og ikke hvilke skader vi er med på å påføre sivilbefolkningen i Afghanistan.

Johnsen har også med et par mye mindre alvorlige episoder, som kan tolkes mot i retning av at hun mener det ligger noe krigersk i særlig menns natur. Det er Axel som er aktøren i disse to korte episodene. Maria legger merke til at Axel har en rekke små tinnsoldater på hylla på gutterommet. Enda han er godt voksen ser disse fortsatt ut til å appellere til til ham. I første omgang bruker Axel tinnsoldatene nå til å okkupere og erobre Marias kropp. De inspirerer ham så til å okkupere Maria enda en gang, men denne gangen i form at å låse seg inn i hennes leilighet uten å være invitert.

Johnsen setter altså søsknene Yanne og Axel opp mot hverandre som eksempler på hvordan kvinner og menn har forskjellige syn på krig. Axels lekesoldater kan ses som et uttrykk for menns umodne og forhold til krig og voldsbruk som lek. Mens kvinnen Yanne er opptatt av alvoret, konsekvensene og av å beskytte barna.

Multiplottets virkning på film og roman

Flatlands roman og Johnsens film viser hvor godt multiplottet passer sammen med tiden vi lever i. Det tar inn over seg endringer i samtiden. En endring er globaliseringen som har ført til at det i dag er mer uklare grenser mellom land og kulturer. Multiplottstrukturen speiler hvordan ingen menneskers liv er fullstendig avskåret fra andre menneskers liv, og at vi påvirker hverandre direkte eller indirekte, kanskje også i større grad enn vi er klar over. Johnsens Per skaper ringvirkninger i et lokalsamfunn i Afghanistan. I ett av verdens fattigste land har en landsby mistet en av sine voksne menn, og to barn har mistet sin far på grunn av Pers avgjørelse. Han skaper også ringvirkninger i nesten hele Norge på bakgrunn av bildet som ble tatt, og som skaper en debatt som engasjerer mange. Flatland sine gutter var nok heller ikke klar over hvor mange som ville påvirkes og i hvilket omfang, da de bestemte seg for å reise ut som soldater.

Ved å slippe til flere enn en stemme, og ved å unngå å plukke ut én blir fortellingen også en mer troverdig gjengivelse av virkeligheten. I verden finnes det ingen hovedpersoner, vi er alle hovedpersoner i våre egne liv, og bipersoner i andres. Multiplottets uavsluttede form er en erkjennelse av dette. Både Flatland og Johnsen unngår å fortelle sine fortellinger ferdig. De overlater en rekke løse tråder og ubesvarte spørsmål til leseren. Slik er også verden; et liv er aldri helt løsrevet fra andres liv og en fortelling er aldri helt ferdig fortalt. Dette at ingen fortellinger kan skilles helt fra hverandre gjør at fortellingene hele tiden forholder seg dialogisk til hverandre.

Effekten denne multiplottstrukturen har i forhold til Flatland og Johnsen er at de fremstår som redelige fortellere. De tar inn over seg at en sak alltid har mer enn en side, og at en situasjon ser annerledes ut dersom du er norsk soldat, enn det den gjør dersom du er en afghansk gutt. Vi lever i heterogene samfunn i mye større grad enn tidligere, og vår tid har lært oss at alle liv henger sammen. Å fortelle en fortelling fra bare én side virker mindre naturlig nå enn tidligere da verden ga inntrykk av å være mer oversiktlig.

9 Oppsummering

Oppgavens overordnede mål var å undersøke hvordan Helga Flatland med debutromanen *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* lykkes i å skrive en politisk roman som ikke er politisk, altså tendenslitteratur. For å finne et svar på dette forsøkte jeg å bevise påstanden om at Flatland oppnår dette gjennom bruk av intertekstuelle referanser, og multiplottstruktur som retoriske og narrative grep til å etablere sin autoritet som en senmoderne forfatter som setter problemer under debatt. I påstanden over er intertekstualitetsbegrepet brukt i ordets videste forstand med støtte i Kristevas teori. Intertekstualitetsbegrepet omfatter derfor ikke kun de konkrete forbindelsene mellom to litterære verker, men også dialogen romanen har til samtidens mediediskurser. For enkelthetskyld, ble intertekstualitetsbegrepet kun brukt om de to kapitlene som omhandler de konkrete intertekstuelle referansene til klassiske verker, som ble analysert i del 1 av oppgaven. Begrepet dialog ble brukt i del 2, som handler om hvordan romanen forholder seg til dagens samfunnsdiskurser, siden dette fremstår som mer intuitivt riktig.

I analysen av det intertekstuelle forholdet mellom Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og Vesaas' *Det store spelet* i kapittel fire, kom jeg frem til at Flatland ved å legge inn denne intertekstuelle referansen påberoper seg en autoritet som forfatter. Ved å etablere forbindelser til litterære storheter som Vesaas og Baudelaire krever hun en plass i det litteraturhistoriske selskap. Samtidig som hun bruker anerkjente forfattere til å posisjonere seg i det litterære landskapet oppnår hun også å trekke Vesaas' klassiske roman frem i lyset. Sett i sammenheng med *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* får også Vesaas' roman nytt liv. Effekten av at en ung kvinnelig forfatter, som beveger seg i et av samtidens mest omdiskuterte politiske landskap, bruker romanen som modell for deler av sin egen, er at Vesaas' roman fremstår som aktuell også i dag. Tematikken Vesaas behandler i sin roman, kan ved første øyekast virke utdatert i 2010, men ved å bruke *Det store spelet* som modell for sin egen roman, oppnår Flatland å vise frem *Det store spelets* mest universelle sider. Det er de eksistensielle temaene romanene til Vesaas og Flatland har til felles, men også temaer vedrørende utfordringer som oppstår på bakgrunna av at Norge fremdeles er en landbruksnasjonen.

I tillegg til å oppdatere Vesaas og aktualisere ham, bruker Flatland den intertekstuelle forbindelsen til "Reisa" av Baudelaire til å forklare ytterligere allmenngyldige eksistensielle spørsmål. Perspektiver på menneskets universelle trang til å reise, og å flytte på seg er sammen med en forsterking av det politiske budskapet som ligger i Flatlands roman er "Reisa" sin største påvirkning på forståelsen av verket. Når diktet og romanen blir sett i

sammenheng, avsløres nye sider ved dem begge. Marta Norheim skrev i sin anmeldelse for NRK at dersom man ventet å finne noe av Baudelaires ”subtile sus” i Flatlands roman, ville man bli skuffet (Norheim, 2010). I motsetning til Norheim, mener jeg dette subtile suset smitter over på romanen gjennom forbinelsen den intertekstuelle referansen etablerer til *Bli hvis du kan. Reis hvis du må*.

Den største bidraget Baudelaires dikt bringer til Flatlands tekst, er som sagt åpenbaringen av et politisk budskap. Dette politiske budskapet, som har ligget delvis skjult, får hjelp av Baudelaires dikt til å tre frem i lyset. Perspektivet som kommer frem gjennom en intertekstuell lesning av ”Reisa”, er sterkt kritisk til norske soldaters deltakelse i krigen i Afghanistan. Gjennom referansen til Baudelaires dikt kommer det frem en klar oppfordring til soldatne om å ikke reise, med mindre det oppleves som strengt nødvendig. Gjennom denne referansen ser det ut til at Flatland mener at de unge soldatene som reiser i krigen ikke har de rette motivene for å gjøre det. Hun ser ut til å etterlyse et politisk engasjement og et ønske om å hjelpe og å utgjøre en forskjell. Et begrep som kan oppsummere motivasjonen Flatland etterlyser hos de norske soldatene, er det sosiologen Ulrich Beck kaller kosmopolitisk empati. I dette begrepet legger Beck evnen mennesker har til å føle empati for mennesker de ikke kjenner, og ikke har noen annen forbindelse til annet enn en erkjennelse av at vi alle tilhører den samme menneskeheten. Romanen oppfattes, i lys av Baudelaires dikt, som en kritikk av det som fremstår som manglende kunnskap, og en feilaktig forståelse av hva som foregår i Afghanistan. Hun ser ut til å mene at unge norske soldater risikerer liv og helse for spenning og penger, eller i et forsøk på å rømme fra en trygghet og overbeskyttethet som oppleves som beklemmende.

Det politiske aspektet som kom frem i romanen når den ble lest i lys av forbindelsen til Baudelaires dikt, forsterkes og utvides i del 2 av oppgaven. Der er flyttet fokuset bort fra ”Reisa” og diktets almennmenneskelige forståelse av hvorfor mennesker søker ut i verden, og over på livet her og nå i dagens Norge. Gjennom å undersøke hvordan *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* er i dialog med samtidens mediediskurser, kommer det frem at dette er en roman som med suksess forener fortid og nåtid i ett og samme verk.

Romanen forholder seg til, og problematiserer en mengde av de samme temaene som fremheves i mediene. Gjennom måten romanen forholder seg til diskursene på, viser Flatland at hun er godt informert om de politiske diskusjonene i landet. Dette bidrar til at romanen fremstår som troverdig, og på denne måten befester Flatland igjen en autoritet som forfatter. Autoriteten hun oppnår bidrar til at Flatlands tilskudd til debatten om de norske afghanistansoldatene blir tatt alvorlig.

Det som er spesielt for *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* og som tilfører enda en dimensjon til den pågående debatten, er at hun problematiserer hva som skjer med de som mister sine nærmeste i krigen i Afghanistan. Dette er en side av debatten som har vært lite diskutert i media. Romanen reflekterer over hva som skjer med små norske lokalsamfunn når ulykken inntreffer. Den setter spørsmålstegn ved om soldatene er klare over at de løper en risiko ved å reise, ikke bare på vegne av seg selv, men på vegne av alle som bryr seg om dem. Man kan undre seg over hvilken rett de mener at de har til å ta et slikt valg på vegne av sine nærmeste dersom reisen er motivert av et ønske om spenning og penger.

Romanens troverdighet og autoritet underbygges ytterligere av at Flatland velger multiplott som narrativt grep. Ved å slippe til flere av sine romankarakterer får hun frem flere sider av problemstillingen, enn om hun hadde holdt synsvinkelen hos bare en av karakterene. Flatland velger å gi leseren et tverrsnitt av en hel bygd ved å la fire karakterer, med forskjellige bakgrunn, alder og synsvinkler gripe ordet. Dette er et grep de fleste av anmelderne har omtalt i svært positive vendinger, og de aller fleste har sett på dette som et trekk som tilfører troverdighet, og som nyanserer og presiserer portretter romanen lager av bygda. Marta Norheim skriver for *NRK* at vi får ”ei velkomponert og gjennomarbeidd historie for fire stemmer. [...] Dermed får ein eit samansett og nyansert bilde av livet i ei lita bygd, av bindingar og gnisningar mellom folk”. (Norheim, 2010)

Et annet verk som springer ut av den samme tiden som Flatlands roman, og som også er i dialog med de samme samfunnsdiskursene, er filmen *Upperdog*. Ressigør Sara Johnsen, har i likhet med Flatland valgt multiplott som narrativ teknikk. I likhet med Flatland bygger også Johnsen opp sin troverdighet ved å vise at hun har kunnskap om debatten. Johnsen problematiserer i likhet med Flatland soldatenes deltakelse i Afghanistan, og begge de to kvinnene legger vekt på at soldatene utsetter seg selv for risiko. Johnsen trekker frem risikoen for å komme hjem med traumer og skader, samtidig viser hun at operasjonene de norske soldatene er med på i Afghanistan, heller ikke alltid er til hjelp for lokalbefolkningen. Gjennom å bruke en av sine kvinneskikkelser som talerør kritiserer Johnsen at vi i Norge er mest opptatt av hvordan våre soldater har det i Afghanistan, og ikke bryr oss nevneverdig om menneskene soldatene er der under påskudd av å hjelpe. Hun er dermed, i likhet med Flatland, inne og kritiserer det hun oppfatter som en mangel på kosmopolitisk empati. Flatland etterlyser den som motiv for å reise og Johnsen etterlyser den som element i debatten.

Både Flatland og Johnsen er kvinner, de etterlyser begge den kosmopolitiske empatien, og de velger begge en multiplottstruktur til å fortelle sine fortellinger. I lys av Bakhtins teori om at romanen er en samtidsgenre som forholder seg til samtiden, og endrer

seg i forhold til denne, kan det se ut til at multiplottet er en narrativ teknikk som passer til tiden vi lever i. Det finnes alltid mer enn en side av en sak, og ingen menneskeliv er fullstendig avskåret fra andres. I denne verdenen er vi alle hovedpersoner i våre egne liv, og bipersoner i andres og våre valg vil alltid påvirke andre mennesker. Multiplottstrukturen er en erkjennelse av dette verdensbildet og Flatland og Johnsens bruk av denne teknikken fremstår som et tegn på redelighet og et forsøk på en ikke ensidig fremstilling av problemene de ønsker å sette under debatt.

Som helhet utforsker oppgaven hvordan en roman går i dialog med historiske og nåtidige tekster og diskurser, og hvordan en nærmere komparativ undersøkelse av disse litterære og ikke-litterære tekstene virker inn på romanens tema og narrative struktur, men også på forfatterens ethos som både litterær og offentlig stemme i en pågående samfunnsdebatt. De intertekstuelle forbindelsene ser ut til å forsterke forfatterens autoritet, og som konsekvens av dette, romanens troverdighet. I tillegg har jeg vurdert multiplottet som en narrativ struktur som åpner for at en fortelling kan vise til en bredere sosial empati som kan være både lokal og kosmopolitisk.

Ved å gå i dialog med samfunnsdiskurser og etablere intertekstuelle referanser til andre verker oppnår Flatland å fremme et politisk budskap. I motsetning til tendenslitteratur eller propaganda lager hun ikke en ensidig fremstilling av et tema men lukkes gjennom multiplottet som narrativt grep som sagt i å vise et nyansert bilde av en aktuell samfunnsdebatt, og oppfordrer til refleksjon og politisk bevissthet snarere å presentere løsninger på samfunnsaktuelle spørsmål. Budskapet er dermed ikke at ingen soldater skal reise til Afghanistan, men at man bør være bevisst på konsekvensene og forankre avgjørelsen i politiske argumenter fremfor argumenter som reiselyst og spenning.

Bli hvis du kan. Reis hvis du må er som sagt Flatlands debutroman, likevel har hun allerede fått mye oppmerksomhet som forfatter. Anmelderne har vært overveldende positive i sine vurderinger av romanen, og Flatland har også vunnet priser og blitt tildelt stipender på bakgrunn av romanen. Med dette utgangspunktet spås Flatland en lysende karriere som forfatter, og selv uttaler hun at hun ønsker å skrive videre. Det vil derfor bli spennende å følge Flatland også i årene som kommer.

Litterarurliste

Aftenposten, morgen, 14.08.2010, s.10: ”Ingen sender flere av sine”.

Andersen, Per Thomas 1 (2008): *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur*. URL: <http://www.hf.uio.no/iln/forskning/prosjekter/kosmopolitisme/publikasjoner/> [Lesedato: 16.11.2010]

Andersen, Per Thomas 2 (2008): *Modernisme: Tverrestetiske peilinger i musikk billedkunst og litteratur*. Oslo: Fagbokforlaget

Bakhtin, Mikhail M. (2003): ”Epos og roman: om romanstudiets metodologi” I: *Moderne litteraturteori – en antologi*. Hans H. Skei (red.). Oslo: Universitetsforlaget

Baudelaire, Charles (1997): *Reisa og andre dikt*. Oslo: Bokvennen

Baumgartner, Walter (1977): ”Det store spelet og Blut und Boden” I: *Syn og segn* 1977 nr. 83

Bekeng, Silje (2010): ”Flukten fra tryggheten” I: *Klassekampen*, 23.01.2010, s.9

Beck, Ulrich (2007): *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press

Brenner, Hans Olav (2010): *Bokprogrammet – flukten fra tryggheten*. URL: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/607683/> [Lesedato: 11.03.2011]

Buvik, Per (1996): *Poesiens skandale – om Baudelaire*. Oslo: Pax forlag

Chatman, Seymour (2004): ”What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa)” I: *Film Theory And Criticism – Introductory Readings*. Leo Braudy og Marshall Cohen (red.). New York/Oxford: Oxford University Press

Christensen, Lene (2010): ”I fokus” I: *VG*, 02.01.2010, s. 8

Dagsavisen, 01.02.2011, s. 15: ”7300 soldater under lupen”.

Eriksen, Tore og Knut Ove Eliassen (1995): *Fornuftens former : Habermas og Lyotard : en antologi*. Oslo: Spartacus

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

- Forsvarsdepartementet, 1 (2011): *Derfor er vi i Afghanistan*. URL: http://www.regjeringen.no/nb/dep/fd/aktuelt/taler_artikler/politisk_ledelse/taler-og-artikler-av-statssekretar-roger/2011/derfor-er-vi-i-afghanistan.html?id=631722 [Lesedato: 18.03.2011]
- Forsvarsdepartementet, 2 (2011): *Forsvaret sjekker alle som er skadd i Afghanistan*. URL: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/fd/aktuelt/nyheter/2011/forsvaret-sjekker-alt-skadd-personell.html?id=632227> [Lesedato: 18.03.2011]
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests – Litterature in the Second Degree*. USA: University og Nebraska Press
- Giddens, Anthony (1996): *Modernitet og selvidentitet – selvet og samfundet under senmoderniteten*. København: Hans Reitzels forlag
- Golding, William (1991): *Fluenes herre*. Oslo: Gyldendal
- Hovdenakk, Sindre (2010): "Bygdedyret lever" I: *VG*, 23.01.2010, s. 46
- Høystad, Ole M. (1980): "Bygdeverdier i 'Det store spelet' av Tarjei Vesaas" I: *Syn og segn* 1980 nr. 8
- Johnsen, Sara (2009): *Upperdog*. Oslo: Sandrew Metronome
- Kristeva, Julia (1980): "Word, Dialogue, and Novel" I: *Desire in Language – A Semiotic Approach to Litterature and Art*. Oxford: Basil Blackwell
- Krøger, Cathrine (2010): "Krigsofre fra bygda" I: *Dagbladet*, 01.02.2010, s. 44
- Mæhle, Lars (1967): *Frå bygda til verda – studiar i norsk 1900-talsdiktning*. Oslo: Det norske samlaget
- Norge i krig – oppdrag Afghanistan* (2011): URL: http://www.nrk.no/programmer/sider/norge_i_krig_-_oppdrag_afghanistan/ [Lesedato: 09.05.2011]
- Norheim, Marta (2010): *Den bitre kunnskapen reisene gjev*. URL: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.6948172> [Lesedato: 13.10.2010]
- Pedersen, Janus Metz (2010): *Armadillo*. Danmark: Star Media Entertainment
- Prinos, Anne Merethe K. (2010): "Debutant med autoritet" I: *Aftenposten*, morgen, kultur, 14.02.2010, s13

- Rottem, Øystein (2009): "Tarjei Vesaas". URL: http://www.snl.no/Tarjei_Vesaas [Lesedato: 19.12.2010]
- Sandve, Gerd Elin Stava (2010): "De unge døde" I: *Dagsavisen*, 20.01.2010, s. 32
- Tjønn, Brynjulf Jung (2010): *Jeg hadde høye forventninger*. URL: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.6985012> [Lesdato: 13.10.2010]
- Utenrikdepartementet (2011): *Hvorfor er Norge i Afghanistan*. URL: http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/kampanjer/bistand_afghanistan/situasjonen.html?id=573476 [Lesedato: 18.03.2011]
- VG, 03.01.2011, s. 8: "Krigens pris".
- VG nett (2010): *Å krige er bedre enn sex*. URL: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=10036779> [Lesedato: 13.04.2011]
- Vesaas, Tarjei (1987): *Skrifter i samling band 7*. Oslo: Det norske samlaget