

Historiens supplement

Nytt *Agora* om Arundhati Roy

//

//]]]]> //]]>

Den indiske forfatteren Arundhati Roy er en intellektuell som virker ute i verden, blant folk, og som henvender seg til en allmennhet. Hun er ingen ekspert, ingen forsker, ingen teoretiker. Hun kan være polemisk, skjematisk, unyansert, rasende. Men hun leverer alltid modige, faktabaserte analyser i et åpent, kommuniserende, krystallklart språk. Og hun skriver alltid med moralsk tyngde, med sterk vilje til å spørre: Er det vi ser, det vi hører, rett eller galt? I denne artikkelen fra *Agoras* kommende temanummer om Roy, undersøker Janicke S. Kaasa små ting og flerperspektivisme i romanen *Guden for små ting*.

Av Janicke S. Kaasa

«Aldri mer vil en enkelt historie bli fortalt som om den var den eneste.» ¹

Små ting. Store ting. Og forbindelseslinjene mellom dem. Arundhati Roys roman *Guden for små ting* (1997) er et litterært overflødigshorn av det aller minste og det aller største – der alt er forbundet. Med utgangspunkt i disse forbindelseslinjene forteller Roy historien om tvillingene Estha og Rahel og deres syrisk-kristne familie i landsbyen Ayemenem, i det sør-indiske Kerala. Romanen begynner med den voksne Rahels tilbakekomst til Ayemenem. Hun er kommet tilbake for å treffe igjen tvillingbroren Estha som hun ikke har sett siden de var syv år. Også han har nylig vendt tilbake til Ayemenem. I familiehuset er det nå bare tvillingenes grandtante, Baby Kochamma, som er igjen. Den myndige bestemoren Mammachi er død, moren Ammu likeså. Onkel Chacko, som tidligere var bestyrer av familiebedriften Paradise Pickles & Hermetikk, har emigrert til Canada, og picklesfabrikken er nedlagt. Romanen veksler hele tiden mellom dette nåtidsplanet og familielivet slik det var på det tidlige 1970-tallet, og vi får innblikk i de ulike hendelsene som utgjør bakgrunnen for hvorfor tvillingene ble adskilt som små. Det er særlig to hendelser som er sentrale her: Den ene er når onkel Chackos ekskone Margaret og datteren deres Sophie Mol kommer på besøk fra England. Besøket blir fatalt: En natt bestemmer tvillingene seg for å rømme hjemmefra, og kusinen blir med dem. I en liten båt forsøker de å krysse elven Meenachal, men båten kantrer og Sophie Mol drukner. Den andre hendelsen er kjærlighetshistorien mellom fraskilte Ammu og den kasteløse snekkeren Velutha. Når forholdet blir kjent, forsøker familien å redde ansikt ved å beskyldre Velutha for voldtekt av Ammu, kidnapping av tvillingene og drapet på Sophie Mol. Velutha blir pågrepet og bankes opp så voldsomt av politiet at han dør i løpet av natten. I kjølvannet av disse hendelsene, kaster Chacko Ammu og tvillingene ut av huset. Som en midlertidig løsning velger Ammu å sende Estha til tvillingenes far, mens Rahel skal være igjen med henne. Estha og Ammu kommer imidlertid aldri til å se hverandre igjen, og tvillingene vil først møtes 23 år senere.

Disse tragiske hendelsene som rammer familien i Ayemenem, inngår i et større flettverk av forbindelseslinjer som knytter dem an til en fortid lenge forut for fortellingen som fortelles her:

I rent praktisk forstand var det antakelig riktig å si at det hele begynte da Sophie Mol kom til Ayemenem. [...] Det kunne like gjerne hevdes at det egentlig begynte for tusener av år siden. [...] Det kunne hevdes at det begynte lenge før kristendommen kom med båt og sivet inn i Kerala som te av en tepose. At det egentlig begynte i de dager da kjærlighetslovene ble til. Lovene som fastslår hvem som skal elskes, og hvordan. Og hvor mye.²

//]]]]> //]]>

Litt senere i romanen kan vi lese: «Ammu tok ned den tyngste boken hun kunne finne i bokhyllen – *Det Bestes verdensatlas* – og slo ham med den så hardt hun kunne. I hodet. På bena. Over ryggen og skuldrene.»³ Scenen der Ammu denger løs på sin alkoholiserede ektemann (som hun senere skiller seg fra) og tvillingenes far med et verdensatlas, er emblematiske for hvordan romanen tegner opp forbindelseslinjer mellom de små og store tingene. Verden, her komprimert mellom to permer, slår i aller høyeste grad løs på romankarakterene: De store begivenhetene, de sosiale strukturene, de historiske sveipene tynger uvilkårlig og virker inn på de flyktige øyeblikkene, de enkelte individene, de små tingene. Blant mye annet er det særlig romanens konsekvente anskueliggjøring av disse forbindelseslinjene og dens evne til å la de små tingene tre frem, som gjør den så fascinerende. Roys tilnærming sidestiller kontinuerlig de små detaljene som fyller tvillingenes verden, med de større, politiske strømningene i Kerala på 1970-tallet. Alt henger sammen, og alt er av betydning.

I denne artikkelen vil jeg se hvordan forbindelseslinjene trer frem i *Guden for små ting* gjennom romanens detaljfokus og flerperspektivisme. Sidestillingen av små og store ting, og av de mange perspektivene i romanen, danner en kaleidoskopisk skildring som ikke bare står i kontrast til den ene store fortellingen, men som også skriver seg inn i den og utvider den. Dermed unngår romanen å fortelle én enkelt historie som om den var den eneste.

De små ting

De små tingene blir anskueliggjort på flere måter i løpet av romanen. Ofte lar Roy dem være utgangspunkt for nye vinklinger eller perspektiver på romankarakterenes erfaringer. Slik representerer de små tingene et annet blikk som komplementerer, men også utfordrer, det store blikket som ser verden på avstand. Her får de små tingene noe av den samme funksjonen som landeveien får i Walter Benjamins kontrastering av det å *lese* en tekst og det å *skrive* av en tekst: «Landeveiens kraft er en annen når man går på den enn når man reiser over den i et fly.»⁴ De små tingene har den samme kraften som landeveien ved at de minsker avstanden til det som skildres. Kjærlighetshistorien mellom Ammu og Velutha er nettopp en slik fortelling av små ting. De sosiale strukturene (kastesystemet) gjør forholdet deres umulig; mens Ammu er fra en syrisk-kristen familie med høy status i landsbyen, er Velutha paravan – en urørbar. Ammu og Velutha muliggjør og lever likevel ut sin korte kjærlighet: «Enda senere, i de tretten nettene som fulgte, holdt de seg instinktivt til de små tingene. De store tingene lurte alltid innenfor. De visste at de ikke hadde noe sted å dra. De hadde ingenting. Ingen fremtid. Så de holdt seg til de små tingene.»⁵ Og scenen er bokstavelig fylt opp med små ting: Maurbitt, kålormer, småfisk, knelere, edderkopper, en strimmel av en vepsevinge, spindellev, den tomme brystkassen til en død bie, hvitløksskall ... Ammu og Veluthas verden i miniatyr er kortlivet, men ved å fortelle med utgangspunkt i de små tingene blir

det mulig å skildre kjærligheten deres som noe annet og noe mer enn «bare» et forbudt forhold på tvers av klasseskiller. De små tingene gir rom for det korte blaffet av lykke de opplever, og ilegger det betydning. Her har denne forbudte kjærligheten livets rett, i motsetning til i den store, «virkelige» verden der kjærligheten ikke bare fordømmes, men forvrenges og gjøres til noe annet, slik vi ser i Baby Kochammas forklaring til politiet: «En paravan. For noen dager siden hadde han forsøkt å, å ... å tvinge seg på niesen hennes, sa hun. En fraskilt kvinne med barn.»⁶ Disse tretten nettene blir like viktige og like virkelige som alt det forferdelige som skjer i kjølvannet av Ammu og Veluthas nattlige møter. Denne andre historien som fortelles gjennom de små tingene, blir dermed et komplementerende, og i dette tilfellet også korrigerende, supplement til det som skal bli den offentlige versjonen, de store tingenes historie – den som vil bli nedtegnet i politirapporten: «Tre mennesker forent av hver sin absolutte visshet om at de hadde elsket en mann til døde. *Det stod ikke i avisene.*»⁷

Disse små tingene i Roys roman fungerer samtidig som en slags prisme som bryter lyset fra den store verden rundt. Både i tredjepersonsfortellerens autorale narrasjon og i de mange romankarakterenes ulike perspektiver tar disse små tingene opp i seg hendelser og erfaringer fra fortiden og framtiden. Prismet får her både en romlig og temporal funksjon, mye i kraft av den stadige vekslingen mellom fortid og nåtid i romanen. Allerede i begynnelsen av romanen får leseren vite hva som har skjedd og hva som kommer til å skje. Begivenhetsrekken er allerede lagt. Men ved å bryte lyset fra verden utenfor, danner prismet et spekter av forskjellige perspektiver som blander sammen fortid, nåtid og framtid. Slik kan man forstå historieforståelsen i *Guden for små ting* som kaleidoskopisk: Romanen forfekter ikke et evig, homogent bilde av fortiden, men lar fortiden i stedet erfares på nytt på ulike vis gjennom disse små prismene.

De små tingenes prismefunksjon forsterkes av de stadige opphopningene av gjenstander gjennom hele romanen, for eksempel når den voksne Rahel leter gjennom den avdøde bestefarens arbeidsværelse i Ayemenem:

Rahel famlet bak bokrekken og løftet ut bortgjemte ting. Et glatt skjell og et med pigger. Et plastfuttural til kontaktlinser. En oransje pipette. Et sølvkrusifiks i glassperlekjede. Rosenkransen til Baby Kochamma. Hun løftet mot lyset. Hver grådige glassperle grafset til seg sin porsjon sol.⁸

Disse små, bortgjemte tingene som hentes frem igjen, blir en inngang til fortiden og til hendelser i Rahels og familiens liv. Dette er gjenstander som vi vil møte igjen senere i romanen og som har betydning. Særlig rosenkransen blir et objekt mettet med mening: Disse grådige glassperlene forteller en rekke ting om grandtanten Baby Kochamma: De forteller om hennes konvertering til katolisismen. De forteller om hennes ufullbyrdede kjærlighet til fader Mulligan. Og de forteller dermed om de dypereleggende årsakene til Baby Kochammas bitterhet og hennes avgjørende rolle i arrestasjonen av Velutha og utkastelsen av Ammu. Rosenkransen fungerer her som en konsentrert karakterisering av Baby Kochamma. Men de små tingene som får plass i *Guden for*

små ting, forteller også om omveltende begivenheter i romanpersonenes liv. Dette er tilfellet i scenen der Estha skal «returneres» til faren og tar farvel med Ammu og Rahel på togstasjonen. Estha sitter på toget, mens Ammu og Rahel står igjen på perrongen – omgitt av et virvar av små ting til salg; klissete søtsaker og billige barneleker:

Smeltede sjokolader. Sigarettssukkertøy. Appelsinbrus. Sitronbrus.
Coccolafantasiiskremrosemelk. Dukker med lyserød hud. Rangler. Hårstrikker med kuler i.
Hule plastpapegøyer fulle av godteri, med hode til å skru av. Gulinnfattede, røde solbriller.
Lekeklokker med tiden malt på. Et kjerrellass defekte tannbørster.⁹

For Esthas (og tvillingsjelens Rahels) del er flere av disse små tingene på togstasjonen knyttet til to tidligere traumer: Estha drikker sitronbrus når appelsinbrus-sitronbrus-mannen forgriper seg på ham i kinofoajeen i Cochin, og Rahels lekeklokke med tiden malt på er det eneste som ligger igjen i Historiehuset etter at politiet har forsynt seg av tvillingenes ting under arrestasjonen av Velutha. Historiehuset har for øvrig en sentral posisjon i romanens tematisering av forbindelseslinjene mellom det store og det lille. Det viser både til et imaginært hus som Chacko bruker for å illustrere India og familiens historie, men også til et fysisk hus på den andre siden av elven. Det er her Ammu og Velutha har sine hemmelige kjærlighetsmøter, det er her Estha og Rahel gjemmer seg etter Sophie Mols død, og det er her de blir vitne til den brutale arrestasjonen av Velutha. For tvillingene er Chackos imaginære hus og det fysiske huset det samme, og det kan se ut til at romanen deler denne oppfatningen: Historiehuset blir scenen der de små skjebnene opptrer sammen med de store, overgripende strømningene.

I andre tilfeller lar Roy slike opphopninger av gjenstander være betydningsbærere for enda større strukturer som favner bredere enn familien i Ayemenem. Når familien er på flyplassen for å hente Chackos engelske ekskone Margaret og datter Sophie Mol, ser vi moderniseringen av 1970-tallets India i en lang rekke av nyankomne gjenstander:

Og der var de, de hjemvendende fra utlandet, i strykefrie dresser og regnbue-solbriller. Med punktum for den gnagende fattigdommen i sine aristokratiske koffertene. Med sementtak til de stråtekte husene, og varmtvannsbereder til foreldrenes bad. Med avløpssystemer og septiktanker. Maksikjoler og høye hæler. Puffermer og leppestift. Kjøkkenmaskiner og automatisk blitz til kameraet. Med nøkler å telle, og skap å låse.¹⁰

Det moderne India har landet! Sammenlignet med denne scenen blir avskjeden med Estha på togstasjonen også representativ for noe større enn tvillingenes (og Ammus) traumatiske separasjon. Begge scenene, og gjenstandene som fyller dem, peker mot et India fullt av kontraster og motsetninger: Der Margaret og Sophie Mols ankomst er moderne, strykefri, blank og kjølig, er Esthas avreise fattig, kaotisk, varm og støvete. Her blir de små tingene til representative for ulike virkeligheter, heller enn at de konstituerer egne fortellinger slik vi så i Ammu og Veluthas tilfelle.

Det barnlige perspektivet i *Guden for små ting*

Det fragmentariske som kommer til uttrykk gjennom de små tingene, finner vi også i det fortellertekniske. Romanen er fortalt av en aural tredjepersonsforteller, men denne fortellerautoriteten modifieres i stor grad av den ikke-lineære og kaleidoskopiske narrasjonen. Romanen gjengir perspektivene til svært mange av romankarakterene, men det er særlig tvillingenes perspektiv som barn som dominerer. Dette grepet bidrar ikke bare til et barnlig blikk på hendelsene i romanen, det medfører også at selve narrasjonen blir barnlig, slik Kannammal Srinivasan påpeker: «Roy's fiction jumps, runs and plays like a child – now running a few spaces with speed as if time is all important, then stops hourlong to inspect an unimportant object on innocence and all the time tricking people and escaping the control of authority.»¹¹ Den samme barnlige lekenheten ser vi i tvillingenes språk: Estha og Rahel har en konstant forvrengende omgang med språket, det vil si de voksnes språk, enten det er ved å lese ting baklengs, lage regler, erstatte ord eller endre på orddelingen («Ettermiddag slur»¹², «_Spis isen din før den blir ydmyk_»¹³, «Helt til Ammu ristet i henne og sa at hun skulle Holdeopp og hun Holdtopp»¹⁴). Det barnlige språket dekonstruerer de voksnes språk, tømmer det for én mening og fyller det med en annen.

Denne språklige lekenheten har et klart postkolonialt aspekt ved at den bryter ned den selverklærte autoriteten til det koloniale språket. Et eksempel på dette er forvrengningen av engelske klassikere som foregår i romanen. Når Chacko er på besøk hos den lokale fagforeningslederen Pillai, får han resitert både Sir Walter Scott og Shakespeare av Pillais to barn. Først fra diktet «Lochinvar», som Chacko først tror blir framført på malayalam: «'Den nunge Lochinvar kom ridende fraves / tivide grenselann dvar gangeren hansbes / tforuten sverdet brede han ei våpenbar / roguten rutsning gredhan, ene, uten kar.'»¹⁵ Deretter følger utdrag fra *Julius Cæsar*: «'lån meiJJØRE [...] Jegskalbegrave, ikke prise Cæsar, / Detonde mensker gjør, det lever vidre, / Detgode jordes titt medderes ben.'»¹⁶ Her er det engelske språket stykket opp og gjort nesten ugjenkjennelig. De høylitterære klassikerne er gjort komiske og innholdsløse – ingen av Pillais barn synes å forstå hva det er de ramser opp. Det er verdt å nevne at den barnlige sjongleringen med språket som en nedbrytning av det koloniale blir langt tydeligere i den engelske originalen enn i den norske oversettelsen. Der stykkes det engelske språket opp og settes sammen igjen i nye konstellasjoner som ikke er grammatisk riktige. La oss igjen se på scenen der Estha må forlate Ammu og Rahel. Togstasjonen rundt dem skildres på følgende vis: «Scurrying hurrying buying selling luggage trundling porter paying children shitting people spitting coming going begging bargaining reservation-checking.»¹⁷ Setningen går ikke opp grammatisk, den er ikke «proper English», men den gir likefullt mening. Ikke minst evner den på eminent vis å spille det kaotiske som utspiller seg på togstasjonen, og i romanpersonenes indre. Og kanskje er dette et kaos som krever nettopp en slik nedbrytning av det koloniale språket.

Syv år gamle Estha og Rahel blir, i likhet med de små tingene i romanen, prismen som filtrerer lyset både fra små og store hendelser. Det barnlige blikket er fragmentert, og tvillingene er ofte ute av stand til helt å forstå omgivelsene og omstendighetene. Dette er særlig merkbart i scenen der

familien er på vei til kinoen i Cochin for å se *Sound of Music*. De stanser bilen i et veikryss og blir snart omringet av et demonstrasjonstog med kommunistiske arbeidere. Vi får først beskrevet scenen utenfra, nærmest i fugleperspektiv: «Minutter senere var veien overrent med tusener av marsjerende mennesker. Med bilene som øyer i en elv av mennesker. Luften var rød av flagg som sank og steg idet demonstrantene dukket under bommen ved plankrysset og skylte over togskindene i en rød bølge.»¹⁸ Deretter ser vi folkemengden innenfra bilen, gjennom Rahels øyne: «Akkurat da fikk Rahel øye på Velutha. [...] Velutha som marsjerte med et rødt flagg. I hvit skjorte og mundu, og med sinte årer i nakken. Ellers gikk han aldri med skjorte.»¹⁹ Så skifter perspektivet igjen, og nok en gang ser vi Rahel og bilen utenfra, men nå gjennom den marsjerende Veluthas blick:

Han stivnet til og lyttet med flagget. Det han hadde hørt, var en velkjent stemme i høyst uventede omgivelser. Rahel stod i bilsetet, hadde vokst ut av Plymouth-vinduet som det løse, veivende følehornet på en bilformet planteeter. Med en fontene i en hårstrikk med kuler i, og gulinnfattede, røde plastbriller.²⁰

Den flerperspektivistiske fortellerteknikken tillater at romanpersonenes ulike oppfatninger av den samme hendelsen får løpe parallelt med hverandre: Barnet Rahel forstår ikke hva det er hun ser. Hun innser ikke betydningen av Veluthas deltagelse i en kommunistisk marsj. Det gjør derimot den voksne Velutha. Det samme gjør Ammu, som skjeller ut en forbauset Rahel. Slik fortelles begivenheten flere ganger, fra ulike perspektiver. Men til tross for at de voksnes blick her er mer innsiktsfullt enn barnets, er det i like stor grad fragmentert: Velutha ser Rahel metonymisert gjennom hårsveisen og solbrillene.²¹ Inne i bilen kan Ammu bare se en liten del av Rahel – den delen som Velutha ikke kan se: «Inne i bilen snurret Ammu rundt, og øynene hennes var sinte. Hun dasket til Rahel på leggene, som var det eneste av henne som var igjen i bilen og kunne daskes. Legger og brune føtter i Bata-sandaler.»²² Hverken Rahel, Velutha eller Ammu kan se helheten. Blikkene deres er fragmenterte, og i den forstand er barnets og den voksnes perspektiv sidestilt i *Guden for små ting*: Ingen av dem kan påberope seg en helhetlig objektivitet. Begge er lenket fast til og begrenset av den subjektive erfaringen og fragmenteringen som nødvendigvis må prege den.

Den flerperspektivistiske fortellerteknikken generelt og det barnlige blikket spesielt bidrar til å anskueliggjøre avstander mellom disse subjektive erfaringene. For slik *Guden for små ting* handler om forbindelseslinjer, handler den også om avstand: Avstand mellom en indisk virkelighet og et engelsk «ideal», avstand mellom fortid og nåtid, avstand mellom sosiale klasser og mellom kaster, avstand mellom kulturer, avstand mellom barn og voksne. Selv om de voksnes perspektiv til en viss grad er sidestilt med barnets, er det en vedvarende distanse mellom disse perspektivene i romanen: «Ammu så etter om de var lytefrie før hun lukket øynene og sovnet. Hun telte fire øyne, fire ører, to munn, to neser, tjue fingrer og tjue perfekte tånegler. Hun la ikke merke til den ene, siamesiske sjelen.»²³ Ammu vil aldri kunne se denne tvillingsjelen, slik hun heller ikke vil kunne se at appelsinbrus-sitronbrus-mannen forgrep seg på Estha i kinoføajeen i Cochin: «Estha brakk seg krampaktig, men ingenting kom. Bare tanker. Og de svedde ut og svedde inn igjen. Ammu kunne

ikke se dem.»²⁴ Og Estha vil aldri kunne gjøre disse tankene synlige for Ammu og dermed overskride denne avstanden. Det flerperspektivistiske i *Guden for små ting* danner en mosaikk både av forbindelseslinjer og avstand: De ulike subjektive erfaringene utfyller hverandre, men løper samtidig i parallelle baner som aldri møtes.²⁵

Evig barndom i Ayemenem

Tvillingene vokser opp i et frodig og fargerikt Ayemenem. Når Estha og Rahel som voksne vender tilbake og møtes igjen etter så mange år fra hverandre, er stedet forandret. Den en gang så mektige elven Meenachal som tok kusinen Sophie Mol, er blitt en seig masse av brunt, forurenset vann – stinkende av «møkk og desinfeksjonsmidler kjøpt for lån i Verdensbanken».²⁶ Samtidig er landsbyen modernisert og polert med «de nybakte, glaserte husene bygd for Gulf-penger, av sykepleiere, murere, sveisere og bankfunksjonærer som arbeidet hardt og gledesløst på fjerne steder.»²⁷ Verden er kommet til Ayemenem. Tvillingenes barndomshjem, derimot, er hverken nybakt eller glasert: Huset er forfallent, og Baby Kochammas en gang så velstelte prydhage er blitt et overgrodd villnis. Familiebedriften Paradise Pickles & Hermetikk er forlengst nedlagt. Det materielle forfallet konkretiserer det åndelige forfallet som preger barndomshjemmet, inkarnert av den sukkersyke og krebbollespisende Baby Kochamma, som sammen med kokken Kochu Maria vier all sin tid til fjernsynet.

Estha og Rahels barndomshjem synes å ha blitt degenerert, skitnet til og ødelagt – kanskje som et resultat, eller som en opprettholdelse, av det Roy kaller Terooren? Terooren lurar i skyggene gjennom hele romanen, i de små og store tingene, som et refreng som peker både framover og bakover mot de mange tragediene som rammer familien: Appelsinbrus-sitronbrus-mannens overgrep på Estha i kinofoajeen i Cochin, Sophie Mols drukning, drapet på Velutha, separasjonen av tvillingene. Men Terooren synes også å være en slags altomfattende, vedvarende tilstand som har et større nedslagsfelt enn familien i Ayemenem. I den engelske originalen kan vi lettere se Terooren («the Terror») som en referanse til Kurtz' siste ord i *Mørkets hjerte*: «The Horror! The Horror!» Roy refererer flere ganger til Conrads roman: Engelskmannen som bodde i det nå forlatte Historiehuset, omtales som «Ayemenems egen Kurtz. Med Ayemenem som sitt private Mørkets hjerte.» Referansen tas opp igjen i beskrivelsen av politimennene på vei til Historiehuset for å arrestere Velutha: «Hjertets mørke listet seg inn i Mørkets hjerte.» Hvis vi leser «the Horror» som Kurtz' erfaring av, eller dom over, menneskeheten og verden, kan også «the Terror» hos Roy forstås som en slik allmenngyldig tilstandsrapport. Terooren synes å være universell i *Guden for små ting*. Den er til stede i alle de forbindelseslinjene som trekkes mellom de tragiske hendelsene som rammer familien, og de store, historiske og politiske omstendighetene rundt.

Forfallet av tvillingenes barndomshjem kan også tolkes som en straff for brudd på kjærlighetslovene: «Lovene som fastslår hvem som skal elskes, og hvordan. Og hvor mye.»³⁰ *Guden for små ting* er full av slike «lovbrytere», i den forstand at nesten alle romanpersonene på en eller annen måte gjør det forbudte: «Alle sammen brøt de reglene. Alle sammen krysset de grenser til forbudt territorium.»³¹ Jeg har allerede vært inne på det forbudte ved Ammu og Veluthas

kjærlighet. Når Baby Kochamma som ung forelsker seg i fader Mulligan, er også dette en forbudt kjærlighet ettersom han er katolsk prest. Og selv om forholdet mellom indiske Chacko og engelske Margaret ikke er forbudt i den forstand, er det sett ned på og kritisert av familiene på begge sider. Slik er også deres relasjon et brudd på kjærlighetslovene. Den siste forbudte kjærligheten i romanen er den som finner sted mellom de voksne tvillingene. Når Estha og Rahel har sex, krysser de grensen til forbudt territorium og bryter kanskje den strengeste kjærlighetsloven av dem alle. Deres incestuøse forhold kan leses som en fullbyrdelse av det moralske forfallet i barndomshjemmet, et forfall som for så vidt har fulgt tvillingene helt fra fødselen av: «hun [Baby Kochamma] anså dem som redningsløst fortapte, faderløse omstreifere. Verre enn det, de var hybride halvhinduer som ingen syrisk-kristen med respekt for seg selv noensinne ville gifte seg med.»³² Det er Baby Kochamma, bitter og «fader Mulligan-løs»³³, som forfekter disse kjærlighetslovene med størst iver. Romanen stiller derimot spørsmål ved denne lovløsheten og feller ingen moralsk dom over lovbrøtterne. I sin utforskning av alle disse forbudte kjærlighetene skriver Roy fra et lovløst ståsted der det forbudte blir fortalt som noe mer enn bare forbudt. Dermed problematiserer romanen disse kjærlighetslovenes livsrett og den tilsynelatende selvfølgelige håndhevelsen av dem. Heller som en understrekning av det moralske forfallet er sexscenen mellom Estha og Rahel derfor mer interessant som et bilde på tvillingenes *tilbakevending*, spesielt i lys av det barnlige perspektivet i romanen. Den intime erfaringen blir et uttrykk for deres tilbakevending ikke bare til Ayemenem, men til barndommen, til begynnelsen, til tiden før Terroren – til den siamesiske sjelen som Ammu ikke kunne se.

Estha og Rahels tilbakevending er på mange måter en tilbakevending til en konservert verden. Ayemenem har riktignok forandret seg, men de voksne tvillingene synes å ha en erfaringshorisont som er svært lik den de hadde som barn. I sin omtale av romanen velger Alice Truax å definere *Guden for små ting* som en antidannelsesroman: «Unlike most first novels, 'The God of Small Things' is an anti-Bildungsroman, for Estha and Rahel have never properly grown up.»³⁴ Truax' lesning har belegg i romanen. I Ayemenem er det som om tvillingene fortsatt er barn, eller i det minste lever som om de er det. Alderen deres beskrives som en udefinerbar mellomtilstand: «Ikke gamle. Ikke unge. Men en høvelig, bedrøvelig alder.»³⁵, og enda viktigere: Årene som har gått, har ikke gitt dem en større forståelse av begivenhetene de opplevde som barn. Det er som om de aldri har klart å løfte blikket opp fra de små tingene for å se de større sammenhengene og årsakene. Når den voksne Rahel tenker tilbake på den gangen hun så Velutha i kommunistmarsjen, klarer hun fortsatt ikke å få alle bitene på plass. Som voksen synes hun å stille seg like uforstående til hendelsen som da hun opplevde den som liten:

År senere, en frisk høstmorgen langt nord i staten New York, på et søndagstog fra Grand Central Station til Croton Harmon, kom Rahel plutselig til å huske det. Uttrykket i ansiktet til Ammu. Som en gjenstridig brikke i et puslespill. Som et spørsmålsteget som drev gjennom sidene i en bok og aldri slo seg ned i slutten av en setning. Det harde klinkekuleblikket i Ammus øyne. Den glinsende svetten på overleppen. Kulden i den brå, sårede tausheten. Hva hadde det betydning, alt sammen?³⁶

Igjen ser vi at det barnlige og voksne perspektivet er sidestilt i sin begrensning: De voksne tvillingenes blikk er like fragmenterte som de små tvillingenes blikk. Både Estha og Rahel har reist ut og vendt hjem, men deres voksne blikk synes ikke å være i stand til å revidere det barnlige perspektivet. Det er ingen åpenbar modningsprosess hos tvillingene: Tilbake i Ayemenem er det som om de er barn igjen, syv år gamle med Elvis-sleik og fontene, preservert som fruktene og grønnsakene i picklesfabrikken.

Ifølge Franco Moretti er den engelske dannelsesromanen kjennetegnet av en fascinasjon for barnets klarsynthet. Han hevder at dens prosjekt i stor grad er å bekrefte denne klarsyntheten når barnet blir voksen: «[...] the most significant experiences are not those that alter but those which *confirm* the choices made by childhood 'innocence'. Rather than novels of 'initiation' one feels they should be called novels of 'preservation'.»³⁷ Morettis kroneksempel er den unge David i Charles Dickens *David Copperfield*. I *Guden for små ting* bekrefte derimot aldri en slik klarsynthet, hverken når tvillingene er barn eller voksne. Men Estha og Rahels barndom, og valgene de gjør, blir likefullt betydningsfulle og får en preserverende effekt lik den Moretti beskriver. Her er det imidlertid snakk om en preserverende effekt i negativ forstand. Valgene tvillingene gjør som barn, bekrefte i alt de foretar seg som voksne, men ikke som noe annet enn skjebnesvangre valg med tragiske konsekvenser: Terroren. Det finnes ingen barnlig, uskyldig klarsynthet som tjener som ledestjerne for tvillingene som voksne, kanskje fordi Estha og Rahel aldri er uskyldige. De tillegges skyld gjennom hele romanen: Som barn av skilte foreldre er deres skyld medfødt og nedarvet. Ammu beskylder dem for å være møllesteiner rundt halsen hennes. Baby Kochamma beskylder dem for drapet på Sophie Mol: «Hun så dem inn i øynene. 'Dere er mordere.' Hun lot det synke inn.»³⁸ Og tvillingene beskylder seg selv når de i valget mellom å svike Velutha og å redde Ammu, velger løggen:

I kommende år skulle de kjøre denne scenen i reprise i hodene sine. Som barn. Som tenåringer. Som voksne. Ble de lurt til å gjøre det de gjorde? Ble de narret til å felle dommen? På en måte ja. Men så enkelt var det ikke. Begge visste at de hadde hatt et valg. Og så snare de hadde vært til å velge!³⁹

I *Guden for små ting* er barnas valg preget av nødvendighet, ikke klarsynthet, og valgene forseglar de voksne tvillingenes skjebne.

Den evige, forseglede barndommen i Ayemenem og den stadige vekslingen mellom fortid og nåtid i narrativen bidrar til en følelse av vedvarenhet eller stillstand i romanen. Denne stillstanden forsterkes av en øyensynlig *uunngåelighet* der hendelsesrekken allerede er lagt og knytter an til den romliggjøringen av tiden jeg har vært inne på tidligere. Dette er også inkorporert i det fortellertekniske med den gjentatte bruken av ellipser, frampek og hyppige hopp mellom fortid og nåtid. Alt er knyttet sammen med alt i *Guden for små ting*, og hendelsene er ofte skildret i etterpåkløkskapens lys. Slik virker det som om at alle handlinger, store som små, har forutbestemte, uunngåelige (og katastrofale) følger: «Han [Velutha] betraktet henne. Han tok seg

god tid. Hadde han visst at han var på vei inn i en tunnel med sin egen tilintetgjørelse som eneste utgang, ville han da ha snudd? Kanskje. Kanskje ikke. Hvem vet?»⁴⁰ Denne forutbestemtheten tematiseres igjen når tvillingene som voksne ser en kathakali-forestilling⁴¹ i tempelet i Ayemenem. Estha og Rahel kjenner godt til historien som fremføres, og vet allerede hva som kommer til å hende. Det finnes ingen hemmeligheter i disse fortellingene: «I de store fortellingene vet du hvem som får leve, hvem som må dø, hvem som finner kjærligheten, og hvem som ikke gjør det. Og likevel vil du vite det en gang til. Det er det mysteriøse og magiske ved dem.»⁴² I *Guden for små ting* får vi svar på hvem som får leve, hvem som må dø, hvem som finner kjærligheten, og hvem som ikke gjør det, allerede i første kapittel. I så måte er romanen nettopp en slik stor fortelling som beskrives i sitatet over. Men disse store fortellingene tillater ingen andre årsakssammenhenger enn de som allerede er lagt. De kan ikke ta nye, uventede vendinger eller utforske hemmeligheter – de må følge manus. En lignende uunngåelighet kan leses inn i *Guden for små ting* der alle kortene legges på bordet først som sist. I en slik stor fortelling kan det virke umulig for tvillingene og de andre romanpersonene å bryte ut av den fastlagte rekken av begivenheter.

Fiksjonen som Historiens supplement

Selv om *Guden for små ting* kan leses som en av disse store fortellingene som ingenting kan vristes løs fra, problematiserer romanen også dette i kraft av dens detaljfokus og flerperspektivisme. De små tingene og det fragmenterte blikket utfordrer de store fortellingene og deres mangel på hemmeligheter ved å skrive seg inn i dem og utvide manus. Vi kan se en lignende manusendring i Historien. I romanen opptreer denne ofte som en personifisert størrelse, som ikke endrer kurs som følge av små ting, men som derimot tar dem i bruk som redskap i sin tjeneste. Dette er for eksempel tilfellet med Veluthas far: «Stakkars gamle Vellya Paapen, hadde han den gang visst at Historien skulle velge ham til sitt redskap, at det skulle bli *hans* tårer som rullet Terroren i gang [...] Da han omsider skjønnte sin plass i Historiens planer, var det for sent å gå tilbake den veien han kom.»⁴⁴ Historien ruller over de små tingene, skriver seg over alt annet og *utelater*. Roy velger i stedet å la de små tingene, og deres forbindelseslinjer med de store, smette inn i Historien. Slik gjøres Historien til et kaleidoskop av *historier*, den smuldres opp, spres for vinden og finner nye tilholdssteder: «Historiens lukt. Som gamle roser i et vindkast. Den skulle for alltid lure i alminnelige ting. I kleshengere. I tomater. I asfalten på veiene. I visse farger. I tallerkner på en restaurant. I tapet av ord. I tomheten i øyne.»⁴⁵ Historien lurar i de små, alminnelige tingene og i det som ellers er usagt (tapet av ord) og det som er usynlig (tomheten i øyne).

Guden for små ting forteller disse usagte og usynlige historiene. Et eksempel er skildringen av Velutha, først på vei alene til Historiehuset: «Han fant stien som førte gjennom sumpen til Historiehuset. Han etterlot ingen krusninger i vannet. Ingen fotspor på stranden»,⁴⁶ og senere når politiet henter ham og tvillingene ved Historiehuset og bringer dem til politistasjonen: «De dro. Seks prinser, med lommene fulle av leker. Et toegget tvillingpar. Og guden for tap. Han kunne ikke gå. Så de slepte ham. Ingen så dem. Flaggermus er jo blinde.»⁴⁷ Her er det den autorale fortelleren som ser det ingen andre ser, som skriver det ingen andre skriver. Dette grepet kontrasterer for det første fortellerens helhetlige perspektiv med romankarakterenes fragmenterte blikk. For det andre

tematiserer det en opposisjon mellom fiksjonen og historieskrivingen ved å betone romanens muligheter til å fortelle det som faller under Historiens øks. I kraft av å fortelle det ufortalte og til og med det som *ikke* er, skriver romanen, og i forlengelsen av den, fiksjonen, seg inn som et supplement til Historien:

Det kom ingen storm-musikk. Ingen malstrøm virvlet opp av Meenachals blekksvarte dyp. Ingen hai overvåket tragedien. Bare en enkel overekkeksseremoni. En båt som tippet ut lasten sin. En elv som tok imot offergaven. Ett lite liv. En flyktig solstråle. Med et lykkebringende sølvfingerbøl klemt fast i sin lille neve.⁴⁸

Sophie Mols død kontrasteres her med historien om de druknede i filmen *Chemmeen*, som innehar alle de dramatiske elementene som Sophie Mols drukning mangler: «En malstrøm virvler opp fra havbunnen. Det kommer storm-musikk, og fiskeren drukner, sugd ned til havets bunn av malstrømmen. [...] Så alle dør. Fiskeren, kona, kjæresten, og en hai som ikke er med i historien, men som dør likevel. Havet tar dem alle.»⁴⁹ Ved å skildre det usette ved Sophie Mols død og ved å inkorporere disse dramatiske elementene, om enn i nektelsens tegn, gir romanen stemme og plass til denne uovervåkede overekkeksseremonien.

Romanen og fiksjonens evne til å være et komplementerende supplement til Historien understrekes ytterligere av at romankarakterene skaper sine egne fiksjoner. Margaret og Sophie Mols ankomst omtales for eksempel som et teaterstykke: «På flyplassen i Cochín var Rahels nye truse prikkete og fremdeles stiv. Stykket var ferdig innstudert. Det var premieredag. Høydepunktet i *Hva kommer Sophie Mol til å synes?-uken*.»⁵⁰ Forestillingen fortsetter hjemme i Ayemenem: «Rahel så seg rundt og så at hun var med i et skuespill. Og at hun bare hadde en liten rolle.»⁵¹ I forsøket på å imponere de nyankomne gjestene fra England, siterer Baby Kochamma fra Shakespeares *Stormen* og sammenligner blant annet Sophie Mol med ånden Ariel. Foruten det postkoloniale aspektet som kan leses inn i denne scenen, særlig med tanke på den postkoloniale kritikken av *Stormen* som ofte vektlegger relasjonen mellom Prospero som koloniherre og Caliban og Ariel som de koloniserte, understreker sitatene fra Shakespeares stykke den *iscenesettelsen* som preger familiens velkomstfest. Henvisningene til *Stormen* kan dessuten leses som en kommentar ikke bare til velkomstfesten, men til romanen som sådan: Etersom Shakespeares stykke i så eksplisitt grad tematiserer seg selv som teater og illusjon, kan man forstå Baby Kochammas stadige sitering av *Stormen* som romanens tematisering av seg selv som illusjon og som fiksjon.

Baby Kochammas løgn til politiet om Ammu og Velutha og hennes manipulerende skuespill for å slippe unna anklagen for falsk forklaring, har langt alvorligere konsekvenser enn hennes løse omgang med Shakespeare-sitater: «Baby Kochamma spant videre på spindelven sin. Hun tegnet (fra fantasien) grelle bilder av fengselslivet.»⁵² Og når Etha går inn til fengselscellen til Velutha for å avlevere sin replikk, er det som om han ser den mørbankede Velutha på en scene, plutselig opplyst og like plutselig mørklagt. Også politimennenes mishandling av Velutha ved Historiehuset

skildres som en forestilling: «Det var menneskehetens historie, forkledd som Guds hensikt, som åpenbarte seg for et mindre publikum. [...] Historien som levende teater.»⁵³ Tvillingene luller seg inn i en midlertidig fiksjon når de velger å innbille seg at den døende mannen i fengselscellen ikke er Velutha: «Estha visket noe i øret på Rahel. 'Du hadde rett. Det var ikke han. Det var Urumban.' 'Gussjelov,' hvisket Rahel tilbake. 'Hvor tror du han er hen?' 'Rømt til Afrika.' De ble levert til moren i dyp søvn, flytende på denne fiksjonen.»⁵⁴

Fiksjon som rekonstruksjon

I disse eksemplene er fiksjonen brukt som overlevelsesstrategi og tilfluktssted, på samme måte som de små tingene ble det i Ammu og Veluthas flyktige kjærlighetshistorie. Her understrekes fiksjonens muligheter til å fortelle noe annet og noe mer enn Historien. Men *Guden for små ting* er også bevisst fiksjonens begrensninger, både dens skjørhet: «Det er tross alt så lett å knuse en fiksjon. Å bryte en tankerekke. Å ødelegge et fragment av en drøm som skjermes som det fineste porselen»,⁵⁵ og dens risiko for å være like reduserende som Historien. Dette kommer særlig til syne i den lokale kommersialiseringen av kathakali-fortellingene:

Om kvelden ble turistene (for lokalkolorittens skyld) budt avkortede kathakali-forestillinger. («Små oppmerksomhetsspenn,» forklarte hotellfolkene for danserne.) Så eldgamle fortellinger ble komprimert og amputert. Seks timers klassikere ble kuttet til tju minipraktstykker.⁵⁶

Det er et slik amputert minipraktstykke Roy synes å ville skrive seg vekk fra i *Guden for små ting*. Romanen, med sitt overskudd av små og store ting, karakterer og perspektiver synes å ville være akkurat det motsatte av de små oppmerksomhetsspennene som tilbys turistene. Ironisk nok er romanen beskyldt for å være nettopp dette: En engelskspråklig, internasjonal bestselger om et eksotisert, stereotyp India. Romanens detaljfokus og flerperspektivisme sår imidlertid tvil om riktigheten av disse beskyldningene. De små tingene, opptegningene av forbindelseslinjene mellom alle ting og den springende narrasjonen legger på ingen måte til rette for forenkling og amputeringer. I stedet er det snakk om en rekonstruksjon av Historien og de årsakssammenhengene den insisterer på som de eneste gyldige: «Små hendelser, hverdagslige ting, knust og rekonstruert. Fyll med ny mening. Plutselig blir de til de bleke knokene i en historie.»⁵⁷ Fiksjonen er sentral i denne rekonstruksjonen som binder sammen det store og det lille, og Roy omtaler selv dette som romanens prosjekt: «Fiction for me has been a way of trying to make sense of the world as I know it. [...] If I had to put it very simply, it is about trying to make the connections between the smallest of things and the biggest ones and to see how they fit together.»⁵⁸ Ved å la fiksjonen skrive seg inn i Historiens sprekker som supplement til den store fortellingen, smuldres Historien opp til et kaleidoskop av mange små historier som forteller noe *annet* og som dermed danner ny mening.

Noter

¹ Arundhati Roy, *Guden for små ting* (overs. Ragnfrid Stokke). Oslo: Pax Forlag 1997, upaginert. Sitatet er av den britiske forfatteren John Berger og står som epigraf til *Guden for små ting*.

² Ibid., 33–34.

³ Ibid., 41.

⁴ Walter Benjamin, «Porselen», i *Enveiskjøring. Barndom i Berlin – rundt 1900* (overs. Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs). Oslo: Aschehoug 2000, 17.

⁵ Ibid., 275.

⁶ Ibid., 212.

⁷ Ibid., 264.

⁸ Ibid., 130.

⁹ Ibid., 245.

¹⁰ Ibid., 118.

¹¹ Kannammal Srinivasan, «The Future Memory and the Metaphysics of Technological space», i R. K. Dhawan (red.), *Text in Flux as Narrative Strategy in The God of Small Things in: 50 year of Indian Writing*. New Delhi 1999, 95.

¹² *Guden for små ting*, 153.

¹³ Ibid., 50.

¹⁴ Ibid., 245.

¹⁵ Ibid., 222–23.

¹⁶ Ibid., 225.

¹⁷ Arundhati Roy, *The God of Small Things*. London: Harper Perennial 1997, 300,

¹⁸ *Guden for små ting*, 59.

¹⁹ Ibid., 63.

²⁰ Ibid., 63.

²¹ En slik metonymisering er gjennomgående for beskrivelsen av tvillingene: «Estha hadde de lysebrune, spisse skoene og Elvis-sleiken sin. [...] Mesteparten av håret til Rahel stod opp som en fontene på hodet hennes. Det ble holdt sammen av en hårstrikk med kuler i. [...] De gulinnfattede, røde plastsolbrillene fikk verden til å se rød ut.» (Ibid., 37) «Barn tumlet ut. Nedsunkne fontener. Flatklemte sleiker.» (Ibid., 143) «En forbausset sleik og en fontene i en hårstrikk med kuler i.» (ibid., 208), «En spolert sleik. En fontene i en hårstrikk med kuler i.» (Ibid., 251)

²² Ibid., 63.

²³ Ibid., 40.

²⁴ Ibid., 93.

²⁵ Dette problematiseres selvsagt av tvillingmotivet i romanen. Estha og Rahel deler ofte den samme subjektive erfaringen av ulike hendelser. Rahel *føler* Esthas opplevelse med appelsinbrus-sitronbrus-mannen, og når hun og broren sier farvel til hverandre på togstasjonen, kjennes det som om hun deles i to: «På perrongen bøyde Rahel seg dobbel og skrek og skrek.» (Ibid., 265)

²⁶ Ibid., 18.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., 49.

²⁹ Ibid., 249.

³⁰ Ibid., 33.

³¹ Ibid., 32.

³² Ibid., 43.

³³ Ibid., 44.

³⁴ Alice Truax, «A Silver Thimble in Her Fist», i *The New York Times*, 25. mai 1997: <http://www.nytimes.com/books/97/05/25/reviews/970525.25truaxt.html>, nedlastet 19. desember 2012.

³⁵ *Guden for små ting*, 266.

³⁶ Ibid., 64.

³⁷ Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (overs. Albert Sbragia). London/New York: Verso 2000 ¹⁹⁸⁷, 182.

³⁸ *Guden for små ting*, 257. For en nærmere redegjørelse av skyld og synd i *Guden for små ting*, se Neelam Tikkha, «_Lo! Cus Stand I!: We are not the sinners but the sinned against...», i Jaydipsinh Dodiya & Joya Chakravarty (red.), *The Critical Studies of Arundhati Roy's The God of Small Things*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors 2001, 108–18.

³⁹ Ibid., 259.

⁴⁰ Ibid., 271.

⁴¹ Kathakali er en form for indisk, klassisk dansedrama som utviklet seg i Kerala på 1600-tallet. Se Store Norske Leksikon: <http://snl.no/kathakali>

⁴² *Guden for små ting*, 189.

⁴³ Det flerperspektivistiske i *Guden for små ting* er interessant i lys av det polyfoniske i postkoloniale verker som «korreks» eller utfordrer til den koloniale objektiveringen. Se for eksempel Theo D'Haen, «Glocalizing the Novel», i Gunilla Lindberg-Wada (red.), *Studying Transcultural Literary History*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006, 144–51.

⁴⁴ *Guden for små ting*, 166.

⁴⁵ *Guden for små ting*, 51.

⁴⁶ Ibid., 237.

⁴⁷ Ibid., 254.

⁴⁸ Ibid., 240. Sophie Mols sølvfingerbøl er for øvrig interessant i forbindelse med den evige barndommen i Ayemenem, slik også Truax spiller på i sin omtale av romanen: Gjennom døden er Sophie Mol bevart i en evig barndom. I likhet med Peter Pan vil hun aldri vokse opp.

⁴⁹ Ibid., 181.

⁵⁰ Ibid., 115.

⁵¹ Ibid., 144.

⁵² Ibid., 258.

⁵³ Ibid., 252.

⁵⁴ Ibid., 260–61.

⁵⁵ Ibid., 158.

⁵⁶ Ibid., 107.

⁵⁷ Ibid., 33.

⁵⁸ Arundhati Roy i *General Knowledge Today*, november 1997, 4. Sitert i Amar Nath Prasad, «Arundhati Roy: A Novelist of New Style», i Jaydipsinh Dodiya & Joya Chakravarty (red.), *The Critical Studies of Arundhati Roy's The God of Small Things*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors 2001, 136.



//]]]]> //]]>

Fra: Agora – 4-2012 — <http://www.aschehoug.no/servlets/dispatcher/agora>