

# Å SNAKKE MED DE DØDE EN STUDIE I INGVAR AMBJØRNSENS NOVELLE "SKALLENE".

**Bjørn Inge Berger Andersen, Anja Heldal, Henry  
Andreas Øien Johnsen, Atle Tord Nordøy,  
Birgit Velsand**

Ingvar Ambjørnsens noveller sies ofte å beskrive et dystert og meningsløst univers der angst og paranoia fremstår som karakterenes mest naturlige reaksjon, og ulike former for flukt synes å være den gjennomgående strategien i møtet med det meningsløse.<sup>1</sup> Novellesamlingen *Sorte mor* (1994) tas i særdeleshet til inntekt for dette synet. En gjennomlesning av novellene synes å bekrefte et slikt syn, men ikke uten en viss motstand. Novellene kommuniserer ikke direkte nok til å konkludere etter en første gangs lesning, slik resepsjonen gjør; det er for mange diskutabile episoder i fortellingene. I novellen "Skallene", den første og kanskje mest dystre novellen i samlingen, er det elementer som bryter med en slik karakteristikk; symbolske strukturer, intertekstuelle referanser og alternative verdisystemer gir adgang til dimensjoner den generelle mottagelsen synes å ha oversett.

"Skallene" er på mange måter en enigmatisk novelle. Den eksterne fortelleren opptrer hemmelighetsfullt og tilbakeholdent og gir ingen forklaringer underveis. Novellen preges i det hele tatt av en ordknapp, underkommuniserende stil. Fortelleren viser frem en rekke merverdige episoder, atskilt av ellipser, og det er vanskelig å se sammenhengen mellom disse fordi tilfeldigheter dominerer hendelsesforløpets struktur. Et par blir sittende fast i bilkø utenfor Toulouse, noe som fører til irritasjon. Da den mannlige karakteren legger hånden rundt nakken på sin partner for å berolige henne, oppstår en innskyttelse om å skade henne. Han kontrollerer imidlertid impulsen, selv om den forandrer han i mer apatisk retning. Etter en fuktig "Bermudafest" under et hotellopphold på Orknøyene flere år

---

<sup>1</sup> Øystein Rottem kan sies å gi uttrykk for et slikt syn i sin litteraturhistorie. (Rottem, 1998)

senere kan man ane en ytterligere splid mellom de to på grunn av hennes fråsing og hans vemmelse over dette. Senere kommer de to tilfeldigvis over et gårdsdrevet privatmuseum med levninger fra fortiden, som de overraskende nok også får berøre. De opplever en dypere forståelse av historien, og mannen mener i tillegg å forstå sin bestefars handling på dødsleiet bedre; bestefaren ønsket å gripe om sin langhøvel en siste gang. De to eldre som driver privatmuseet lar dem senere alene oppsøke et underjordisk gravkammer. Her får mannen panikk og skader både kvinnen og seg selv. I novellens siste scene er de hjemme igjen, og etter en bemerkning fra kvinnen går mannen inn på badet og stirrer inn i speilet.

Ingen av novellens karakterer er navngitt, foruten hjelperen på privatmuseet, Joe, som er en ordknapp, stille og praktisk anlagt mann. Den eldre kvinnen fremstår som en gåtefull og motsetningsfylt skikkelse. Hun er samtidig ung og gammel, noe som kommer til uttrykk når hun snakker om historien og døden, og viser en underlig glede ved dette: "Nå smilte hun som en liten pike som hadde fått en uventet gave." (Ambjørnsen, 1994: 10)

Hovedkarakteren er en middelaldrende mann, men det er kvinnen som er den førende i hverdagen, med et prosjekt kan sies å skulle opprettholde hverdagens status quo. Mannen fremstilles derimot som viljesløs og lar seg drive med av tilfeldigheter. Etter opplevelsen i bilen forandres han, uten selv å forstå hva denne forandringen består i. Dermed kommer leseren i samme posisjon som mannen, begge har behov for å klargjøre hans økende apati og forstå drivkreftene som kommer til uttrykk i bilen og senere får utløp i gravkammeret.

Dødens og historiens nærvær er gjennomgående i novellen, ikke bare i form av skaller, levninger og gravkammer, men også i form av refleksjoner, uttalelser og minner. Hovedpersonens minner om bestefarens dødsleie er illustrerende for hvordan dødens og historiens betydning i teksten antydes, heller enn forklares. Teksten bindes imidlertid sammen av den repeterte referansen til skaller; fra novellens tittel, via ulike former for berøring av skaller og hoder, til mannens betraktning av sin egen skalle i novellens siste avsnitt. Tekstens koherensmekanismer er derfor samtidig de problematiske aspektene ved Ambjørnsens novelle.

## Fallbevegelser

Teksten representerer i stor grad en vending mot det ukjente, og delvis uvelkomne, på ulike nivåer. Denne vendingen kommer til uttrykk som ulike former for fallbevegelser. Enklest og mest konkret er fallet i hovedpersonenes fysiske bevegelse, fra bil som fremkomstmiddel, til å spasere, for til slutt å kripe inn i gravkammeret; nærmest en slags regresjon fra moderne teknologi til primitive bevegelsesmønstre. Parallelt med denne bevegelsen, beveger paret seg også fra en moderne livsverden til en mer arkaisk og rural sone på gården. Denne overgangen medfører også et fall i hovedpersonens selvkontroll. I bilen kontrolleres den voldelige impulsen, mens den i gravkammeret ikke kan kontrolleres. Konsekvensen av dette er et fjerde fall, som best kan karakteriseres som et mentalt fall, fra sterk tankevirksomhet i bilscenen til tilsvarende tanketomhet i siste scene.

Disse fallbevegelser har bemerkelsesverdige paralleller i en av modernismens viktigste tekster: Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Enda mer bemerkelsesverdig er det at motiver, tematiske strukturer og hovedkarakterens opplevelser i stor grad samsvarer med Conrads tekst. Dette til tross for tekstenes ulike utgangspunkt i tid og rom, fortellehandling og tekstenes livsverdener. I tillegg er det aldri noen direkte referanse til *Heart of Darkness* i Ambjørnsens novelle. Det virker imidlertid som store deler av novellen er konstruert etter metonymiske prinsipper, som en palimpsest over *Heart of Darkness*. Strukturlikhetene åpenbarer seg først og fremst på motivplanet og i handlingsgangen. Både Marlow og protagonisten i "Skallene" er i utgangspunktet på reiser uten å ha et spesielt reflektert og avklart forhold til reisens mål. De er begge til en viss grad turister, i den forstand at de er reisende som oppsøker ukjente kulturer. Fra turistens posisjon som observatør, forvandles de to til nærmest besatte deltagere i et drama de ikke ser rekkevidden av. De ser kun endestasjonen, som et udefinert håp eller en uklar forventning. Denne besettelsen blir intensivert etter hvert som omgivelsene gjør det vanskeligere for de to å ta seg frem, Marlow oppover Kongo og Ambjørnsens helt opp mot og inn i gravkammeret. Begge når en endestasjon hvor det er fysisk umulig å komme videre og der døden er stilt til skue i makabre konstellasjoner. Dødens utstillingsplass har en sjokkerende virkning på de to reisende; skuffelse og indre strid i Marlow, og panikk, klaustrofobi og ukontrollerbar vold for den

navnløse hovedkarakteren i Ambjørnsens tekst. Han har dermed paralleller til Marlow, men også til Kurtz' apati og voldsomme reaksjonsmønster.<sup>2</sup> Fusjonen av de to hovedkarakterene i *Heart of Darkness* antyder ikke bare at "Skallene" er en komprimert versjon av Conrads tekst, men også at en syntetisk forståelse av intertekstens karaktergalleri er påkrevd i tolkningen av novellen.

### Reell og symbolsk død.

Det diskursive bruddet i begge tekster, finner vi i overgangen mellom settinger, men der man i *Heart of Darkness* nokså klart ser de ideologiske implikasjonene i denne overgangen, er det i "Skallene" langt vanskeligere å se slike implikasjoner. Hotellet beskrives kun nokså generelt og fremstår dermed ikke som en individualisert setting. Konsumering av mat og alkohol indikerer at direkte sensorisk tilfredsstillelse favoriseres over refleksjon og ettertanke, noe som understrekes av det høye aktivitetsnivået. Både bil og hotell må sies å være uttrykk for dagens moderne livsstil. Begge konnoterer fart, transport og mobilitet – tempoet forventes å være høyt og tilværelsen friksjonsløs.

Hotellet og bilen antar derfor symbolske dimensjoner og skaper en egen livsverden. Bilen har imidlertid problemer med å innfri forventningene om friksjonsløshet. Et sandkorn i det moderne maskineriet inntreffer i det paret blir sittende fast i bilkø; de er varme, svette og ruller ned vinduene, men det føles innestengt. Kvinnen blir amper og utålmodig og mannens voldelige impuls overrasker ham. Fordi bilen ikke innfrir løftene, transformeres settingen til et sted som frembringer underliggende, ukontrollerte impulser og irrasjonalitet. Når tiden med ett går langsommere, fremprovoseres de uakseptable følelsene i mennesket.

Avsløringen av de underliggende kreftene viser at kvinnen ikke forstår mannen, at deres kommunikasjon kun tilsynelatende er bygd på en dyp forståelse. Deres kunnskap om hverandre avsløres som bare tro og ikke som viten eller sannhet, med andre ord som falsk. I det livsverdenen svikter, åpenbares de ukjente impulsene som en betydelig del av mennesket og sender mannen ut i en eksistensiell

---

<sup>2</sup> Det må også tilføyes at begge tekstene reflekterer på et mer tematisk plan, både eksplisitt og implisitt, over forholdet historie og død; noe som binder tekstene sammen og impliserer strukturelle paralleller på et dypere nivå.

krise. Den moderne livsfærens manglende substans fører til ureflekterte handlinger og strategier - ubevisste og tilfeldige ad hoc-løsninger for å unngå konfontasjon med dypereliggende behov. Den må hele tiden tilby noe interessant og spennende; alt som kan hindre individet fra å ta ansvar for det ubehagelige og problematiske.

Bilen er derfor ikke bare en parallell til hotellet, men også til gravkammeret. På begge disse stedene har tiden stanset, det er ubehagelig og klamt og i begge ligger kimen til et irrasjonelt handlingsmønster. På denne måten er bilen i metaforisk forstand også en grav. Gravkammerets fysiske død finner sin åndelige parallell i bilen, men det er kun i det virkelige gravkammeret de irrasjonelle kreftene får utløp. Den klaustrofobiske hulen avdekker elementer mannen klarte å undertrykke i bilen, men som forårsaket hans uforståelige apati. Bilen konnoterer åndelig død, men er samtidig forutsetningen for panikkanfallet i gravkammeret. Det fysiske møtet med døden fremprovoserer en langt mer overveldende reaksjon enn han klarer å håndtere.

### **Paradoksale grenser.**

De to gravstedene er sentrale for forståelsen av hvordan aktører i de ulike livsverdener i novellen konfronterer dødens problem. Modernitetens livssfære fremstår uten definerte sentralverdier, men med klare grenser for nivå av deltagelse for dens aktører. Nytelse vektlegges på bekostning av refleksjon, det behagelige fremfor det vanskelige. I beste fall kan man anta at konsum er sentralverdien – en selvkonsumerende verdi som stadig må fornyes. De egendefinerte grensene for aktørenes livsutfoldelse fremstår derfor som erstatninger for reelle sentralverdier. Til motsetning fremstår gården med klare sentralverdier som autenticitet og integrasjon, men preges samtidig av en form for grenseløshet fordi livsverdenen inkluderer det ubehagelige og farlige, og da særlig døden. Det reisende parets smertefulle møte med døden kommer som et resultat av den eldre kvinnens implisitte oppfordring, noe som indikerer ubarmhjertighet og gjør at stedets livsstrategi fremstår som nådeløs. Livsverdenens strategier og sentrale verdier utfolder seg derfor som selvmotsigende krefter, og er dermed uforutsigbare, kanskje til og med foruroligende. Livsverdenene definerer i stor grad karakterene, ikke omvendt. Kvinnen er for eksempel en representant for konsumkulturen, noe

som kommer til uttrykk i hennes fråtsing i mat på hotellet. Problemet med å forstå hovedkarakterens passivitet og apati, kan ses som et resultat av hans manglende tilhørighet. Han flyter med andre ord mellom sfærer uten avklaring eller refleksjon. Dette er også bakgrunnen for at hans prosjektverdi er uforståelig, om ikke fraværende. En prosjektforståelse som tar utgangspunkt i ubevisste strukturer kan i stor grad forklare hovedkarakterens oppførsel i "Skallene". Leserens oppgave blir å identifisere de ubevisste behovene som synes å trenge gjennom overflaten.

Mannens ubevisste avstandstagning fra den moderne livsverden, og fascinasjonen for gården, peker mot et underliggende behov for å leve et autentisk liv. Teksten gir klart uttrykk for at det autentiske livet ikke finnes i den moderne kulturen, som fremstår som overflatisk og nytelsesbetont. Bedre verdier ligger tilsynelatende til grunn på gården, men hovedpersonens møte med stedet blir en skremmende opplevelse; resultatet er vold, klaustrofobi og tilsynelatende dypere apati. Gårdens reelle verdier lar seg derfor ikke enkelt kategorisere. I det hele tatt virker det som teksten mystifiserer spørsmålet om hva det egentlig er å leve et autentisk liv.

### **En alternativ verdensanskuelse.**

Gårdens tvetydige verdier blir først og fremst legemliggjort av den gamle kvinnen. Det første vi legger merke til ved henne, er at hun uttrykker måtehold: Hun spiser ikke lunsj. Lest i forbindelse med de andre scenene får denne opplysningen en spesiell betydning, i og med at hun blir en tydelig kontrast til den yngre kvinnen. Hovedkarakteren blir derimot en parallell til henne, på grunn av hans reaksjon over partnerens fråtsing. I så henseende fremstår begge som en form for asketer i novellens verden.<sup>3</sup> Askese som livsform forbindes gjerne med religiøse og filosofiske verdensanskuelser, elementer som også fremkommer av hovedpersonens karakteristikk av den gamle kvinnen:

Kvinnen som kom ut på trappen var høy og tynn, nesten mager, nærmere åtti enn søtti. Øynene hennes lå dypt i ansiktet, likevel strålet de av liv, han tenkte hun måtte ha en ung sjel, det var banalt, men det var sånn han tenkte. Da han fikk hånden hennes

---

<sup>3</sup> Mens mannens tidligere observerte askese er fylt av vemmelse, kan vi hos den gamle kvinnen observere en glede, eller en ubekymrhet i forhold til ikke å spise.

i sin, visste han noe om jordsmonnet her ute. (Ambjørnsen, 1994: 10)

Her er det flere signifikante trekk ved den gamle kvinnen som kommer til uttrykk. Det mest åpenbare er det kontrastfylte i hennes fremtreden; øynene stråler av livskraft, selv om hun tilsynelatende er på gravens terskel. Dette ser vi som et uttrykk for en form for opplyst innsikt og indre harmoni de andre karakterene ikke er i besittelse av. Kun ved å berøre henne blir hovedpersonen opplyst om jordsmonnet på gården. Berøring er et gjennomgangsmotiv i novellen. I forbindelse med den gamle kvinnen forstår vi at berøring er en kilde til kunnskap. Hun lar gjestene ta på de eldgamle menneskelevningene og artefaktene som i utgangspunktet befinner seg bak montrenes glassvegger. Berøringen blir i så måte en forutsetning for å forstå historien, og som hun lurt legger til, *døden*. Erkjennelsen av historien og døden er dermed ikke lenger en teoretisk størrelse, men baseres i konkrete erfaringer. Den gamle kvinnen blir i så måte kun en veiviser inn i denne erfaringen, men hennes taktikk er spesiell: Hun avslører aldri for mye, hun peker kun ut retningen. Veien frem må de to selv gå.

### **Dødsvariasjoner.**

Et viktig element i en hver religiøs mytologi er dens respons på dødens utfordring. Det er imidlertid problematisk å skulle knytte hovedkarakterens dødserfaring i gravkammeret til religiøse forestillinger. Novellen oppviser flere dødserfaringer, tilknyttet ulike tidsplan og med ulike utfall. I det som fremstår som en nøkkelscene i novellen, blir de to besøkende kjent med fortidens mennesker på Orknøyene: "[...] hun kalte dem 'Ørnekløfolket' fordi gravene deres hadde rommet ørneklør, et samfunn med rangordning." (Ambjørnsen, 1994: 11) Klørne er identitetsskapende, de kommuniserer status og gir tilhørighet. I den helhetlige konteksten inngår imidlertid ørneklørne i en større og negativt ladet motivkrets; kvinnen som sminker seg og hotellet som importerer Bermudafesten, en sydlandsk tradisjon. Felles er viljen til å dekke over forfallet og tomheten, den stadige bevegelsen mot døden, men det påførte ytre dekker forgjeves over virkeligheten: "De hadde åpnet en mannsgrav og funnet tolv klør, de hadde regnet ham for høvdingen, men bakhodet hans hadde vært et krater" (ibid)

Ikke alle gravene inneholder ørneklør. Den gamle kvinnen viser frem to skaller fra en slik grav, skaller hun også har navngitt: John og Lucie. Disse skallene beskrives som vakre, sterke og allmenngyldige i all sin enkelhet: "De var som oss. Hat. Kjærlighet. Glede. Melankoli. Det dere står og holder i hendene deres er alt som nå er deres eget." (ibid) Kvinnen og mannen holder hver sin hodeskalle i hånden og blir beveget av den innsikten de får om deres egen deltagelse i historiens kontinuerlige prosess. Den positive evalueringen av de navngitte, men anonyme hodeskallene, bidrar til kritikken av den ytre staffasjen som ørneklørne representerer. Dette forsterkes av den klare intertekstuelle referansen scenen har til hodeskallescenen i Shakespeares *Hamlet*. Den samme tematikken kommer til uttrykk i Hamlets refleksjon omkring det forgjengelige og det varige: "Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that." (Shakespeare, 1997: 1744) Shakespeares kritikk av den falske overflaten i kulturen går inn i en større intertekstuell undersøkelse av forholdet mellom liv og død. *Heart of Darkness* bidrar også til å belyse denne problematikken etter identifikasjonen av bilen som et åndelig og symbolsk gravkammer. Å se parallellen mellom kritikken av den moderne livssfæren i "Skallene" og Conrads eksplisitte kritikk av Europa som en hvitkalket grav er ikke vanskelig: "In a very few hours I arrived in a city that always makes me think of a whited sepulchre." (Conrad, 1973: 24) Både Conrads og Ambjørnsens fortelling konkretiserer på denne måten forestillinger om det falske og villedende i hverdagens normale livsførsel. Slike forestillinger finnes i både religiøse og sekulære verdensanskuelser, men for oss ser det ut til at Ambjørnsens tekst i stor grad inviterer til en religiøs forståelse forankret i østlig filosofi.

Denne forestillingen blir ytterligere belyst i samme scene, da mannen griper et redskap av stein. Dette bringer tankene hans tilbake til bestefarens dødsleie, mange år tidligere. Bestefaren ber barnebarnet plassere en gammel langhøvel, familiens arbeidsredskap i generasjoner, i hånden en siste gang. I det som fremstår som et forsøk på å bekrefte sin identitet og tilhørighet i historien, må han resignere i møtet med erkjennelsen av sitt eget forfall: "Den passer ikke lenger, hadde bestefaren sagt. Høvelen har vokst fra meg." (Ambjørnsen, 1994: 13) Bestefaren må motvillig erkjenne at historien ikke tar hensyn; i møtet med døden er man alene. Livet er en sfære som eksisterer



uavhengig av det enkelte menneskets korte eksistens. Det er ingen trøst å finne i tradisjoner eller kulturelle overenskomster. Bestefarens dødsleie understreker den gamle kvinnens beskrivelse av døden.

Den tredje dødserfaringen er mannens egen opplevelse i gravkammeret. Mannens utviklingsprosess, som når sitt klimaks i denne voldsomme reaksjonen, kan sies å ha gått gjennom ulike stadier av ubevisst forberedelse. Fra et potensiale for fysisk voldsomhet, kanskje til og med drap, utvikler han apati og grunnleggende forvirring om egen tilhørighet. Den utviklingen som videre skjer på gården – fra passivitet til interesse, deretter besettelse, og til slutt panikk – kulminerer i en reaksjon han ikke har opplevd tidligere, nemlig tanketomhet. Den responsen han gir i møtet med døden er en reaksjon som bryter med hans tidligere apati. Denne sekulære erkjennelsen av dødens vesen er imidlertid sentral også for ulike retninger i østlig filosofi og religion. Blant annet i buddhismen og taoismen kommer det positive aspektet ved dødens tomhet frem. Den er forutsetningen for å frigjøre seg fra livets kontingens. Det skjer en oppvåkning fra en dvaletilstand som har kjennetegnet hans *ethos* – hans respons på verden – i mange år. Samtidig er det en distinkt annerledes reaksjon i forhold til de andre dødsreaksjonene i novellen. Felles for disse reaksjonene er at de er responser på egen død. I gravkammeret er det sin egen dødelighet mannen møter, mange år før tiden. Mannen oppnår innsikt gjennom panikken; erkjennelsen av dødens vesen: Bein. Støv. Tomhet. Ingenting. Det er denne innsikten som utløser panikken.

### **Meningsløshetens paradoks.**

Innsikten kommer fordi mannen er helt til stede i øyeblikket, uten å la fortid og fremtid virke inn og forstyrre opplevelsen. Den konkrete erfaringen fremstår som en nødvendig forutsetning, men den egentlige kilden til kunnskap er hans eget ubeskyttede indre. Det handler om å tilegne seg kunnskap som allerede ligger i en selv. Slik blir den gamle kvinnens tvetydige utsagn om døden og historien mer tydelig. Opplevelsen av tilhørighet la grunnlaget for viljen til større erkjennelser i gravkammeret, og formen for erkjennelse og hans reaksjon forklarer den gamle kvinnens tvetydighet; hvem ville frivillig oppsøkt en slik erfaring? Bestefarens reaksjon på dødsleiet er

illustrerende for sammenblandingen av historien og døden. De lar seg ikke koble fordi de tilhører ulike sfærer; historien er et uttrykk for tid og rom, døden er en metafysisk og uavklart størrelse, og den første gir ingen trygghet i møtet med den andre.

I likhet med Marlow i *Heart of Darkness*, foretar hovedpersonen i "Skallene" en reise innover i seg selv, symbolisert gjennom et stadig mer ufremkommelig terreng. For begge er oppdagelsen av mørket i mennesket essensielt, i tillegg til erkjennelsen av at det er dette og døden som binder menneskene sammen. På denne måten blir berøringsmotivet i Ambjørnsens tekst noe som utvikles og binder de to tekstene sammen. Med berøring menes egentlig nødvendigheten av å oppsøke og erfare for seg selv. Reisen kan forstås som en overgangsrite hvor individet ikke lenger skal integreres i storsamfunnet, men med de dype og vanskelige nivå i seg selv og i utviklingen av en helhetsforståelse. Religionshistorikeren Mircea Eliades undersøkelser av det hellige og det profane i arkaiske samfunn støtter en slik tolkning av opplevelsene i gravkammeret og den påfølgende tanketomheten. Normalt er et rituale en fabrikkert overgang som symbolsk gir identitet og tilhørighet i et samfunn, en ideologi eller en religion. Eliade understreker det farlige og autentiske i slike overgangsriter. I både Conrads og Ambjørnsens tekster fremstår dette ritualet som tilfeldig; moderne mennesker gjennomgår den arkaiske riten, og overgangen blir desto mer rystende. Denne ubehagelige og skremmende opplevelsen gir ekte erkjennelse: "Initiasjonsdøden gjentar den forbilledlige tilbakevending til kaos for å muliggjøre gjentagelse av kosmogonien, forberede gjenfødselen." (Eliade, 1969: 113) Disse fellesmenneskelige overgangene manifesteres ulikt i ulike kulturer, men har likevel noen vesentlige trekk til felles, blant annet "å stige ned i graven" i møtet med døden.

På tross av den paniske reaksjonen, er derfor frykten så mye mer; den fremstår som respekt, som en autentisk reaksjon, nesten som ave for døden. I tillegg er frykten veien ut av apatien. Utgangspunktet er en total krise som nesten oppløser mannens personlighet og denne tilstanden kaller Eliade "det psykiske kaos" og er forutsetningen for gjenfødselen. Når mannen i siste scene stirrer tanketomt inn i speilet, er ikke dette en forverret tilstand av apati eller refleksiv lammelse, tvert i mot, det må tolkes som tilstedeværelse, ro og innsikt, ikke åndsfraværelse. Den siste scenen er interessant også på en annen måte.

Nøkkelen til scenen er å finne i kvinnens kommentar til mannen. Hun gjentar den gamle kvinnens kommentar om erfaringsbasert kunnskap, men utelater av en eller annen grunn døden. Kvinnens teoretiske utgangspunkt gjør henne blind for de videre implikasjoner ved utsagnet. Kvinnen teoretiserer nærmest bort døden, mens protagonisten åpenbart ikke er i en situasjon der dette er mulig. Etter ufrivillig å ha konfrontert døden, er det som for kvinnen ser ut til å være teori, for mannen internalisert kunnskap om døden og kosmos. Vi finner det dermed naturlig at novellens bærende symbol er skallen, symbolet på himmelhvelvingen, men også det konkrete hjemstedet for erkjennelse.

En slik generell utlegning av den symbolske død er imidlertid ikke tilfredsstillende med tanke på den religøse tilstedeværelsen i novellen som helhet. Vektleggingen av måtehold og personlig erfaring som kilde til kunnskap, i tillegg av tanken om opplysning og kunnskap på bekostning av tro, peker som sagt i retning av østlig filosofi og religion. Gjennom mannens utvikling og ulike stadier av erfaring kan dette spesifiseres nærmere. Disse ulike erfaringene synes å bekrefte noen av buddhismens mest sentrale prinsipper. I lys av disse kan vi si at mannen har passert gjennom de erkjennelsesstadier som Buddhas "fire edle sannheter" utgjør<sup>4</sup>: Han har lært å kjenne Dukkha, lidelsen og livets forgjengelighet, og gjennom sin konfrontasjon med døden, om lidelsens opprinnelse. Neste stadium er Nirvana, lidelsens opphør. På ett vis er det denne tilstanden novellens avslutning beskriver. I avslutningen har mannen fått noen av den gamle kvinnens karaktertrekk; øynene har trukket seg lengre inn i skallen og han er en eldre mann. Han ser ikke lenger ut på verden, men via speilet ser han nå symbolsk inn i seg selv. Erkjennelsen lar seg kun reflektere i speilets tomhet, sinnets frigjøring fra angst og livets forgjengelighet er ikke kommuniserbar. Refleksjonen i speilet symboliserer videre at han er gjenfødt og har behov for å bli kjent med sitt nye jeg. Vi har dermed grunn til å tro at novellen ikke avsluttes med håpløshet eller erkjennelsen av tilværelsens meningsløshet, men med en form for håp. Mannens tanketomhet er ikke en tilstand man trenger å frykte, men en meditativ tilstand. Meditasjonen er som kjent en del av Magga – Buddhas åttestegs vei til frigjøring fra Dukkha.

---

<sup>4</sup> For Buddhas beskrivelse av de fire edle sannhetene se for eksempel "Setting in Motion the Wheel of the Dharma" i Brazier, 1997: 185-186.

Hovedpersonen i "Skallene" har, i likhet med Marlow, transcendent redselen – *the horror* - i møtet med døden og kan dermed også innta en Buddhapositur i siste scene.

### **Bibliografi**

Ambjørnsen, Ingvar: *Sorte mor*, Oslo, 1994.

Brazier, David: *The Feeling Buddha*, New York, 1997.

Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*, 1973.

Eliade, Mircea: *Det hellige og det profane*, Oslo, 1969.

Shakespeare, William: *Hamlet* i *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt (red.)  
New York, 1997.