

Seksjon for nordisk  
språk og litteratur

**NOR-**  
*skrift*

Arbeidsskrift for  
nordisk språk og  
litteratur

**Nr. 99/2000**

© **NORskrift** Oslo, 2000

ISSN 0800-7764

NORskrift. Arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur  
Seksjon for nordisk språk og litteratur  
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap  
Boks 1013 Blindern  
0315 OSLO

En samlet oversikt over alle artiklene i NORskrift 1/1975-98/1999  
finnes på Internettet på denne nettsiden:  
<http://www.hf.uio.no/inl/sno/norskraft.html>

Spørsmål om abonnement kan rettes til Sigrid Nesje på  
telefon 22 85 70 13 eller på e-post: [sigrid.nesje@inl.uio.no](mailto:sigrid.nesje@inl.uio.no)

Det må ikke kopieres fra dette heftet i strid med  
åndservkloven eller med avtaler om kopiering inngått med  
Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

NORskrift er produsert i samarbeid med Unipub forlag

Trykk:  
GCS Multicommunication AS, Oslo

*Unipub forlag er en avdeling i Akademika AS,  
som eies av Studentsamskipnaden i Oslo*

# INNHOOLD

## JONAS BAKKEN

Thomas F -

Outsider i en novellistisk verden .....7-19

## GEIR UVSLØKK

Speilbilder.

Melankoli og identitet i en novelle av Hans Herbjørnsrud .....20-31

## HILDE AARFLOT

Å beskrive det ubeskrivelige.

Om det vanskelige forholdet mellom språk og virkelighet

med utgangspunkt i Jon Fosses fortelling «Lines hår» .....32-49

## INGVALD AARSTEIN

Komikk og politikk.

Soga om Ramnkjell Frøysgode .....49-62

## PER BACHE

Mik muno æsir argan kalla.

Noen synspunkter på "Trymskvida" som gudekvad og

som litterær tekst .....63-72

## PER BACHE:

Alexander Kielland –

Mennesker og dyr .....73-88

## KJELL IVAR SKJERDINGSTAD

Eit haiku finn nye språk.

Strukturar av grammatikk og meining i to omsetjingar av

Froskediktet av Basho .....89-104





# Thomas F

- outsider i en novellistisk verden

JONAS BAKKEN

## INNLEDNING

Det er stor enighet om at Kjell Askildsen er en av norsk samtidslitteraturs fremste novellister, kanskje den aller fremste (Forser 1999 s. 106-107). Han debuterte i 1953 med *Heretter følger jeg deg helt hjem* og har gjennom sin over 45 år lange forfatterkarriere stadig videreutviklet sin særegne, minimalistiske skrivemåte. Askildsen var lenge høyt verdsatt blant forfattere og litteraturvitere, men det tok 30 år før et større publikum oppdaget hans forfatterskap.

Gjennombruddet kom i 1983 med novellesamlingen *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*. Det er ingen lang samling. Den består av bare to noveller, tittelnovellen og "Carl Lange", men den regnes fortsatt som en av Askildsens beste bøker. Spesielt har tittelnovellen blitt viet stor oppmerksomhet, både i antologier, artikler, analyser og hovedfagsoppgaver.

Men det er noe paradoksalt ved oppmerksomheten omkring denne novellen. "Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten" blir trukket fram som et av de største verkene til landets fremste novellist, men samtidig er det den Askildsen-teksten som avviker mest fra novellegenren. "Thomas F" er ikke én historie, men en samling episoder fra en gammel manns hverdag, uten noen klar innbyrdes sammenheng. Selv Askildsens romaner kan ifølge Øystein Rottum (1998 s. 104) "genrebestemmes som lange noveller", men "Thomas F" mangler både en enhetlig handling og et vendepunkt.

Jeg skal i det følgende ta for meg noen sentrale begreper innenfor novelle teori og deretter bruke disse til å beskrive Kjell Askildsens "Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten". Min hensikt er å vise at det nettopp er i genrebruddene denne teksten forteller sin historie, og at Askildsen gir uttrykk for noe som aldri kan uttrykkes i en klassisk novelle. Det sentrale spørsmålet jeg vil forsøke besvare er: Hvorfor blir ikke "Thomas F" en novelle?

## NOVELLETEORI

**Begivenheten**

De fleste novelleteoretikere trekker fram begivenheten som det viktigste kjennetegnet på novellegenren, men det er stor variasjon i hva de ulike teoretikerne legger i selve begrepet begivenhet. I *Den Blicherske novelle* (Baggesen 1965 s. 43) beskriver den danske novelleteoretikeren Søren Baggesen begivenheten som en rent tematisk størrelse: De irrasjonelle krefter som bryter inn i en ordnet tilværelse. Begivenheten er utenfor menneskers kontroll, og novellen er en genre som beskriver hvordan mennesker reagerer på dette irrasjonelle som bryter inn.

I *Gotisk tid* (Henriksen 1971 s. 80-81) kritiserer Aage Henriksen Baggesens syn på begivenheten og mener at begrepet "irrasjonelt" ikke er dekkende. Novellens begivenheter er ikke irrasjonelle, men heller "fremmede, uordnede, uønskede *for* den ordnede kendte formålsverden, de bryder ind i" (ibid. s. 81). Ifølge Henriksen er altså noveller fortellinger om noe som forstyrrer en etablert orden, og dette "noe" kaller han begivenhet. Dette begrepet bruker han videre til å konstruere en modell av novellers episke struktur: Begivenheten bryter inn som et fremmedelement i den ordnede verden og skaper forvirring "som en stok i en myretue" (ibid. s. 81). Forvirringen søkes overvunnet, og en novelle har dermed tre mulige utfall: Det fremmede *drives ut av, assimileres inn i* eller *overvinner* den etablerte orden. Av dette ser vi at begivenheten får et strukturelt aspekt, som var fraværende hos Baggesen. Begivenheten knyttes til et bestemt punkt i handlingsforløpet.

Marie Lund beskriver i *Novellen* (Lund 1997 s. 24-25) begivenheten som en tematisk størrelse, men hun mener at Baggesens begivenhetsbegrep i for stor grad er tilpasset romantikkens noveller, der begivenhetene var store og dramatiske. Det er derfor nødvendig å revidere begrepet (ibid s. 29):

En novelles begivenhed er en semantisk størrelse, som har indflydelse på personernes situation eller livssyn. Den er betydningsfuld, fordi den *tillægges* betydning af personerne - i

modsatning til en strukturel begivenhed, der rent mekanisk må indtræffe udefra.

I Lunds beskrivelse trenger ikke begivenheten i seg selv å være av slike proporsjoner at den tvinger fram en forstyrrelse av den etablerte orden. Det sentrale er at personene oppfatter begivenheten og lar seg forstyrre.

### **Fortelleren**

Søren Baggesen (1965 s. 41) sier at novellen er en genre som opererer med en fortellerfiksjon. Fortelleren kan være mer eller mindre synlig, alt fra en etablert personlighet i en rammefortelling til en nesten usynlig instans som bare ordner elementene i handlingsforløpet, men den er alltid til stede. Baggesen bruker deretter fortellerfiksjonen som grunnlag for beskrivelsen av et annet kjennetegn ved novellen, nemlig avstanden til det fortalte. Når novellen etablerer en fortellerpersonlighet, innebærer det at det er samtidighet mellom forteller og leser, og at den fortalte tid ligger forut for denne samtiden. Fortelleren ser tilbake på et avsluttet handlingsforløp og har full oversikt over det som har skjedd, noe som gjør ham i stand til å velge ut og framheve de mest sentrale handlingselementene.

Marie Lund (1997 s. 19-23) drøfter også fortellerens funksjon i novellen, og hun sier at fortelleren er bindeleddet mellom to forskjellige forløp, nemlig "handlingens forløp" og "fortællingens forløp", i russisk formalisme kalt "fabula" og "sjuzet". Fabula er det det fortelles om, altså hendelsene i den rekkefølgen de "skjedde". Sjuzet er novellens arrangement av handlingsforløpets hendelser, altså den rekkefølgen de fortelles i. Sjuzet vil da tilsvare selve novellen. Fabula er derimot ikke direkte tilstede i teksten, men må rekonstrueres ut fra sjuzet. I en novelleanalyse kan man avsløre mye om fortelleren ved å se på hvordan fabula er omdannet til sjuzet, hvilke elementer som er framhevet og hvilke som dekkes til.

### **Novellens virkelighetsoppfatning**

Charles E. May (1994) hevder at forskjellen mellom roman og novelle ligger i at genrene opererer med hver sin virkelighetsoppfatning. May

sier at romanen skildrer mennesket i den sosiale virkelighet vi lever i og bekrefter dermed vår trygge, etablerte virkelighetsoppfatning. Novellen er derimot en genre som utfordrer vår oppfatning av verden. Den framstiller mennesker i møte med det absurde, i det øyeblikket de opplever at deres vante forestillinger om verden ikke lenger har gyldighet. Mennesket skildres løsrevet fra den sosiale konteksten, henvist til seg selv og opplevelsen av det absurde. May sammenlikner dette med menneskets opplevelse av det hellige. På denne måten gjør May novellen til en metafysisk genre, en genre som får oss til å tvile på våre faste oppfatninger om verden og som peker mot en annen, bakenforliggende sammenheng.

### Novellepersonen

Det er få novelleteoretikere som har basert sine genredefinisjoner på den mennesketypen noveller typisk handler om, men man kan likevel slutte seg til mye ut fra deres drøftinger av andre sider ved novellen. Charles E. May (1994 s. 137) er blant de få som sier noe direkte om den typiske novellepersonen. Siden noveller, ifølge ham, beskriver mennesket uavhengig av den sosiale verden, har noveller en tendens til å handle om ensomme, marginaliserte personer i ytterkanten av samfunnet. Disse personene må dessuten være åpne for et mytisk verdensbilde. I møtet med begivenhetene opphører novellepersonene å være mennesker som setter seg konkrete mål og aktivt går inn for å oppfylle dem. De oppviser heller en grunnholdning av passiv underkastelse når de stilles overfor det absurde.

Søren Baggesens novellebegrep har mye felles med Mays, og også han har en tendens til å fokusere på passive mennesker. Men Baggesen setter begivenheten i sentrum for novelledefinisjonen, ikke virkelighetsoppfatningen, så derfor får novellepersonene en annen type passivitet. Hos Baggesen er personene passive på den måten at de handlinger de gjør, ikke er styrt av en vilje eller plan, men at de er reaksjoner på begivenheter som rammer dem utenfra. For ham blir novellen en genre som viser mennesker i situasjoner der de ikke har kontroll over sin egen skjebne.

Vi har tidligere sett hvordan Marie Lund reviderte innholdet i Søren Baggesens begivenhetsbegrep. Hun sa at begivenhetens størrelse ikke er avgjørende, men at det sentrale er at personene i

novellen lar seg gripe av den. Begivenheten er ikke viktig før personene gjør den viktig for seg selv. Det er derfor avgjørende at personen er følsom for livets små begivenheter og har evnen til å definere disse som viktige. Når begivenheten bryter inn og utfordrer vante oppfatninger, må man ikke stritte imot, men revurdere sitt syn på tilværelsen. Hos May er det alltid snakk om personer som i utgangspunktet har en rasjonell verdensoppfatning, men som i et kort øyeblikk opplever det absurde, det metafysiske, en bakenforliggende sammenheng. Noe slikt finner vi ikke hos Lund. Her kan personen ha en hvilken som helst virkelighetsoppfatning, bare han eller hun er åpen for å la seg påvirke.

### "THOMAS F'S SISTE NEDTEGNELSER TIL ALMENHETEN"

#### **Tekstens innhold**

"Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten" er en samling prosastykker skrevet i første person av fortelleren, en over åtti år gammel enkemann. De ti prosastykkene er 2-6 sider lange og har sine egne titler. Hver av dem beskriver en episode fra fortellerens liv. De er ikke fortalt i kronologisk orden, og det er ingen direkte sammenheng mellom dem, men de er alle hentet fra perioden mellom konas død og nedskrivningstidspunktet. De fleste av prosastykkene skildrer et møte mellom Thomas F og en annen person: Storebroren, sønnen, dattera, en gammel venn, husverten, en kvinne som leverer dagligvarer og en loddselger. To episoder beskriver Thomas F når han forsøker å få kontakt med fremmede på et offentlig sted, men mislykkes, henholdsvis på kafé og hos barbereren. Et stykke handler om noe Thomas F observerer utenfor vinduet sitt.

#### **Thomas F og hans situasjon**

Thomas Tønnessen (1999 s. 76) omtaler en persontype som noen ganger dukker opp i Askildsens senere noveller, nemlig den "desillusjonerte oldingen". Disse personene er ekstremt asosiale, de har distansert seg fra sin nærmeste familie, og de gangene de møter andre mennesker, ender det med brudd og sårede følelser. Erfaring har dessuten lært dem at livet er meningsløst, og de er svært skeptiske til alle som tror noe annet.

Thomas F tilhører denne persontypen. Han er enkemann og har lite kontakt med venner og familie. Thomas F er også dårlig til beins, og siden han må ned en lang trapp for å komme ut, sitter han for det meste i leiligheten og løser sjakkproblemer eller ser ut av vinduet. Det er bare absolutte nødvendigheter eller et sterkt behov for menneskelig kontakt som kan få ham ned trappene og ut.

## "THOMAS F" I LYS AV NOVELLETEORI

### **Thomas F som novelleperson**

I innledningen stilte jeg spørsmålet om hvorfor "Thomas F" ikke blir en novelle. Svaret på dette er at teksten aldri blir en novelle fordi Thomas F nekter å la novelleforløpet gå sin gang. Han er en persontype som ikke passer inn i en novelle. May beskrev den typiske novellepersonen som en ensom og marginalisert skikkelse, og det passer godt på Thomas F. Men Mays poeng var at disse personene vendte seg bort fra den sosiale verden og mot det irrasjonelle og sakrale. Det gjør ikke Thomas F. Han vender seg fra samfunnet, men ikke til noe annet. Thomas F lever ensom og desillusjonert, og han er overbevist om at det ikke finnes mening i den direkte sansbare verden eller på et metafysisk plan. May sier at novellepersonen skal passivt underkaste seg det irrasjonelle, men en slik livsholdning ser Thomas F på med hånlig forakt. I episoden "Holdepunktet" får han besøk av husverten, men da det viser seg at dette er en svært religiøs person, angrer han på at han slapp ham inn, for "evangelister har jeg en gang for alle henvist til dørsprekken" (Askildsen 1999 s. 279). Religiøse mennesker, som har underkastet seg en hellig makt, er Thomas F redd for, for "folk som tror på det evige liv er ikke rasjonelle, en vet aldri hva de kan finne på" (ibid. s. 278). I "Oppløpet" ser Thomas F en mann som løper omkring roper at han er Jesus, og han sier at "det var et opprørende syn, religiøst vanvidd er opprørende" (ibid. s. 282). Vi ser av dette at Thomas F er en uttalt motstander av å gi etter for irrasjonelle krefter, og han er derfor en klar motsetning til Mays ideelle novelleperson.

Thomas F's fornektning av en bakenforliggende mening gir seg også utslag i måten han uttrykker seg på. Han bruker aldri metaforer eller andre former for overført betydning. Metaforen er en retorisk

figur som har lang tradisjon for å uttrykke noe åndelig og metafysisk, men Thomas F tror ikke på noe slikt. Han mener alt han sier konkret og tolker også andres utsagn slik, noe som fører til gjentatte misforståelser. Når sønnen Carl sier at han ikke skjønner at Thomas F er hans far, tolker han det som et spørsmål om biologisk farskap og svarer at "Din mor var en ærbar kvinne" (ibid. s. 267). I samtalen med husverten ber han om at gelenderet skal bli reparert fordi det noen ganger er hans "holdepunkt i livet" (ibid. s. 279), men husverten tolker dette metafysisk og begynner å snakke om religion. M. H. Oslen (1989) beskriver Thomas F's språkbruk slik (s. 39): "Man får ta alt for hva det er. Ordene er presist benyttet og rommer bare nøyaktig hva de står for. Her er ingen abstraksjoner eller metaforer."

Marie Lund har et mer generelt perspektiv på novellepersonen enn May og sier at det sentrale er at personen definerer begivenheter som viktige for seg og lar seg gripe av dem, uansett hvilken verdensoppfatning de representerer. Dette er enda en beskrivelse som ikke passer på Thomas F. Han er fullstendig desillusjonert og føler at ingenting har mening eller verdi. Både i tanke og handling har han distansert seg fra sine nærmeste. Sitt forhold til sin avdøde kone beskriver han slik (Askildsen 1999 s. 266): "Da min kone levde, tenkte jeg at når hun dør, vil jeg få bedre plass." I en samtale med dattera kommer det fram at han ikke vet om hun er gift eller ikke, og sønnen beskriver han som "min for lengst avdøde kones sønn" (ibid. s. 283). Ettersom Thomas F lever i det Thomas Tønnessen (1999 s. 78) kaller et "selvvalgt indre eksil", kan ingenting defineres som viktig, og han vil aldri la seg gripe av begivenheter.

### **Thomas F i novellens verdensorden**

Det er tydelig at Thomas F nekter å oppføre seg som en novelleperson, men spørsmålet er hvorfor han gjør det. Noe av bakgrunnen for hans oppførsel ligger i den virkeligheten han lever i. Thomas F's verden er på mange måter styrt av de samme reglene som kjennetegner novellens virkelighetsforståelse. Søren Baggesen pekte på at noveller ikke viser planlagte, rasjonelle handlinger, men mennesker som reagerer på begivenheter. I det univers novellen typisk etablerer, har novellepersonene ikke kontroll over sin egen skjebne, og det samme gjelder Thomas F og hans verden. Nesten ingenting av det som skjer i

"Thomas F" er et resultat av en planlagt handling fra hans side. Alle hans planer slår feil, og gjentatte ganger utsettes han for uforutsette møter. Jahn Thon (1999 s. 45) omtaler det plutselige møtet som en viktig hendelse i Askildsens noveller. Det er også tilfelle her. I tre av episodene får han uanmeldt besøk, av henholdsvis sønnen Carl, husverten og en loddselger. Vennen Felix og dattera Maria møter han på gata når han er ute og går tur.

Thomas F lever altså i en verden der menneskets viljeshandlinger ikke fører fram, og man er overlatt til å reagere på og passivt underkaste seg irrasjonelle krefter og de begivenheter som rammer en. Men Thomas F aksepterer ikke en slik verdensorden, og det er det som får ham til å oppføre seg på en annen måte enn den ideelle novelleperson. Han knytter selve menneskeverdet til det å ha kontroll over sin tilværelse og utføre rasjonelt begrunnede handlinger: "Jeg handlet ut fra en viljesbeslutning, og å gjøre det er nær sagt det eneste som gjør oss spesifikt menneskelige." (Askildsen 1999 s. 267) Thomas F's sterke behov for kontroll kommer fram på mange måter i teksten. For det første er han svært opptatt av å spille sjakk, et spill der du har full kontroll over dine brikker. Kontrollbehovet viser seg også i det at han er en ivrig samler. Thomas F har faktisk tre forskjellige samlinger, nemlig kobbermynter, fyrstikkesker og korker.

Thomas F's kontrollbehov preger også mange av dialogene i teksten. Han er stadig opptatt av å sette premissene for hva det snakkes om, og han er ikke åpen for la seg gripe av andres meninger, noe en novelleperson skal være. Denne holdningen fører til at kommunikasjonen med andre blir vanskelig. Broren sier til ham at de begge er gamle og må passe på hjertet, noe Thomas F reagerer slik på (ibid. s. 264): "Jeg svarte ikke, jeg ønsket ikke å diskutere hjertet mitt på hans premisser." Det er også viktig for ham å bestemme når en samtale er over, og i episoden "Du verden" forteller han følgende (ibid. s. 270): "Jeg skjønnte at hvis jeg ikke fortet meg å si farvel, ville han komme meg i forkjøpet". Det samme skjer i "Maria" (ibid. s. 275): "jeg tenkte det var på tide å si farvel". Men i begge tilfellene kommer den andre ham i forkjøpet. Det er umulig å ha kontroll i den verdenen han lever i.

Hans opprør mot den novellistiske verdensorden kommer kanskje tydeligst fram når han forsøker å utføre viljeshandlinger og



kontrollere sine omgivelser. Men siden verden er som den er, fører ingen av disse forsøkene fram. Thomas F besøker sin bror for å spille sjakk, men det har ikke broren lyst til. Han forsøker også å gå ut på offentlige steder, en kafé og en frisørsalong, for å få folk til å ta kontakt, men ingen snakker til ham. Det virker ikke som om de ser ham engang. I en novellistisk verden kan ingen viljeshandlinger føre fram, men Thomas F protesterer mot dette og forsøker likevel. På denne måten framstår han som en tragisk helt og vekker sympati hos leseren.

### **Thomas F og begivenhetene**

I den novellistiske verden Thomas F lever i, finnes det naturligvis også begivenheter av ulike slag. I mange tilfeller er det snakk om begivenhet som en tematisk størrelse, slik som Marie Lund beskriver den, altså noe som kan endre novellepersonens livssyn og situasjon. I de fleste episodene konfronteres Thomas F med personer som er bærere av begivenheter som utfordrer hans syn på tilværelsen. Thomas F er desillusjonert og er overbevist om at det ikke finnes noen bakenforliggende mening. De menneskene han møter, er derimot av en annen oppfatning. Broren snakker om livsgjerningen man må gjøre ferdig før man dør, og vennen Felix har blitt nostalgisk i sin alderdom og filosoferer over livet og døden. Mer metafysisk anlagt er dattera Maria og husverten. Hun driver med en asketisk kroppsdyrkelse, mens han er dypt religiøs. Jahn Thon (1999 s. 47-48) sier at det typiske møtet hos Askildsen er en konfrontasjon mellom ulike livsholdninger, nemlig skeptisismen og sentimentaliteten. Vi kjenner godt igjen Thomas F som skeptikeren, mens alle andre personer i teksten er sentimentale. Tematisk sett representerer disse begivenhetene sentimentalitet og troen på en bakenforliggende mening, i opposisjon til Thomas F's desillusjonerte livssyn. Han stilles overfor dette i en rekke uforutsette møter, noe som gjør at vi også kan plassere begivenhetene strukturelt i teksten.

Men hvordan skal Thomas F forholde seg til begivenhetene? Problemet hans er at uansett hvordan han reagerer på dem, går han med på novellens spilleregler. For novellen krever ikke at begivenheten fører til endringer hos novellepersonen. Det sentrale er å skildre reaksjonene i møtet med begivenheten, uansett om reaksjonene

representerer motstand eller overgivelse. Men Thomas F vil ikke leve i begivenhetenes vold, og den eneste løsningen blir da å nekte å reagere på dem. Begivenhetene krever en reaksjon, men hvis man nekter å gi en, har man på en måte kontroll over situasjonen. Det er viljeshandlingens eneste mulighet i møtet med begivenheten, og det er nettopp dette Thomas F gjør. Problemet er bare måten det må gjøres på. Marie Lund sier at det avgjørende for begivenhetens effekt er at novellepersonen opplever begivenheten som viktig for seg, og når Thomas F vil nekte å reagere på begivenheter, må han derfor definere både disse og de menneskene som representerer dem som uviktige. Der har vi forklaringen på hans distansering til sine nærmeste. Hvis de ikke er viktige, kan de heller ikke påvirke ham.

Resultatet av kampen mot begivenhetene er en ekstrem isolasjon, men siden mennesket er sosialt av natur, er dette en situasjon det er vanskelig å leve med. Ved to tilfeller forsøker han å få sosial kontakt på sine egne premisser, når han oppsøker en kafé og når han går en tur til barbereren, men det ender begge ganger med nederlag. Det skjer derfor flere ganger at Thomas F er nær ved å gi etter i sin fornektning av begivenhetene. Vi finner indikasjoner på dette i de fleste av episodene, men det er tydeligst i "Fru M." og "Thomas", for der blir han sentimental og lar andre mennesker komme innpå seg. I den første av disse episodene har Thomas F falt og skadet beinet, og en kvinne som leverer dagligvarer, finner og hjelper ham. Han liker henne godt, og det er en god tone i samtalene mellom dem. I "Thomas" kjøper Thomas F lodd av en liten gutt, da han plutselig får et svimmelhetsanfall. Gutten hjelper ham, og da Thomas F får høre at han heter Thomas, blir han svært sentimental og gir ham en presang. Disse to gangene får begivenhetene overtak på ham, men det skjer fordi han er i en svekket tilstand, både psykisk og fysisk. Han er ikke sterk nok til å holde begivenhetene ute, men i "Thomas" klarer han å hente seg inn i siste øyeblikk. Han synes gutten så glad ut da han fikk presangen, "Men kanskje han bare spilte" (Askildsen 1999 s. 289). Torkell Skollevoll (1990 s. 64) sier at det er disse glippene i Thomas F's livsholdning som gjør "inntrykk på leseren og vekker hans sympati".

### **En forteller fanget i en novelle**

Vi ser tydelig at Thomas F ikke er en typisk novelleperson, men hva skal vi kalle ham da? Det er her relevant å minne om at denne teksten er skrevet i første person. Å gi ham betegnelsen forteller kan da virke naturlig, men han er ikke en forteller på den vanlige måten. I den klassiske novelle brukes ofte jeg-fortellere, men disse forteller alltid om et avsluttet handlingsforløp, og i dette forløpet har de hatt rollen som novelleperson. Thomas F er derimot forteller både i fortellingsøyeblikket og i det han forteller om. Dette har sammenheng med at det ikke er en tydelig avstand mellom fortellerens tid og den fortalte tiden. Riktignok forteller han bare om hendelser som ligger i fortiden, men det er egentlig ikke snakk om et handlingsforløp. M. H. Olsen (1989) beskriver det slik (s. 38): "Det finnes ikke drama her, ikke noe klimakspunkt, ingen begynnelse, midt, slutt. Thomas F's tilværelse er en tilstand." Vi kan finne støtte for et slikt syn ved å forsøke å finne en handlingsmessig sammenheng i de ti episodene. For det første er de ikke fortalt kronologisk, og tidsangivelsene er så vage at det er umulig å rekonstruere tekstens fabula. Vi kan derfor ikke dokumentere en utvikling over tid i Thomas F's liv, noe som styrker hypotesen om fraværet av et handlingsforløp.

Thomas F forteller altså om en tilstand, og denne befinner han seg fortsatt i når han forteller, noe som vises tydelig i tempusbruken. Det finnes nemlig flere eksempler på bruk av presens og perfektum i teksten. Formuleringer som "En av de få som vet at jeg ennå er til" (Askildsen 1999 s. 276), "men jeg slipper dem aldri inn" (ibid. s. 278), "Jeg blir fryktelig gammel nå" (ibid. s. 287) og "Siden det har jeg hatt flere svimmelhetsanfall" (ibid. s. 289) knytter fortellerens tid og den fortalte tiden sammen.

Torkell Skollevoll (1990 s. 67) er også inne på tanken om Thomas F som forteller i sitt eget liv og sier at han "bestreber seg på å opptre som observatør". Begivenhetene påvirker ham ikke, han bare registrerer og forteller om dem. Tydeligst er dette i "Oppløpet". Denne episoden følger alle punkter i Aage Henriksens strukturelle modell, og den kan betegnes som en novelle i novellen: Begivenheten bryter inn i nabolaget i form av en mann som roper at han er Jesus. Dette skaper stor oppstandelse og til slutt et slagsmål. Resultatet blir at den religiøse fanatikerer flykter, noe som tilsvarer utdrivingen i

Henriksens modell. Vi har her en tekst som fyller alle krav til en klassisk novelle, og det interessante her blir da Thomas F's oppførsel. Alle i nabolaget reagerer på begivenheten og deltar i konflikten, men Thomas F sitter bare i vinduet og ser på. Han lever samtidig med dem og utsettes for den samme begivenheten, men de oppfører seg som novellepersoner mens han tar fortellerrollen. Riktignok blir Thomas F svært opprørt når han ser denne situasjonen, men det er ikke begivenheten som griper ham. Han blir opprørt fordi de andre menneskene ikke klarer å takle situasjonen rasjonelt: "Å, det var en svart dag for fornuften." (Askildsen 1999 s. 284)

Vi kan med utgangspunkt i dette kalle Thomas F en forteller fanget i en novelle. Han nekter å reagere på begivenheter, men inntar i stedet fortellerrollen, og derfor blir aldri novellens forløp fullbyrdet. Men Thomas F er heller ingen ekte forteller, for han mangler det viktigste kriteriet, nemlig avstand til det fortalte. Det vil han aldri få før han reagerer på begivenheter, noe han nekter å gjøre. Men det finnes en begivenhet som vil fullbyrde novellen og gi avstand til det fortalte, hans liv som tilstand, og det er døden. M. H. Olsen (1989 s. 39) kaller døden for den "eneste epokegjørende forandring som kan forventes" i Thomas F's liv. Døden er en begivenhet han ikke kan fornekte. Han har et ønske om å bringe den under sin kontroll gjennom aktiv dødshjelp, men "Lovene forbyr det" (Askildsen 1999 s. 287). I den novelleverdenen han lever i, har man ikke kontroll over noen begivenheter, heller ikke den siste og avgjørende. Alt han kan gjøre, er da å vente og holde ut så lenge som mulig (ibid. s. 289): "Men jeg bor her ennå. Bor og venter." Men han vet at døden kommer, og den kommer for å fullbyrde hans liv som en novelle.

#### LITTERATUR

- Askildsen, Kjell 1999: *Samlede noveller*. Forlaget Oktober. Baggesen, Søren 1965: *Den Blicherske novelle*. København: Gyldendal. Forser, Tomas 1999: Man skulle kunna förutse det. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999* s. 105-115. Oslo: Forlaget Oktober A.S.
- Henriksen, Aage 1971: *Gotisk tid*. København: Gyldendal.
- Lund, Marie 1997: *Novellen. Struktur, historie og analyse*. Centrum.

- May, Charles E. 1994: *The Nature of Knowledge in Short Fiction*. I: May, Charles E. (red.): *The New Short Story Theories* s. 131-143. Ohio University Press.
- Olsen, M. H. 1989: *Tråder. Artikler og Essays*. Oslo: Forlaget Oktober A.S.
- Rottem, Øystein 1998: *Etterkrigslitteraturen. Bind 3: VÅR EGEN TID 1980-1998*. J.W.Cappelens forlag A.S.
- Skollevoll, Torkell 1990: *Under hvert ord er stillheten. En intertekstuell tilnærming til Kjell Askildsens seneste noveller*. I: *Vinduet* 2/1990 s. 61-69.
- Thon, Jahn 1999: *I stormens øye er det helt stille. Kjell Askildsens sekstitalldiktning*. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999* s. 39-48. Oslo: Forlaget Oktober A.S.
- Tønnessen, Thomas 1999: *Mellom håp og desillusjon*. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999* s. 71-84. Oslo: Forlaget Oktober A.S.

# Speilbilder

Melankoli og identitet i en novelle av Hans Herbjørnsrud

GEIR UVSLØKK

## INNLEDNING

Narcissus møter sin død i møtet med seg selv. I denne artikkelen skal jeg ta for meg Hans Herbjørnsruds novelle "Hallgrim Flatin 1966" fra samlinga *Eks og sett*, hvor speilets dobbeltrolle som både det som gir mennesket identitet og det som skjuler tomheten denne identiteten bygger på, har en fremtredende plass. Nettopp ved hjelp av speilets janusansikt skal jeg forsøke å belyse fortellerens melankoli<sup>1</sup>: Jeg vil vise at hans møte med et blinda og et uendelig speil, det jeg med Herbjørnsruds terminologi vil kalle den unge Hallgrims "pregningsøyeblikk", er avgjørende for hans utvikling av sykdommen, og kunsten hans eneste reelle måte å takle den på.

Nå er ikke dette revolusjonerende påstander innenfor moderne psykologi, så jeg vil få god drahjelp fra flere kjente psykologer (som Askeladden trenger jeg noen gode hjelpere).<sup>2</sup> Artikkelen faller i to deler: Først en kort innføring i aktuelle problemstillinger innen psykologi, deretter en lesning av "Hallgrim Flatin 1966" med utgangspunkt i første del.

Mengden sekundærlitteratur er enorm, og mine referanser til psykologien vil kun skimme overflaten. Disse referansene er da også med bare for å hjelpe meg i å belyse den litterære teksten, som selvfølgelig vil være hovedelementet i artikkelen.

---

<sup>1</sup> Denne sykdommen nevnes ikke eksplisitt i novellen, men forfatteren har i et intervju med Alf van der Hagen (Hagen 1996) uttalt at det er nettopp melankoli, "den dype form av depresjon", det dreier seg om.

<sup>2</sup> Bruken av en i utgangspunktet ikke-litterær vitenskap (her psykologi) i arbeidet med en litterær tekst faller mange tungt for hjertet, men med tanke på forfatterens egne uttalelser, bl.a. i det allerede omtalte intervjuet med Alf van der Hagen, mener jeg en slik bruk er legitim i dette tilfellet.

## DEL I – GODE HJELPERE

### Freud og melankoli

Sigmund Freud skriver i sin artikkel "Sorg og melankoli" fra 1915 at både melankoli og sorg er tapsreaksjoner, men mens sorg er en normal tapsreaksjon, er melankoli patologisk. I en sorgprosess vet man hvorfor man sørger og hvem man sørger over, men ikke så i melankolien. Freud hevder melankolikeren har tapt et elsket objekt og deretter trukket den libido som var bundet til dette objektet tilbake i jeget (i motsetning til sorgtilstanden, hvor man forskyver den frigjorte libido over på et nytt objekt) – den syke tar med andre ord det tapte objektet opp i seg og splittes i et kritisk jeg (et såkalt overjeg) og et jeg endret gjennom identifikasjon. Deretter utvikles et ambivalent forhold til det nye jeg, slik at melankolikerens kritiske instans vender seg mot det og bebreider det for å ha forlatt ham og etterlatt ham i den situasjonen han er: Freud betrakter melankolikerens overjeg som en ren kultur av dødsdrift. En viktig forutsetning for at melankoli skal kunne oppstå er ifølge Freud at objektvalget er gjort på grunnlag av narsissisme, for det som skjer når et menneske tar et tapt objekt opp i seg er en regresjonsprosess fra det narsissistiske objektvalget til narsissisme.

Freuds teorier om melankoli er grunnleggende, men utilstrekkelige. Jeg skal i det følgende ta for meg tre andre psykologer og stille deres teorier ved siden av Freud sine for å få en mer helhetlig bakgrunn til løsningen i neste del.

### Klein og reparasjon

En av mange som har videreført og videreutviklet Freuds arbeid er Melanie Klein, som har bidratt til den psykoanalytiske forståelsen av depresjoner<sup>3</sup> ved å studere barnets pre-ødipale stadier. I Kleins verk deles barnets tidligste utviklingsfaser i den "paranoid-schizoide posisjon" og den "depressive posisjon". I den førstnevnte posisjonen oppfattes både barnets jeg og objektene rundt det som splittet

---

<sup>3</sup> Denne artikkelen vil ikke etablere et skille mellom depresjon og melankoli, og begrepene vil bli brukt slik de brukes av den enkelte psykolog. Selv vil jeg holde meg til begrepet "melankoli".

(schizoid), og barnet lider av paranoid angst. Normalt går barnet gradvis fra denne posisjonen inn i den depressive ved å se både seg selv og objektene som hele. Barnet forstår at godt og ondt eksisterer sammen i en helhet, og dersom det er overvekt av gode erfaringer vil det oppleve en vellykket overgang til den depressive posisjon. Her oppfatter det moren som et helt objekt (noe som fører til at det også ser på seg selv som en hel størrelse) og utvikler ambivalente følelser overfor henne samt angst for disse ambivalente følelsene. Det føler skyld fordi det har mistet det gode objektet p.g.a. sin egen destruktivitet og vil bygge det opp igjen med kjærlighet. Normalt vil barnet komme godt ut også av denne posisjonen, primært ved å oppgi omnipotent kontroll over objektet og akseptere det som det er. Dette er hva Klein kaller reparasjon og må ikke forveksles med forsvarsmekanismen "manisk reparasjon", som bare tilsynelatende reparerer objektet. Ekte reparasjon aksepterer, i motsetning til den maniske, den psykiske realitet.

Sykdommen depresjon oppstår ifølge Klein ved regresjon til disse posisjonene hos et menneske som ikke fullt ut har bearbeidet dem, som ikke klarer å akseptere at både det selv og objektene rundt det er hele størrelser som innbefatter både godt og ondt. Psykologens oppgave er å hjelpe pasienten i å gjennomføre et mislykket reparasjonsarbeid.

### Kristeva og sublimering

Julia Kristeva har i sin bok *Soleil noir. Dépression et mélancolie* videreført Kleins teorier. Et av hennes viktigste bidrag er erstatningen av objektbegrepet med hennes eget begrep, "Tingen", som hun definerer som "le réel rebelle à la signification, le pôle d'attrait et de répulsion, demeure de la sexualité de laquelle se détachera l'objet du désir".<sup>4</sup> Som Klein mener Kristeva at melankolikerens tristesse skriver seg fra et førspråklig stadium, og hun ser videre symboldannelsen som et reparasjonsarbeid melankolikeren mislykkes i. Dermed blir metaforen spesielt (metaforen er for Kristeva "spenning, transport og overføring mellom to semantiske felt, i motsetning til en substitusjon

---

<sup>4</sup> Kristeva 1987:22.



av det ene for det andre”<sup>5</sup>) og sublimering generelt de essensielle elementene i reparasjonsarbeidet. Kristevas påstand om at ”...s’il n’est d’écriture qui ne soit amoureuse, il n’est d’imagination qui ne soit [...] mélancolique”<sup>6</sup>, viser visse likhetstrekk med Klein: Barnet prøver å gjenoppbygge morsobjektet med kjærlighet (forelsket tekst), men sliter med sin destruktive skyggeside (melankolsk imaginasjon). For bedre å forstå Kristevas bruk av termene ”det reelle” og ”imanasjon” skal vi nå se på Lacans teorier om det for tidlig fødte menneskebarnet.

### Lacan og det imaginære

Kristeva er på flere områder inspirert av Jacques Lacan. Særlig hans teorier om de pre-ødipale stadiene – ”det reelle”, ”det imaginære” og ”det symbolske” – er viktige i denne sammenhengen. Det reelle kan sammenlignes med Kleins paranoid-schizoide posisjon og beskriver barnets seks første måneder, hvor det opplever seg selv som en fragmentert kropp – en følelse ledsaget av ubehag. Det reelle kaos overvinnes ved dannelsen av barnets ego ved identifikasjon med et speilbilde (å forstå som moren), og dette hele jeget fungerer som et forsvar mot fragmenteringen og ubehaget i det reelle. Dette er det imaginære, det såkalte ”speilstadiet”, som kan sammenlignes med Kleins depressive posisjon. Lacan oppfatter dette stadiet som imaginært ”ikke bare i betydningen billedmessig, men også i betydningen innbilt eller forestilt”<sup>7</sup> – det er tvilsomt om speilingen alene virkelig skaper et ekte ego. Det symbolske gjør seg gjeldende fra atten måneders alder. Barnet trer ut av dyaden med moren og inn i språket, men det er snarere en mangel på nærvær enn et konkret savn av moren som gjør seg gjeldende i dette stadiet: ”Ordet er [...] noe nærværende som blir til av et fravær”.<sup>8</sup> Tegnet plasseres mellom individet og Tingen.

<sup>5</sup> Bale 1997:214.

<sup>6</sup> Kristeva 1987:15.

<sup>7</sup> Holm 1994:33. Etter Svein Haugsgjerd. 1986. *Jacques Lacan og psykoanalysen. En presentasjon av Lacans liv og verk*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag. s.17.

<sup>8</sup> Holm 1994:35. Etter Jacques Lacan. 1985. ”Talens funksjon og språkets felt i psykoanalysen”. I: *Det symbolske. Skrifter i utvalg: 7-97*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag. s.48.

### Klein, Kristeva og Lacan

Vi kan enkelt oppsummere barnets pre-ødipale stadier ved å si at barnet går fra del til helhet og videre fra helhet til symbol. Overgangen fra del til helhet er vanskelig fordi man må akseptere at et og samme objekt (samt ens eget ego) rommer ambivalente følelser, og overgangen fra helhet til symbol er også problematisk, fordi den innebærer en fundamental separasjon fra Tingen, en separasjon som benektes av symbolet. Melankolikeren fornektet imidlertid denne benektelsen og går slik tilbake til det imaginære (eller den depressive posisjon). Her klarer han ikke å akseptere helhetens ambivalens og faller ned i en grensetilstand mellom det reelle (eller den paranoid-schizoide posisjon) og det imaginære.

Med mindre han via sublimering finner veien ut av det synlige mørket.

### DEL II – ”HALLGRIM FLATIN 1966”

”Hallgrim Flatin 1966” er en brevnovelle som består av i alt åtte brev fra bonden Hallgrim Flatin (forteller) til skolestyreren på folkehøgskolen Flatin gikk på i skoleåret 1907-8, Njål Beinset (tilhører). Det første brevet skriver seg fra 15. august 1966, det siste sendes 3. desember samme år. I disse to brevene er Flatin tilsynelatende normal, men i de seks andre beskriver han hvordan han er rammet av en besynderlig sykdom: På dagtid lever han innesperret i kroppen til en sadist som mishandler og nedverdiger ham. Han er preget av skyldfølelse, og hellig overbevist om at han har myrdet noen og trenger straff. Om kvelden frigjøres han fra sin tyranniske herre og kan formidle sin situasjon til Beinset, som til slutt lar sin løsning komme til syne: Flatins sykdom grunner i erkefienden Narve Siljus død. I mangel på en ytre fiende å projisere aggressivitet over på, går hans destruktive følelser løs på ham selv (Beinset mener som Freud at melankolikerens overjeg er en ren kultur av dødsdrift), og Beinsets løsning er derfor å ”vekke til live” den gamle rivalen. Min lesning av novellen vil foreslå en løsning som skiller seg fra både den grundtvigianske løsningen Flatin kommer fram til selv – hvor tilværelsens lyse krefter ganske enkelt har seiret over de mørke – og den Beinset foreslår.

Jeg vil i det følgende vise at Narve Siljus død bare er en utløsende årsak til Flatins sykdom. Psykosens egentlige årsak ligger lenger tilbake i tid: Hallgrim har aldri klart å etablere et *helt* ego.

### 1. brev – ”lang og krunglut stig til sorga”: manisk reparasjon

I det første brevet møter vi en tilsynelatende livsglad gammel mann, men det er noe som skurrer: Han er nesten for fornøyd, insisterer manisk på lysets krefter og hevder han har basert livet sitt på Grundtvig og folkehøgskoletanken (skolens navn *Vonhus* sier sitt). Som alle jeg-fortellere er Hallgrim upålitelig, og en av hans mange feilsiteringer avslører ham og viser at folkehøgskoletanken kanskje ikke står så sterkt i ham likevel: I Grundtvigsangen ”Livs-Oplysning” (ikke ”Hva solskinn er”, som jeg-fortelleren kaller den) settes Gud foran jeget, men Hallgrim snur opp ned på det grundtvigianske hierarki: ”Det er seg selv og sin Gud å kjenne” (s. 300). Hallgrim Flatin er en meget selvopptatt gammel mann.

På side 299 kommer Hallgrim med en meget viktig bemerkning: ”I dag har eg vori i ei gravferd”. Han sier ikke noe mer om denne gravferden i dette første brevet, men vi får senere vite at det er hans antagonist gjennom hele livet, Narve Silju, som har avgått ved døden. Silju har alltid stått for fortelleren som reinkarnasjonen av det onde, og Hallgrim har lyktes i å holde traumatiske barndomsopplevelser (som jeg kommer tilbake til senere) på avstand ved systematisk å dele verden i en god og en ond del (tilsvarende Kleins paranoid-schizoide posisjon). Han lever altså *ikke* et ”rotvaksi og fulltrygt” (s. 296) liv, men snarere hva jeg vil kalle et ”enten-eller-liv” som verken har rot i virkeligheten eller er så trygt som han skal ha det til. Når enten ”enten” eller ”eller” faller bort, som nå, vil Hallgrims oppstykkede og ufullstendige liv rase sammen. Men Siljus død er slik jeg ser det ikke årsaken til sykdommen (som gjorde seg gjeldende den 19. august, fire dager etter Siljus død), bare den utløsende faktoren. Hallgrims hat mot Silju er et eksempel på hva Klein kaller manisk reparasjon: Den syke reparerer tilsynelatende det ødelagte objektet, men den maniske reparasjonen benekter den psykiske realitet. ”Enten-eller-livet” er

basert på ekskludering, ikke inkludering, og må sees i sammenheng med splittelse snarere enn helhet.

Før jeg tar for meg de traumatiske barndomsopplevelsene som jeg mener ligger til grunn for Hallgrims sykdom, vil jeg bare nevne en siste viktig opplysning som kommer fram i dette første brevet: I tillegg til å være bonde er Hallgrim kunstner – en gang i måneden skriver han et *Flatinbrev* i *Telemark Tidend*. Jeg vil ikke gå nærmere inn på dette nå med en gang, bare peke på en megetsigende prolepse i eksempelet han gir Beinset: ”Er mauren like fåvitug som oss menneske og trur at ulukka alltid råkar ein annan?” (s. 297) Fortelleren sier selv at *Flatinbrevene* er som speil for ham, et utsagn jeg vil gå nærmere inn på senere.

### Blinda og uendelige speil

I det tredje brevet forteller Hallgrim om den friggjørende sorgen etter morens død, så forsøker han å gi et bilde av den alt annet enn friggjørende ”hatsorga” som plager ham nå:

Ho [hatsorga] har sperra meg inne i eit ljomande tomt spegelrom der kvar spegel er ein blinda spegel som speglar og speglar dei andre blinda speglane, men ikkje speglar meg. [...] Eg finst ikkje til, seier dei, har aldri i æva funnist til. (s. 317)

Dette utsagnet peker fram mot (eller kanskje vi heller skal si tilbake til) en skjellsettende barndomsopplevelse Hallgrim forteller om i neste brev. Ved juletider 1894 får familien Flatin besøk av en omreisende svensk kunstmaler hvis egentlige navn er Pär Olov Lind, men som den fem år gamle Hallgrim foretrekker å kalle Blind.<sup>9</sup> Lind har bodd på andre gårder i grenda og pleier å betale for seg ved å male bilder, men hos familien Flatin gjør han noe merkelig: I ”uppstugo” dekker han et speil med lerret og maler speilbildet på lerretet – han ”blinder” speilet, som fortelleren sier.

<sup>9</sup> Den blinde seeren er et gammelt motiv i europeisk diktning, for eksempel Tiresias i de greske tragediene om Labdacidene, og brukes ofte av Herbjørnsrud. I novellen ”På gamletun i Europa” (Herbjørnsrud 1992) får vi vite at en blind kan *innse* det andre bare ser.

Før Hallgrim fortsetter med historien, røper han sin frykt for speil, for at speilet skal bli sterkere enn ham. Han forteller at han i drømme blir tilsnakket av sitt eget speilbilde med en røst som ikke er sin: "Som du ser meg, kan eg sjå deg" (s. 323). En interessant side ved dette utsagnet er dets kiasmiske struktur. Kiasmen er, som speilet, en helhet – den står for et slags "både-og-prinsipp" som er nødvendig for å etablere et helt ego. La oss vende tilbake til historien om det blinda speilet og se om vi finner en forklaring på Hallgrims frykt for speil.

På side 325 får vi vite at Hallgrim var den første som så inn i det blinda speilet. Han hevder selv at det ender godt, men som jeg allerede har vært inne på, er han upålitelig. Dette møtet med det blinda speilet var nemlig ikke den eneste konfrontasjonen vesle Hallgrim hadde med speil jula 1894. Dagen etter, som er julaften, får han en gave fra Lind: seks små speil som de setter opp i en kube der alle speilflatene vender inn, slik at speilene bare speiler hverandre. Man kan ikke se inn kubene, men kunstneren forteller barnet at de har skapt "eit tomt rom fullt av æve" (s. 325), og det er kombinasjonen av opplevelsene den 23. og 24. desember 1894 Hallgrim beskriver i det tredje brevet. Jeg velger å tolke kombinasjonen av disse to opplevelsene, det ekstratekstuelle øyeblikket han forstod hvordan de hang sammen, som Hallgrims pregningsøyeblikk (et øyeblikks innsikt som preger resten av hans liv) samt årsaken til hans melankoli: Det blinda speilet hindrer forståelsen av ambivalens og tvetydighet og er opphavet til Hallgrims "enten-eller-liv"; speilkuben gir dette "enten-eller-livet" uendelig gyldighet i det tomme og meningsløse kosmos. Et ekte speil ville kanskje lagt grunnlaget for et "både-og-liv", et liv der jeget er helt og innbefatter både godt og ondt, og kosmos, representert av speilkuben, ville da ikke vært tomt, men fylt med mening.<sup>10</sup> Speilet blir hos Lacan forstått som et symbol på moren, og hvis vi tenker på Hallgrims entydig positive oppfatning av sin mor, en oppfatning som ikke har rot i virkeligheten, kan vi godt hevde at hun har stått for ham som et blinda speil: Han forneker hennes onde side, den som lå til grunn for deres separasjon, og ser bare hennes kjærlighet. Denne fornektelsen av moren som et helt objekt ligger slik jeg ser det til grunn for Hallgrims

<sup>10</sup> Lacan hevder man aldri kan snakke om et helt ego fordi jeget avhenger av den andre (det imaginære er jo også å forstå som innbilt eller forestilt), men en utredning om dette vil bli for omfattende for mine tilmålte 4000 ord.

frykt for speil – han frykter det hele mennesket som innbefatter både godt og ondt, for han er redd det onde skal ta overhånd.<sup>11</sup> Asbjørn Holm gir i sin hovedoppgave fra 1994 en tolking som skiller seg fra min hva speilets betydning i denne novellen angår, og denne tolkingen er verdt en kommentar.

Holm ser på det blinda speilet som et uttrykk for den freudianske farslov: ”det som før hadde gjengitt et rom i stadig endring, [...] formulerer [nå] et ubrytelig krav til hvordan det kan se ut”.<sup>12</sup> Når Hallgrim syv år gammel (så gammel var han da faren døde) leker med tre porselensgutter foran speilet og straffes av sin mor for å ha utfordret speilets (og foreldrenes) autoritet, tolker Holm dette som et ønske fra guttens side om å endre relasjonene i den ødipale trekanten, et ønske som imidlertid avvises av moren. Holm ser på denne avvisningen som avgjørende for Hallgrims utvikling av melankoli, og hans tolking av novellen skiller seg altså fra min: Jeg ser på det blinda speilet som symbol på moren, ikke farsloven. Historien om morens avstraffelse har i min lesning av novellen relevans fordi den tydelig viser Hallgrims manglende evne til å se moren (og med henne seg selv) som et helt objekt: Han fornekker at avstraffelsen noen sinne har funnet sted, for moren var alltid ”så mild og kjærleg” (s. 324) mot ham.

Hallgrim lever altså et skjørt ”enten-eller-liv”, et fragmentert liv der det absolutt onde er representert av Narve Silju, og det absolutt gode av moren. Han frykter det helhetlige ”både-og-livet” fordi han ikke kan akseptere morens (og sin egen) onde side. Bare som kunstner overvinnes han denne frykten.

### Sublimering og reparasjon

Som jeg allerede har vært inne på, skriver Hallgrim hver måned et *Flatinbrev* i *Telemark Tidend*. For en melankoliker er alle speil blinda, men i kunsten kan også han speile seg – ”Dei er som speglar for meg” (s. 297), sier Hallgrim om Flatinbrevene, hvor han skriver

<sup>11</sup> En interessant motsetning i så måte, er de to jentene Hallgrim leier ut kårhuset til: "...dei [stod] framføre spegelen og lo til låtten sin og geipa til geipen sin. Slike ungjenter er sterkare enn alle speglar." (s.299)

<sup>12</sup> Holm 1994:97.

...leikande og i epistelform om stort og smått, og ikkje minst om det store i det små og det små i det store. Om stjerna Orion og om ljuset frå utelampa mi, og om doggdropen øvst på grasstrået som speglar av både Orion og utelampa. (s. 296)

Her samles altså lyset fra Orion og lyset fra utelampa i duggdråpen øverst på gresstrået – det er snakk om et integrerende ”både-og-syn” på tilværelsen, et livssyn Hallgrim ikke klarer å akseptere utenfor kunsten. Selv om det ikke nevnes i brevene til Beinset, virker det også som om avstandsskapende ironi står sentralt i disse brevene, noe den allerede omtalte prolepsen (s. 297) er et klart eksempel på. Hallgrim får verden litt på avstand, trekker seg ut av det han forteller om og blir allvitende når den kunstneriske virksomhet tar over for hverdagslivet, og i en slik utenforstående posisjon er det lettere å se sitt eget liv slik det virkelig er.

I novellen er det klareste eksempelet på Hallgrims kunstneriske virksomhet en episode han forteller om i det femte brevet: Oppholdet på asylet.

Natten fra 23. til 24. november (jeg skal ikke gå nærmere inn på Hallgrims heller upålitelige datering av brev og hendelser) overnattet Hallgrim hos lensmannsparet. Om morgenen ble han som vanlig psykotisk, og lensmannen sørget for å få ham innlagt på et psykiatrisk sykehus. Her ble han utsatt for elektrosjokk, og fortellingen om dette kan leses som en allegori over Hallgrims liv. Den begynner når en sykesøster kommer inn i et rom hvor en gammel mann (Hallgrim har trukket seg ut av seg selv og ikledd seg rollen som allvitende forteller) snur seg vekk fra et speil der han ikke har fått øye på seg selv, akkurat som femåringen. Sykesøsteren vil i en allegorisk lesning symbolisere moren, og legen (hvis navn er Berg – han er da også urokkelig) som snakker til Hallgrim som til et skremt barn og slår på strømmen på tegn fra sykesøsteren faren. Når Hallgrim nå ser seg selv utenfra, som kunstner, kaller han sykesøsteren, som er kledd i blått og hvitt, ”den blåkvite”. Kunstneren aksepterer altså moren som et helt objekt – ikke bare blått eller bare hvitt, men blåhvitt! Den gamle mannen derimot, bedøves og ser bare det melkehvite – et symbol på morsbrystet, morens gode side: ”Den gamle [...] ser berre kvitt i kvitt, gipskvitt,

meierikvitt, mjølkekvitt...” (s. 337). Som et mett spedbarn sovner han av det bedøvende hvite, og opplever aldri selve elektrosjokket (som vi godt kan forbinde med ”morens” blåfarge), bare ettervirkningene. Det er kunstneren Hallgrim Flatin som undersøker og finner ut hva som skjedde: Sykesøsteren gjorde det nødvendige forarbeidet, og ba deretter legen slå på strømmen. Jeg vil tolke dette elektrosjokket som separasjon fra Tingen, morens onde side som river barnet fra brystet.

Hovudet vert kasta attover som av eit knyttneveslag under haka. Halspulsårene står fulle og spende. Sener og musklar strammar seg [...] Heile kroppen ristar og skjelv og vrir seg som ein meitemakk på kroken. (s. 338)

Motivet med meitemarken har blitt brukt tidligere i novellen, da lensmannen fortalte om den unge Hallgrim på fisketur, grimasene som liksom rev i stykker ansiktet hans da han trådte marken på kroken (s. 314). Meitemarken er en leddmark, og dersom man deler den i to vil de to delene fortsette å leve hver for seg. Hallgrim splittes like lett som en meitemark, noe kunstneren Hallgrim Flatin, men ikke privatpersonen med samme navn, innser.

Og denne innsikten er verdt en kommentar. Den blinde kunstneren som ser (innser) det vanlige seende ikke ser er som sagt et gammelt motiv i europeisk diktning, og dette motivet kan også kobles til melankolien i denne novellen. Herbjørnsrud påpeker i intervjuet med Alf van der Hagen at melankoli ikke bare er ren selvdestruksjon, slik han mener Freud vil ha det til, men også skapende. Det er nettopp møtet med det blinda speilet, som også blinda fortelleren, som gjør Hallgrim til kunstner – melankolien blinder ham og gir ham hans kunstneriske uttrykk, som i sin tur kan frelse ham fra den svarte gallen.<sup>13</sup> Narcissus blir da også omskapt til en blomst (narsiss) etter sin død.

Kunstnerens ekte reparasjon – akseptering av moren som et helt objekt – fører til at hans eget jeg også blir helt, mens privatpersonens maniske reparasjon – splittelsen av tilværelsen i en god (moren) og en

<sup>13</sup> En interessant detalj er at Hallgrims venn Finn på side 305 tilskriver Hallgrim, slik han var før sykdommen, temperamentet ”sangvinsk”, mens temperamentet ”melankolsk” aldri blir nevnt.



ond del (Silju) – fører til splittelse også av jeget. Så gjenstår det å se om Hallgrim denne gang velger den ekte eller den maniske reparasjonen for å komme seg ut av psykosen.

### 6.,7. og 8. brev – manisk reparasjon igjen

Mens de tre siste brevene er de korteste i novellen, får vi vite at Beinsets brev nå er lange, noe som kan tyde på at han, etter å ha gjort seg opp en mening om Hallgrims sykdom, har bestemt seg for å få ham ut av uføret. I det sjette brevet irriterer Hallgrim seg over lærerens fokusering på Silju, men Beinset insisterer med vilje på Siljus rolle, med den følge at Hallgrim rasende bestemmer seg for å urinere på dennes grav ved høylys dag. I det åttende brevet er Hallgrim tilsynelatende normal igjen – Beinset har altså lyktes i å få ham til å projisere aggresjonen utover, over på den gjenoppståtte erkefienden Silju.

Hallgrim er imidlertid ikke normal, men manisk. Han *spretter* fram på gulvet etter å ha lest Beinsets invitasjon til julefesten på Vonhus og bestemmer seg for å reise dit på den samme måten som forrige gang. Vi er altså tilbake der vi startet. Hallgrim har ikke tatt et ekte oppgjør med barndommen, men flyktet inn i den maniske reparasjonens fiktive verden. Bonden vant over kunstneren, og Hallgrim er fremdeles splittet, bare ikke på overflaten. Neste gang behovet for å utagere melder seg, vil han igjen falle ned i melankoliens mørke.

### KONKLUSJON

Som den onde stemoren i *Snøhvit og de syv dvergene*, får Hallgrim aldri øye på seg selv i speilet. Han deler tilværelsen systematisk inn i godt og ondt og nekter å forene de to, selv om kunstneren i ham viser at nettopp det er den beste måten å forholde seg til verden på. Den maniske reparasjonen skaper en ”enten-eller-verden” basert på ekskludering og splittelse der ekte reparasjon, f.eks. gjennom kunsten, ville skapt en ”både-og-verden” basert på inkludering og helhet.

Jeg har i denne artikkelen tolket Hallgrims manglende evne til å få øye på seg selv i speil dithen at han aldri klarte å etablere et helt ego i det såkalte ”speilstadiet” (det imaginære), men holdt på den fragmentariske inndelingen av objektene rundt seg. I motsetning til de

friske jentene han leier ut kårhuset til, klarte han aldri å akseptere sine egne ambivalente følelser overfor sin mor, og splittet dermed verden og seg selv i en god og en ond del. Når den skjøre maniske reparasjonen han hadde støttet seg til hele livet brast, ramlet han hodestups inn i den sykdommen hans traumatiske barndom hadde lagt grunnlaget for.

Slik Narcissus omfavnet seg selv til døde.

#### BIBLIOGRAFI

Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo.

Hagen, Alf van der. 1996. "Beredskapsdiktning". I: *Dialoger II*. Oslo.

Herbjørnsrud, Hans. 1992. "På gamletun i Europa".

I: *Eks og sett: 7-22*. Oslo.

Herbjørnsrud, Hans. 1997. "Hallgrim Flatin 1966". I: Linn Ullmann (red.) *Men jeg bor her ennå. Norsk samtid i prosa: 293-346*. Oslo.

Holm, Asbjørn. 1994. *Narkissos, Ødipus: en lesning av Hans Herbjørnsruds jeg-noveller*. Hovedoppgave i nordisk ved NTNU.

Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris.

Segal, Hanna. 1974. *Introduction to the work of Melanie Klein*. New York.

# «Å beskrive det ubeskrivelige»

Om det vanskelige forholdet mellom språk og virkelighet  
med utgangspunkt i Jon Fosses fortelling «Lines hår»

HILDE AARFLOT

## INNLEDNING

I begynnelsen av essayet «Anagogia» reflekterer Jon Fosse over hva som er meningen med litteraturen og hva grunnen til at han skriver kan være. Han kommer fram til at «det er noko som treng seiast». Så kommer problemet: «...treng noko å seiast må det vel jo òg vere noko å seie, noko avgrensa å meddele». Dette følges opp med: «det er noko som treng seiast, men det ein har å komme med er ikkje noko som kan seiast kort og klart, ikkje ei slags avgrensa meining»(Fosse:1994, s. 47). Paradokset som kommer til syne her er helt sentralt i Fosses poetikk. For Fosse er jo en av de forfatterne som helt tydelig har utarbeidet en poetikk (og som også forholder seg nøye i overensstemmelse med denne i sin litterære produksjon). Utgangspunktet hans er *det problematiske forholdet mellom språk og virkelighet*, et problem som står sentralt i postmodernistisk tenkning. Språk og virkelighet korresponderer ikke. Hvordan kan man da uttrykke virkeligheten gjennom språket? Hvordan beskrive det som egentlig er ubeskrivelig?

Når jeg nå har valgt å ta for meg fortellingen «Lines hår» (fra *To forteljingar*, 1993), er dette fordi jeg-personen i denne fortellingen også sliter, vil jeg hevde, med dette problemet. Han prøver å sette ord på ting, å beskrive sammenhengene i tilværelsen - *å fange virkeligheten i språk*. Og - han lykkes faktisk. Slik sett er «Lines hår» en uhyre positiv fortelling til Fosse å være - typisk for de fleste andre av hans personer er jo at de *ikke* lykkes med å sette ord på det de så gjerne vil si. Og i denne fortellingen *kan* faktisk det som «treng seiast» uttrykkes kort og klart - i det som har gitt tittel til fortellingen: «Lines hår».

Jeg vil i denne artikkelen behandle temaet «å beskrive det ubeskrivelige» både i forhold til at det er noe hovedpersonen i «Lines hår» prøver på og at det er noe Fosse i sin skrivning prøver på. Et hovedanliggende blir da å forsøke å innkretse *måten* dette skjer på, og jeg vil derfor komme inn på realisme-debatten i litteraturen. Altså: hvordan uttrykke virkeligheten i språk på best mulig måte?

#### UTGANGSPUNKTET

Jon Fosse, født 1959, oppvokst i Strandebarm i Hardanger, har etterhvert opparbeidet seg en betydelig produksjon og en unik posisjon i norsk samtidslitteratur (i tillegg til at han er oversatt til en rekke språk). Siden debuten i 1983 har han utgitt 40 bøker innenfor flere sjangre - romaner, fortellinger, kortprosa, lyrikk, dramatik, barnebøker og essayistikk. Han er en forfatter som engasjerer seg sterkt i den litteraturteoretiske debatten, og har redigert litteraturtidsskriftet *Bøk* sammen med Jan Kjærstad siden 1993.

Fosse har hovedfag litteraturvitenskap, og sier i den forbindelse i intervju med Alf van der Hagen at «då som no var lesinga mi av teori styrt av kva eg meinte eg kunne ha bruk for i mi eiga skrivning» (van der Hagen:1993, s. 94). Og det Fosse først og fremst har plukket opp gjennom lesingen er teori knyttet til retninger som postmodernisme, poststrukturalisme og dekonstruksjon og teoretikere som Derrida, Barthes og Adorno. Uten å gå altfor nøye inn på disse retningene, kan vi generelt si at de setter spørsmålsteget ved begrepet *mening* som en enhetlig størrelse. De representerer et oppgjør med ulike former for totalitetstenkning og en motstand mot essensialisme. Det er ikke noe en-til-en-korrespondanse mellom språk og virkelighet, og forståelse er kun mulig i forhold til prosessuelle fenomener, endring, utvikling, brudd, forskjeller. Derridas begrep «*differance*», som Fosse titt og ofte refererer til, betegner «tendensen i språket til å «utsette» (og motsette seg) en endelig mening» (Romøren:1994, s. 169). Fosse uttrykker det selv slik: «språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på

menneskets og røyndomens premissar, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn, blir til, forsvinn, er her, blir borte igjen.» (Fosse:1989, s. 154).

### LINES HÅR

#### «Det er noko med faren min»

Fortellingen «Lines hår» dreier seg om en ung gutts forhold til faren sin og til kjærligheten. Gutten, som fører ordet, er i begynnelsen av fortellingen flau over faren, og redd for å møte noen han kjenner, spesielt Line, når han er sammen med ham. Han bestemmer seg derfor for ikke å bli med faren på den daglige handleturen. Ting blir imidlertid snudd på hodet av at det akkurat denne dagen har skjedd noe med faren, noe han merker, men ikke vet hva er. Frykten for å treffe Line sammen med faren blir skjøvet til side av frykten for hva som er i veien med faren. Gjennom teksten møter vi en gutt som famler seg fram i sine forsøk på å sette ord på det han opplever.

Et varemerke hos Fosse er alle gjentakelsene. Disse finner vi også i stort monn i «Lines hår». Gjentakelsene fungerer i stor grad som uttrykk for en uro, en søken. Når ord og setninger blir gjentatt med små variasjoner gir det et inntrykk av at jeg-personen forsøker å sette ord på ting, at han prøver seg fram. Det er noe som er viktig å få sagt, det er noe uklart som trenger oppklaring, men dette «noe» er vanskelig å finne ut av. Derfor prøver han seg fram. Han kverner og kverner på de samme tankene, for et eller annet sted der, mellom dressjakker og farens alle merkelige vaner, mellom Line og Lines hår, er det en sammenheng.

#### «Faren min er ein skrue»

Gjentakelsene får også en annen funksjon i «Lines hår»: å *holde mening fast*. I en verden der mening hele tiden flyter, må en finne en måte å gjøre denne konstant. Dette behovet er bl.a utgangspunktet for utviklingen av begreper. Man må sette ord på ting. Og når noe er satt ord på, vil det å gjenta det bidra til å fastholde meningen. «Faren min er ein skrue» gjentar jeg-personen i det uendelige. Dette er et

konkluderende utsagn. Jeg-personen observerer at faren oppfører seg slik og slik, han har altfor mange dressjakker; han går alltid inn igjen i leiligheten etter han har låst; han spør alltid sønnen om hva de skal ha til middag når de er i butikken, og kjøper deretter noe annet. Forklaringen finner altså jeg-personen i utsagnet «han er ein skrue». For hvis han er en «skrue» blir alle disse tingene forståelig. De gir mening. At faren er en skrue blir videre grunnen til at jeg-personen skjemmes over faren, og at han derfor ikke vil at noen skal se ham sammen med ham. Hvis faren ikke hadde vært en skrue, ville alt vært i orden. Det som ikke er som det skal være blir tillagt dette faktumet. Utsagnet er dermed med på å strukturere sammenhengene i livet hans. Gjentakelsene er med på å opprettholde denne forestillingen. Jo mer man gjentar noe, jo mer sant blir det.

«Å gi namn er nødvendig. Samtidig er det ei farefylt handling. Det som enno ikkje er, kan bli slik» skriver Rolf Nøtvig Jacobsen i en artikkel om Fosse (NLÅ 1997, s. 232). Kan hende er faren til gutten noe utenom det vanlige, men at han *sier det hele tiden* gjør i alle fall at han *blir* det, i hans hode. Hva vi kaller ting styrer oppfatningen vår av ting. Og når vi først har kalt noe noe, vil dette lett kunne utelukke nyanser som ikke ligger innebygd i ordet. Å kalle faren en «skrue» vil lett føre til at jeg-personen ikke ser ting ved faren som *ikke* gjør ham til en skrue. Min første reaksjon da jeg leste fortellingen var: «Hold opp med å kalle faren din en «skrue» hele tiden - så slutter han å være det!»

Interessant i denne sammenheng er at jeg-personen faktisk holder opp med å kalle faren en skrue en periode. Over flere sider dukker ikke denne gjentakelsen opp i det hele tatt. Dette er på sidene som leder opp til møtet med Line. At denne tanken ikke er tilstede hos jeg-personen når han treffer Line, tror jeg har mye å si for utfallet av møtet, at han ikke blir flau overfor Line over at han er sammen med faren. Han har ikke tenkt på at han skal skjemmes over faren, og derfor gjør han det heller ikke.

**«det er noko vi plar seie»**

Noe som slår oss i fortellingen er jeg-personens opptatthet av språket som språk. Han er opptatt av hva man pleier å si, hva det går an å si. Noen eksempler: «då stod det heilt klart for meg, det er noko faren min plar seie» (s. 69); «slo det meg, det er òg noko faren min plar seie» (s.s.); «Eg er rett og slett, det seier også faren min» (s. 70); «sikkert som låsen, det er noko mora plar seie» (s.s.); «sanneleg, det er eit ord mora plar seie» (s. 72); «stort sett, som det heiter» (s. 76); «strengt tatt, som mora plar seie» (s. 92); «går rundt og ser samanhenger der ingen samanhenger er å sjå, som det heiter» (s. 99); «av ein eller annan grunn, som det heiter» (s. 100); «Dette er dagen då alt kan skje. Det er noko som mora plar seie» (s. 106); «i mitt stille sinn, som det heiter» (s. 109); «når eg tenkjer etter, som det heiter» (s. 117); «i det heile, som det heiter» (s. 120). Man kan ane et mønster i alle disse konvensjonelle uttrykkene som jeg-personen henger seg opp i. De sier alle på en eller annen måte noe om sammenhenger i tilværelsen, metafysiske forhold som egentlig er ubeskrivelige, men som vi likevel beskriver med slike stivnede og innholdstomme uttrykk. Jeg-personen bruker disse uttrykkene for å ordne det han har å si, men reagerer på at han er nødt til å ta i bruk slike ord. Et annet sted sier han: «så er det heilt klart, det er no også en måte å seie det på, men det er sånn ein kan seie det» (s. 93). For kan noe egentlig være «helt klart», og hva vil det i tilfelle si? Imidlertid kan han godt slå seg til ro med uttrykket «og same kva det no enn er som skjer, så må vi jo ha mat». «Det er det nokon som har sagt, og det er jo godt sagt. Sånn er det.» (s. 89). Her føler han at uttrykket «stemmer» med hans oppfattelse av verden.

Jeg-personen er tydelig bevisst at ord og det de betegner ikke er en og samme ting. Dette gjelder også helt konkrete ting. Til middag har de ofte «komler eller raspeballar, eller kva det no heiter» sier han, «faren min seier komler, mora mi seier raspeballar, sjølv seier eg anten komler eller raspeballar eller begge deler» (s. 74). Samme ting kan altså betegnes av flere ord, og det fungerer å bruke

ordet til å henvise til tingen hvis vi kjenner koblingen. I tillegg kommer spørsmålet om ordet er dekkende for det det betegner eller ikke, noe jeg-personen også er opptatt av. I begynnelsen av fortellingen sier han: «faren min har mange dressjakker, det er det han kallar dei for, dressjakker» (s. 68). Her reagerer vi som lesere. Hva skal man ellers kalle dressjakker for, tenker vi. En dressjakke er jo en dressjakke. Ja - men for jeg-personen er det kanskje ikke bare det. Ordet «dressjakke» er for ham ladet med en aura av den skammen han føler i forhold til faren, for alle dressjakken faren hele tiden kjøper er med på å gjøre ham rar, annerledes, til «en skrue». Kanskje er «rett og slett» ikke ordet «dressjakke» dekkende for det jeg-personen opplever ved plagget.

### «sånt kan eg ikkje seie»

Et ord han derimot opplever som dekkende, er «motlaus». Dette er ikke et ord noen i jeg-personens omkrets pleier å bruke: «då blir eg motlaus, det er også eit ord, det ordet brukar verken faren eller mora, sjølv har eg heller aldri sagt det, men det er eit dekkande ord.» (s. 77) Her bryter han gjennom det konvensjonelle laget av ord, og finner et uttrykk han opplever som treffende for det han føler. Imidlertid er fortsettelsen interessant: «For ein måte å seie det på, motlaus, eit dekkande ord, *sånt kan eg ikkje seie.*» (min utheving). Hva skal nå dette bety? Her kan en tenke seg flere tolkingsmuligheter. Dette ordet danner en kontrast til de andre ordene jeg-personen bruker. Det er «dekkende». Jeg-personen opplever altså ikke de andre ordene han bruker som «dekkende»; som vi har sett bruker han også mye innholdstomme fraser. Ordet tilhører heller ikke det vanlige vokabularet i familien. Det virker som han føler at han er nødt til å holde seg innenfor de ordene moren og faren pleier å bruke - kanskje fordi det representerer en trygghet (en trygghet han søker mot fordi den nå trues). En annen måte å se det på er at ordet strider mot hans selvoppfatning som språkbruker. Han pleier ikke å bruke slike ord. Det stemmer ikke med hans identitet. Det blir for stort for ham. Og hvorfor blir det for



stort? Kanskje er det fordi han ellers har vanskelig for å sette ord på ting som ikke er konkrete. Kanskje er det skremmende at en så stor følelse kan fanges inn i ett enkelt ord. Og i så fall, hvorfor? Kanskje kan noe Jon Fosse skriver i essayet «Negativ mystikk» kaste lys over dette:

Det finst, kanskje er det og det viktigaste, som det er best at ein teier om, noko som lett blir feil og noko anna enn det er, dersom ein seier det - kanskje går det til og med så gale at det, når det blir forsøkt sagt, blir til noko som utelukkar det ein visste i det usagde. (Fosse:1993, s. 70)

Kanskje er det slik at ord som er «dekkende» er mer risikable, fordi de gir et skinn av å fange inn virkeligheten, mens de i virkeligheten ikke kan klare det uten å tape noe på veien.

Vi ser at samtidig som jeg-personen er fanget i det konvensjonelle språket han omgis av, søker han også ut av det, ved å innta en bevisst holdning til det, en utprøvende holdning. Et sted kommer han til å beskrive faren som «ulenkeleg»: «det var no også eit ord, ulenkeleg, det går jo ikkje an å seie at faren min er ulenkeleg, men det går jo godt an å tenkje det ordet. Sånn er det.» (s. 84). Ordet stemmer ikke med faren i forhold til den betydningen som normalt blir tillagt ordet, men i jeg-personens hode stemmer ordet likevel. Han kan altså ikke *si* det (fordi det av andre vil bli oppfattet annerledes enn det er ment), men han kan bruke det i sitt eget meningsunivers.

### «ein rar måte å seie det på»

Jeg-personen stopper også opp ved noe faren pleier å si som han oppfatter som litt utenom det vanlige. Når faren har vært ute og drukket øl om kvelden, ligger han alltid til sengs dagen etter, og uttrykker tilstanden han befinner seg i på følgende vis:

faren min seier han er i helvete og at han, når han er vaken eller sånn halvvegs vaken, ser djevlar i alle moglege fargar springe i alle moglege retningar, det seier faren min og han seier at hovudet hans held på å dette i to ein eller annan plass, han veit ikkje kvar, men i alle fall er han i helvete og det einaste han ønsker er å komme seg attende til livet, seier faren min, han vil komme seg attende til dei levande (s. 74).

Faren bruker her språket i overført betydning. Betydningsforskyvningen går på likhet, sammenlikning - vi er altså inne på allegoriens og metaforens område. Dette er det eneste tilfellet der språket blir brukt på denne måten. Jeg personen reagerer med at det er «ein rar måte å seie det på». Selv holder han seg mest mulig til det konkrete. Det er ikke tilfeldig at når han til slutt setter ord på det som det er så viktig for ham å sette ord på, ender han opp, som vi skal se, med metonymien.

#### «Lines hår»

«Det er noko med faren min». Faren oppfører seg annerledes enn han pleier. Og han ser annerledes ut. Han ser «liksom berre ut frå auga på ein måte, ser ut med tunge auge som det er litt vatn i på ein måte. For det er liksom vatn som tyngjer auga til faren min.» (s. 90) Vi legger merke til den prøvende holdningen til språket. Her prøver han å beskrive med sine egne ord, så nøyaktig som mulig.

Men hva er det med faren? Flere ganger tenker han at det har å gjøre med at faren merker at han skammer seg over ham. Men etter de har møtt Line på butikken holder ikke denne forklaringen - nå skammer han seg jo ikke mer. Han prøver seg: «det er nok av andre grunnar, som det heiter, og slike andre grunnar, som det heiter, kan jo for eksempel vere noko som minner om Lines hår. Line med Lines hår.» Dette er en rar måte å uttrykke noe på. Han aner en sammenheng med det han selv opplever. Men hva er det han selv opplever? Vi ville ha sagt «forelskelse». Men «forelskelse» er ikke et ord jeg-personen har noe forhold til. Og hva innebærer et slikt ord

egentlig, kan vi spørre oss selv. Kjærlighet, forelskelse - ord vi har satt på noe av det viktigste i livet. Jeg-personen kjenner sikkert til dette ordet, men han bruker det ikke om det han selv opplever (for første gang?) eller det faren opplever. Han opplever noe stort og viktig, noe det er vanskelig å uttrykke i ord. For ham er opplevelsen knyttet til at han ligger og tenker på Lines hår om kveldene, og derfor er dette den mest presise måten han kan uttrykke det på.

«Og sånt går det jo ikkje an å seie, at det har med hår å gjere. Men det har noko med hår å gjere.» (s. 104) Det han opplever *har* faktisk noe med hår å gjøre. Uttrykket står i et metonymisk forhold til innholdet. Det uttrykker en del av en helhet. Til forskjell fra metaforen, der relasjonen er bygd på likhet, bygger metonymien på en nærhet mellom betydningsfeltene.

Fortellingen slutter slik:

Har det med hår å gjere? seier eg.

Faren min ser på meg, nikkar (...)

Ja, seier faren min.

Det visste eg. Lines hår. Om kveldane ligg eg og tenkjer på Lines hår og håret hennar er på ein måte inne i kroppen min. Lines hår. Eg visste det.

(...) Faren min har også sett eit hår som han ligg og tenkjer på om kveldane, eit hår han har inne i seg på ein slik måte at han ikkje får sove. Det er det som har skjedd med faren min. Hår. Eg visste at noko hadde skjedd med faren min. Hår altså.

Mer kort og klart kan vel ikke noe sies. Jeg-personen lykkes i å sette ord på en stor sammenheng. Dette gjør han gjennom et konkret objekt, gjennom en liten sammenheng, som er ladet på en slik måte at det klarer å bære i seg hele den store, viktige sammenhengen, uten at noe av betydningen mistes på veien.

### VIRKELIGHET OG MYSTIKK

Å fange virkeligheten i ord. «For meg «stemte» ikkje den realistiske litteraturen - den var rett og slett «urealistisk»» skriver Fosse (Fosse:1989, s. 143). Jeg vil nå se nærmere på på hvilken måte *Fosses* prosa er realistisk, på hvilken måte *han* forsøker å «beskrive det ubeskrivelige».

Fosse skriver et sted at forfatterens oppgave må være å forsøke å skrive seg fram mot det *forskjellsløse*, altså der skillet mellom språk og verden opphører. Det forskjellsløse identifiserer han selv med det *språkløse*. (Fosse:1989, s. 157) Hvordan skal man så kunne oppnå det språkløse gjennom språket?

### Det umiddelbare og det middelbare

Det forskjellsløse innebærer at verden og menneskets erfaring av verden er ett. Flere teoretikere, blant dem Charles E. May, har nettopp pekt på at i menneskets urtid hadde man et slikt umiddelbart forhold til sammenhengene i tilværelsen. Etterhvert som språket konseptualiseres mister man imidlertid noe av denne erfaringen. Språket blir en intans som står i veien for menneskets umiddelbare forhold til sine omgivelser.

Julia Kristeva skiller etter samme tankegangen mellom to disposisjoner i språket.. Den *semiotiske* består av rim, rytme, homonymer, gjentakelser, forsnakkelser, vitser ol. - forhold som kan virke forstyrrende inn på mer eller mindre ritualiserte kommunikasjonsmåter I motsetning til denne står språkets patriarkalske disposisjon - den ordnede, strukturerte, autoritære siden ved språket. Tilegnelsen av språket innebærer innordning under dets patriarkalske disposisjon, noe som fører til tap og avspaltning fra det nærværende; det som før var reelt og hadde med ting og nærvær å gjøre må nå formidles språklig gjennom tegn. Romøren skriver i sin utlegning av Kristeva at «det fortrengete, nærværet, vender tilbake i kunstnerens tekstpraksis i form av tette tingtegn, «nærværende gjenstander», språklige fortetninger i form

av gjentakelser på det prosodiske planet.» (Romøren:1994, s. 172-173). Fosse er en forfatter som i større grad enn de fleste utnytter språkets semiotiske disposisjon. Rytmen, gjentakelsene, stotringen, danner en basis i hans måte å skrive på, en skrivemåte han setter som motvekt til den tradisjonelle realistiske litteraturen. Men er hans måte å skrive på mer realistisk? Hvis vi forfølger resonnementet med at språkets semiotiske disposisjon kan sees på som mer reell, fordi det står i et nærmere forhold til det egentlige, til et kroppslig nærvær, vil Fosses prosa på denne måten kunne betraktes som mer «realistisk».

Det er noe pulserende over måten Fosse skriver på, og han legger stor vekt på rytmen i sine litteraturteoretiske betraktninger. Han har utviklet et begrep - «skrivaren» som står i nær forbindelse med skriftrytmen. Skriveren er «som ein pust - altså som ein kropp, ikkje som ei stemme - i ryggen på personen. Orda tilhører personen. Blikket tilhører personen. Skrivaren er pusten bak, er pulsen, beaten, i skrifta, bak eller i personen.» (Fosse:1989, s. 158). Skriveren er på denne måten preget av *nærvær* i teksten.

Litteraturteoretikeren Colin Falck fester seg også ved rytmen. I en fotnote til en passasje der han snakker om at litteraturens funksjon «is to show us *how things are* - not by describing them in their actuality, but by revealing them in their essential forms and their essential rythms», skriver han: «No Saussurian theorist has yet had anything significant to say about rythm; yet rythm, both within literature and outside of it, must - through its connection with temporality - lie close to the very essence of life itself» (Falck: 1994, s. 33). For meg synes det også unektelig slik at livet er bygd opp rundt rytme, og det er da jeg tenker at i hvilken grad leseren oppfatter Fosses prosa som realistisk, til dels må ha noe å gjøre med i hvilken grad rytmen i språket hans er i overensstemmelse med ens egen livsrytme. Fosse sier at han følte et kroppslig ubehag ved mye av den litteraturen som utgir seg for å være realistisk. Han trekker det ikke dit selv, men jeg skulle tro at en opplevelse av et behag

eller ubehag må ha noe med rytmen i språket å gjøre. Om den «stemmer».

### Det kjente og det ukjente

Falck peker også på at språket i sin urform er ekspressivt og gesturelt, og sier at vi kommer nærmere en sannhet om verden hvis vi ikke lar den bero på ordene i seg selv, men tenker mer generelt på kroppslig uttrykksfullhet.

«The revealingness of language - its revelatoriness of how thing «really» are - is therefore ultimately identical with our human expressiveness - which must mean our expressiveness, quite generally, of our sense of embodied life and of its overall meanings and rythms.» (Falck:1994, s. 46)

Det er den umiddelbare erfaringen av verden som er vår sikreste kilde til viten om verden. Falck henviser til romantikken og dens vekt på den mystiske innsikten. Charles E. May beskriver den mystiske opplevelsen som preget av *konsentrasjon*, med Cassirers ord: «instead of extensive distribution, intensive compression» (May:1994, s. 139). Det er snakk om en umiddelbar opplevelse der livets indre sammenheng samler seg i ett punkt. Den innsikten jeg-personen i Lines hår får, minner på mange måter om en slik *mystisk* innsikt - den er intuitiv og lysende klar. Problemet oppstår imidlertid idet denne språkløse viten skal omsettes til ord.

Colin Falck hevder at det er viktig at litteraturen gir plass for denne type menneskelige erfaringer, og i et oppgjør med postmodernismen hevder han at det *er* mulig å beskrive dette gjennom språket:

If we are to get beyond the philosophical limitations of Saussurianism we need to recognise instead, and to find ways of describing, the entry of contingency into the relational system and the temporal *moving onwards* of language through

the process of insight or intuition (...) which takes us beyond the meanings we already possess and enables us to use our old words in new extra-linguistic contexts. (...) The romantic theorists had more to say about this process than any Saussurian theorist has yet said, when (in the spirit of Kant in his *Critique of Aesthetic Judgement*) they understood our creative language-using in terms of a reasoning of the known into the unknown of which we are possessed. (Falck:1994, s. 26)

Det er jo nettopp denne måten å bruke språket på som kjennetegner jeg-personen i «Lines hår». Han bruker noe kjent, hår, til å sette ord på noe ukjent, en større sammenheng. Som vi har sett skyr han abstrakte begreper - for ham stemmer det bedre å beskrive det abstrakte gjennom en konkret erfaring

En henvisning til romantikkens skille mellom allegori og symbol vil være på sin plass her. Ifølge Goethe omdanner symbolet erfaring til ide og ideen til et bilde, slik at ideen fortsetter å virke i det konkrete bildet. Allegorien omdanner derimot erfaring til et begrep og begrepet til et bilde, slik at begrepet forblir tilgjengelig i bildet. Symbolet vil da henvise til konkret erfaring, mens allegorien bare henviser til et begrep, et annet tegn. (Litteratur-vitenskapelig leksikon, 1997, s. 244). Symbolet ble derfor foretrukket i romantikken, for som Goethe sier: «Whoever grasps this particular in a living way will simultaneously receive the universal too, without even becoming aware of it - or realize it only later» (Falck:1994, s. 183).

For at Goethes utsagn skal være gyldig, må en forutsette en sammenheng mellom det partikulære og det universale. Nyere dekonstruktiv teori har imidlertid forkastet symbolets fordring om å være en udelelig sammensmeltning av det sanselige og oversanselige som «estetisk illusjon». I steden framheves allegorien, fordi den uttrykker et «sannere» syn på kløften mellom tegn og verden. (S.s. s. 12). For postmodernismen er det ingenting som kan

overkomme kløften mellom språk og virkelighet. Så kan man tenke: er dette fordi postmodernismen forkaster enhver form for mystisk overbygning? Kan denne kløften overkommes gjennom en mystisk dimensjon?

Det synes på meg som om det er i denne retningen Fosse er på vei. Fosse har ikke lagt sjul på at han generelt unngår et begrepspråk i litteraturen han skriver. Dette er ikke egnet til å fange inn virkeligheten med, hevder han. Han har i den senere tid også begynt å snakke mer og mer om litteraturen som mystikk, og er på linje med teoretikere som May og Falck i tankegangen.

Et altfor konseptualisert språk vil stå i veien for den umiddelbare opplevelsen. Kanskje er det derfor Fosse tyr til et så enkelt språk som han gjør. Fosses litterære språk er klinisk fritt for abstrakte begrepskonstruksjoner. Han holder seg til et uhyre lite vokabular. Han unngår også språklige bilder. Utgangspunktet hans er den konkrete erfaring, som bygges ut og bygges ut i repetisjoner og gjentakelser, med stadige små meningsforskyvninger.

### Det entydige og det mangetydige

Om sin egen skriveprosess sier Fosse følgende: «meninga er der ikkje på førehand, er heller ikkje til stades i nokoslags menneskleg nærværande kommunikativt fellesskap, men den blir derimot til medan eg skriv, i den rørsla skrifta er» (Fosse:1989, s. 154). En tendens i den realistiske litteraturen har vært å skrive ut fra en ide eller moral, på en slik måte at fortellingen «går opp» - at man kan trekke ut èn mening fra den. Bevegelsen går fra kompleksitet til entydighet. Fosse prøver å oppnå en motsatt bevegelse - fra det enkle til det mangetydige.

I essayet negativ mystikk sier han «(eg) forsøker å skrive meg fram mot *det eintydige*, ja faktisk, eg har sjølv ofte forsvart *det mangetydige*, det gjer eg framleis og, men i litteraturen *føreset det mangetydige det eintydige*» (Fosse:1993, s. 78). Verden er kompleks, og en beskrivelse av verden må ende opp med denne kompleksiteten.



Viss romanen begynner å seie ja eller nei eller det eller det, blir den det motsette av seg sjølv, då går den inn i ein diskurs som du har overalt elles (...) Den gode romanen er nettopp den som undergrev denne diskursen, og samstundes samlar alle stemmene i eitt punkt. Det er der den verkelege fascinasjonen ligg: du veit at dette er bra, men kva er det som gjer det så bra. Og einskapen, det eine, det som gjer det så bra, som samlar seg til eit slags ubegripeleg sentrum - til eit indre lys, som kvekarane seier, til eit slags indre lys i romanen!- denne einskapen oppstår av det som er utspreidd, er i skiftning, er i stadig bevegelse. Det er romanens mystikk! (van der Hagen: 1993, s. 104)

I essayet «Anagogia» trekker han fram Dantes oversette meningsplan *anagogia*, der en i lesingen er ute etter *sensus mysticus*, den høyeste, mystiske meningen, der en åpner seg for det uforståelige i litteraturen som uforståelig. Han hevder at litteraturen ikke bør være et bilde på noe annet, men være i seg selv, og at det bare er gjennom en anagogisk lesing en blir i stand til å lese litteraturen på denne måten. En litteratur som vil være anagogisk må da være så åpen at det gir rom for det mangetydige, for det uforståelige. En slik litteratur vil, om den lykkes, slik jeg tolker det, inngi en slags mystisk opplevelse hos leseren, der man befinner seg på grensen mellom det forståelige og uforståelige, der man føler at man i et glimt får innsikt i livets indre sammenhenger. Kunsten blir slik å gå fra det språkløse gjennom språket til det språkløse.

#### AVSLUTNING

Fosse sier han forsøker å skrive anti-retorisk retorikk, for «Først då blir steinen igjen synleg». (Fosse:1989, s. 157). Dette minner mye om Sklovskijs «underliggjøring». Ut fra refleksjonene jeg har foretatt i denne oppgaven, vil jeg hevde at dette er en underliggjøring som kan sies å være en «virkeliggjøring». Poenget

er ikke å gjøre ting så fremmed eller uvant som mulig, men derimot så *nært* og erfaringsbasert som mulig. Fosses prosjekt er det samme som jeg-personens i «Lines hår»: Å søke vekk fra den tilvante måten å beskrive verden på, som, nettopp fordi den er tilvant, tildekker den nære og egentlige måten å erfare verden på. Som man i mytologisk tid relaterte åndelig betydning til det som kunne bli direkte erfart, må en beskrivelse av sammenhengene i tilværelsen ta utgangspunkt i direkte erfaring av verden. Formmessig vil måten å beskrive denne erfaringen ligge innenfor språkets semiotiske område, med rytmen som bærende element. Innholdsmessig vil man måtte ta utgangspunkt i det nære og konkrete, som nettopp fordi det er nært og konkret, vil oppleves som sannere og mer utilslørt. En slik konkretisme vil si noe sant om erfaringen av det oversanselige, men uten å være entydig og uttømmende i forhold til totaliteten av erfaringen. Det handler på mange måter om å slå seg til ro med ordenes mangetydighet, og ikke søke etter en allmenngyldig, altinnbefattende «løsning», men å være i grenselandet mellom det forståelige og det uforståelige. I analogi med jeg-personen i «Lines hår» sin innsikt, vil leseren, om Fosse lykkes, også oppleve en mystisk innsikt, en innsikt som ligger på grensen mellom det umiddelbare og det middelbare, mellom det kjente og det ukjente, mellom det entydige og mangetydige.

Man må kunne uttrykke det slik, synes jeg, at fra utgangspunktet - dekonstruksjonen av sammenhengen mellom språk og verden - beveger Fosse seg i retning av en *rekonstruksjon* av dette forholdet gjennom en mystisk dimensjon. Og det er kanskje der, i mellomrommet mellom det nære og det fjerne, mellom det flyktige og det konkrete, at mening skapes. En mening som kan uttrykkes i noe så enkelt som "Lines hår".

#### LITTERATUR

- Fosse, Jon: *To forteljingar* (Samlaget, 1993)  
 Falck, Colin: *Myth, truth and literature. Towards a true post-modernism* (Cambridge University Press, 1994)

- 
- Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing* (1989)
- Fosse, Jon: «Negativ mystikk». I: *BØK 1/ 1993*, s. 70-84.
- Fosse, Jon: «Anagogia». I: *BØK 4/ 1994*, s. 47-51
- Hagen, Alf van der: «Kan du bare skrive? Jon Fosse». I hans *Dialoger* (Oktober, 1993)
- Jacobsen, Rolv Nøtvig: «Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse». I: *NLÅ 1997*. s. 225-38.
- Lothe, Refsum, Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Kunnskapsforlaget, 1997)
- May, Charles E.: «The Nature og Knowledge in Short Fiction». I: May, Charles (red.): *The New Short Story Theories* (Ohio, 1994) s. 131-143.
- Romøren: kap. IV i *Veier til teksten. Litteraturteori og analysepraksis* (av: Berseth Nilsen, Romøren, Seip Tønnesen og Wiland. Cappelen Akademiske Forlag/ LNU, 1994)

# Komikk og politikk

Soga om Ramnkjell Frøysgode

INGVALD AARSTEIN

## INNLEDNING

I *Soga om Ramnkjell Frøysgode* finnes det innslag av komikk og en bestemt politisk tendens.<sup>1</sup> Målet med følgende fremstilling er å vise dette og å tydeliggjøre sammenhengen mellom det komiske og det politiske i sagaen. De komiske elementene er dels å finne i karakteristikken av Såm, dels i det mønsteret som handlingsforløpet danner. Mange har ment å finne at fortellerinstansen sympatiserer med vinneren Ramnkjell, mens taperen Såm i noen grad blir karakterisert som en tåpe og gjort til latter. Videre er det min oppfatning at selve handlingsmønsteret i sagaen har strukturellitet med et litterært motiv som særlig er knyttet til komediesjangeren og som går under betegnelsen "Konge for en dag".

Min lese måte vil jeg begrunne i to punkter: For det første ved å minne om at enhver beskrivelse av et kunstverk med nødvendighet er ufullstendig, et resultat av utvelgning og utelukkning: "Faktisk er det netop beskrivelsens oppgave at "gøre vold" på det beskrevne, nemlig ved at forenkle, ved at fremhæve noget på andets bekostning, ved at gribe strukturerende ind" (Kjørup 1996:179). For det andre ved å hevde at min metode tjener til å føye en rekke observasjoner fra sekundærlitteraturen inn under et samlende perspektiv. Derfor, og som ledd i argumentasjonen, vever jeg inn i teksten sitater som peker mot det målet som er angitt for fremstillingen.

## LITT OM HANDLING OG FORTOLKNING

Den islandske høvdingen Ramnkjell dreper gjeterguten sin på grunn av noe som synes å være en bagatell. Slik begynner den egentlige handlingen i *Soga om Ramnkjell Frøysgode*. Torbjørn og Såm, den

---

<sup>1</sup> Det følgende er en lett omskrevet versjon av min mellomfagsoppgave i nordisk litteratur fra våren 1996. Henvisninger til sagateksten blir gitt med sidetall i parentes og gjelder Bjarne Fijdestøls oversettelse i Haugen 1994.

dødes far og fetter, får hjelp av Tjostarssønnene, Torkjell og Torgeir, til å føre saken mot Ramnkjell på Alltinget. Ramnkjell blir lyst fredløs, pint og fornedret, fordrevet fra gård og grunn og fratatt all makt. Det heter at han forandrer seg etter dette, at han blir "ein mykje meir vensæl mann, og han var greiare og meir omgjengeleg på alle måtar enn før" (176). Noen år senere har han imidlertid bygd opp en ny maktbase, gården Ramnkjellsstad, og når tiden er inne, hevner han seg på Sám ved å drepe dennes bror Øyvind. Så tar Ramnkjell tilbake sin gamle gård og høvdingtittel, "og vart mykje vørd" (186).

*Soga om Ramnkjell Frøysgode* er en kort islendingesaga med relativt enkel handling og få sentrale personer. Ikke desto mindre har den avfødt en lang og rik fortolkningshistorie, blant annet båret oppe av spenningen mellom en individualetisk og en politisk lese måte: Handler sagaen om Ramnkjells moralske renselse eller om kaldblodig maktkamp? Theodore M. Andersson sammenfatter problemet slik:

[*Hrafnkels saga*] is not a simple story of arrogance before a fall. Hrafnkell alters his behaviour after his fall, but there is not much sign that he is chastened. No penitent word crosses his lips, and he avenges himself against Sám with the killing of an innocent man (Sám's brother Eyvindr), an act that is only too reminiscent of his coldbloodedness before the fall. The idea that the saga contains an easy condemnation of pride or some democratically inspired opposition to autocratic rule has always lacked conviction because of Hrafnkell's victory and reinstatement. Hrafnkell is and remains the chieftain, while Sám is by no means a right-minded alternative, but an impostor and something of a fool who needs to be put in his place. How do we reconcile the idea of a corrective parable with Hrafnkell's emphatic legitimacy? (Andersson 1988:294)

## SAMFUNN OG HOVEDPERSONER

### Samfunnet i sagaen

*Soga om Ramnkjell Frøysgode* forteller om folk av ulike stand og stilling, alt fra trellkvinner til mektige høvdinger. "I sin helhet ger sagan en bild av ett samhälle. Alla samhällsklasser framträder trots att

personerna inte är många och man blir varse en tydlig klasskilnad", skriver Oskar Halldórsson (1978:11). Sagaen gir ingen næring til romantiske forestillinger om et norrønt samfunn av selvstendige og likeverdige bønder.

Dette blir tydelig i flere situasjoner: Når Torbjørn avviser Ramnkjells tilbud om oppreisning og isteden vil føre sak mot ham på tinget og få ham dømt etter loven, svarer Ramnkjell, høvdingen: "Då held du deg for jamgod med meg, og på det viset blir vi ikkje forlikte" (154). Av sin bror blir Torbjørn klandret for denne fremferden; han mener Torbjørn har vist liten dømmekraft og overvurdert sin egen posisjon.

Etter press fra Torbjørn sier Såm seg villig til å føre saken mot Ramnkjell: "Ramnkjell fekk spurt dette, og han måtte le då han hørde at Såm hadde teke saka mot han" (156). Senere kommer Ramnkjell til Alltinget med sine menn: "Han spurde at Såm var på tinget, og tykte det var løgleg" (158). Disse passasjene er naturligvis demonstrasjoner av Ramnkjells arroganse, men forteller også om et samfunn hvor makt er rett, og hvor småfolks forsøk på å sikre sine rettigheter blir ansett som latterlige.

Etter at saken mot Ramnkjell er ført til ende, erklærer Såm seg som hans etterfølger og tingmennenes nye overmann. Det heter da at folk "tenkte så ymist" (174); ifølge islandsk lov skulle tingmennene fritt velge ny høvding om den gamle ble lyst fredløs. Vi må tenke oss at Tjostarssønnenes sterke nærvær er en avgjørende faktor i denne situasjonen. Økonomisk og militær makt veier tyngre enn rett og urett i juridisk forstand.

### Ramnkjell

Sagaen hevder altså at Ramnkjell blir en greiere og mer omgjengelig mann etter sitt nederlag i første omgang. Enkelte har satt dette i sammenheng med hans frafall fra tradisjonell religion og ment å finne et budskap om kristen ydmykhet i hans historie. Det er imidlertid ikke lett å se hva Ramnkjells forandring egentlig består i. I alle fall skal det noe til for å forandre et menneske; ikke mindre da en stridlyndt mann som Ramnkjell. Lenge før nederlaget på Alltinget har han vist andre egenskaper enn uforsonlighet og arroganse; han var "ein velseda mann [og] mild og blid mot sine eigne menn" (146). Når Einar kommer for å

spørre om tjeneste hos ham, "helsar [Ramnkjell] blidt og venleg" (148), og når Såm og Tjostarssønnene overrumpler ham på Adalbol etter fredløsdømmen, viser han omsorg og "bad [...] om liv for mennene sine" (170). Om hans fremferd som høvding forandrer seg, er også uklart: Vi får aldri vite hvilke praktisk-politiske konsekvenser Ramnkjells påståtte forandring får. Derimot blir det fortalt om dem som søkte jord innenfor hans nye landområde, altså etter at han er fordrevet fra Adalbol: "Ingen fekk sitje i fred utan at han bad Ramnkjell om løyve, og då måtte alle love å følgje han" (176). Dette minner sterkt om hans tidlige regime: "Han nøydde Jøkulsdalsmennene under seg og gjorde dei til tingmennene sine" (146).

Jeg mener på denne bakgrunn at det er riktig å nedtone omfanget og betydningen av Ramnkjells forandring, dermed også det moralske innslaget i sagaens tematikk. Likevel er det urimelig å gå imot sagaens egne ord; det sies at mange syntes om at Ramnkjell "fekk seg ein smekk" (168), og senere heter det at "han var mykje betre likt av folk enn før" (176). Oskar Halldórsson mener at "[Ramnkjells] høgmod är oförändrat, men [...] han har blivit mer omtyckt, stillsammare och lugnare än förr". Han antyder at dette skyldes en taktisk omlegging: "[...] hans *taktik* som ledare är annorlunda än förr" (1978:14, min utheving). Det er jo ikke til å undre seg over at en mann som er dømt fredløs, legger vinn på vennlighet for ikke å provosere sine utallige potensielle drapsmenn.

Etter drapet på Einar angrer Ramnkjell sitt skjebnesvangre løfte om å ta livet av enhver som rir på Frøyfakse uten hans samtykke; "tidt får vi trege på at vi er for lausmynte" (154). I forveien har sagaen rettferdiggjort ham ved å la ham si til Einar at "den valdar ikkje vondt som varar ein annan" (148). Fordi Ramnkjell har gjort sitt løfte offentlig, kan han ikke gå fra det uten å pådra seg skam. Drapet er en handling innenfor æresøkonomiens logikk. "[Ramnkjell] hadde den tru at det ikkje blir noko av folk som bryt ein høgtideleg lovnad", heter det umiddelbart før han dreper gjeterguttene (152) - dette gjelder rimeligvis ham selv like meget som Einar. Derfor kan ikke drapet tilskrives en brist ved hans personlighet, blindt hovmot eller ren ondskap. Den skaden han har gjort, forsøker han å utligne ved å by Torbjørn svært generøse vilkår. Det er vanskelig å få Ramnkjells

påståtte hardhet til å harmonere med den rimelighet og omtanke han viser overfor en fattig, undergiven bonde i denne situasjonen.

Ramnkjells kanskje viktigste egenskap er hans handlekraft. I kritiske øyeblikk gjør han det nødvendige uten å tvile. Dette er også hovedforskjellen mellom Ramnkjell og Såm, og noe som bidrar til Ramnkjells legitimitet som gode.<sup>2</sup> Ramnkjell er en *self-made man*, mens Såm må hjelpes frem av andre. Selv om Ramnkjell innledningsvis karakteriseres som *ójafnaðarmaðr*, "sjølvrådig og omsynslaus" (146), kan jeg ikke se at dette innebærer noen fordømmelse eller nedvurdering av ham.<sup>3</sup> Hans motstandere - "a group of men who carry out the only act of torture recorded in the Family sagas" (Johansen 1995:281) - danner hele tiden en mørk kontrast til Ramnkjells gjennomgående sympatiske profil:

Es entspricht dem Wesen des Sagastils, den der Verfasser in vollendeter Weise beherrscht, daß er mit seinem eigenen Urteil zurückhält und nur die Handlung sprechen läßt. Wer aber zwischen den Zeilen zu lesen weiß - und das muß jeder, der eine Saga verstehen will - merkt doch, daß seine Sympathie dem Goden Hrafnkel gehört. (Baetke 1952:3)

### Såm

"Dei var baae staute og emnelege menn" (146). Slik lyder sagaens første ord om Såm og hans bror. Også i fortsettelsen blir det klart at Såm har verdifulle egenskaper: Han kjenner loven, er en god jordbruker, og som høvding, får vi vite, "vart [Såm] godt likt av tingmennene sine, for han var grei og fredsam og fann gode råder" (176). Men snart aner vi uråd. Originalteksten beskriver ham som *uppivozlumaðr*, "storfelt, ovmodigt menneske" (Heggstad 1963:755), og med Torbjørns uttrykk *hávaðamestr* menes det samme. Torbjørn appellerer til skrythalsens store tanker om seg selv når han overtaler

<sup>2</sup> Jf. Andersson 1988:306: "Hrafnkell's unhesitating attack on Eyvindr stands in positive contrast to Sámr's reluctance to finish off Hrafnkell. One has political resolve, the other has not."

<sup>3</sup> Jf. Meulengracht Sørensen 1993:197: "En *ójafnaðarmaðr* har mod og styrke, og hvis han har høy social status, har han også stor magt. Et eksempel er [...] Hrafnkell Freysgoði. I begrepet *ójafnaðr* rummes noget af det ideal, som sagaerne sætter for en mand. Selvhævdelsen, ærgerrigheden, viljen til magt og modet til at udfordre andre er egenskaber, som en mand af ære skal have."



Såm til å ta på seg saken mot Ramnkjell. Såm skjønner at prosjektet egentlig er fåfengt, men han gir etter av såret selvfølelse. I sakens videre gang synes Såm også mer opptatt av sin anseelse enn motivert av moralsk indignasjon, og hans handlinger har noe avmektig over seg, styrt av innfall og tilfeldigheter, ikke av kjølig og dagklar fornuft. Han uttrykker dette selv når han mot slutten skal ri mot Ramnkjell for å hevne drapet på Øyvind: "Ferda vår får bli som ho kan" (182). Det samme blir illustrert av den serie tilfeldigheter som leder frem til Ramnkjells fredlysning på Alltinget. "Certainly, the long exchange between Såmr and Þorkell Lock has its elements of comedy", skriver R. George Thomas (1973:423). Komikken fortsetter når Såm og hans onkel gir seg ut på gambleren Torkjells mildt sagt usikre plan. Episoden med Torgeirs tå finner jeg best forklart av Klaus von See:

Offenbar will der Sagaverfasser den Eindruck suggerieren, daß die Þjóstarssöhne nur aus einer Laune heraus und nicht etwa aus moralischem Engagement handeln. Die groteske Szene legt einen Hauch von Unernsthaftigkeit und Lässigkeit über die ganze Textpartie. (See 1981:491)

Mangelen på moralsk alvor hos hans motstandere, og de rene slumpetreff som etablerer deres allianse, er signaler om sagaens sympati for Ramnkjell.

Det heter at Såm "åtte mykje gods" (146), og senere at han "var svært glad i stas" (176).<sup>4</sup> Denne sansen for det praktfulle kan vel henge sammen med Nordals observasjon: "Like many a man whose ambition exceeds his ability, Såmr bridges the gap between his dreams and reality by a show of considerable self-importance. The author frequently pokes fun at this" (Nordal 1958:52). Dette viser seg spesielt i beskrivelsen av Såm som - etter at Ramnkjell er lyst fredløs - "gjekk der [på tinget] og steig, heller kaut" (168), beruset av selvgodhet, uten tanke for fremtiden og uten å huske at sakens utfall utelukkende skyldtes Tjostarssønnes hjelp. Torgeir minner ham om at Ramnkjell vil være like hard å hankses med som før, om ikke dommen blir satt i

<sup>4</sup> Platz-Waury (1980:172) nevner for øvrig "Eitelkeit", forfengeligheit, blant de "menschliche Torheiten" som blir latterliggjort i komedien.

verk med makt. Sám svarer: "Det er eg ikkje redd for" (168). "'You are a bold fellow', is Thorgeirr's reply, but the implication is that Sám is a fool" (Nordal 1958:53).

Sagaen tar farvel med Sám med et lakonisk *understatement*: "mange meinte at han var ille nøgd med luten sin" (184). Det lyder en svak, men hørbar gjenklang av nedlatende latter i disse ordene; den offentlige mening levner Sám liten ære. Imidlertid røper fortellerstemmen også medfølelse med Sám og hans triste endelikt: "Etter dette reid Sám heim, og budde der til alderdommen sin. Han fekk aldri noka oppreising mot Ramnkjell så lenge han levde" (186).<sup>5</sup>

### KONGE FOR EN DAG

#### Karnevalets narrekonge

Motivet "Konge for en dag" er forbundet med komediesjangeren, og begge har sine røtter i karnevalet, slik det inngikk i arkaiske regenerasjonsriter. Mot slutten av vinteren ble det tatt farvel med det gamle året og det nye hilst velkommen. I overgangen mellom gammelt og nytt blir karnevalet feiret; her blir den bestående orden satt midlertidig over styr, menneskene tar på masker og bytter roller, kler seg ut og forlyster seg i rus og driftsutfoldelse.

Til grunn for regenerasjonsritene ligger myten om guden som dør og gjenoppstår, slik det gamle året må gå i graven før en ny sommers grøde skal kunne høstes. I anskueliggjøringen av myten blir gudens rolle delt i to; guden som dør og guden som gjenoppstår. Første rolle blir spilt av narrekongen.

The primary carnivalistic act is the mock crowning and subsequent decrowning of the carnival king. [...] Crowning already contains the idea of immanent decrowning: it is ambivalent from the very start. And he who is crowned is the antipode of a real king, a slave or a jester [...] (Bakhtin 1997:124)

<sup>5</sup> At Sám i denne sammenheng blir forstått som komisk figur, utelukker ikke at der også er et tragisk aspekt ved ham. Det komiske og det tragiske er som kjent nært i slekt; det som får én til å le, får en annen til å gråte.

Fra en side sett er karnevalet en moralsk og sosial omveltning, hvor den velkjente orden blir snudd på hodet for en tid. Karnevalet er imidlertid ikke bare fornyende, det er også grusomt og konserverende. Dette blir tydelig i måten regenerasjonsmytene ble ritualisert på, ifølge Jostein Børtnes: "Karnevalskongen erstatter den virkelige kongen i dødsfasen av hans regjering og lider døden stedfortredende for den virkelige konge" (Børtnes 1993:232). En beretning fra det første århundre e.Kr. vitner om narrekongens skjebne, hans faktiske død i karnevalsleken:

[de] tar en dødsdømt fange og setter ham på kongetronen, ifører ham kongens skrud, lar ham befale, drikke, forlyste seg, ta for seg av kongens elskerinner alle dager så lenge festen varer. Ingen hindrer ham i å gjøre akkurat hva han vil. Men til slutt kler de av ham, pisker ham og henger ham. (Børtnes 1993:232)

"Efter dette kom den virkelige kongen i fornyet skikkelse tilbake på tronen", fortsetter Børtnes (1993:232). Den virkelige kongen inkarnerer da guden som gjenoppstår som det nye årets representant. Slik kan man si at karnevalet - til tross for sitt preg av opprør - ved sin avslutning anerkjenner samfunnsmaktens representant: Karnevalet er et temporært kaos som i siste omgang bekrefter den herskende orden.

### **"Konge for en dag"**

Den klassiske komedien hentet gjerne handling i tilforlatelige ekteskapsforviklinger og formidlet en følelse av glad fornyelse som minner om karnevalet. Men også karnevalets konservative impuls blir spilt ut i komedien. Motivet "Konge for en dag" må forstås som en transformasjon av den beskrevne kroning og detronisering av karnevalskongen.<sup>6</sup> Det dreier seg i ulike versjoner om en mann i enkle kår som blir narret til å tro at han innehar en høy politisk stilling. I *Konge for en dag. Et sosialpolitisk teatermotiv* gjengir Kåre Foss en rekke fortellinger og skuespill hvor motivet blir brukt (Foss 1946). Eksempler fra dramaets historie, hvor det altså særlig er knyttet til

---

<sup>6</sup> Jf. Børtnes 1993:230

komedien, er Shakespeares *The Taming of the Shrew* (1594) og Holbergs *Jeppe paa Bierget* (1722).

Holberg hentet fabelen om den forvandlede bonde fra Jakob Bidermanns anekdotesamling *Utopia* (1640). Ved jesuittenes lærde skoler pleide elevene på denne tiden å oppføre et skuespill mot slutten av hvert skoleår, og til produksjonen av disse ble det hentet idéer blant annet fra stoffet i *Utopia*. Ikke minst ble "Konge for en dag"-motivet flittig brukt:

Mycket tidigt bemäktigade sig jesuiterna detta för deras pädagogiska ändamål ytterst tacksamma motiv [...] de [kunde] utav detta motiv göra en utmärkt dramatisk illustration till "skoltesen": "Vita humana somnium est" eller "Var och en bör vara belåten med sitt stånd". (Stender-Petersen 1922:94)

Hos Holberg er de politiske implikasjonene likeledes tydelige: Han lar Jeppe bli en tyrannisk baron og Herman von Bremen en udugelig borgermester, og advarer slik mot å overføre politisk makt til allmuen. Når baronen formulerer sluttpoenget i *Jeppe paa Bierget*, uttrykker han også den politiske tendensen som synes å ligge implisitt i motivet "Konge for en dag":

Af dette Eventyr vi, kiære Børn! maae lære, / At ringe Folk i Hast at sætte i stor Ære / ei mindre farligt er, end som at trykke ned / Den, der er bleven stor ved Dyd og Tapperhed. (Holberg 1970:106)

### Såm som konge for en dag

*Soga om Ramnkjell Frøysgode* handler om maktkampen mellom to ujevnbyrdige menn, Ramnkjell og Såm. Begge søker samme begrensede gode, nemlig råderett over gården Adalbol og høvdingtittelen som knytter seg til denne. Makten tilhører først Ramnkjell, dernest Såm, til sist igjen Ramnkjell. Slik faller sagaen i tre deler. Handlingen kan lignedes med et hjul som slutter sin omdreining når det har funnet tilbake til utgangsposisjonen: Når striden er over, er den politiske situasjonen i alt vesentlig som den var da historien begynte. Allerede en slik stilisering av handlingsforløpet gjør det

rimelig å parallellføre sagaen om Ramnkjell og Sám med motivet "Konge for en dag".

Nå er ikke Sám Bjarnesson noen full bonde på møddingen som øvrigheten driver ap med. Hans høvdingetid er heller ingen innbilning. Likevel kan man med god grunn hevde at også Sám blir utsatt for et spill, om enn mindre regissert og mer vilkårlig enn f.eks. i Jeppes tilfelle. Det er nemlig ikke gjennom egen dyktighet eller målrettet innsats at Sám vinner makten på Adalbol; dette kommer bare som følge av tilfeldige ytre begivenheter. Avgjørende er møtet med den eventyrlystne Torkjell: Han er intriganten, den som setter spillet i gang. For en tid smiler lykken til Sám, han vinner frem til Adalbol selv om han ikke gjør annet enn å snuble av sted. Men: "[Sámr] is not born to be a chieftain. His elevation to that rank is a trick of fortune which he cannot adapt to his own needs. For this task he lacks intelligence, practical common sense, and consistency of purpose" (Nordal 1958:52).

R. George Thomas utvikler dette poenget til et utsagn om Sáms funksjon i sagaen:

Sámr, I suggest, is presented throughout with an edge of comedy; his special function in the saga is to underline rather heavily Hrafnkell's natural qualities as a born leader of men. For Sámr gains the very real trappings of power solely because of the aid Þorkell and Þorgeirr give him; not because of any quality in himself. (Thomas 1973:427).

Bakthin sier om narrekongen at allerede kroningen av ham er ambivalent, den bærer bud om hans forestående nederlag. Slik også med Sám. Han blir plassert på tronen og havner dermed i en posisjon han pga. manglende handlekraft ikke kan forsvare, men er dømt til å miste. Fordi han simpelthen ikke duger som høvding, blir han til syvende og sist selv offer for det spillet som bringer ham til makten. Når hans halvhjertede medhjelpere synes at leken har vart lenge nok, lar de ham falle ned av sitt vaklevarne høvdingsete - og "den virkelige kongen [kommer] i fornyet skikkelse tilbake på tronen" (Børtnes 1993:232). For uansett hva Ramnkjells forandring består i, synes det som om hans legitimitet som makthaver er blitt styrket gjennom

handlingen. Slik kan vi si at den rettmessige hersker har seiret og narren tapt. Såm på Adalbol er å ligne med Jeppe i baronens seng: Hans tid på tronen er et midlertidig brudd med normen, en unntakstilstand.

#### KONTEKSTUALISERING: SAGAEN I SAMFUNNET

Jeremy Hawthorn bruker begrepene "contextualism" og "historicism" om den formening at "[...] literary works are most fruitfully read in the illuminating contexts of the historical forces which contributed to their birth [...]" (Hawthorn 1996:3). I tilslutning til dette synet vil jeg i det følgende risse opp hovedtrekk i den historiske konteksten som omgir tilblivelsen av *Soga om Ramnkjell Frøysgode*.<sup>7</sup>

I fristatens første tid var samfunnsmakten på Island fordelt på 36 høvdinger, goder. Landet var administrativt inndelt i tinglag og godord. I prinsippet kunne enhver bonde med et minimum av eiendom være gode, og i prinsippet kunne en bonde velge under hvilken gode han ville være tingmann - "[...] men fra slutningen af det tolvte århundrede, hvor lov og ret begynder at miste deres betydning, tilhører godedømmerne magtfulde slægter, der forsøger at etablere sig som en aristokratisk klasse, hævet over alle bønder" (Meulengracht Sørensen 1993:157). I løpet av 1200-tallet mener man at fem-seks høvdingslekter får kontroll med alle godord. Samme tendens viser seg i utviklingen av eiendomsforholdene: Den første tidens selveiende bønder blir splittet i en gruppe store jordherrer og et sjikt av avhengige leilendinger.<sup>8</sup> Innføring av skatter og avgifter setter nye skiller mellom høy og lav. Kirkeeiernes kontroll med tiendeskatten og med gaver som ble testamentert til kirkene, gjorde det mulig for slike storbønder å tilegne seg betydelig rikdom og makt, å heve seg opp over de brede lag av folket. Slik skjer det en gradvis tilspissing av den islandske samfunnsstrukturens opprinnelig flate topp, med sterkere konsentrasjon av makt og større økonomisk ulikhet. Når den norske

<sup>7</sup> Her går jeg ikke inn i diskusjonen om tidfesting av de islandske ættesagaene, men slutter meg til argumentasjonen for en sen datering av *Hrafnkels saga*, henimot slutten av 1200-tallet.

<sup>8</sup> Jf. Olgeirsson 1968:47: "Framvoksteren av denne overklasse og dens statsmakt snur opp ned på alle forhold i det gamle samfunnet. Utbygning av leilendinger avløser frie og selvstendige bønders makt og innflytelse. Likestilling mellom frie bønder forsvinner for en herskende klasses misbruk av en klasse leide arbeidsfolk."

kongen underlegger seg Island i 1262/64, kan man bokstavelig talt forstå dette som kronen på verket; fullbyrdelsen av det islandske samfunnets hierarkisering.

Innenfor denne konteksten lar *Soga om Ramnkjell Frøysgode* seg lese som politisk lærestykke og forsvarsskrift for den herskende orden:

Sámr [ist] ein guter Gode, umgänglich, friedliebend und hilfsbereit [...]. Aber eben das reicht nicht: Es fehlt ihm das Zeug zum Häuptling, die selbstgewisse Art, Macht zu üben. So rechtfertigt die Saga schließlich den politisch-sozialen status quo, die Zweiteilung der Gesellschaft in die Schicht der Häuptlinge und die Schicht derer, die von den Häuptlingen die *smámenn* genannt werden [...]. Vielleicht will der Autor sagen, daß die Grundlage dessen, was die isländische Gesellschaft seiner eigenen Gegenwart prägt, schon im heroic age der Isländer, in der Landnahmezeit, gelegt wurde: Häuptlingsherrschaft als Gesetz der isländischen Geschichte. (See 1981:495)

Et styre av Såms type legger grunnlag for brå omveltning og blodsutgytelse: Dette viser nødvendigheten av en sterk maktinstans. Og bare ganske bestemte menn har de egenskaper som kreves for å utøve makt og myndighet. Sagaens verden gjør sin ene omdreining og vender tilbake til utgangspunktet. Alle forsøk har mislyktes, alle opprør falt til jorden, og alt i alt viser det seg at tingene var best som de opprinnelig var.

Fremstillingen av Sám som latterlig konge for en dag har samme effekt som Holbergs utlevering av den fulle bonden Jeppe. Ingen av dem er uten gode egenskaper, de vekker nok sympati, men som øvrighetspersoner duger de ikke. Sám er en fredsommelig fyr og en flink bonde, men en impotent politiker: Han faller for første slag og er ute av stand til å forsvare ro og orden. Av den grunn bør han og alle hans likemenn holde seg til sin stand og stilling og ikke trakte etter noe annet. Såms skjebne viser hvordan det går med den dumme bonden, han som sikter for høyt. Hans eksempel lærer menigmann tålsomhet og resignasjon i møte med urett. Bjarne, Såms far, er den kloke bonden som erkjenner sin plass i samfunnet - "Bjarne svara at

han var ingen likemann med Ramnkjell" (154) - og overlater politiske saker til andre. Det gjelder å erkjenne det fåfengte i all verdens drømmer om forandring.

G. W. Turner [*Stylistics*, Harmondsworth 1973:236] describes the plot-shape of *Hrafnkels saga* as "an unusually symmetrical example" of "a double X, a disturbance of a natural order [the downfall of Hrafnkell] followed by its reinstatement [Hrafnkell's comeback]". Sámr's triumph and then his defeat are presented as the disruption of a proper hierarchical balance and its rectification. Such a view is not a modern, democratic one and may displease us on that account, but it is very much the view of a medieval world with a hierarchical conception of the universe and of society, and we might reasonably expect the author of *Hrafnkels saga* to be a man of his time. (Johansen 1995:283f)

#### AVSLUTNING

Med motivet "Konge for en dag" som samlelinse har jeg i denne artikkelen lest *Soga om Ramnkjell Frøysgode* som uttrykk for sympatier og antipatier av politisk art. Jeg mener å ha vist at både sagaens karakteristikkk av Sám og selve mønsteret i handlingen underbygger en slik lesning. Selv om sagaen nok løfter en formanende pekefinger til Ramnkjell for hans hardstyre, mener jeg at dette er langt mindre fremtredende enn den kontante avvisningen av Sám som høvding, en avvisning som har form av latterliggjørelse.

#### LITTERATUR

- Andersson, Theodore M. 1988: "Ethics and politics in Hrafnkels saga". *Scandinavian studies*, vol. 60, no. 2.
- Baetke, Walter 1952: "Einleitung". *Hrafnkels saga frøysgoða*. Halle.
- Bakhtin, Mikhail 1997: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, London.
- Børtnes, Jostein 1993: "Jeppe paa Bierget. En karnevalisert virkelighetsvisjon". I *Polyfoni og karneval*. Oslo.
- Foss, Kåre 1946: *Konge for en dag. Et sosialpolitisk teatermotiv*. Oslo.



- Halldórsson, Oskar 1978: "Hrafnkels sagas ursprung och tema". *Gardar*, nr. 9. Lund.
- Haugen, Odd Einar 1994: *Norrøne tekster i utval*. Oslo.
- Hawthorn, Jeremy 1996: *Cunning Passages. New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*. London.
- Heggstad, Leiv 1963: *Gamalnorsk ordbok*. Oslo.
- Holberg, Ludvig 1970: *Komedier*. København.
- Johansen, Jan Geir 1995: "The hero of Hrafnkels saga Freysgoða". *Scandinavian studies*.
- Kjørerup, Søren 1996: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Frederiksberg.
- Meulengracht Sørensen, Preben 1993: *Fortælling og ære*. Århus.
- Nordal, Sigurður 1958: *Hrafnkels saga Freysgoða*. Cardiff.
- Olgeirsson, Einar 1968: *Fra ættesamfunn til klassestat*. Oslo.
- Platz-Waury, Elke 1980: *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen.
- See, Klaus von 1981: "Die Hrafnkels saga als Kunstdichtung". I *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*. Heidelberg.
- Stender-Petersen, A. 1922: "Ett bidrag til "Jeppe"-motivets historia". *Edda*, bind XVII. Kristiania.
- Thomas, R. George 1973: "Men and society in Hrafnkels saga Freysgoða". *Proceedings of the first international saga conference*. London.

# Mik muno æsir argan kalla

## Noen synspunkter på "Trymskvida" som gudekvad og som litterær tekst

PER BACHE

"Trymskvida" har hatt en enestående posisjon i vår litteratur gjennom mange år. Det er vel knapt en skoleelev som ikke har møtt historien om den klossete Tor som kles ut som brud for å berge Mjølne ut av klørne på jotnen Trym. Det faktum at den allerede i seinmellomalderen dannet grunnlaget for folkeviser og annen diktning i alle de nordiske landene, vitner om at denne historien også må ha vært svært populær i dette tidsrommet.

Denne populariteten må ha flere årsaker, men hovedgrunnene kan være at dette diktet har en klar og lettforståelig handling som krever lite mytologiske kunnskaper, og selvsagt selve det komiske emnet: Den ubehjelpelige kjempen Tor utkledd som kvinne og alle de forviklingene det skaper.

Diktet kan imidlertid leses ut fra ulike innfallsvinkler, og jeg vil peke på noen ulike lese måter av denne teksten med hovedvekt på de mytologiske referanserammene og hvordan de kan påvirke forståelsen av dette Eddakvadet. Dette vil derimot være et forsøk på å se "Trymskvida" i lys av den historiske situasjonen da diktet ble skapt, og likeså hvordan tekst og tidspunkt kan kaste gjensidige reflekser på hverandre.

I denne sammenhengen får dateringen av "Trymskvida" selvsagt avgjørende betydning. Innen norrønforskningen har dette problemet vært viet betydelig oppmerksomhet. Forskerne har delt seg i to leirer. Den største gruppa har hevdet at diktet må være blant de yngste Eddadiktene ut fra ulike argumenter av både formell og innholdsmessig art.<sup>1</sup>

Hovedtyngden av religionsforskere mener at diktet ikke kan være

---

<sup>1</sup> Hallvard Magerøy refererer noen av de viktigste synspunktene i sin prøveforelesning. (Se Magerøy 1958)

fra hedensk tid ut fra det hovedsynet som kan forenkles til at det ville være umulig å fornærme den mektige Tor slik det gjøres i denne teksten. Et enda mer tungtveiende argument er at denne myten bare er kjent i denne ene sammenhengen. Det foreligger ingen referanser til "Trymskvida" hos Snorre, i kjenninger eller i andre samtidige kilder.<sup>2</sup>

Det er imidlertid viktig å skille mellom det kvadet som vi har fått overlevert, og en eventuell eldre hedensk myte med en liknende handlingsgang, men med en framstillingsform som høver i en religiøs-kultisk kontekst.<sup>3</sup> Det sistnevnte vil være umulig å rekonstruere, selv om det har vært gjort forsøk på det.<sup>4</sup> Dette henger sammen med at den teksten vi står overfor, er tydelig utformet litterært med vekt på de komiske aspektene ved historien.

"Trymskvida" mangler en prosainnledning som ellers er det vanligste i Eddakvadene. Vi kastes gjennom en in medias res-åpning direkte inn i det problemet som skal løses: Hvordan Mjølne skal bringes tilbake. Dette prosjektet er det som strukturerer handlingsutviklingen. Første forsøket - å oppfylle Tryms krav - avvises fnysende av Frøya, og dette åpner for hovedpoenget i teksten: Tor som brud.

Alle skikkelsene i "Trymskvida" er klare typer med enkle, éndimensjonale trekk, og det som bærer hele teksten, er intrige og handlingsgang og ikke minst komikken. Den vekten de komiske dragene får, harmonerer dårlig med den større konteksten - norrøn religion. Utgangspunktet for handlingen er en av grunnforestillingene i norrøn tro. Jotnene representerer kaosmakter som vil ødelegge selve verdensordningen og som stadig truer gudenes og menneskenes

<sup>2</sup> Jf. f.eks. Anne Holtmark 1967, s.115.

<sup>3</sup> Se Preben Meulengracht Sørensen 1991, spesielt s. 220 - 222.

<sup>4</sup> Den britiske forskeren Bertha S. Phillpotts prøvde f.eks. å rekonstruere et hedensk kulddrama ut fra den overleverte teksten. Dette må imidlertid betraktes som rene spekulasjoner, og har derfor hatt liten gjennomslagskraft blant religionsforskere. (Se Phillpotts 1929) Et av de nyeste bidragene fins i Britt-Mari Näsströms grundige framstilling av Frøya (Näsström 1995, s. 178 - 188). Hun godtar den vanlige tidsplasseringen av den overleverte teksten, men mener at "It is likely that the story itself had earlier belonged to the oral tradition". (s. 178). Ut fra dette plasserer hun kvadet inn i en bred og omfattende mytologisk sammenheng ved vekt på det norrøne verdensbildet og kampen mellom kaosmaktene og verdensordningens opprettholdere. Det er flere gode enkeltobservasjoner i denne framstillingen, men hun klarer etter mitt syn ikke å godtgjøre at en eldre muntlig overlevert tekst danner grunnlaget for det diktet vi kjenner. Ellers ligger det utenfor dette arbeidet å ta stilling til hennes religionsvitenskapelige tolkningsforsøk.

verden. Særlig er Frøya gjenstand for flere framstøt fra deres side. Dette henger sammen med hennes funksjon som fruktbarhetsgud. Denne kategorien guder framstilles vanligvis med klare og ofte overdrevne seksuelle drag ut fra det at man ikke så noe skille mellom naturens og menneskenes forplantningsevne. Frøya blir dermed et attraktivt kjønnsobjekt. En annen grunn er at fruktbarhetsgudene var garantene for at livet skal fortsette sitt kretsløp, og stod derfor for det motsatte av hva jotnene representerte.

Det er Tor som vanligvis hindrer disse i å nå målet sitt. Med hele sitt arsenal av magiske rekvisitter - og fremst blant dem Mjølne beseirer han utallige motstandere i og fra Jotunheimen. Vi kan egentlig si at det er hammeren til Tor som står mellom verdens fortsatte eksistens og kaos.

Derfor må han gjennom de ydmykelsene han utsettes for i "Trymskvida".

Med andre ord kan vi se at to norrøne mytekomplekser - Tor på reise til Jotunheimen for å bekjempe jotnene og dermed forsvare verdensordningen, og jotnene som prøver å tiltvinge seg Frøya - bearbeides og flettes sammen til en gjennomstrukturert fortelling med et klart litterært siktepunkt.

Når vi tenker på dette grunnlaget for intrigen, er det påfallende hvordan "Trymskvida" uttrykker en profan forestillingsverden. Selve "tussedrotten" Trym framstilles for eksempel som en rik storbonde, ikke som en representant for de farlige kreftene jotnene symboliserer. Måten Frøya reagerer på, viser at hennes kvinneære er viktigere for henne enn å berge verden fra kaosmaktene. Et annet eksempel ser vi ved Loke. Han mangler helt de farlige aspektene denne skikkelsen også innehar. Loke er av jotunætt og er opphavet til Fenrisulven og Midgardsormen, uhyrer som blant annet opptrer på jotnenes side i ragnarok; han er den direkte årsaken til Balders død osv. Samtidig lever han blant gudene i Åsgard, og opptrer også som deres smarte hjelper. Lokefiguren er altså tvetydig og derfor svært omdiskutert. Poenget er imidlertid at Trymskvida-skalden utelukkende bruker de sistnevnte sidene ved Lokefiguren.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Om forholdet mellom Tor og Loke se Näsström 1995 s. 180 - 181.

"Trymskvida" hører dessuten hjemme i en lang komedietradisjon. Her møter vi en intrige samt skikkelser som vi kjenner igjen fra seinere humoristisk diktning. Rolleinventaret består av en serie "stock characters". Vi møter den lystne, rike gamlingen som bruker alle knep for å få klørne i den attraktive unge kvinnen som han begjærer. Opp mot han stilles den lett enfoldige motstanderen hans som blir satt i en situasjon han ikke klarer å beherske, noe som igjen avslører hans enkle og éndimensjonale karaktertrekk. Kollisjonen mellom situasjon og manglende evne til å takle denne skaper hovedtyngden av de komiske poengene i teksten. Endelig har vi den smarte tjeneren som redder situasjonen og gjør det mulig å beseire "skurken". Menn utkledd som kvinner er et annet velbrukt komisk knep med garantert suksess. Trymskvida må ut fra dette leses som et litterært produkt og ikke som en autentisk kilde til førkristne forestillinger.

Når det gjelder karakterskildringene, er det viktigste å merke seg måten Tor framstilles på. Normalt er det han (og ikke Frøya) som er selve personifiseringen av åsakraften. I "Trymskvida" møter vi i åpningen en helt annen Tor - hjelpeløst famlende omkring seg. Hammeren er forsvunnet! Og det er først i de siste strofene at den virkelige Tor med hammeren manifesterer seg i sin vanlige rolle - jotundreperen. Dette trekket er påfallende ut fra flere forhold.

For det første ser vi hvordan hammeren Mjølne er en nærmest integrert del av Torskikkelsen. Uten den er han intet. I denne sammenhengen spiller kjønnsaspektene er sentral rolle. Tor som pyntes til brud, er nemlig noe langt alvorligere enn et komisk "drag show". Når Heimdall presenterer ideen, reagerer Tor på denne måten: "Mik muno æsir argan (uth. her) kalla, ef ek bindaz læt brúðar líni!" (s. 60)<sup>6</sup>

Uttrykket "argan" er nøkkelordet her. Ut fra konteksten ser vi at ordets betydningsinnhold går på noe kvinnelig og noe foraktelig. Imidlertid var må assosiasjonene denne setningen vakte for et norrønt publikum, ha vært mye sterkere. "Argan" er adjektiv til substantivet "ergi" og dette begrepet er ifølge en av spesialistene på norrøn religion

<sup>6</sup> Sitatene fra "Trymskvida" er hentet fra *Eddadigte II gudedigte*, utgivet av Jón Helgason, Kbh., Oslo, Sth., 1965.

"...ett av de mest nedsettende begrepp norrønt språkbruk förfogar över." (Ström 1985, s. 223) Ström behandler dette begrepet i forbindelse med seid. Den var en magisk-religiøs teknikk som spesielt ble praktisert av kvinner, noe som mytologisk kommer til uttrykk ved at Frøya var den som først lærte ut denne kunsten. Ström fortsetter: "Bakom detta uttrykk skyntar tanken att sejden förutsatte något för en man så anstötligt som en kvinnelig läggning, en kvinnligt-sexuell disposition." (op. cit.) Han legger til at den mannlige seideren ser ut til å ha vært likestilt med et passivt homoseksuelt individ, og at det fremst var den som spilte den kvinnelige parten i en slik forbindelse, som var gjenstand for forakt. Dermed ser vi at det rollespillet Tor går inn i, fører til at han må gi avkall på det å være mann og gå konkret over til å være en kvinneskikkelse. Dette understrekes av et annet språklig trekk.

Når Tor er blitt overbevist om at dette er eneste utveien til å få Mjølne tilbake, foreslår Loke at han skal bli med som tjenestejente: "vit skolom aka tvau (uthv. her) í íotunheima!" (s. 61). Her brukes intetkjønnsformen av tallordet, noe som understreker kjønnskiftet. I norrønt ble denne formen brukt når man skulle markere at her var snakk om to vesener av hvert sitt kjønn.<sup>7</sup> At Loke i andre sammenhenger viser et tvekjønnet aspekt, framhever dette ytterligere.

Dette fører oss over til den viktigste tematiske strukturen i dette kvadet: det maskuline kontra det feminine. Et norrønt publikum ville ha klare assosiasjoner til Torsskikkelsen før de møtte denne teksten. En av de viktigste ville være krigsguden med alle de attributtene som understreket denne funksjonen. Et hovedaspekt ved dette vil igjen være at Tor representerte selve inkarnasjonen av det maskuline rollemønsteret - det å beherske en situasjon gjennom seierrik kamp, kraftutfoldelse, brutalitet, med andre ord. selve krigeridealet. Den Tor vi møter i "Trymskvida", preges imidlertid av det stikk motsatte. Diktet åpner med ordet "reidr", men kontrasten kommer snart i form av en hjelpeløst famlende Tor. Mjølne - selve symbolet på og manifestasjonen av den maskuline styrken og kraftutfoldelsen - er forsvunnet, og med den mister Tor all kontroll over situasjonen han er

---

<sup>7</sup> Det går ikke direkte fram hvilken av de to som er av hunkjønn, men effekten burde likevel være klar.

kommet opp i. Loke må finne ut hva Trym krever for at Tor skal få tilbake hammeren, Frøya avviser Tors ønske om at hun skal ofre seg og som toppen på det hele må Tor godta Heimdalls forslag om å spille Frøya. I andre hoveddelen av diktet hvor handlingen foregår i Jotunheimen, understrekes dette av kontrasten mellom hvordan den egentlige Tor viser seg bak brudelinet, og det faktum at det er den slue Loke som redder ham ut av knipene han kommer opp i som et resultat av manglende evne og mulighet til å beherske situasjonen. Det er først når han igjen får Mjolne i hånd at den egentlige Tor viser seg og får sin blodige hevn for alle ydmykelsene han har måttet gjennomleve.

Her ser vi hvordan Tor på mer enn én måte må bli til "kvinne". Passivitet og det å bli styrt av andre er ett aspekt av dette. At forfatteren i to parallellstrofer dveler ved måten Tor pyntes til brud på, peker i samme retning. Her framheves flere av de typiske kvinneattributtene - fra husfruas nøkleknippe til smykkesteinene. At det maskuline symbolet Mjolne erstattes av det kvinnelige Brisngamenet, er en understreking av dette. Her kan òg nevnes at dette smykket spretter av Frøya i strofe 13 som et symbolsk uttrykk for at hun i denne situasjonen viser åsakraft og ikke-feminin egenvilje, mens den hjelpeløse Tor i strofe 19 utstyres med det samme. Strofe 15-16 og 19 er av de få stedene hvor handling avløses av at en situasjon utpensles, samtidig som bruken av parallellstrofer viser hvordan idé blir til virkelighet. Endelig kan pekes på at Frøya representerer det kvinnelige i høyeste potens innen den norrøne gudeverdenen. Bare det å spille rollen som henne ville vekke klare kjønnsassosiasjoner av sterk seksuell art for et norrønt publikum. Samtidig underslås et klart logisk poeng innen intrigen. Det å la Tor opptre som brud, ville jo være den sikreste måten å la ham få tak i hammeren siden den ble brukt i vigselsseremonien.

Mot slutten av diktet er det en tilsynelatende perifer figur - jotunsøstera - som får en overraskende bred plass. Hun opptre som den siste ydmykelsen Tor utsettes for før Mjolne bringes inn, og når Tor endelig får sin hevn, nevnes hun helt til slutt. Dette skildres i en hel strofe, mens tussedrotten selv pluss resten av jotunslekta får en halvstrofe når hammeren rammer dem. Dette må skyldes at hun står for det kvinnelige i jotunverdenen, og at hun vil bringe Tor inn i et feminint fellesskap. Når hun drepes, blir det selve uttrykket for at Tor

renvaskes for all "ergi", og det er typisk at etter dette kommer den korte sluttstrofa som slår fast kort og lakonisk at status quo er gjenopprettet.

Her kalles Tor for "Odins sønn". Kjønnen understrekes, samt hans plass i gudehierarkiet. Denne omskrivningen brukes ett annet sted i diktet, i strofe 21, hvor Tor og Loke er på vei til Trym. Her framheves et maskulint aspekt ved Tor - tordenguden, og dette knyttes direkte til andre av Tors kraftmanifestasjoner - bukkene som drar vogna brakende over himmelen. Denne strofa rammes imidlertid inn av momenter som understreker hans reelle situasjon som avmaskulinisert mann og dermed hovedkontrasten som bærer hele tematikken i diktet.

Dette fører oss over til spørsmålet om hvordan denne teksten skal forstås litterært. For det første gir teksten et bilde av en verden snudd på hodet. Mjolne - hovedvåpenet mot jotnene - befinner seg hos dem, rollemønstrene endres til det motsatte, og bryllupet ender i blod og ødeleggelse, ikke i kjærlighet og fruktbarhet.<sup>8</sup> Men komikken toner ned disse aspektene så mye at denne spenningen ikke får noen dominerende funksjon innen teksten. Med andre ord må brytningen mellom det komiske og de andre tekstelementene være utgangspunkt for vår måte å lese "Trymskvida" på, men ut fra mitt syn er det de førstnevnte dragene som blir de dominerende. En nærliggende lese måte kan da være av sosialpsykologisk art. Dette diktet beveger seg inn på felt som var svært tabubelagte og dermed problematiske i norrøn tid - og likeså helt opp til våre dager: kjønnsidentifikasjon og forholdet mellom maskuline og feminine drag ved personligheten. I dette diktet tas slike problemer opp samtidig som de ufarliggjøres. Innen fiksjonen transformeres problemet til en komisk fortelling om ikke-eksisterende vesener - de norrøne gudene. Slik fjernes det fra virkelighetens verden og "drepes" gjennom latterliggjøring på samme måten som menn utkledd til kvinner har vært et standardinnslag i moderne komikk. Videre kan dette også ses som nok et bevis for at diktet må være skrevet på 11-1200-tallet. For et kristent publikum ville "Trymskvida" understreke det komiske og kraftløse ved den en

---

<sup>8</sup> Britt-Mari Näsström vektlegger disse aspektene ved "Trymskvida" i sin tolkning av kvadet. (Jf. Näsström 1995, s. 187 - 188)



gang så mektige hedenske guden Tor, samtidig som det avskyvekkende ved den gamle trua framheves.

Det kunne være fristende å tolke dette lenger i dybdepsykologisk retning. Enkelte religionsforskere har villet se Mjølne som et mannlig fruktbarhets- og dermed seksualsymbol og Brisngamen som et tilsvarende kvinnelig. Jeg vil ikke gå så langt i min tolkning fordi begge disse påstandene er svært omdiskuterte. Ikke minst skyldes det at betydningen av Frøyas smykke er svær uklar i de norrøne kildene. Men det kan ligge spennende litterære perspektiver i forlengelsen av denne muligheten.

Jeg tror imidlertid at det også kan ligge et eksplisitt ideologisk siktemål bak diktet. "Trymskvida" nevnes ofte sammen med et annet Eddadikt "Hårbardsljod" som uttrykk for krigeraristokratiets forakt for den vanlige trauste bonden. I det sistnevnte kvadet kommer Tor traskende som den typiske bonden med meis på ryggen og stappmett av havregraut og sild. Han kommer til et fergested hvor Odin står på den andre sida forkledd som fergemann. Han nekter å ro den barbeinte og bukseløse Tor over elva. Dette utvikler seg til en ordduell mellom Hårbard (som Odin kaller seg) og Tor hvor den dumme og trauste bondeguden hele tida kommer til kort overfor den intelligente og utspekulerte Odin. Det hjelper ikke at Tor gang på gang skryter av alle jotnene han har gjort ende på. Enden på det hele blir at Tor til slutt må gå hele elva rundt for å komme seg til andre sida.

I begge kvadene framstilles Tor som dum og ubehjelpelig, mens den som behersker situasjonen, gjør det i kraft av intelligens og sluhet - Odin i det ene tilfellet og Loke i det andre. Rå kraft og styrke hjelper ikke mot disse egenskapene. I "Trymskvida" blir dette understreket av at uten Mjølne blir Tor som en svak og hjelpeløs "kvinne" - i så konkret forstand at han bare er to gnistrende øyne i fra å få et forelsket kyss av den gamle jotundrotten. Uten den "framsynte" Heimdall og den listige Loke hadde han aldri fått hammeren tilbake.

Dette bildet av Tor harmonerer imidlertid dårlig med det vi får i andre og mer pålitelige kilder fra førkristen tid. Ikke minst merker vi dette om vi forlater den islandske litteraturen. I en av de viktigste - Adam av Bremens *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* fra 1070-tallet beskrives det sentrale hedenske tempelet i Uppsala, og det er tydelig at dette bygger på øyenvitneskildringer. Om gudebildenes

plassering står det følgende: "...den mäktigaste av dem /d.v.s. gudene/, Tor, har sin tron i mitten; Wodan og Fricco (Frøy) har sin plass på var sida av honom" (sitert etter Ström 1985, s. 79) Videre kan nevnes at irlenderne kalte vikingene "Tors stamme" (muintir Tomair), at Torshammeren ble et hedensk motsymbol til det kristne korset, og likeledes hvor utbredt "Tor" er som element i både persons- og stedsnavn. Kort sagt, disse kildene er nokså entydige på dette området.<sup>9</sup>

Den norrøne litteraturen plasserer derimot Odin som den mektigste og Tor reduseres til "Odins sønn". Dette henger blant annet sammen med at denne litteraturen primært hørte hjemme i et aristokratisk overklasse miljø og gjenspeilte dette miljøets holdninger og oppfatninger. Det er typisk at bønder ofte framstilles som trauste og dumme - akkurat som Tor i de kvadene vi har berørt. Dette er nok både en form for norrøn "bondekomikk" (i "Trymskvida" kombinert med "drag show"!) for stormannsslektene, og en understreking av at medlemmene av denne samfunnsgruppa var de som innehadde de naturlige lederegenskapene - som intelligens og kynisme. Odin kan ses som en representant for dette - en "machiavellisk politiker" av det hensynsløse slaget som stadig brukte magi og andre knep for å stifte ufred. Men alle hans uberegnelige knep tjener det godes sak: å få samlet flest mulig av de tapreste krigerne i Valhall som en mobilisering før jotnene angriper og Ragnarok kommer.

At styresettet på Island var et direkte demokrati med like rettigheter for alle frie menn, ga teoretisk sett bøndene stor politisk makt. Faktum er at noen få stormannsslekter kontrollerte Alltinget, og slik sett kan dette være et ledd i det å skape en ideologi som skulle begrunne en slik maktkonsentrasjon. Om "Trymskvida" er fra så seint som annen halvdel av 1200-tallet, noe en god del forskere mener, kommer også det inn i bildet at stormannsslektenes maktposisjon var truet av norskekongens framstøt mot Island. Dermed øker behovet for å framheve egen viktighet som ledere for det islandske samfunnet.

Lest som et litterært produkt kan altså "Trymskvida" fungere på flere ulike nivåer, men med ett viktig unntak. Dette diktet kan

---

<sup>9</sup> Se Turville-Petre 1975, s. 75 - 106 for en nærmere drøfting av Torskikkelsen og hans funksjoner innen norrøn religion.

vanskelig ses som en autentisk myte, og er derfor ingen god kilde til mytologiske forestillinger. Derimot kan det gi spennende innblikk i ulike trekk ved det norrøne samfunnet i høymellomalderen. Og ikke minst - det er en god og verdifull litterær tekst.

## LITTERATUR

- Eddadigte II gudedigte*, udgivet av Jón Helgason,  
Kbh., Oslo, Sth., 1965.
- Margerøy, Hallvard: "Prymskviða" i *Edda* 1958
- Munch, P.A.: *Norrøne gude- og heltesagn*. Revidert utgave ved  
Anne Holtsmark, Oslo 1967
- Näsström, Britt-Mari: *Freyja - the great Goddess of the North*,  
Lund 1995
- Phillpott, Bertha S.: *The elder Edda and Ancient Scandinavian  
Drama*, Cambridge 1929
- Ström, Folke: *Nordisk hedendom. Tro och sed i förkristen tid*  
Göteborg, 1985
- Sørensen, Preben Meulengracht: "Om eddadigtenes alder" i  
Steinsland m.fl. (red): *Nordisk hedendom. Et symposium*,  
Odense 1991
- Turville-Petre, E.O.G.: *Myth and Religion of the North.  
The Religion of Ancient Scandinavia*, Westport,  
Connecticut, 1975

# Alexander Kielland:

*MENNESKER OG DYR*

PER BACHE

## I

I desember 1891 gir Kielland ut den boka som skulle komme til å bli hans siste skjønnlitterære produkt i bokform. Jeg ser her bort fra *Omkring Napoleon* (1905) som er ment å skulle være et historisk verk - og dermed nok tenkt innenfor en annen sjangertype. Dessuten går det hele 14 år fram til denne boka ble utgitt. Om han virkelig hadde tenkt seg *Mennesker og dyr* som et slutt punkt for forfatterskapet sitt, er mindre trolig. Johs. Lunde viser f.eks. til de honorarkravene som Kielland stiller, og ser dem som et uttrykk for at han ønsket seg bedre økonomiske vilkår for framtidige utgivelser.<sup>1</sup> Tor Obrestad trekker i sin Kiellandbiografi fram flere brev hvor Kielland omtaler nye litterære prosjekter.<sup>2</sup> Men faktum er at dette ble en epilog til "den skjønnlitterære raptus", den delen som utgjør Alexander Kiellands egentlige forfatterskap.

Riktignok må denne påstanden korrigeres noe. For det første er boka en samling med tekster som alle har vært publisert tidligere (d.v.s. før *Jacob*). Den eldste er fra 1886, mens de øvrige er et utvalg av artikler fra *Stavanger Avis*, som Kielland redigerte 1889-90, samt brev til *Dagbladet* 1890-91.

Også sjangermessig må man ta et forbehold. Hovedtyngden av tekstene plasserer seg innenfor den vage kategorien "essayistikk" - med andre ord i grenselandet mellom sakprosa og skjønnlitteratur. I tillegg til dem har vi noen små humoresker med et tydeligere episk tilsnitt. Boka er ofte blitt karakterisert som en skissesamling. I det ligger det at innholdet er en serie litterære forsøk, subjektivt pregete utprøvinger av holdninger og synsmåter. Hovedsiktemålet mitt er følgelig ikke å analysere *Mennesker og Dyr* som tekster, d.v.s. som

---

<sup>1</sup> Se Lunde (1975), s. 252 - 253

<sup>2</sup> Se Obrestad (1996), s. 342

tekststrukturer etc., men å ta opp holdninger, meningsstrukturer i denne boka. Jeg vil med dette som utgangspunkt prøve å avdekke noen sentrale sider ved Kiellands samfunns- og virkelighetssyn rundt 1890. Derfor lar jeg de sjangermessige betraktningene hvile, selv om det fins mange interessante retoriske drag i måten disse holdningene kommer til uttrykk på.

## II

Boka består i praksis av i alt 25 stykker av vekslende innhold og omfang. De tre små humoristiske tekstene kommer jeg ikke til å berøre i særlig grad. De øvrige grupperer seg i to hoveddeler. De første 18 har Norge - og spesielt Jæren som geografisk ramme, mens den andre delen foregår utenlands - i København, avbrutt av en av humoreskene som igjen følges av tre brev til *Dagbladet* fra den reisen som Kielland gjorde til Middelhavet sommeren 1891.

Innholdsmessig spenner tekstene vidt. Her fins blant annet direkte kommentarer til aktuelle politiske forhold - unionsspørsmålet dukker typisk nok opp i flere sammenhenger - her er refleksjoner om kunst og kultur, og sist, men ikke minst om det som ga tittelen til boka - mennesker og dyr.

## III

I et brev til søsteren Kitty fra 1877 - ett år før hans første skjønnlitterære forsøk - skriver han: "For at prøve om jeg overhovedet har nogen stil har jeg begyndt - ja du vil le! - en Afhandling om Dyrenes Beskyttelse; men - vil du tro det? selv der har jeg rendt mig fast, idet jeg ikke tør tale fritt om skadelige Fænomener i Ungdommens Opdragelse."<sup>3</sup>

24 år senere kommer de samme to temaene til å danne et av hovedpoengene i *Mennesker og Dyr*. Her står vi med andre ord overfor et emnekompleks som kom til å danne en ramme rundt hans skjønnlitterære produksjon. Allerede tittelen på boka demonstrerer dette tydelig. Naturen, og særlig dyreriket, er et gjennomgående trekk i mange av disse tekstene, og spesielt fokuseres det på forholdet mellom mennesker og dyr.

<sup>3</sup> Sitert etter Bæhrendtz (1952), s. 56

Tittelstykket som åpner boka, gjør leserne helt fra starten fortrolige med hovedtankene på dette området: "Mange Ganger maa En undres over, hvor ringe Interesse der gjennemsnittelig findes for Dyrene blandt Menneskene." (s. 196)<sup>4</sup> Dette er noe "...der ikke blot berøver Menneskene megen Glæde og Nydelse, men som ligefrem bidrager til at holde mildere Sæder tilbage og vedligeholde en Raahed i Sindene, som vi ellers ofte indbilder os at være fri for." (ibid.) Ut fra dette ønsker han så å omvurdere den vanlige oppfatningen av mennesket sett i forhold til dyrene. Uten at dette uttrykkes eksplisitt, skisserer han en hierarkisk inndeling av dyreriket hvor det dyret menneskene normalt vurderer høyest - hunden - settes lavest.

Thi Hunden som af Naturen tilhører en av de falskeste og feigeste Dyregrupper - Ulven, Ræven, Chakalen og lignende - har ved den lange Omgang med Menneskene tabt Mesteparten av den Intelligens, som Kampen for Tilværelsen udvikler hos frie Dyr, medens den saa høit beundrede og overvurderte Klogskab i Virkeligheden ikke er andet end Ting, den i Generasjoners lange Løb har lært i Trældom hos Mennesket. (ibid.)

Underkastelse framheves som hundens fremste egenskap, og dette igjen har fått uheldige følger både for eier og hund. Sistnevnte har blitt formet slik at den opptrer helt lik herren sin. "...den har faaet indbanket et eneste Begreb, og det er: den hensynsløse Hævden af Eiendomsretten, ja dens Smag og Livsanskuelse er bleven i den Grad menneskelig, at den uopfordret farer i Læggene paa Tiggere og alt, hvad der lugter af Fattigdom." (s. 196) Her kan det skytes inn at denne tankegangen hadde Kielland gitt en effektiv skjønnlitterær utforming i novelletten "Trofast". "Menneskelig" er, som man skjønner, ikke et positivt begrep i denne sammenhengen. Tvert imot - ord som "råhet" og "brutalitet" går igjen i beskrivelsen av vår dyreart.

Gjennom et naturvitenskapelig preget resonnement vil Kielland framheve likhetene mellom mennesker og dyr, samt poengtere at vi ofte opptrer mer "dyrisk" enn dyrene selv. Det første kan

<sup>4</sup> Sitatene fra *Mennesker og Dyr* er hentet fra Kielland (1919 II)

opsummeres i disse ordene: "... i det Væsentlige er det /---/ det samme Stof som fylder alle Hjerneansamlinger i Dyrelivet" (ibid.), mens vi mennesker har forsøkt å bortforklare denne likheten mellom dyrene og oss selv. Det har man gjort med utgangspunkt i at dyrenes instinkter er noe vesensforskjellig fra vår tankevirksomhet. Kielland vil derimot vektlegge hvordan "...alt, hvad et Dyr lærer og erfarer, paa forunderlig Maade ophober sig til brugbar Kundskab for Livet, - ganske som ved os Mennesker." (ibid.) Dette er en tankegang som illustreres og utbroderes med en rekke eksempler som skal vise at dyrenes atferd ikke er så vesensforskjellig fra vår. Dette merkes både i det at dyrene lærer av erfaring, og at mennesket handler ut fra instinkt - med morsinstinktet som det fremste eksempelet. Fuglen som brer vingene over ungene er samme fenomenet som moren som brer tepet over barnet. Disse ervervete kunnskapene overføres fra dyr til dyr gjennom kommunikasjon, og det er typisk at Kielland her bruker begreper som "Sprog" og "Stemme" når han skal beskrive hvordan dyr har utviklet avanserte kommunikasjonsmønstre. Dette merkes spesielt hos de ville dyrene: "...først hos de frie Dyr, hvor Kampen for Livet er fuldt alvorlig, kan man vente at finde fuldt udviklet al den Nytte, der kan drages af Stemmen;..." (s. 198) Her kan vi se at språket får sin egentlige, opprinnelige funksjon: å være et middel i den felles kampen for å overleve. Det fremste eksempelet på hvor avansert slik kommunikasjon kan være, er at kunnskap kan overføres gjennom flere generasjoner, noe han illustrerer med et eksemplet fra - av alle dyr - gjessenes verden. En flokk med gjess på en fransk gård ble overfalt av ville hunder. Dette er noe som kommer til å sette dype spor: "Og saaledes hver Aften ved samme Tid opstod der en Uro i Flokken, som varer idag - aarevis efter Begivenheden. Det er klart, at Dyrene ved inbyrdes Meddelelse har skabt en Tradition om hin uforglemmelige Rædsel, der saaledes er gaaet dem i Blodet, at det melder sig som Uro i Flokken ved det skjæbnesvangre Tidspunkt om Aftenen." (s. 201) Slik sett bygger Kielland tankegangen sin på et resonnement med tydelige tilknytningspunkter til darwinistisk preget tenkning.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Her kan det også være et mulig innslag av lamarckisme. Som kjent hevdet J.-P. Lamarck at også ervervete egenskaper kunne gå i arv, og det virker som om Kielland er inne på liknende tanker her.

I tråd med dette framheves også skillet menneske - dyr. Menneskets mentale utvikling skiller seg fra dyrenes i det at den går over et lengere tidsspenn, og at våre handlingsmønstre dermed i enda sterkere grad er produkter av innlæring og påvirkning. Ikke minst merkes det ved innlæring i ung alder: "At Indtryk formes let og varigt i Børns Hjerner, det ved vi alle; men vi giver ofte liden Agt paa, hvorledes vi selv bidrager til at fæste Indtryk i den tidligere Alder, som hverken Barn eller Voxen er tjent med." (s. 203)

Dette fører oss over til det andre hovedpunktet i Kiellands resonnement. Hva kan være grunnen til at mennesket - som jo burde være i stand til å vite bedre - nettopp er preget av "råhet", ikke minst i forholdet til resten av skaperverket? Mennesket (som hunden) er, som sagt, svært lette å forme, og det interessante spørsmålet blir da: Hvem former menneskene - og til hva?

Det er vel ingen stor overraskelse at dette fører over i et kraftig angrep på prestene - og dermed kristendomsfaget i skolen. Der får barna gjennom undervisningen i Det gamle testamentet innprentet "lærdom" av denne typen: "Naar alle Dyrene føres frem for Adam - udtrykkelig for at lære Mennesket, at Dyrene væsentlig er til for hans Skyld og at han er deres absolute herre, saa har denne Lærdom for Generationer havt en skadelig Indflydelse paa Forholdet mellem Mennesker og Dyr." (s. 203) Dette har ført til at menneskene i praksis har blitt dyrenes fiende ved å behandle dem etter eget forgodtbefinnende, og dette igjen "...er ligefuldt skadeligt for det lille Menneskets Moral strax at udruste ham med Bevisstheden om, at denne faktiske Herskerstilling er Naturens egentlige Mening og Orden." (ibid.) Konsekvensene melder seg straks: "Saasnaart en Gut er saapas Kar, at han kan tage en Sten op af Jorden, kaster han den efter Katten eller en liden uskyldig Fugl, som sidder paa en Gren og synger. Saa indgroet er Overmodet blevet overfor Dyret, at det med en vis Ret kan kaldes Instinkt. Vi agter altfor lidet paa, hvad det er, som i den tidlige Alder fæstner Indtryk, som igrunnen hverken Børn eller Voxne er tjent med." (ibid.) Gjennom språket skapes det altså en falsk forestillingsverden, og i motsetning til dyrenes "Sprog" misbrukes dette kommunikasjonsmiddelet som et maktspråk som bare skaper meningsløs destruksjon og død.



Dette naturvitenskapelig pregete resonnementet munner dermed ut i et pedagogisk krav: Man skal alt i "Børneskolen" lære om "Jorden som det fælles Hjem for alt Levende". (s. 205) Han understreker også at dette ikke er ment som et angrep på kristendommen, men at teologene må tenke igjennom konsekvensene av den opplæringen de små barna får.

Når jeg har brukt såpass mye plass på tankegangen i denne teksten, skyldes det at det her presenteres et grunnsyn som kan merkes i flere av de andre stykkene i denne boka. Som det tydeligste eksempelet kan nevnes "Jæderbrev" - fire tekster trykt i *Dagbladet* sommeren/høsten 1890. Her utdypes flere av disse momentene.

For det første kan vi antyde at Kielland indirekte stiller opp et slags hierarki innenfor dyreriket med motsetningsparet fri - ufri som hovedkriterium: Øverst finner vi de frie dyrene, og særlig fugler - selve det tradisjonelle bildet på frihet - går igjen i disse eksemplene. Her ser vi hvordan den naturlige tilpasningen til tilværelsen har nådd lengst gjennom instinkter, kommunikasjon og dermed tilpasningsevne. Deretter finner vi husdyrene. I det første Jærbrevet "Naturen" forteller han om en høne som "aldrig har seet nogen Hane", men som insisterte helt manisk på å vise moderlig omsorg for noen nyfødte kattunger, med den tragiske følge at de ikke fikk mat og til slutt måtte avlives. Dette kommenterer Kielland på følgende måte: "...det er interessant at se den forkrøblede Kjønsdrift finde et saa barokt og dog saa rørende Udslag i en velment, men ilde anvendt Moderømhed." (s. 230) Følgelig ser vi her hvordan ufriheten forkvakler dyrenes naturlige instinkter med tragisk utfall. Som tidligere nevnt blir hundene de som plasseres lavest blant husdyrene, nettopp på grunn av at de gir avkall på det å være et naturlig dyr og lar seg forme helt i menneskets bilde.

Menneskets posisjon i dette mønsteret er tvetydig. Vi har i kraft av vår intelligens mulighetene til å realisere friheten, men hovedinntrykket er at vi styres av falske instinkter. Dermed kommer mennesket nederst i hierarkiet fordi vi preges av handlemåter som skader hele skaperverket - og dermed også oss selv. Dette igjen skyldes at mennesket i praksis er ufritt - et produkt av en skadelig indoktrinering i unge år. De som former dette ufrie mennesket, og som selv ser ut til å være fanget av denne falske bevisstheten, det er

presteskabet. Følgelig må de ut fra dette verdisettet plasseres lengst ned på rangstigen.

#### IV

I den andre og tredje teksten i boka rettes skytset nettopp mot dem. "Præster og Streiker" er et kraftig angrep på prestene med utgangspunkt i en tale holdt av pastor Th. Klavenes i Fredrikshald. Han har beskyldt arbeiderne for å dyrke Mammons Gud. Kielland svarer med å si: "Hvis det er saa, som det visselig er, at "vor Tid" dyrker Mammon, saa er det selvfølgelig Præsterne, som til alle Tider har dyrket ham ivrigst, først og fremst skyldige ved sit over al Maade slette Exempel." (s. 207) Kielland på sin side leverer et velformulert forsvar for "Arbeidernes Kamp for at forbedre sine Kaar". (ibid.)

I "Sekte" kjenner vi igjen tanker fra blant annet *Skipper Worse*. Her anklages kirken for å ha sviktet sitt kall, og det skaper grobunn for sektdannelser. "... jo mere man er kjendt med forholdene, desto mere viser det sig, at uduelige og forsømmelige Præster netop bereder Jordbunden omkring sig - saaledes at forstaa, at den uhjulpne religiøse Trang i Almuen just nødes til at hjælpe sig selv og finde sig tilrette i de vanskelige Skriftsteder." (s. 211) Kirken er blitt en statsinstitusjon preget av maktbruk mer enn ekte kristen forkynnelse.

I et "Jæderbrev" - "Missionen" - vender han tilbake til dette emnet, men nå med et annet siktepunkt. Her kommer det inn et klart historisk perspektiv. Hovedpoenget i denne teksten er å skildre og forklare hvordan denne lekmannsbevegelsen har utviklet seg fra den spede begynnelsen: "Oprindelig vakt og sat igang af Haugianernes utrætelige Virkelyst og Næstekjærlighed, gjorde Missionen sin Begyndelse under spot og Modstand fra Præsteskabets Side - saaledes som den idealt-christne altid vil mødes af Farisæere til dem, vi have idag." (s. 251) Da denne organisasjonen vokste seg til en virkelig maktfaktor, var ikke prestene sene om å snu og noe motvillig gi den sin tilslutning. "Og fra den Tid er det især, at Hedninge-Missionen har bredt sig over Land som over By med megen Chokolade, Visitas-Beværtning og elskeligt Samvær i flere festlige Dage, i - Skjæret af den Løftelse, der følger i Arbeidet for Guds Sag." (ibid.) I samme ironiske tone fortsetter Kielland med å forklare misjonens vekst i popularitet ut fra vanlige folks behov for forlystelser og

underholdning i form historier fra eksotiske land, basarer og god bevertning. Parallelt med dette har misjonsbevegelsen blitt en samfunnsbevarende organisasjon mer opptatt av materielle goder enn egentlig religiøs virksomhet. Dette preger også den enkelte misjonæren - hevder Kielland. En hovedgrunn er at dette har blitt en karrierevei for fattige bondegutter, og det å være misjonær er blitt en erstatning for det målet disse guttene aldri ville kunne nå - presteembetet. Og i tillegg er misjonsskolen for dem "...6 eller 4 Aars velpleiede Uddannelse i Missionsgaarden, der maa forekomme dem i deres Kaar som en festlig Lediggang, i fine Klær, i rene Senge, med god Mad og en kjærlig Behandling i Skolen..." (s. 256) Ikke å undres over at de - som prestene - oppfatter dette som et behagelig levebrød, og ikke som et forsakelsens kall. Dette poenget illustrerer Kielland med et eksempel han har funnet i Morgenbladet. Her har han lest en skildring av en misjonærs liv i Zululand, og spesielt har han festet seg ved familiens kjøretøy: "Den Mand, som kan færdes saaledes med Greier og Forspand til en Verdi af mere end Tre Tusinde Kroner, synes nærmere at have taget mægtige norske Sognepræster til Forbillede end ham, der sagtmødig red Martyrdøden imøde paa en Asenindes Føl." (s. 259)

Den historiske utviklingen Kielland her skisserer, er en tydelig parallell til den han mener kirken har gjennomgått mange hundre år tidligere. Missionsbevegelsen er blitt en etablert institusjon; han er ikke nådigere mot denne institusjonen enn er mot statskirken. Ikke minst skyldes dette at misjonen nå har blitt et maktapparat som undertrykker andres meninger på samme måten som misjonens folk selv tidligere ble undertrykt: "Der findes hæderlige Mænd og Kvinder, hvem Missions-Svindelen oprører paa det alvorligste; men der ties jævnt under Hykleriets enorme Overmagt. Thi Modsætningen er nu dreven saa vidt, at Hedningemisjonen, som fordem var det livsfarligste, nogen Mand kunde inklade sig paa, den er nu kun farlig for dem, der løfter sin Røst imod." (s. 260)

## V

I samme artikkelen skriver Kielland også: "...Missions-Tilstelningen, som den nu er bleven vrængt, passer med Tidens lumske Svindel med det Religiøse, derfor trives den og bræder sig over By og Land."

(ibid.) Dette harmonerer godt med den oppfatningen av forholdet mellom fortid, nåtid og framtid som ellers komme fram i denne boka.

I de tilfellene hvor Kielland kommer inn på et historisk perspektiv, merkes det en holdning som går på at situasjonen her og nå står for noe negativt, ofte stilt i kontrast til en positiv fortid og med et (ofte implisitt) håp/ønske om endring til noe bedre. Han retter altså sine forhåpninger mot framtida.

I et av "Jæderbrevene" reflekterer han over den mangel på sans for fortida og tradisjonene som kan spores hos dem som lever midt blant alle minnene fra tidligere tider. Folket på Jæren har ingen forestillinger om alle fortidsminnene - det være seg hustomter, gravhauger, steingjerder, eller selveste Erling Skjalgsson på Sola: "Jeg synes, det er underligt, at her ikke er mer Tradition end her er. Thi der er dog ingen Underholdning, Folk sætter mere Pris paa, end at sidde og høre paa En, som kan fortælle om gamle Dage /---/. Og saaledes var det i endnu høiere Grad, "dengang han Far var liden Gut", da det hverken var Aviser eller Missionsmøder." (s. 247)

Dette kan imidlertid merkes flere steder enn på Jæren. I en av tekstene fra København - "Kjøbenhavns Rhed" - tar han opp planene som forelå om å bygge en stor frihavn og dermed rasere det gamle havneområdet med alle sine tradisjoner. Framskrittet vinner fram, men "Alligevel er der kloge Folk, som ryster paa Hovedet og mener at Kjøbenhavn gaar ikke fremad, der er en Stans, om ikke en Tilbagegang." (s. 279)

Kielland forklarer dette som brudd i den naturlige kontinuiteten, et fravær av organisk utvikling. Dette peker igjen mot den understrømmen av darwinisme som merkes gjennom hele denne boka. Disse tankene kan merkes i flere sammenhenger. Når Kielland i "Kunst og Kunstsans" skriver om bildende kunst i "vort Land", mener han at vi aldri har hatt en organisk utvikling på norsk jord, impulsene har hele tida kommet utenfra. Derfor mangler det norske publikummet en naturlig forståelse av den moderne bildekunsten. Det lever i fortida, og de få kunstnerne som reiser ut, glemmer for fort at de komme fra "Ukyndighedens Land" (s. 225) Her - som i så mange tilfeller - setter Kielland sitt håp til opplysning. Manglende kunnskap blir hovedproblemet, fordi denne ikke blitt utviklet naturlig. Publikum og de fleste bildekunstnerne har ikke opplevd utviklingen gjennom

personlig å ha fulgt selve utviklingsprosessen. Kunnskap om de manglende sammenhengene skal altså kompensere for det at forståelsen har uteblitt, noe som enten skyldes indoktrinert, falsk bevissthet (som i forholdet til dyrene) eller mangel på naturlig utvikling (som ved kunsten).

Denne tidsaksen sees også i forhold til en geografisk akse. Norge framstilles som tilbakestående i forhold til det store utland: "...de faa (Kunstnerne) der har været udenlands, tilfulde kan bedømme, hvor vidt forskjellig Folkets Opdragelse gjennem Øinene er hjemme og ude." (ibid.)

I teksten om Københavns red antydes en annen form for sammenheng mellom tid og sted: "Naar en Sjøby gaar over til en Storby, lider Sjøen Uret. Landkrabberne vinder Overtaget, efterhvert som Sjøens Alvor og Møie ophører at være Hovedkilden for Alles Udkomme og Velstand." (s. 279) I de tekstene fra Norge hvor naturen får spille en direkte rolle, ser vi i flere tilfeller hvordan havet stilles opp som en motpol til forfallet. Sjøfuglene får typisk nok en sentral plass på toppen av det tidligere nevnte hierarkiet innen dyreverdenen. Bokas klareste positive skikkelse er en fiktiv figur fra Kiellands romandiktning: "'Sex Breve fra Lodsoldermand Seehus" er ført i pennen av dikterens yndling fra "Arbeidsfolk" og "Skipper Worse", Lauritz Boldermann Seehus. Han er den riktige, sunne folkelighet, ufordervet av pietisme og politisk maktsyke."<sup>6</sup> Selve navnet hans skulle tydelig vise forbindelseslinjene til dette naturelementet. Brevene er formet som lange assosiasjonspregete tankemonologer med et vidt spekter av emner, men nettopp med en nærhet til naturen og årstidene som tydelig understreker hans funksjon som postivt motstykke til de tendensene som ellers preger bokas tankeverden. Det er derfor ikke tilfeldig at han lever på Jæren og i Jærnaturen. Jæren er jo nettopp et stykke natur, bokstavelig talt ved havets rand.

Det er da også havet som får avslutte "Jæderbrevene". I det stykket som heter "Høst" vender Kielland tilbake til de emnene og synspunktene som fikk innlede boka: Vi får - med svært krasse og bloddryppende eksempler - igjen understreket hvordan prestenes framstilling av skaperverket fører til at guttene bokstavelig talt skyter

<sup>6</sup> Winsnes (1961), s. 74

de ville småfuglene i småbiter. Det er imidlertid ikke siste ordet i den teksten som i praksis får avslutte Norges-delen av *Mennesker og Dyr*. De siste sidene tegner opp en høststemning med en gulnende natur preget av vind og mørke. Sentralt i dette bildet står havet. Skildringen av dette viser klare paralleller til åpningen av *Garman & Worse*, men med en viktig forskjell. Det menneskelige elementet, som er så sterkt tilstede i romanen, er helt fraværende i *Mennesker og Dyr*. Havet framstilles som en ren naturmakt avgrenset fra resten av verden. Et spesielt ord binder disse to tekstene sammen og viser dermed kontrasten mellom dem: "trofast". I *Garman & Worse* er havet noe mennesket projiserer sine følelser og tanker på: "Og i den dumpe Lyd, naar Bølgen falder sammen for sidste Gang, er der noget af en hemmelig Forstaaelse; hver tænker paa sit og nikker udover - som var Havet en Ven, der ved det hele og gjemmer det trofast (uthv. her)."<sup>7</sup> I "Høst" danner derimot havet rammen rundt en skildring av denne årstida. Det framstilles - som sagt - som ren natur, men havet utgjør både en kontrast til og et forsvar mot den dystre atmosfæren høstnatta representerer: "Da vælter Mørket op af Havet i Vest og glider ned fra Fjældene i Øst, lægger sig til Ro paa de sorte Lyngvaander og breder Uhygge over de vide Aarre-Vande, som vaander sig med Hulk og Suk mellem Siv og Stene. Et uhyre Tungsind stiger op og skyller over, medens den aarvaagne Brænding - altid trofast (uthv. her) - brummer sin Vagtmands-Sang i den lange Nat." (s. 267)

Her kan vi spore en endring i natursynet mellom 1880 og 1890. Ordet "trofast" i *Garman & Worse* knyttes til de ulike menneskenes opplevelse av havet som et element som bærer alle muligheter i seg, noe man kan stole på i motsetning til den sveikefulle menneskeverdenen. Brenningen står her for kontakt mellom hav og mennesker. I "Høst" mangler denne kommunikasjonen mennesker - natur. Det kan skyldes at de menneskene som lever ved havet, er blitt så preget av forvrengte instinkter at de ikke lenger er i pakt med det naturen skulle representere. Brenningen er derfor en trofast vaktmann som beskytter havets egne grenser og dermed markerer avstand til alt annet i verden. Slik er havet fortsatt "det sidste sunne i den syge Verden", men det er den i kraft av å være den naturmakt

<sup>7</sup> Kielland (1919), s. 83

menneskeverdenen ikke kan beherske. Slik får den rene, ikke ødelagte naturen siste ordet i første delen av *Mennesker og Dyr*.

## VI

Etter denne pessimistiske, foreløpige konklusjonen skifter scenen i boka. Via et lite pusterom i form av en humoreske om søsteren Kitty på reise ("Til Drammen") - noe som for øvrig introduserer reisemotivet - forflytter vi oss først til København. Her vender Kielland tilbake til flere av temaene fra første del. Ett moment er alt nevnt, og det historiske perspektivet merkes også i "Musik" hvor han sterkt understreker avantgardens betydning. Følgelig er det her vi sterkest ser framtidsperspektivet i denne boka. Med utgangspunkt i musikkens historie hevder han at det er de som skaper utopiene som driver utviklingen framover, mens den store massen langsomt følger etter.

Thi saaledes skal det gaa, naar Støtterne flyttes saa langt frem, at Menneskerne tunge Masse raaber: umuligt, saa langt naar vi aldrig, vi vil ikke en Gang. Men er de først sat - de fjærne Mærkepæle, saa er det, som om de trækker Massen til sig, og efter en forbausende kort Tider er vi alle der, forsamlede ganske ugenert omkring det umulige. Saaledes i Musiken og ikke anderledes i Folkenes politiske Liv, hvor Talen er om de sociale Reforme. (s. 274)

Senere sier han - etter å ha flyttet blikket hjem til Norge og aktuelle politiske saker i hjemlandet: "Tag den mest forstokkede Høire-Hjerne, pil alle Ideerne fra hinanden - det er snart gjort - og du vil finde, at det ikke er en tanke i dette Hoved, som ikke har været en gal Mands, en vild og umulig Utopi." (s. 276)

Ut fra dette blir konklusjonen hans at når utviklingen stopper opp, når opposisjonen slår seg til ro, da vil trykket stige. De som redder oss fra eksplosjonen, er de som åpner sikkerhetsventilene, de som flytter grensepelene framover. Her ser vi svært tydelig både den radikale individualisten og sosialliberaleren Kielland. Troen på enkeltindividets betydning og frykten for revolusjonære omveltninger går her hånd i hånd med kritikk av skjevhetene i det etablerte samfunnet og en sterk tro på at ideer endrer verden.

Når Kielland har flyttet seg langs den geografiske aksene, og avstanden til "her" (= Norge) blir større, skapes også mer optimisme og tro på utviklingen. Også forholdet fortid - nåtid får samme aura over seg. I "Tordenskjold" framstilles sjøhelten ikke som den lojale dansk-norske offiseren i kongens tjeneste, men som en norsk patriot drevet av "Svenskehadet", kun opptatt av "at banke Svenskerne": "Hele hans skummende, forvovne Spil med Overmagten var et saftig Opgjør mellem Norge og Sverige; kong Frederik i Kjøbenhavn var ham ikke andet end Skibenes stormægtige Rheder." (s. 271) Her har vi selve idealet på det Norge trenger under 1890-tallets unionskamp!

*Mennesker og Dyr* avsluttes med at vi flytter oss enda lenger bort fra "her og nå". Under hovedoverskriften "Paa Reise" kommer tre reisebrev fra sommeren 1891. De holder seg innen sjangeren "impresjonistisk reiseskildring" med hovedvekt på jegets opplevelser og inntrykk ispedd humoristiske drag av typen "snodige medpassasjerer", "viderverdigheter med toll", "etterlatt bagasje med dertil følgende problemer" og "dumme turister som lar seg lure av smarte selgere". Men samtidig dukker det opp små glimt av velkjente temaer. Vi får vite at det var en svenske som førte venetianerne den gang de sprengte Parthenon i lufta. I Athen har den gamle kulturen fått vike: "Men her - i Athen er Alting forlengst omformet. Gadeliv, Butiker, Dragter og Ansigter er som i alle syd-europeiske Byer; og dobbelt triste staar de ædle Ruiner i dette travle praktiske Folk, som bare har Øinene med sig efter Handel og Gevinst." (s. 297) Atenske Tørres Snørtevolder har fordrevet den gamle kulturverdenen! Desillusjon preger også inntrykkene fra nåtidas Sør-Europa. Og i Tunis merkes hvordan europeisk innflytelse truer kulturen der: "...selve Syden /er/ ifærd med at bukke under for den simpleste Kontorist-Smag fra vore Lande." (s. 294) Likevel får disse momentene spille en underordnet rolle i skildringen av dette landet. Møtet med en fargesprakende, eksotisk verden overskygger de negative sidene, og han poengterer at det er et fremmedelement - de innflyttete europeerne - og ikke "de ægte Afrikas Børn" som er årsak til forfallstendensene i Tunis. Både når det gjelder tid og sted, merker vi en mer avslappet forfatter - med tydelig avstand til det Norge vi forlot tidligere i boka, et Norge hvor høsten og mørket rådde.



I de tre siste avsnittene i *Mennesker og Dyr* følger vi våren fra de spede spirene i Danmark via knoppene som kjemper med vinteren i Antwerpen til "...det herlige Tunis med Palmer og sydlige Trær i fuld Bladdragt..." (s. 302) - Men Kielland stopper ikke der. Denne skildringen ble innledet med at våren karakteriseres som "underlig", og denne dobbeltheten merkes i det avsluttende avsnittet. I Saloniki, som er scenen for det siste reisebrevet, "... er Foraaret gaaet tilbage igjen" og "Mange fremmede Trær staar i Blomst; men Blomsterne, som sælges her, er Tulipaner, Guld- og Blaa-Regn, mens det i Tunis var Roser og Levkøier." (ibid.) Kontrasten mellom Sør-Europa og Tunis poengteres. Også i Hellas merket man det importerte, det fremmede. Landet som burde stå for det beste i fortida, har fått brutt sammenhengene bakover, noe som symboliseres av de sprengte restene av selveste Parthenon. Hellas er altså ikke lenger preget av å være "kulturens vugge". Men - et ideal finner han, og det er noe overraskende de jødene han møter i Saloniki. Det bildet vi har fått innprentet gjennom kirkens forkynnelse, var av et folk foran undergangen og landflyktigheten symbolisert i ødeleggelsen av tempelet i Jerusalem. Men i dem Kielland her møter, "...gjenkjenner man den ukuelige Kraft, som Josefus fortæller om, et Heltefolk - omtrent det haardeste, Romerne havde at knække, med en Hovedstad, hvis Pragtbygninger viste sig fra det Fjerne som et høit, snehvidt Bjerg." (ibid.) Her aner vi hvordan de positive ytterpunktene på den geografiske aksene og tidsaksene faller sammen, og skaper et forbilde for oss her nord, vi som har mistet den organiske kontinuiteten. Jødene i det indre Middelhavet lever i det som må oppfattes som deres naturlige miljø og bærer derfor de samme egenskaper som deres forfedre gjorde. Med en underforstått parallell til vårt eget land inneholder sluttsidene av *Mennesker og dyr* også en framheving av dette lille jødiske folket (les "nordmennene") som kjempet for sin selvstendighet mot romernes (les "svenskenes") overmakt.

## VII

*Mennesker og Dyr* er en sammensatt bok, men de momentene som jeg her har påpekt, er etter min mening så framtreddende at de må representere viktige sider ved Kiellands samfunns- og menneskesyn rundt 1890. Om jeg skal oppsummere dem i få ord, må vel det bli:

Norge er et land hvor de negative kreftene i øyeblikket har overtaket. "Her og nå" blir synonymt med en slik tilstand. Likevel merkes fortsatt troen på at mennesket har muligheter til positiv utvikling. Det forutsetter at de nye generasjonene må få formidlet de riktige verdiene, og ikke indoktrineres en falsk bevissthet gjennom skole og kristendom. Dette igjen henger sammen med en sterk tro på utviklingen, men denne må være en organisk prosess med røtter tilbake til det verdifulle fra fortida.

De tekstene vi har studert, viser oss at Kielland gikk inn i utadrettet politisk aktivitet gjennom bruk av massemedia. Selv om aviser og andre media ikke hadde samme innflytelsen som i dagens samfunn, må vi likevel se dette som et klart uttrykk for at politikeren Kielland var en like viktig del av hans virksomhet som forfatterens. Som vi ser, skifter han nå i praksis rolle fra tekstprodusent til borgermester. Kan det ha som en av flere årsaker et ønske om å forlenge samfunnsengasjementet over i aktiv politikk?? Borgermesteren var den gangen embetsmann med et bredt administrativt ansvar og dermed en som måtte ta stilling til og ha innvirkning på forholdene "her og nå". At han gjennom sitt embete ville få ansvar for skole og utdanning, er noe han framhever før han går inn i sin nye virksomhet.<sup>8</sup> Arbeidsoppgavene som borgermester, sammen med en sviktende helse, ser imidlertid ut til å ha ført til at forfattervirksomheten blir skjøvet helt i bakgrunnen. Men for å finne et svar på det spørsmålet, kreves det grundige kildestudier langt utenfor rammene for dette arbeidet.

#### LITTERATUR:

##### Primærlitteratur:

Kielland, Alexander L. (1919 I): *Samlede Digterverker*.

*Standardutgave. I. Bind*, Kristiania og København: Gyldendal

Kielland, Alexander L. (1919 II): *Samlede Digterverker*.

*Standardutgave. V. Bind*, Kristiania og København: Gyldendal

---

<sup>8</sup> Opplysningene er hentet fra et foredrag av Egil Henriksen "Alexander Kielland - dikteren og borgermesteren" under seminaret *Kiellands forfatterskap og Kiellandforskningen* ved Det Norske Videnskabs-Akademi 25.-26. februar 1999. Foredraget vil bli publisert i rapporten fra seminaret.

**Sekundærlitteratur:**

- Bæhrendtz, Nils Erik (1952): *Alexander Kiellands litterära genombrott*, Uddevalla: Forum
- Lunde, Johs. (1975): *Liv og kunst i konflikt. Alexander L. Kielland 1883 - 1906*, Oslo: Gyldendal norsk forlag
- Obrestad, Tor (1996): *Alexander Kielland. Sannhetens pris. En beretning*, Oslo: J.W. Cappelen forlag
- Winsnes, A.H. (1961): *Norges litteratur fra 1880-årene til første verdenskrig. Ny utgave*, Oslo: H. Aschehoug & Co

Denne artikkelen er bearbeidet versjon av et foredrag holdt under Kiellandseminaret på Schæffergården 19.-21. februar 1999.

# Eit haiku finn nye språk

– Strukturar av grammatikk og meaning i to omsetjingar av  
Froskediktet av Basho

KJELL IVAR SKJERDINGSTAD

Students, as they began to write on the writings of others, were not to say anything that was not derived from the text they were considering. They were not to make any statements that they could not support by a specific use of language that actually occurred in the text. They were asked, in other words, to begin by reading texts closely as texts and not to move at once into the general context of human experience or history. Much more humbly or modestly, they were to start out from the bafflement that such singular turns of tone, phrase, and figure were bound to produce in readers attentive enough to notice them and honest enough not to hide their non-understanding behind the screen of received ideas that often passes, in literary instruction, for humanistic knowledge.

Paul de Man<sup>1</sup>

Skiljet mellom språk og litteratur er ikkje berre begrensande, men direkte villeiande; det gjeld i undervisning så vel som i forskning. Vitskapleg og pedagogisk praksis vitnar om det tilbørlege i å minne om Paul de Man sine ord om at all forståing av litteratur må ta omsyn til kva som står skrive og korleis. Nyansar i dei språklege mikrostrukturane verkar inn på kva og korleis teksten ber fram meaning. Det kan faktisk vere signifikant om substantivet står i bunden eller ubunden form, om det er nytta eit komma eller ein tankestrek, om ytringa er parataktisk eller katataktisk, og sjølvstapt kva for ord som er valde. På same tid som all meiningsproduksjon med grunn i ein tekst avheng av slike nyansar, kan det likevel vere problematisk å få auge på korleis dette skjer. Teksten er ei syntagmatisk samankjeding av element som kvart er *eitt* val av mange frå den paradigmatiske aksens; til saman eit komplekst spel som det kan synast uråd å få oversikt over. Om ein likevel ønskjer å studere dette spelet, kan det vere lurt å velge korte eller i det minste avgrensa, og omsette tekstar. Det gjer det lettare å anskueleggjere sambandet mellom språk og meiningsstruktur

både med omsyn til kvar språkleg detalj og til den tekstlege heilskapen.

### FROSKEDIKTET

For dette formålet skal eg i denne vesle artikkelen sjå på to omsetjingar frå ein litterær sjanger som er av dei stuttaste: Haikudiktet. Nærare bestemt skal eg ta for meg *Froskediktet* av haikumeisteren Matsuo Basho (1644-1694), kanskje det mest namngjetne av alle haiku.<sup>2</sup> Dei to omsetjingane som blir undersøkte her, er gjort av høvesvis Arne Dørumsgaard, og Masahiko Inadomi og Paal-Helge Haugen<sup>3</sup>:

#### Dørumsgaard:

«L'etang mort»

En gammel dam –  
en frosk som sprang:  
et skvulp.

#### Haugen og Inadomi:

gammal dam  
ein frosk hoppar  
lyden av vatnet

Haiku er ein opphavleg japansk lyrisk sjanger skapt eller fornya til si noverande form av nettopp Basho på 1600-talet. Sjangeren har røter i zen-buddhisme, og Basho si diktning har som eksplisitt mål å uttrykkje ein underliggjande og heilskapleg filosofi i slekt med denne tradisjonen. På bakgrunn av dette kan ein formulere dei prinsippa, til saman det ein vel kan lese som ein poetikk, som diktninga hans ekspanderte ut ifrå. Desse prinsippa kan sjåast på som ein grunnleggjande meningsstruktur som ligg bak og gjennomsyrer dei einskilte tekstane i forfattar-skapen, eller om ein vil: som ein undertekst som manifesterer seg i kvart dikt.

<sup>1</sup> de Man 1986, side 23.

<sup>2</sup> Nielsen 1968. Her finnes også en ansats til en tolkning av Froskediktet.

<sup>3</sup> Omsetjinga til Dørumsgaard er henta frå Dørumsgaard 1985. Den andre gjendiktninga er ein versjon opphavleg laga av Inadomi (Haugen og Inadomi 1965): "Gammal dam / Ein frosk hoppar: / Lyden av vatnet". Den har eg revidert i henhold til det prinsippet om stryking av skiljeteikn og store bokstavar, som Haugen nytta når han reviderte si og Inadomis samling frå 1965 (Haugen 1992: Side 112.) til ein ny haikuantologi, der Froskediktet imidlertid ikkje inngår. I framstillinga mi refererer eg likevel til denne arbeidsversjonen som Inadomi og Haugen.

I det følgjande skal eg analysere og samanlikne dei to gjendiktingane med omsyn til i kva grad dei respektive språklege strukturane får fram dei essensielle prinsippa i poetikken til Basho. Problemstillinga i grenselandet mellom språk og litteratur er altså avgrensa til eit spørsmål om kva for språklege nyansar som best tek vare på dei meningsintensjonane som dikteren hadde med diktinga si. På dette viset blir analysen også eit spørsmål om kva for ei av gjendiktingane som er mest tru mot Basho. Eller rettare: Kva for språklege val er mest i pakt med intensjonane i Bashos poetikk?

Ein slik studie er problematisk av fleire grunnar. Ein er at den føreset at den underliggjande meningsstrukturen som er overordna kvart einskild dikt, faktisk speglar seg i kvar av tekstane. Dette igjen føreset at det jamvel har vore eit mål for omsetjarane å formidle desse prinsippa. Eit anna problem er at originalteksten blir halden utanfor. Dette kan imidlertid bli legitimert både ved ei henvisning til at Bashos poetikk er tilgjengeleg i skriftmateriale utanfor dei einskilte haikudikta, og til at det primære fokus her trass alt er retta mot tilhøvet mellom omsetjingar og mening.

**POETIKK OG MEININGSSTRUKTUR: AUGNEBLINKEN OG TINGEN**  
Svært forenkla og utan på noko vis å pretendere å vere ei fyldestgjerande beskriving, kan poetikken til Basho forenklast til to prinsipp: *augneblinken* og *tingen*.<sup>4</sup>

Litteraturforskaren og japan-kjennaren Masahiko Inadomi skreiv om Basho «[...] at han finn livsverdien i augneblinken.»<sup>5</sup> Basho sjølv skreiv at haikudikting er «[...] det som skjer på dette sted i dette øyeblikk.»<sup>6</sup> Men augneblinken er sjølvstøtt ikkje nokon eintydig storleik, han representerer på same tid det forgjengelege, det som ikkje kan haldast fast, men er flyktig og utan verdi, og vegen ut av det flyktige og umiddelbare. Ved å uttrykkje augneblinken og det forgjengelege i eit ordbilete, altså feste han i skrift, skal haikuet oppheve tida og ved det gje augneblinken ei djupare mening. Haikuet

<sup>4</sup> Framstillinga bygger på Dørumsgaard 1985 og Inadomi 1992.

<sup>5</sup> Inadomi 1992, side 14.

<sup>6</sup> Dørumsgaard 1985, side 23.

sitt fikserte bilete av augneblinken blir såleis brua over til det uforgjengelege, og haikuet syntesen av det flyktige og det ævelege.

I motsetnad til augneblinken er ikkje *tingen* eit omgrep Basho sjølv nyttar seg av. Det speglar likevel ei vidare haldning innanfor zen. «En holdning, der bl. a. bygger på, at bag alle vores vurderinger, referencesystemer, tanke kategorier og hvad vi ellers tror at kunne fange 'virkeligheden' i, der ligger samme virkelighed lige så ukendt, ubegribelig og fænomenal, som den altid har været og alltid vil blive ved med at være [...] Hos zen går bevægelsen [...] mod de ydre ting, som samtidig er alting. Et håndfast, umetafysisk 'alt' ...»<sup>7</sup>

«Tingen» er meint å dekke eit sett av imperativ. For det første skal haikuet skildre *konkrete* situasjonar. Eit haiku skal ikkje målbere abstrakte eller filosofiske sanningar, men få lesaren til sjølv å sjå føre seg eit opptrinn, for så å trekkje sine eigne konklusjonar. Basho vender seg helst mot kvardagslege motiv, og han krev ei enkel og ukunstla form; språkbruken skal vere spartansk og ukomplisert. «En ganske dagligdags tildragelse, gjengitt uten omsvøp er av stor verdi. Det er galt å ty til knep når man lager haiku. Å se naturen slik den er og gjengi dette: det burde være en haikudiktets høyeste mål».<sup>8</sup> Dessutan meinest med dette at tinga skal bli gjengitt *objektivt* – slik som dei faktisk er – og ikkje slik som dei viser seg for det sansande subjektet: Basho skriv: «Gå til furutreet hvis du vil lære furutreet å kjenne eller til bambus hvis du vil lære bambus å kjenne. Men i det du foretar dig dette, må du gi avkall på din subjektive selvopptatthet ellers trenger du dig selv inn på objektet, og da vil du intet lære. Din diktning blir til av sig selv når du er ett med objektet: når du har fordypet dig tilstrekkelig i det til å skimte det som glimrer i det skjulte.»<sup>9</sup>

Erkjenninga, det vakre og det sanne er berre tilgjengeleg ved at subjektet gjev avkall på seg sjølv og blir eitt med objektet på dei premissa som objektet sjølv set. Subjektet må ikkje gjere vald på

<sup>7</sup> Nielsen 1968, side 131/2.

<sup>8</sup> Sitert etter Dørumsgaard 1985, Side 46.

<sup>9</sup> Sitert etter Dørumsgaard 1985, side 59.

objektet ved å late skildringa bli farga av seg sjølv.<sup>10</sup> Om dette skriv Basho vidare kor avgjerande det er «[...] at man ikke sier at noe er trist, men at det er trist i seg selv»<sup>11</sup>. Haikudiktaren skal ikkje *tolke* det han står overfor, men berre skildre varsamt. Han skal med andre ord ikkje freiste å gje noka utdjupande forklaring, eller på noko anna vis innsnevre rommet for moglege forståingar. I staden skal han gje lesaren rikeleg med rom til sjølv å spele vidare med eigne assosiasjonar. Idealet til Basho var at haikuet skulle vere lada med overskotsmeining *yoyo*<sup>12</sup> - slik at det einskilde tekstbiletet vart berar av ei større og universell sanning. Skjematisk sett handlar haikudikting difor om å kunne sjå det store og allmenne i det vesle og særskilte, like mykje i høve til tida og augneblinken som til rommet og tingen.

#### TEKSTEN – TEIKNET

Haikuet sine poetiske og ideologiske kvalitetar er sjølv sagt berre tilgjengelege gjennom *teksten*: Ein vev av språklege element og relasjonar som på tradisjonelt språkvitskapleg vis kan bli analysert semantisk, syntaktisk, morfologisk og fonologisk. Strukturen i den følgjande analysen er motivert av, men også modifisert i høve til, desse nivå.

Modifikasjonane går for det første på at det semantiske nivået ikkje blir handsama for seg, men indirekte ved dei overordna spørsmåla om meinings-danning som styrer heilskapen i analysen. For det andre er strukturen modifisert ved at eg ser bort i frå det fonologiske nivået. Sambandet mellom klang, rytme eller musikalitet og meining, er både vagare og meir komplekst. I staden for ei fonologisk vinkling har eg heller tatt konsekvensen av at dei haiku eg ser på, ikkje vert sagde, tala eller resiterte, men lesne. Dei ytrar seg ikkje primært som lyd, men som eit bilete på eit ark, som tekst-teikn. Eg har difor vald å leggje til eit tekstbiletleg nivå i den språkleg baserte analysen: Også det grafiske «grensesnittet» – måten tekstane

<sup>10</sup> For ordens skuld så gjer eg merksam på at problema om noko i det heile verkeleg kan bli framstilt objektivt, dei let eg liggja.

<sup>11</sup> Dørumsgaard 1985, side 55.

<sup>12</sup> Dørumsgaard 1985, side 94.



byr seg fram eller presenterer seg for lesaren på – er ein faktor som spelar inn på korleis ein lesen tekst skaper mening.

Teksten er også – eller rettare i første hand – eit *teikn*. Her viser det til at han avheng av ein dekodande instans utanfor seg sjølv for å bli meiningsberande. Det tekstlege teiknet krev ein lesar som er i stand til å realisere nokre av dei moglege konnotasjonane som det er berar av. I denne tydinga er haikuet ein teksttype som særleg avheng av ein aktivt medskapande lesar. Idéane om det konkrete og det objektive som poetikken til Basho er bygd på, føreset til same tid i ekstrem grad ein lesar som er villig til å la diktet «gjenskape» seg sjølv i han. Dette gjer dei språklege prioriteringar som gjendiktaren av haikuet gjer dess viktigare – den biletskapande krafta til haikuet står på dei små språklege detaljane.

Likevel er det sjølv sagt aldri noko ein-til-ein-tilhøve mellom den språklege strukturen og den meininga han ber fram. Sendaren av ein bodskap kan aldri vere viss på at mottakaren forstår bodskapen som han var meint. Mottakaren er både fri til å tolke, og bunden opp av individuelle og sosiokulturelle føringar i tolkingsprosessen. Denne problematikken blir ytterlegare forsterka når ein tekst blir omsett frå eit språk til eit anna, og dermed også riven ut av si kulturelle ramme. Sett inn i ein ny kulturell kontekst aktiverer teksten andre konnotasjonar, og omfanget av moglege skapte meiningar blir eit anna enn det opphavlege.

Dette får sjølv sagt konsekvensar for ei jamføring av korleis språklege strukturar i omsette tekstar evnar å formidle ein meiningsstruktur i pakt med intensjonane til forfattaren. I denne samanhengen er det likevel tilstrekkeleg å peike på problemet. Eg føreset her at ein slik transkripsjon er mogleg, noko som kviler på ei oppfatning av at det finst universelle kvalitetar i det einskilde haikuet, speglingar av ein overtekstleg meiningsstruktur som transcenderer både det einskilde diktet og dei kulturelle rammene.

#### DET TEKSTBILETLEGE NIVÅET

Med eit tekstbiletleg nivå siktar eg som nemnt til korleis tekstane byr seg fram – eller presenterer seg for lesaren. Av illustrasjonen kan ein som sagt sjå korleis den japanske originalen ter seg. Når ein legg til at det japanske språket har ein struktur heilt annleis enn til dømes norsk,

seier det seg sjølv at det ikkje er «naturleg» eller opplagt kva form ei omsetjing skal ha. Likevel har det danna seg eit sett av formelle konvensjonar for gjendikting av haikudikt til språk som nyttar latinske bokstavar. Dette mønsterbiletet er at dikta skal vera einstrofa, bygd opp av tre vers og følgje eit fem-sju-fem versemønster, slik at det første og tredje verset har fem stavingar medan det andre har sju. Ein kan umiddelbart sjå at jamvel om ingen av dei to aktuelle tekstane fullt ut fyller desse krava, så har båe omsetjarane teke eit overordna val om å bruke denne normen som eit ideal å strekkje seg mot. Eit val som i øvrig verkar styrande på den språklege forminga av dei lågare nivåa i teksten.

Den mest openberre skilnaden mellom dei to tekstbileta er at Dørumsgaard bruker overskrift, medan Haugen og Inadomi ikkje gjer det. Det finst ikkje noko i den japanske originalen som kan grunngje denne bruken av tittel. Dørumsgaard sjølv seier ikkje noko om kvifor han har sett overskifter på dei haikua han har gjendikta, men det er rimeleg å skjønna dei som tolkingsnøklar. Han freistar med dette å styre forståinga til lesaren, noko som neppe kan seiast å vere i samsvar med yoyo-idealet. På den andre sida må dette haikuet seiast å vere vanskeleg tilgjengeleg. Bruken av ein tolkingsnøkkel for å lette inngangen til diktet, kan legitimerast fordi det sjølvsagt finst ei grense for kor minimalistisk eit uttrykk kan vere før det mistar evna til i det heile å bere fram ei intendert meining.

Overskrifta i dette diktet verkar imidlertid ikkje slik. Ho er ikkje berre på eit framandt språk, noko som i seg sjølv gjer terskelen for å nærme seg diktet høgare. I tillegg er det språket som her er sett inn i det norske fransk. Og bruken av fransk i eit anna språksamfunn, kanskje spesielt i svensk og russisk, gjev konnotasjonar i retning av adeleg distansering frå det folkelege og kvardagslege.

Om vi ser på innhaldet i overskrifta «L'etang mort» tyder ho «Den døde dammen». Dette er etter mitt syn eit steg bort frå det vi kan kalle den konkretismen og objektivismen som Basho søkte mot. Her blir tvert om diktet søkt forklart, forståinga styrt, ved at noko i situasjonsbiletet blir skildra som dautt, i staden for å få lov til eventuelt å framstå som dautt i seg sjølv.

Gjendiktinga til Dørumsgaard skil seg ikkje berre ut ved bruken av overskrift, men også ved både å vere markert som ein periode med

stor forbokstav og punktum (noko eg kjem attende til), og dessutan ved eit kolonteikn og ein tankestrek inne i teksten. Dermed vert tekstbiletet noko uordentleg eller ureint, i alle fall sett i høve til den klåre og nakne versjonen til Haugen og Inadomi. Spørsmålet no er om denne bruken av skiljeteikn kan ha konsekvensar for korleis teksten generer mening.

Først kolonteiknet som ifølgje Finn-Erik Vinje i norsk skriftspråk blir nytta ved «[...] opprekningar, døme og forklaringar[...]» og for å «peike ut eit følgjande ledd».<sup>13</sup> Kolonteiknet tydeleggjer dermed det kausale tilhøvet – og den semantiske dialektikken – mellom frosken på den eine sida og lyden, eller rettare «skvulpet», på den andre. Lyden blir eksplisitt knytta til den rørsla frosken skaper i vatnet. Denne bruken av kolon leier såleis ut over det reint skildrande nivået, og framhevar heller ei forklaring på hendinga, noko som igjen inneber ei vektforskyving frå tingen og mot det sansande subjektet.

Dørumsgaard avsluttar det første verset med ein tankestrek. Dermed blir det som kjem etter, eksplisitt skilt i frå det som står framfor, som eit tillegg til dette.<sup>14</sup> Tankestreken fungerer då som ein sideordnande konjunksjon som gjer tese- antitesetilhøvet mellom det første og andre verset endå tydelegare.

#### DET SYNTAKTISKE NIVÅET

Gjendiktinga til Haugen og Inadomi er bygd opp av tre syntagme som svarar til kvart sitt vers. Det første verset er eit heilsetningsemne og samstundes eit substantivisk hypotagme der underleddet er eit attributivt adverbial. Det andre verset er derimot ei heilsetning utan syntaktiske ledd utover subjektet og det finitte verbalet. Subjektet er igjen eit substantivisk hypotagme med ein ubunden artikkel som bestemmande underledd. Siste verset er også eit heilsetningsemne, og samstundes eit substantivisk hypotagme der «lyden» er overledd. Underleddet er igjen samansett av eit preposisjonsuttrykk som

<sup>13</sup> Vinje 1981, side 20.

Teiknet kan også ha andre tydingar, men dei er av mindre relevans i denne samanhengen.

<sup>14</sup> Vinje 1981, side 28.

sjølvsgagt er eit katatagme. Dei tre syntagma er parataktisk knytte saman med ein annan.

Omsetjinga til Haugen og Inadomi har såleis ei heilsetning i sentrum, der det finitte verbalet dannar ei naturleg kjerne<sup>15</sup> for forståinga å breie seg ut ifrå. Mangelen på skiljeteikn og store forbokstavar lettar denne flytande rørsle. Teksten blir ei ekspanderande form, og skiljet mellom teksten på den eine sida og det tileignande lesande subjektet på den andre, blir vagare. Gjennom ein utadretta og pågåande puls tvingar teksten seg inn på lesaren, og utydeleggjer skiljet mellom det lesande subjektet og teksten. Samstundes og komplementært opnar også teksten seg for lesaren, let han trengje inn i teksten på dei premissa objektet, den avbilda utverda set. Teksten til Haugen og Inadomi er altså påtrengjande, men på same tid open og inviterande.

Dørumsgaard si omsetjing har ein heilt annan struktur. Teksten er, som allereie nemnt, markert i forkant med stor bokstav og i etterkant med eit punktum, og han er difor ei ytring<sup>16</sup>. Denne ytringa let seg analysere syntaktisk på to ulike måtar. For det første kan vi analysera ho som ei *heilsetning*. Dette krev at vi substituerer tankestreken og kolonteiknet i overflatestrukturen med høvesvis ein sideordnande konjunksjon og eit finitt verbal. Eg meiner altså at kolonteiknet i røynda fungerer som eit finitt verbal. Sagt på ein annan måte så ligg verbalet løynt i djupstrukturen, men kjem til uttrykk gjennom kolonteiknet. Dette løynde verbalet må vere eit transitivt verb («lager», «blir» etc). «Et skvulp» blir då direkte produktobjekt for dette verbalet med dei verkelege subjekta «frosk» og «dam», som igjen står som overledd i kvart sitt innbyrdes parataktisk samanbundne hypotagme. I dette perspektivet får ytringa den katataktiske subjekt-verbal-objekt strukturen. Om vi held fram å sjå ytringa som ei heilsetning, kan ho like fullt bli analysert også på ein annan måte. Dette føreset ei substituering av kolonteiknet med det intransitive verbet «er». At «et skvulp» då kan analyserast som subjektspredikativ

<sup>15</sup> Lie 1984, side 29: "En måte å beskrive relasjonen mellom leddene i setningen på er å si at verbalet er kjernen i setningen."

<sup>16</sup> Lie 1984, side 23ff.

til verbalet «er», ser vi klårast om vi jamvel substituerer dei to hypotagma i første og andre vers med pro-ordet «det».

At ytringa har struktur som ei heilsetning, anten med objekt eller med predikativ, gjev teksten eit heilskapleg og avrunda preg. Han verkar sjølvstendig og avgrensa. I det første tilfellet blir dette forsterka av den katataktiske samanbindinga mellom dei tre syntagma; verbalet, subjektet og objektet er gjensidig avhengige av kvarandre. Også om det siste leddet fungerer som predikativ blir det heilskaplege inntrykket forsterka, men no gjennom identifikasjonen mellom subjektet og predikativet. I båe høve peiker analysane på at strukturen er lukka – nærast sjølvtilstrekkelig. I mindre grad enn teksten til Haugen og Inadomi kjem han lesaren i møte eller viser ut over seg sjølv. I staden blir skiljet mellom det lesande subjektet og teksten tydelegare. Han får eit visst scenisk og poserende preg, og i den grad lesaren blir invitert inn, er det som tilskodar og betraktar.

For det andre kan vi sjå denne ytringa til Dørumsgaard som eit paratagme sett saman av *to leddsetningar og ei heilsetning*, svarande til kvart av versa. To av dei er hypotaktiske setningsemne med høvesvis «dam» og «et skvulp» som overledd, medan det andre verset er ei neksussamanbinding der «sprang» er finitt verbal, «som» formelt subjekt og «en frosk» verkeleg subjekt. Sett i dette perspektivet er dei to tekstane parallelle med omsyn til syntagmatisk struktur, i båe er første og tredje verset hypotagme og det andre eit katatagme med finitt verbal. Dette opnar for å kunna gjere ei nærare samanlikning av dei to *finite verbala*.

Verbalet har fleire sentrale funksjonar i ei setning. Den viktigaste er kanskje å fortelje kva det er som hender eller kva handlinga er. At verba i analyseteksten har ulike stammer og difor sjølvstøtt og formidlar i kvart fall ulike nyansar i meininga, vil eg ikkje koma nærare inn på her. Derimot skal eg sjå på korleis verbet og verbalet set det som hender inn i ein tidssamanheng. I *Froskediktet* blir ein augneblink halden fast i ein tekst, og verbalet er den sentrale reiskapen for å uttrykkje dette i høve til tid. Omsetjarane gjer dette på svært ulike måtar. Dørumsgaard bruker preteritum, medan Haugen og Inadomi nyttar presens. Medan preteritumsforma ifølgje Svein Lie er

ei avstandsform; «Den angir at verbal-handlingen ikke er aktuell»<sup>17</sup>, betegnar presens «[...] noe som er aktuelt, nærværende, den gir en følelse av "her og nå".»<sup>18</sup> Det temporale preteritum som Dørumsgaard nyttar, skaper altså ein distanse og signaliserer ved det at hendinga som blir skildra er fortidig, passé og uaktuell. Bruken av presens derimot lettar lesaren si tileigning og oppleving av hendinga som aktuell og reelt nærverande. Notidsforma gjev eit illusorisk inntrykk av at referenten verkeleg er tilstades i eller gjennom teksten, teiknet.

Etter mi oppfatning forsterkar Dørumsgaard dessutan distansen til det som hender ved å splitte subjektet i to syntaktiske instansar; eit formelt og eit verkeleg subjekt. Ved å gjere det skaper han ein avstand innad i subjektet såvel som i høve til verbalhandlinga, og difor også i relasjonen mellom tekst og lesar.

I det eg har skrive over, har eg nytta omgrepa handling og hending om kvarandre om den begivenheita som er referenten i teksten. I det følgjande skal eg gå litt nærare inn på dette. Boyd og Boyd<sup>19</sup> deler kategorien predikat inn i tilstandar og begivenheiter. Det som hender i dei to aktuelle gjendiktingane av Basho er, om ein følgjer Boyd og Boyd, begivenheiter fordi det som blir skildra er ein overgang frå ein tilstand til ein annan. Vidare deler dei begivenheitene inn i handlingar og hendingar. Det som avgjer om ei begivenheit er ei handling eller ei hending, er om ho blir driven fram av ein aktivt handlande agent eller om det ikkje er nokon intensjon bak henne. Ved første augnekast kan det sjå ut som om predikata i båe gjendiktingane er handlingar, for det er utan tvil ein aktiv handlande agent bak dei, nemleg frosken. Likevel vil eg hevde at fordi det syntaktiske subjektet i Dørumsgaardteksten er spalta i to, så nærmar begivenheita i dette diktet seg hendingssida, om ein tenkjer seg tilhøvet mellom handling og hending som ein kontinuerleg skala. Både den handlande agenten og sjølve handlinga blir dermed mindre tydeleg, vagare i konturane, ansvaret blir splitta, objektet mindre klårt og mindre konkret anskueleg. På den andre sida, og vel av større betydning, er at å skildre ei begivenheit som handling i større grad fører med seg ei tolking enn

<sup>17</sup> Lie 1984, side 65.

<sup>18</sup> Lie 1984, side 65.

<sup>19</sup> Boyd og Boyd 1977.

å skildre henne som ei hending. Omgrepet handling impliserer ein bakforliggjande intensjon eller at det ligg eit motiv til grunn, og ei framstilling av ei begivenheit som handling, meir enn som hending, føreset altså i større grad fortolking.

#### DET MORFOLOGISKE NIVÅET

I denne bolken skal eg sjå på bruken av substantiv i dei to tekstane. Substantivbøyinga i teksten til Haugen og Inadomi vil eg karakterisere som «dynamisk», fordi det er ein klår progresjon frå ubunden form utan artikkel i det første verset, gjennom ubunden form med artikkel i det andre til to substantiv med etterhengd bunden artikkel. Om vi ser på substantivbruken åleine skaper Dørumsgaard derimot ein morfologisk monofoni ved konsekvent å bruke ubunden form eintal med føreset artikkel. Generelt meiner eg at den ubundne forma av substantivet er opnare enn den bundne. For lesaren gjer ho at orda i mindre grad viser til ein særskilt referent, men heller til eit univers av moglege referentar.<sup>20</sup> Bruken av ubunden form gjer rommet av moglege konnotasjonar opnare, medan den bundne forma i større grad har ei spesifikk referensiell tyding. Haikuet skal ifølgje Basho gjenskape ein situasjon. Det skal så å seie transponere tingen slik diktaren såg han til lesaren. Men dette krev at diktaren skil ut det private i persepsjonen. Den morfologiske innstramminga i gjendiktinga til Haugen og Inadomi har ein slik funksjon. Det tetiske og det antitetiske elementet («dam» og «frosk») får ved den ubunde forma eit vidt og generelt preg, medan den syntetiske augneblinken, «lyden av vatnet», ved den bundne forma framstår som spesifikk og einskild. På ein omfattande og ubunden bakgrunn fortettar hendinga seg i eitt heilt konkret og bunde *no*. Gjendiktinga til Dørumsgaard saknar ein slik suggererande, traktforma dynamikk og dramatisk, men liknar i dette perspektivet heller, understreka av rytmen, nettopp ubrote stille vatn.

<sup>20</sup> Om ein vil diskutere statusen til referenten i fiksjonstekstar er det mogleg å ta utgangspunkt i skiljet til Charles Saunders Pierce mellom det dynamiske objektet – «objektet som det foreligger [...] som en kilde til et ubestemt antal repræsentationer.» og det umiddelbare objektet; «[...] objektet som det fremtræder eller foreligger i kraft av tegnet.» Sitert etter *Tegn i Brug* av Jørgen Dines Johansen og Svend Erik Larsen, side 42.

Når det gjeld nominalledda skil dei to dikta seg frå kvarandre i tredje strofa. Gjendiktarane har valt å uttrykkje den semantiske syntesen høvesvis ved onomatopoetikonet «et skvulp» (Dørumsgaard) og samansetjinga «lyden av vatnet» (Haugen og Inadomi). Onomatopoetikonet er eit ikonisk teikn<sup>21</sup> som gjennom å etterlikne røyndomen gjev eit meir distinkt og sanseleg preg enn «lyden av vatnet», som er opnare. «Et skvulp» er ei presisering av den lyden som blir laga ved at frosken rører på seg. Onomatopoetikonet gjer altså referansen hjå mottakaren meir konkret, noko som igjen er i pakt med den bakforliggjende meningsstrukturen slik han går fram av poetikken til Basho. På den andre sida er «lyden av vatnet» ei meir utvendig skildring, som i større grad overlet objektet til seg sjølv og derved og lesaren til å høyre sin eigen lyd.

Vi ser såleis at teksten til Dørumsgaard er opnare ved konsekvent å nytte ei ubunden form, medan strukturen i gjendiktinga til Haugen og Inadomi er opnare i framstillinga av sjølve den semantiske syntesen. Dessutan gjer det lydmålande ordet teksten til Dørumsgaard meir konkret.

#### OPPSUMMERING

Eg har peika på nokre av dei språklege særdrag og forskjellar som gjer at *Froskediktet* til Haugen og Inadomi på meningsplanet fungerer annleis enn diktet til Dørumsgaard. Målsettinga har ikkje vore ein uttømmmande analyse, men å antyde ein måte å nærme seg litteratur på som teikn, tekst og språk. Ved å jamføre dei to tekstane med omsyn til i kva mon språkstrukturane i dei har evna å ta vare på og formidle grunnprinsippa i poetikken til Basho, vonar eg jamvel å ha gjort tydelegare nokre av dei språklege mekanismane som gjer at dei to tekstane produserer heilt ulike meningar. Lat meg til slutt kort oppsummere kva eg meiner skil dei to tekstane med omsyn til denne estetiske funksjonen deira.

Analysen har vist at gjendiktinga til Haugen og Inadomi nok er opnare enn Dørumsgaard si, som etter mitt syn gjev mindre rom for assosiativt medspel for lesaren, og er fattigare på overskotsmeining også gjennom bruken av onomatopoetikon. Den syntaktiske strukturen

<sup>21</sup> Fiske 1982.



lukkar henne i forkant og etterkant, og vanskeleggjer lesaren si tileigning av objektet i teksten. I motsetnad til dette ekspanderer Haugen og Inadomi sin tekst gjennom det klåre og opne uttrykket også som indre bilete hos lesaren. Noko som også er gjort mogleg ved mangelen på tittel, punktum og stor forbokstav. Omsetjinga til Dørumsgaard er i det heile meir forklårande og fortolkande: Bruken av overskrift og markeringa av den semantiske dialektikken, inneber ei vektforskyving frå den «reine» skildringa av objektet og til det sansande subjektet.

Dørumsgaard konstruerer også eit strengjare skilje mellom referansen i det tekstlege teiknet og det lesande subjektet. Han forsterkar avstanden mellom teksten og lesaren både ved tempusbruken og ved spaltinga av subjektet i to instansar. Etter mitt syn svekker båe desse vala nærveret i diktet av idealet til Basho om at diktaren må bli eitt med objektet han skildrar. Skildringa får eit meir avrunda og mindre direkte og pågåande preg, hendinga i diktet blir skyvd bort til fordel for den subjektive opplevinga.

Ved å nytte presens greier Haugen og Inadomi betre å halde fast på den begivenheita og den augneblinken som diktaren skildrar. Bruken av open syntaks gjev lesaren jamvel ei kjensle av at denne augneblinken ikkje byrjar eller ender, men paradoksalt nok er utan grenser. På dette viset vert augneblinken også kopla opp i mot æva.

Av dette meiner eg å kunna konkludere med at den overordna eller overtekstuelle meningsstrukturen – poetikken til Basho – er teken best vare på av Haugen og Inadomi. Ei mogleg, om enn noko spekulativ, forklaring på dette, er at gjendiktarane står i kvar sin tradisjon med diametralt ulike syn på det poetiske språket.

Dørumsgaard må vel helst bli karakterisert som *romantikar*. Han står i ein tradisjon der rim, rytme, «levande ande» og framfor alt den subjektive inspirasjonen og opplevinga er dei berande verdiane. Denne tradisjonen definerer difor også poesien som i sitt vesen skild ifrå det prosaiske kvardagsspråket. Dørumsgaard skil då også sjølv mellom omsetjingar og verkelege gjendiktingar, og det distinktive kriteriet er nettopp kor smidig rytmen og «den poetiske atmosfæren» er.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Dørumsgaard 1970.

I motsetnad til dette står vel Haugen og Inadomi heller i ein *modernistisk* tradisjon, kjenneteikna mellom anna av ei problematisering av det poetiske språket. For desse diktarane er ikkje «poetisk atmosfære» noko absolutt kriterium, men tvert i mot noko relativt – og dessutan oftast heller ikkje noko ideal. Dei har freista å rive ned dei klassiske skiljelinene mellom sjangrane, og har i staden vendt seg mot sjølve språket og meningsdanninga i språket. Dei har stilt spørsmål ved om det poetiske språket eigentleg skil seg i frå det kvardagslege, og problematisert såvel tilhøvet mellom dei ulike instansane i kommunikasjonsprosessen, som relasjonen mellom subjekt og objekt meir generelt.

Slik sett er det også eit sterkt samsvar mellom det modernistiske perspektivet til Haugen og Inadomi, og det grunnleggjande spørsmålet i analysen om korleis språklege strukturar og meningsdanning er vevd saman. Dette kan vel også ha verka inn på dei konklusjonane eg har dratt.

I alle høve vonar eg med dei ovanståande tankane kring sambandet mellom meningsproduksjonen i leseprosessen og mellom anna morfologi og syntaks å ha gitt eit ørlite tilskot til å bryte ned barrierane mellom språklege og litterære tilnærmingar i litteraturstudier. Siktemålet med denne artikkelen har vore å gje *eitt* lite døme på korleis dette kan bli gjort.

#### LITTERATUR

- Boyd, Zelda & Julian. "To lose the name of action." i PTL, *A Journal for Descriptive poetics and Theory of Literature*, vol 2, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1977.
- Dines Johansen, Jørgen og Larsen, Svend Erik: *Tegn i Brug*, Amanda, Aalborg 1994.
- Dørumsgaard, Arne. *Fra Duggens verden. Basho i norsk gjendikting*. Dreyer, Oslo 1985.
- Dørumsgaard, Arne. *Om å gjendikte kinesisk poesi*. Dreyer, Oslo 1970.
- Haugen, Paal-Helge. *Haiku 200 norske versjonar*. Bokklubbens lyrikkvenner, Oslo 1992.
-

- 
- Haugen, Paal-Helge og Inadomi, Masahiko. *Blad frå ein austleg hage. 100 haiku-dikt*. Det norske samlaget 1965.
- Inadomi, Masahiko. "Ei haiku-innføring", i Haugen, Paal-Helge, *Haiku 200 norske versjonar*, Bokklubbens lyrikkvenner, Oslo 1992.
- Johansen, Jørgen Dines og Larsen, Svend Erik. *Tegn i bruk*, Amanda, København 1994.
- Lie, Svein. *Innføring i norsk syntaks*. Universitetsforlaget, Oslo 1987.
- de Man, Paul: "The Return to Philology", i *The Resistance to Theory*, Manchester 1986.
- Nielsen, Hans-Jørgen: "*Nielsen*" og *den hvide verden: essays, kritik, replikpoesi 1963-68*, Borgen, Nielsen, København 1968.
- Vinje, Finn-Erik. *Skrivereglar*. Aschehoug, Oslo 1981.

