

Den groteske humoren i *Hollases Krønike*

En studie av den groteske kroppshumoren i Ragnhild

Jølsens forfatterskap

Nora Eid Haugen



NOR4390 - Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap
ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2017

Den groteske humoren i *Hollases Krønike*

En studie av den groteske kroppshumoren i Ragnhild Jølsens forfatterskap

© Nora Eid Haugen

2017

Den groteske humoren i *Hollases Krønike*: En studie av den groteske kroppshumoren i
Ragnhild Jølsens forfatterskap

Nora Eid Haugen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Publikom, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet

Sammendrag

I denne oppgaven analyserer jeg humoren i de groteske kroppsskildringene i Jølsens forfatterskap, i all hovedsak i romanen *Hollases Krønike* fra 1906. Bakhtins teori om latter og groteske kroppsframstillinger i middelalderen og renessansen i *Rabelais og skrattets historia*, Bergsons utlegning om kroppskomikk i *Latteren* og Kaysers diskusjon av groteskens karakter i *The Grotesque in Art and Literature* er hovedvekten i det teoretiske grunnlaget. I analysen har jeg forfulgt noen motiver jeg mener er eksempler på det humoristiske i Jølsens forfatterskap, som både er av grotesk og kroppslig art. Motivene jeg har tatt utgangspunkt i er humoren forbundet med kroppslige typer, tittelkarakteren Hollas' mange framtoninger, de groteske kroppen som en kontrast til de skjønne kroppene, hvor jeg har tatt utgangspunkt i skildringer av munner, dødsleier og dyrelignende kropp, og den groteske kroppen som et uttrykk for degraderende humor. Avslutningsvis analyserer jeg grotesken som et estetisk virkemiddel i romanen.

Forord

Min gode veileder Torill Steinfeld skal ha stor takk for gode, spennende og lærerike diskusjoner, svært grundige tilbakemeldinger på teksten, for detaljerte litteraturtips og for generell oppmuntring. Torill har også vært veldig fleksibel med formen på veiledninga, og skal ha en ekstra takk for svært rask og god epost-korrespondanse etter at jeg flyttet til København i januar.

En stor takk til Ingeborg, Ingrid, Joakim og min mor for korrekturlesing, god hjelp og grundige og konstruktive tilbakemeldinger. Og takk til Andrea som har disket opp med mange gode og mettende middager i innspurten.

Arbeidet med denne oppgaven har vært både morsomt og vanskelig, og det er vel neppe uvanlig. Særlig ett sitat fra *Hollases Krønike* har festet seg underveis og har nesten fungert som et valgspråk, både i ivrige og motløse stunder. Det lyder som følger:

”Nu heder det *idag*.” (Jølsen 1923b, 287).

Nora

København, 25. mai 2017.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Problemstilling	3
1.3 Mottakelse, forskning og litteraturhistorisk plassering	4
1.4 Kort presentasjon av Jølsens litteratur	9
1.5 Om krønikesjangeren	12
2 Teori	13
2.1 Begrunnelse for valg av teori	13
2.2 Latter og humor i antikken	14
2.3 Kropp, latter og grotesk humor	16
2.3.1 Bakhtin: Folkelig latterkultur og karnevalskomikk	16
2.3.2 Den groteske kroppens bildesystem	19
2.3.3 Bergson: Den stive kroppen som kilde til humor	22
2.3.4 Begrephistorie og definisjoner av ordet grotesk	28
2.3.5 Grotesk humor	31
2.3.6 Den skjønne kroppen som den groteske kroppens motsvar	35
3 Analyse	41
3.1 Typehumoren i Hollases Krønike	41
3.2 Hollas' forkledninger: Som djevel, gentleman og prest	48
3.2.1 Djevelen Hollas	49
3.2.2 Den djevleske gentleman	53
3.2.3 Hollas i kristen forkledning	55
3.2.4 Den fandenivoldske latteren	57
3.3 Det groteske og det skjønne: Groteske munn, død og dyrelignende kropper ...	60
3.3.1 Groteske og komiske trekk ved ansiktet	60
3.3.2 Den gapende munnen og den groteske kroppens død	61
3.3.3 Den skjønne kroppen	69
3.3.4 De dyriske kroppene i <i>Ve's mor</i> og <i>Fernanda Mona</i>	78
3.4 Den groteske estetikken i Hollas' treskjæringer	82
3.5 Den folkelige og degraderende humoren	85
3.6 Humorens funksjon	90
4 Konklusjon	93
Litteraturliste	95
Vedlegg / Appendiks	101

Innledning

1.1 Introduksjon

Bakgrunnen for ideen til prosjektet startet med en fascinasjon for Mikhail Bakhtins verk *Rabelais och skrattets historia*, som var på pensumlista i et emne jeg hadde første semester på masterprogrammet. Samtidig leste jeg Jølsen. Jeg syntes Jølsens kroppsskildringer var slående, og særlig de groteske kroppsfremstillingene syntes jeg var ganske morsomme. Så fikk jeg en tanke om at Bakhtins teori kunne være en spennende innfallsvinkel til Jølsens forfatterskap. Temaet for denne oppgaven er en analyse av forbindelsene mellom humoren og de groteske kroppene i Jølsens forfatterskap.

Jølsens humor er påpekt av mange som har forsket på forfatterskapet. Lærer og litteraturskribent Antonie Tiberg utga det første store arbeidet om Jølsen. Hun mener humoren kan spores i hele forfatterskapet, og sammenligner utviklingen av det komiske med Jølsens egen latter:

Hendes latter var litt annerledes end folks flest. Den klukket litt indvendig, og saa brøt den ut støtvis, tilslut i én stor gaplatter, som ikke vilde holde op. Slik omtrent er utviklingen av det komiske element i hendes digtning. Det begyndte indvendig, da hun saa Jon og Perikles gaa omkring i kisteklærne med kusma i bukseknærne og andrikhale bak. Det brøt ut i støt med Gangauerne, og det ble voldsomt i 'Hollas', saa det endnu hang godt i i 'Brukshistorierne'. (Tiberg 1909, 125).

Utviklingen av det komiske ender med gapskratten i Jølsens to siste bøker vektlegger Tiberg i sitatet. Også den norske litteraturforskeren Astrid Lorenz vektlegger ”den folkelige gapskratten” (2003, 157) som et karakteristisk trekk ved Jølsens forfatterskap. Hun mener humoren uttrykkes i et frodig og muntlig språk i alle bøkene, og særlig i *Hollases Krønike* og *Brukshistorier* (2003, 157). Den danske litteraturkritikeren Jørgen Bukdahl mener det er en grotesk og særegen norsk humor som gjør seg gjeldende i *Hollases Krønike*. Han hevder humoren anes i resten av forfatterskapet, men bare unntaksvis (1924, 204). Den britiske litteraturprofessoren Janet Garton deler Bukdahls og Tibergs oppfatning om at humoren først virkelig kommer til sin rett i krøniken, men også hun mener at den glimtvis har vært synlig i hele forfatterskapet (1993, 76). Jens Bjørneboe, som også har befattet seg med Jølsen, leser derimot humoren i *Hollases Krønike* som et uttrykk for noe nytt ved forfatterskapet, nemlig ”[...] en karsk og sunn humor i skildringen av bygdedjevleskapen og den almene faenskap i mennesket.” (1979, 205). Han anser altså ikke humoren som en gjennomgående side ved forfatterskapet. Bygdeaspektet ved humoren er også vektlagt av Tiberg, som hevder krøniken

er preget av "[...] bred bondehumor i Enebaksdrakt." (1909, 125). Kari Christensen framhever frodigheten og humoren i forfatterskapet, hvor hun skriver at Jølsens forfatterskap preges av en overdådig humoristisk sans (1989, 194), som hun mener er av en enestående karakter blant norske forfattere, og et uttrykk for en typisk Enebakk-humor (8).

Louise Bohr Nilsen vektlegger kombinasjonen av komedie, farse og tragedie i *Hollases Krønike* (1949, 257), og framhever også humoren i *Brukshistorier* (261). Harald Beyer mener forfatterskapet kjennetegnes av det "[...] fantasivekkende, groteske og mytisk uhyggelige." (1952, 389). *Hollases Krønike* er "[...] skrevet med en vill humor." mener han (390). Christensen karakteriserer Jølsens humor som burlesk (26), og påpeker det mangfoldige, bisarre, groteske og humoristiske og barokke ved *Hollases Krønike* (156). Det groteske ved Jølsens humor understrekes altså av mange, men det er ikke skrevet så utførlig om hva som gjør humoren grotesk.

Tiberg hevder Jølsens humor er av en håndfast karakter, og at humoren har en realismeeffekt. Ifølge henne er det her "[...] den kraftige virkelighet bryter frem [...]" (Tiberg 1909, 126). Humorens realismeeffekt står i kontrast til det drømmeaktige som også kjennetegner Jølsen litteratur, mener hun (ibid.). Olav Solberg mener derimot at humoren, som han karakteriserer som grotesk-karnevalistisk, er en funksjon av de fantastiske elementene i forfatterskapet (1987, 4). Her finnes altså ulike meninger om humorens funksjon i forfatterskapet, en motsetning som også vil være av relevans for analysen.

Tiberg framhever Jølsens fascinasjon for *Dekameronen* (1909, 125), en sammenligning som er gjort av flere. A. H. Winsnes mener humoren i krøniken minner om Boccaccio, og ser en sammenheng mellom bokas anekdotiform og en Boccaccio-lignende humor (1961, 509). Også Bukdahl framhever *Dekameronen* som inspirasjonskilde, særlig på grunn av pestmotivet (1968, 84). Bohr Nilsen mener også Jølsens margfulle uttrykksmåte kan minne om Rabelais (1949, 258). Bukdahl hevder det er noe shakespearsk over scenene i *Rikka Gan* (1924, 187 og 1968, 77), noe Bohr Nilsen også mener å finne (1949, 255). Sammenligningene med Boccaccio, Rabelais og Shakespeare er interessant for analysen, fordi de plasserer Jølsen inn i en litterær tradisjon med forbindelser tilbake til middelalderen og renessansen, og dette er periodene der Bakhtin mener den groteske kroppens bildesystem er av stor litterær betydning.

Jølsens humor framheves altså av mange som en sentral del av forfatterskapet, og særlig vektlegges humorens plass i de to siste bøkene, *Hollases krønike* (1906) og *Brukshistorier* (1907), men den er også tilstede i debuten *Ve's mor* (1903) og *Fernanda Mona* (1905). *Rikka Gan* (1904) er derimot et alvorspreget verk. Da det er den groteske

humoren som er temaet i denne oppgaven, kommer jeg ikke til å analysere humoren i *Brukshistorier*. Det er ikke fordi det ikke er et morsomt verk. At *Brukshistorier* ikke er inkludert i analysen skyldes at jeg holder med Willy Dahl, som skriver i *Norges litteratur* at humoren i *Hollases Krønike* er preget av det groteske, mens humoren i *Brukshistorier* er lunere (1984, 224). Fordi jeg vil undersøke de groteske kroppenes forbindelse til latteren, har jeg derfor valgt å ikke bruke *Brukshistorier* i analysen.

I analysen vil hovedvekten være på *Hollases Krønike*, men jeg vil bruke noen få eksempler fra Jølsens øvrige verker for å belyse noen motiver som går igjen i forfatterskapet, og som jeg mener er sentrale for humoren. Som teoretisk utgangspunkt har jeg brukt Bakhtins teori om den groteske realismens bildesystem, og Bergsons teori om latter. Bakgrunnen for dette valget er at disse teoriene tar for seg sammenhengen mellom kropp, latter og humor. For å kunne diskutere de groteske elementene i Jølsens forfatterskap, har jeg også inkludert en del teoretiske aspekter ved det groteske som estetisk og litterært uttrykk.

Flere steder har jeg referert sitater direkte fra sekundærlitteraturen. Dette har jeg gjort i tilfeller hvor sitatene belyser et særskilt poeng som er viktig for forståelsen av det teoretiske grunnlaget. Der det har vært nødvendig med en grundigere forståelse av visse teoretiske innfallsvinkler, har jeg konferert primærlitteraturen. Jeg har sammenlignet ulike oversettelser, og brukt de oversettelsene hvor jeg mener hovedpoenget kommer best fram. Dette gjelder for eksempel Aristoteles, hvor jeg viser til sitater både fra Morrealls bok og fra *The Works of Aristotle*. Jeg har brukt utgaven av Jølsens *Samlede skrifter* fra 1923. Det er gjort små ortografiske endringer fra originalutgavene, for eksempel er store bokstaver i begynnelsen av substantiv endret. Jeg anser likevel dette som så små endringer at det ikke er av stor betydning for det språklige uttrykket.

1.2 Problemstilling

Det er min tese at humoren i Jølsens verker er nært forbundet med de groteske kroppsskildringene. Med utgangspunkt i Bakhtins teori om sammenhengen mellom latter og groteske kroppsbilder i den europeiske middelalder- og renessansekultur, litteratur inkludert, vil jeg analysere sammenhengen mellom framstillingen av groteske kropper og humor i *Hollases Krønike* (1906). I kontrast til de groteske kroppene, har jeg også sammenlignet de groteske kroppsskildringene i Jølsens skildringer av skjønne kropper, for å undersøke hvorvidt det også finnes en humor i skildringen av de skjønne kroppene. Som et

strukturerende grep i det analytiske arbeidet har jeg valgt å forfølge noen kroppsmotiver hvor jeg mener både det groteske og humoristiske kommer til uttrykk. De følgende motivene er utgangspunktet for analysen: den kroppslige typehumoren, djevelen i forkledning, den groteske kroppen i kontrast til den skjønne, med utgangspunkt i skildringer av munn, død og dyrelignende menneskekropper, og kroppen som et uttrykk for degraderende humor. Jeg diskuterer også den groteske estetikken i Jølsens litterære stil.

Med hovedvekt på *Hollases Krønike* vil jeg analysere sammenhengen mellom humor og groteske kroppsframstillinger i Jølsens forfatterskap. Gjennomgående vil jeg undersøke hvordan humoren kommer til uttrykk i kroppsskildringene, og avslutningsvis diskuterer jeg humorens funksjon i litteraturen.

1.3 Mottakelse, forskning og litteraturhistorisk plassering

Jølsen utga fem bøker på Aschehoug. Hun debuterte med *Ve's mor* i 1903. *Rikka Gan* ble utgitt i 1904 og *Fernanda Mona* i 1905. *Hollases Krønike* kom i 1906 og hennes siste bok, *Brukshistorier* i 1907. Etter Jølsens død ga Tiberger ut et utvalg av Jølsens upubliserte skrifter i *Efterlatte arbeider* (1908). Tiberger påpeker i sin biografi at Jølsens arbeidet lenge med det som skulle bli storverket "Den røde Høst", som hun aldri rakk å ferdigstille (1909, 116). Bukdahl kaller det "hendes uskrevne Kvad" (1924, 221).

Jølsen (1875-1908) ble født og døde, svært ung, i Enebakk. Hun vokste opp på storgården Ekeberg, som hadde tilhørt Jølsenslekten siden 1634. Faren ble slått konkurs og gården ble solgt. Dette preget Jølsens diktning, og var inspirasjonen for *Rikka Gan* og *Fernanda Mona* (Tiberger 1909, 104). Bygda og dens gårder står som modell for bygdeskildringene i forfatterskapet (Christensen 1989, 27).

Jølsen er en anerkjent forfatter. Bukdahl skriver at Jølsen "[...] er endnu uovertruffet i norsk kvindelig Kunst. Og jeg kender ingen i Norden med hvem hun kan sammenlignes, i Fantasi, i psykologisk Indsigt, i selve Formatets Størrelse." (1924, 172). Hans E. Kinck, som også leste manuskriptet til *Ve's mor*, kalte henne en "steil begavelse" og "en rik mulighet" (1973, 127) i minneartikkelen "Ved Ragnhild Jølsens død", trykket i *Samtiden* i 1908. Ved utgivelsen av *Ve's mor* antok flere at romanen var skrevet av Kinck, heriblant kritikeren Anders Stiloff. Han mente boka var "dyrisk lodden" og "ægte mandfolkeagtig" (sitert i Tiberger 1909, 101), og derfor ikke kunne være skrevet av ei dame. Debuten ble jevnt over godt mottatt av kritikerne, skriver Tiberger (ibid.), og forfatterskapet var anerkjent i samtiden.

Georg Brandes viste interesse for Jølsens litteratur, og skriver i et brev til henne om *Rikka Gan*: ”Det er noe i den. Stærke Træk, en viss Stil, [...]” (Brandes, sitert i Christensen 1989, 120). Poeten Gabriel Scott skriver om henne etter utgivelsen av *Brukshistorier*: ”[...] for lengst vor første forfatterinde, og gud ved, at hun staar langt foran de fleste af vore forfattere!” (sitert i Solberg 1987, 21).

Tibergs *Ragnhild Jølsen: I liv og diktning*, utgitt i 1909, er et standardverk i Jølsenforskningen. Bukdahl inkluderer et kapittel om forfatterskapet i essaysamlingen *Norsk National Kunst* fra 1924, og Bohr Nilsen behandler forfatterskapet i artikkelen ”Drømmen, virkeligheten og døden”, trykket i *Vinduet* i 1949. På 60- og 70-tallet ble det skrevet en del om Jølsen. I 1964 utkom Jens Bjørneboes biografiske roman *Drømmen og hjulet*, og den lille artikkelen ”Ragnhild Jølsen – romantiker og realist”. Artikkelen ”Romantikk og realisme i Ragnhild Jølsens forfatterskap”, signert Rolf Nyboe Nettum ble trykket i *EDDA* i 1972. Lorenz er kanskje den som har skrevet mest om Jølsen. I etterordet til 1981-utgaven av *Rikka Gan* skriver hun at Jølsen nesten er en glemt forfatter, som blir plassert som heimstaddikter og romantiker, men mener forfatterskapet er av stor interesse fordi det utgjør en protest mot småborgerlige normer, religionsdogmer og seksualmoralen og kvinnes rolle i samfunnet. Protesten viser seg i bilder og scener, mer enn i intellektuell diskusjon (Lorenz 1981, 130). Solberg mener, i motsetning Lorenz, at Jølsen ikke hører til blant de glemte forfatterne, selv om han påpeker at hun heller ikke er mye lest (1987, 19).¹ Han skrev to artikler om Jølsen på slutten av 80-tallet, ”’Suget i hjertet’ – ’det fantastiske’ hos Ragnhild Jølsen” og ”Realisme eller romantikk, kontinuitet eller brot? – Ragnhild Jølsens *Brukshistorier*”. I 1990 skrev Helge Nordahl en artikkel om Jølsen i *EDDA*, og i 1991 utkom essaysamlingen *...tre kyss for den ensomme fugl*. Den britiske litteraturforskeren Janet Garton inkluderer et kapittel om Jølsen i boka *Norwegian women's writing* (1993) og Pål Bjørby skriver om Jølsen i kapitlet ”Eros and Subjectivity” i boka *Fin(s) de Siècle in Scandinavian Perspective* som også utkom i 1993. Henning Howlid Wærp skriver om gotiske trekk ved Jølsens romaner i *Litterære skygger: Norsk fantastisk litteratur* fra 1998. I 1999 publiseres en artikkel om novellen ”Hanna Valmoen” fra *Brukshistorier* i *Nordlit*, skrevet av Atle Skaftun. Den svenske litteratur- og kjønnsforskeren Kristina Sjögren vier et kapittel til Jølsen, hovedsakelig *Rikka Gan* i sin doktorgrad fra 2010, ”Transgressive femininity: gender in the Scandinavian Modern Breakthrough”, og publiserte en artikkel om *Rikka Gan* i 2012. Gerd Karin Omdal

¹ Utlånstall fra Deichmanske viser 885 førstegangslån av Jølsens litteratur fra 2005-2016 (bibliotekar Jørgen

har også et kapittel om Jølsen i boka *Grenseerfaringer* i 2010. Kari Christensens biografi *Portrett på mørk treplate* utkom i 1989 og Arnhild Skres *La meg bli som leoparden* i 2009.

Det er skrevet i hvert fall 14 hoved-/masteroppgaver om Jølsen,² hvorav syv er skrevet ved UiO, den siste i 2005. Noen av oppgavene tar for seg forfatterskapet som helhet, men mange er konsentrert om *Rikka Gan*. Ved UiO er det skrevet én hovedoppgave om det mytiske i *Hollases Krønike*, av Rita Hvistendahl. Denne har også blitt trykket som artikkel i *EDDA*. Kvinneaspektet og kjærlighetsmotivet i forfatterskapet er sentralt i flere av studiene og forskningsarbeidene.

Jølsen er også nevnt i flere litteraturhistorier, heriblant Aschehougs *Norsk litteraturhistorie*, både i Harald Beyers utgave fra 1952. I den nye utgaven fra 1961 har Winsnes inkludert flere sider om henne. Hun er også med i Cappelens *Norges litteraturhistorie: Fra Hamsun til Falkberget*, første gang utgitt i 1975, hvor Amdam skriver noen sider om forfatterskapet. Willy Dahl skriver om henne i *Norges litteratur* fra 1984, og hun er nevnt i andre bind *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1989), og i tredje bind av *Nordisk kvindelitteraturhistorie* fra 1996. Per Thomas Andersen inkluderer også Jølsen i sin *Norsk litteraturhistorie* (2012), og som han påpeker her, er den litteraturhistoriske plasseringen av Jølsens forfatterskap litt komplisert, fordi det faller mellom nyromantikken på 1890-tallet og nyrealismen på 1900-tallet (2012, 362).

Jølsen hadde også evner som billedhugger. Hun begynte med billedhugging allerede i skoledagene, og gikk senere i lære hos en billedhugger i København (Tiberg 1909, 47, 114). Når familien bodde i Kristiania i 90-årene, vanket hun i byens kunstmiljø. Mellom utgivelsen av *Hollases Krønike* og *Brukshistorier*, reiste hun til Italia hvor hun var i Firenze og Roma i flere perioder, og ble en del av et nordisk kunstmiljø der (Tiberg 1909, 52, 139). Disse poengene er interessante i en diskusjon av Jølsen litteraturhistoriske plassering. Flere har framhevet det billedhuggerske ved forfatterskapet, heriblant litteraturkritiker I. A. Refsdal, som Tiberg viser til en anmeldelse. I en anmeldelse av *Rikka Gan* som sto på trykk i Bergensbladet *Samarbeidet* i 1904, sammenligner han Jølsen med Rodin: ”Hennes kunst er en skulptur i ord.” skriver anmelderen (sitert i Tiberg 1909, 113). Dette kan kanskje være et utgangspunkt for å forstå Jølsens plassering i litteraturhistorien.

² Dette taller er noe uklart. Wærp viser til i 1998 at det er utgitt 13 hovedoppgaver om Jølsen (102). I Universitetsbibliotekes søkebase, har jeg kommet fram til at det er skrevet 14 hoved-/masteroppgaver om forfatterskapet. To av disse er imidlertid skrevet etter 1998. Bibliotekar Anne Sæbø ved UB skriver i en e-post at søkebasene ikke nødvendigvis er komplette, og at det derfor kan være vanskelig å komme fram til et korrekt tall (personlig kommunikasjon i e-post 26. januar 2017).

Det særegne ved Jølsens forfatterskap, som Solberg også mener er uvanlig i norsk litteratur, er blandingen av det realistiske og fantastiske, det hverdagslige og drømmeaktige (1987, 3). Også hos Bukdahl framheves denne blandingen som karakteristisk:

Ragnhild Jølsen var i den Grad Virkelighedsmenneske, at hun gav afkald paa al letkøbt Virkelighedsskildring. Det er en forklaring til det romantiske og ekstatiske i hendes Kunst, hendes Foragt for de Linjer, der drager Grænserne for Illusion og Virkelighed. (Bukkdahl 1924, 173).

Det diskutert om Jølsen er romantiker eller realist. Bukdahl og Nettum leser forfatterskapet som en utvikling fra det romantiske til realismen, og begge leser den realistiske tendensen i forfatterskapet som en del av en personlig utviklingsprosess (1968, 85 og 1972, 166-167). Bygdeskildringene i *Brukshistorier* regnes som skillet mellom de to tendensene. Den er fri for symbolikk og subjektivitet, og er et realistisk portrett av hverdagen til arbeiderklassen i bygda, skriver Nettum (1972, 165-166). Solberg diskuterer realismen og romantikken i forfatterskapet i en artikkel om emnet, og vektlegger at Jølsen her, som i resten av forfatterskapet, fortsatt vektlegger folketradisjon og overtro (1987, 20). Han argumenterer for at *Brukshistorier* heller bør leses som en kontinuitet enn et brudd i forfatterskapet. Solberg vektlegger at det ikke er de sosiale forholdene på fabrikken eller på husmannsplassene som er det sentrale i skildringen, og viser til at overtroiske forestillinger vektlegges i større grad enn de sosiale skildringene (33). Lorenz leser romantikken og realismen som en karakteristisk blanding i forfatterskapet, og i sin analyse av *Hollases Krønike* framhever hun at selv om de romantiske elementene er mest iøynefallende, er det også mange realistiske trekk i romanen, og hun leser realismen særlig i kvinneskildringene (1980a, 17).

Som Andersen påpeker, er det flere nyere forskningsarbeider hvor Jølsen leses i lys av den gotiske romansjangeren, og han mener dette kan være en mer dekkende diskusjon enn en diskusjon om Jølsen som overgangsforfatter (2012, 362-363). Det gotiske er interessant i forbindelse med det groteske, og jeg vil derfor diskutere dette litt nærmere. Bohr Nilsen er det første som påpeker likhetstrekk mellom Jølsens forfatterskap og en gotisk roman, nemlig Emily Brontës *Wuthering Heights* (1949, 255). Wærp tar til orde for å lese forfatterskapet i lys av begrepet om den gotiske roman. Det som kjennetegner den gotiske romansjangeren er, kort oppsummert, at det irrasjonelle og overnaturlige spiller en større rolle enn det realistiske, at tabuer ofte skildres og at grensene mellom menneske og dyr ofte utfordres (Wærp 1998, 106-107). Det uhyggelige og uforklarlige er også av betydning i gotisk litteratur, fortsetter han og viser til Freuds begrep om det uhjemlige, som både symboliserer noe hjemlig, og noe

skjult og illevarslende (112). Store gamle slott og herregårder sentralt i den gotiske romanen (107). Hos Jølsen fungerer slektsgårdmotivet på samme måte i litteraturen, skriver Andersen, med sine hemmelige rom, ruiner, gjengangere og døde barn (2012, 363). Wærp argumenterer for at Jølsens romaner kan leses i lys av den gotiske romanens sjangerbegrep, særlig grunnet stilskiftene hennes, komposisjonsformen, og det bisarre i forfatterskapet. Denne innfallsvinkelen til litteraturen kan også være et alternativ til diskusjonen om romantikk eller realisme som har preget litteraturhistoriske tolkninger av forfatterskapet, fortsetter han, da den gotiske romanen kan ha både romantiske og realistiske trekk (1998, 116). Han framhever særlig anslaget i *Rikka Gan* som et eksempel på forfatterskapets gotiske elementer (113):

Sorte laa Gan gaards huse med sit søvnige ekko, og trærødderne skalv nede i haven.

Sol kom gnistrende ved sommertid, klar og sterk som bare sommervind kan gnistre. Magdet ikke gnistre i noget paa Gan: Ikke i en tagsten paa mønet. Ikke i en enslig rude. – Det turde da tjene som en lignelse dette, hvordan Gan gaard ved sjøen nu ikke længer hørte dagen til, – slig den lukked sig sammen, tæt og tvær, og sov i sin falne storhed. (Jølsen 1923a, 99).

Lorenz viser til det samme sitatet for å illustrere jugendtrendene hun mener å finne i Jølsen forfatterskap (1993, 107). Garton trekker fram Art Nouveau-stilen som innflytelsesrik for Jølsens forfatterskap, og mener hun har blitt påvirket av kunstnermiljøet i Kristiania på 1890-tallet (1993, 73), og også Bukdahl framholder likheter mellom Jølsens diktning og periodens malere og billedhuggere (1968, 71). Lorenz skriver om jugendstilen at det er den svungne linje som er stilens hovedkjennetegn, og at ornamentale former er framtrædende (1993, 96). Jugendstilens estetikk uttrykker både avstand og interesse for det enestående, og kan betraktes som en virkelighetsflukt (97), og Lorenz framhever også jugendstilens bruk av det groteske, med motiver fra karneval, transe og mytologi (98). Hun mener jugendstilen kan brukes for å beskrive Jølsens moderne sider ved forfatterskapet, og tar til orde for å lese forfatterskapet i lys av denne stilarten som et alternativ til diskusjonen om romantikk eller realisme (for øvrig den samme argumentasjonen Wærp tar i bruk i sin analyse av det gotiske i forfatterskapet). Lorenz mener at Jølsens særegne stil bør leses som et samlet kunstnerisk uttrykk, og mener forfatterskapet kan leses i lys av hennes virke som billedhugger (102, 104). Hun karakteriserer språket i *Rikka Gan* som ordarabesker, med arkaiserende uttrykk, gjentakelser og inversjon. Hun mener den samme stilen finnes i *Fernanda Mona*. Hun mener forfatteren møter billedhuggeren i disse romanene, at ordet møter bevegelsen (112). Jeg mener man kan finne noe lignende i *Hollases Krønike*, noe jeg kommer tilbake til i analysen.

Jeg har her forsøkt å vektlegge litteraturhistoriske oppfatninger av forfatterskapet som kan underbygge analysen av humoren og det groteske. Derfor har jeg brukt litt plass på å vise

de ulike oppfatningene av Jølsens forfatterskap som romantikk eller realisme, som kan være nyttig i en diskusjon av de forskjellige oppfatningene av humorens funksjon i forfatterskapet som nevnt innledningsvis, enten som uttrykk for det fantastiske eller det virkelige i forfatterskapet. Den litteraturhistoriske diskusjonen om romantikk og realisme er jo også interessant, ettersom det påpekes at Jølsens forfatterskap rommer begge deler. Derfor holder jeg også med Lorenz og Wærp i at den kan være fruktbart å lese forfatterskapet fra en litt annen innfallsvinkel, da det kan ta høyde for begge disse tendensene, uten at en konklusjon av hvilken retning som er sterkest kanskje er nødvendig. Måtene å lese Jølsens forfatterskap på i lys av den gotiske romantradisjonen og jugendstilen har jeg inkludert fordi jeg mener det er et viktig supplement til diskusjonen om romantikk og realisme, og også fordi disse to måtene å lese forfatterskapet på, henviser til det groteske ved Jølsens forfatterskap.

1.4 Kort presentasjon av Jølsens litteratur

Jølsens debut *Ve's mor* (1903) foregår på den forfalne gården Gruvang, og er en skildring av den unge Paula Heiss som gifter seg med den eldre Gerhard Winkel. På gården bor også hans yngre halvbrødre Jon og Perikles. Paula innleder en gammel flamme, Ove Munk, som avsluttes når hun blir gravid med Winkel. Hun får sønnen Dag, som dør i en tragisk ulykke, og i sorgen blir hun avhengig av morfin. Hun gjenopptar forholdet til Ove Munk, som resulterer i barnet Ve, som hun ser på som Guds straff for sine synder og som hun avskriver. Etter Winkels død, tar hun Ve til seg i morfinrusen. I analysen vil jeg se nærmere på kroppene til Winkelbrødrene har groteske elementer ved seg, noe blant annet Winsnes påpeker (1961, 507). *Ve's mor* er en samtidsfortelling.

Rikka Gan (1904) er en alvorlig roman. Det er også denne boka som har ført til assosiasjonene Bukdahl og Bohr Nilsen får til Shakespeare. Slektsmotivet og den gamle familiegården er sentralt i handlingen. For at familien skal få bli på gården, prostituerer Rikka seg for den rike herremannen Aga som sitter på pengemakten. Hun tar livet av barna hun får med ham, og drømmer seg bort i en fantasiverden hvor den eventyrlige elskerens Vilde Vaa trer fram. Boka ender tragisk, med Rikka og Fernandas død.

Fernanda Mona (1905) er en fortsettelse på fortellingen om Ganslekten, hvor Rikkas niese Fernanda Mona er hovedperson. Også her finnes en mannsskikkelse som har mange ting til felles med Ove Munk og Vilde Vaa, Daniel Falbe. Hun møter sitt endelikt når slektsgården oppgis, og tar sitt eget liv. Det er en tragisk skjebne, men Bohr Nilsen

understreker også romanens framtrepende humor, i hovedpersonens søstre, gangaupene, og deres far, den veike Jon Torsen (1949, 17). Jeg vil se nærmere på gangaupene i analysen, da de er et uttrykk for Jølsens groteske humor, påpekt blant annet av Tiberg (1909, 121).

Brukshistorier (1907) er en novellesamling bestående av tolv fortellinger. Det er skildringen av et fabrikk-samfunn, en skildring av en bygde i endring. De gamle ideene om folketro står i kontrast til framveksten av et moderne industrisamfunn. Sentralkarakteren Helle Holm er basert på Jølsens far, Holm Jølsen (Tiberg 1909, 10).

Hollases Krønike (1906) er en fortelling om en østnorsk bygd. Den består av fire titulerte deler, som fungerer som overskrifter for handlingen. Romanen er bygget opp av flere episoder med løs sammenheng, og er fortalt i tredjeperson, med en tydelig fortellerkommentar. Som Christensen påpeker, er det en kvinnelig forteller (1989, 146): "[...] vi kvinner [...]" (Jølsen 1923b, 212), kommenterer fortelleren. Hovedkarakterene Angelica, som er kunstner og den onde bygdekaksen Hollas er motstridende krefter i romanen. Konflikten mellom disse to, og eiendomsstriden mellom bygdekaksene Hollas og Krumholten, med hver sin storgård, er handlingsdrivende motiv. Hollas er stolmaker, smed og falskmyntner, og romanen skildrer hvordan han skaffer seg makt i form av eiendom. Han sitter på Munkejord gård, og kjøper bygdas kirke på auksjon. I tillegg er bygdas prest Preben, Hollas' myndling Netta, kirketjeneren Far Kristen og hans stebarn, og den vakre Otto Kefas, som er gjenkjennelig fra Jølsen øvrige romaner, sentrale karakterer.

I tillegg er bygdas administrasjon delaktig i kulissene, en navnløs fogd, lensmann og skriver. Allmuen kan også nærmest betraktes som en karakter i sin funksjon, som representant for folkesnakk, tilskuere og kirkegjengere. Bokas kjerne er "[s]triden mellom bondetræskheten og djævelskapen [...]", skriver Tiberg. (1909, 125). Bukdahl kaller bygdeskildringen et tverrsnitt (1924, 204), og Lorenz vektlegger romanens vide ramme, hvor bygda er skueplassen (1980a, 17). Winsnes framhever kirken som fortellingens sentrale sted (1961, 509). I tillegg er Hollas' Munkejord gård med stall og smie, Krumholt, prestegården og delvis herregården Re sentrale steder, som utgjør romanens topografiske rammeverk.

En skissering av handlingen er på sin plass. I bokas første del er konflikten om eiendom mellom Hollas og Krumholten sentral. Hollas får et avkom med hoppa si, og bygdeoriginalen Meheimen blir funnet død. Netta innleder en flørt med Krumholtens sønn. I romanens andre del, bygdas kirke solgt på auksjon og Hollas blir kirkeeier. Han dytter Far Kristens stedatter ned fra kirketaket når han tar henne på fersk gjerning i å stjele bly til stefaren. Hun lammes og mister taleevnen, og blir tatt hånd om av Angelica på prestegården. I romanens tredje del er Angelica sentral. Hun forelsker seg i Otto Kefas, og har et

elskovsmøte med ham ute i åkeren. Hun vil male sin elskede som Jesus, og Hollas lurert henne til at dette bør være kirkens albertavle etter at hun avslår hans frieri. Med sin manipulerende ondskap får han Angelica til å portrettere ham som djevelen på albertavlem, og dermed blir hun gjort til skam foran hele bygda. Avdelingen ender med at Angelica ber en bønn om kvinners kår, og forlater krøniken. I bokas fjerde del fortsetter striden mellom Hollas og Krumholten. Som en hevn over Krumholten setter Hollas pesten ut i bygda, ved hjelp av en signekjerrings trolldom fra eldre tider. Krumholtsfolket og store deler av bygda dør. Netta og presten blir forlovet, og Netta forsøker å frelse Hollas. Hollas opptre som prest i kirken, og blir smittet av pesten. Romanen slutter med at Hollas dør, og han og Krumholten skildres i en evig feide.

Willy Dahl mener Jølsen spiller på mytene om Hollasfiguren i det han kaller en studie av ondskap. Gammel folketro brukes til å forklare Hollas' maktposisjon, grunnet allmuens manglende begreper om sosio-økonomiske forskjeller. Dahl vektlegger bokas dobbelthet, som han også leser som typisk for Jølsen, nemlig kontrasten mellom historisk og nøktern etterpåklokskap, og innlevelser i myter og sagn, som gir seg utslag i et berusende symbolspråk (1984, 223–224). Tiberg påpeker at Jølsen kjente til norrøn mytologi (1909, 61) og Bukdahl understreker den frie, kunstneriske bruken av gamle eventyr og sagn (1968, 83–83).

Hollases Krønike er lagt til en historisk fortid, med uklar tidsbestemmelse. Både Harald Beyer (1952, 390) og Winsnes mener handlingen er plassert på 1500-tallet (1961, 509). Amdam plasserer hendelsene til 1700-tallet (1995, 396), noe også Bohr Nilsen og Nettum gjør (1949, 258 og 1972, 164). Lorenz gjennomgår de historiske opplysningene i romanen i artikkelen "Kjærligheten og virkeligheten". Presten ber for Christian den 7. (1749–1808) og dronning Juliane Marie, som var dronning fra 1752–1766. På 1720-tallet begynte man å selge kirkene til private eiere, og Skandinavias siste pestepidemi var i tidsrommet 1710–1713, skriver Lorenz. Hun viser også til storbondens økonomiske fordel i forbindelse med inflasjonen og pengereformen, som viser seg i Krumholtens gårdskjøp i romanen, og som kan tyde på tiden omkring 1814 (1980a, 18). Christensen viser til at Enebakks kirke fra 1200-tallet, som står som modell for krønikens kirke, ble solgt i 1754 (1989, 140). Disse eksemplene kan indikere romanens tidsbestemmelse, men den er altså uklar. Det er heller ikke så sentralt for analysen, selv om 1500-tallet er en interessant tidsmessig plassering med tanke på at Bakhtin framhever den groteske kroppen som dominerende i litteraturen i denne perioden.

1.5 Om krønikesjangeren

Krønike kommer av det greske ordet *khronikos*, ”som angir tiden”. Det er en eldre form for historieskriving, hvor historiske hendelser framstilles kronologisk, og ofte er ordnet etter tidsperioder, for eksempel en makthaveres regjeringstid. Krønikeformen var mye brukt i middelalderen og er ofte tematisk, for eksempel i slekts-, by-, bygdekrøniker. Sjangeren grenser mellom en episk og historisk framstilling (Lothe, Refsum og Solberg, ”krønike”). Krønikeformen er en form for annalistisk historiefortelling, hvor årsakssammenhenger ikke er forklart, i motsetning til pragmatiske og teleologiske historieframstillinger. Her er henholdsvis årsaksforbindelser mellom hendelser og hendelsenes målrettethet viktig (Aarseth, ”historie”).

Flere har diskutert Jølsens bruk av krønikebegrepet. Amdam mener Jølsens fantasifulle krønikestil har tonefall fra eventyr, sagn og ballader, og at den står i sterk kontrast til Jølsens sosiale skildringer, hvor stilen er mer realistisk (1995, 395). Winsnes vektlegger bokas anekdotiform (1961, 509), og Dahl mener boka er et eksperiment med et stivt krønikespråk (1984, 224). Lorenz vektlegger det moderne ved bruken av krønikestilen, og mener Jølsen er nyskapende i sjangervalget og sitt særegne språk (1993, 100). Lorenz mener forfatteren står friere i bruken av allvitende fortellerkommentarer uten romanens og novellens sjangerkrav. Både romantiske og realistiske elementer får plass i krøniken, fortsetter hun, i blandingen av gamle sagn og eventyr og en samtidig tematikk omkring kjønsspørsmål, forsetter Lorenz. Hun mener boka mangler den episke bredden som er krønikes kjennetegn (1980a, 17). Nettum vektlegger derimot verkets episke bredde i skildringen av bygda, som han knytter til krønikesjangeren, og Jølsens bruk av lokal tradisjon som inspirasjon i verket. Han mener hun ved bruk av krønikeformen klarer å løsrive seg fra den subjektive holdningen i de tre første bøkene, og karakteriserer krøniken som en virkelighetsnær framstilling, med konkrete observasjoner og frodig fantasi. Han forbinder også humoren med framstillingsformen (1972, 164). Bukdahl mener den objektive holdningen er årsaken til romanens humor (1968, 83). Jølsens valg av ”krønike” i tittelen må ses som et litterært grep for å understreke romanens historiske ubestemmelige fortid, mer enn en sjangerbetegnelse, selv om visse av krønikes kjennetegn er tydelige. Fortellingen er periodisk. Det er Hollas’ velmaktsdager i bygda som avsluttes ved pesten som er krønikes ramme. Fortellingen er ikke årsakssøkende, og sammenhenger antydes gjerne gjennom hendelsenes rekkefølge, som Christensen påpeker (1989, 148). *Hollases Krønike* er en roman.

2 Teori

2.1 Begrunnelse for valg av teori

Latter og humor er et stort filosofisk emne som det er skrevet mye om. Her vil jeg først og fremst legge vekt på teorier som belyser sammenhenger mellom kropp, latter, humor og det groteske, da det er den kroppslige og groteske humoren i Jølsens forfatterskap jeg skal analysere i oppgaven. Derfor vil Henri Bergsons (1859-1941) *Latteren (Le Rire. Essai sur la signification du comique)* fra 1900 og Mikhail Bakhtins (1895-1975) verk om latterens historie, *Rabelais och skrattets historia*, skrevet på 30-tallet, utgitt i 1965, være sentrale som teoretisk grunnlag i analysen. I disse teoriene drøftes nemlig forbindelsene mellom kropp, latter og humor. Bakhtin tar også for seg den groteske kroppens bildesystem, som vil være relevant i diskusjonen av de groteske kroppene hos Jølsen. For å drøfte det groteske som estetisk uttrykk, og grotesk latter og humor, vil jeg ta utgangspunkt i Wolfgang Kayzers standardverk *The Grotesque in Art and Literature (Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung)*. Jeg vil åpne teorikapitlet med en kort oversikt over skillet mellom latter og humor. Den amerikanske filosofen John Morreall diskuterer dette skillet innledningsvis i antologien *The Philosophy of Laughter and Humor* fra 1987. Det er ikke rom for en utførlig gjennomgang av latterens historie i denne oppgaven, men jeg vil vise til noen sentrale tanker om latter som har vært av betydning for synet på latteren gjennom historien, og som jeg mener er et viktig grunnlag for den analytiske forståelsen av Jølsens humor. Morreall vektlegger humoren som et interessant filosofisk objekt, og anser humor og filosofi som beslektede størrelser (1987, 1). Det er viktig å kunne skille mellom latter, humor, og det som er morsomt, mener han, og viser til at alle former for latter ikke nødvendigvis er et uttrykk for humor (5). Tre teorier om humor har vært førende for filosofiske diskusjoner om emnet, fortsetter han, *the Superiority Theory, the Relief Theory og the Incongruity Theory*. Den første teorien, som er sentral blant tidlige filosofer, går ut på at det er en følelse av overlegenhet overfor andre som framkaller latteren. Aristoteles' teorier er et eksempel på denne innfallsvinkelen, fortsetter han, men viser også til at denne teorien delvis er tilbakevist. En følelse av overlegenhet er ikke nødvendigvis lattervekkende, man vil for eksempel ikke alltid le av andres mislykkethet. Man kan også more seg uten at en følelse av overlegenhet er involvert, skriver Morreall (5-6). I den andre teorien betraktes latteren som et utløp for nervøsitet, og forklares dermed fysiologisk og psykologisk. Sigmund Freuds *The Joke and its Relation to the Unconscious* er et eksempel på denne retningen. Morreall mener at heller

ikke denne teorien forklarer essensen ved humor og latter, fordi han mener latter ikke alltid kan forklares som et utløp for en nervøs energi, selv om det noen ganger er tilfelle. Han påpeker også at opphavet til latteren ikke er denne nervøse energien. Problemet med disse to teoriene, fra Morrealls synsvinkel, er at de ikke tar utgangspunkt i hva som er morsomt (6). Freuds verk "Der Witz" har vært av stor filosofisk betydning, men fordi humorens psykologiske side ikke er teamet for denne studien, har jeg valgt å ikke bruke dette verket som en del av det teoretiske grunnlaget. Morreall skriver at den tredje teorien om inkongruens, har størst innflytelse i dag. Denne teorien tar, i motsetningen til de to andre, utgangspunkt i å definere hva som er morsomt, og hvorfor. Det lattervekkende og morsomme springer ut fra en form for uoverensstemmelse, og det blir morsomt når oppfatningen av et objekt kolliderer med den forventingen man har til situasjonen. Inkongruensteorier om humor er et forsøk på å bestemme humorens formelle objekt, altså hva som skal til for at noe er morsomt (ibid.).

Det er ikke plass til en videre diskusjon av de teoriene i denne oppgaven, men jeg har valgt å nevne dette hovedskillet, da jeg mener det kan være nyttig for å skille mellom tilfellene av humor og tilfellene av latter i Jølsens forfatterskap.

2.2 Latter og humor i antikken

De første filosofiske teoriene om latter og humor er fra antikken. Siden disse teoriene har dannet grunnlaget for dagens tanker om temaet, er det hensiktsmessig å begynne med et kort overblikk over noen sentrale tanker om emnet fra antikken. Morreall og den danske filosofen Peter Thielst, som har skrevet den idéhistoriske innføringen *Latterens lyst*, trekker begge fram Sokrates, Aristoteles og Cicero som sentrale for synet på latter i antikken.

Thielst åpner *Latterens lyst* med en begrepsdefinisjon av humor og humør. Ordene kommer av det samme latinske ordet *humor*, som betyr "fuktighet" eller "væske" (2001, 184). Humorbegrepet stammer fra den hippokratiske medisin i det 5. og 4. århundre f.Kr. I denne læren tok man utgangspunkt i menneskets fire kroppsvæsker, blod, gul galle, sort galle og slim. Balansen mellom disse væskene ble brukt for å forklare menneskets humør og temperament. På dette grunnlaget ble mennesket delt inn i fire typer, *sangvinikere*, *melankolikere*, *kolerikere*, og *flegmatikere*, som representerte henholdsvis glede og varme, et mørkt syn på tilværelsen, hissighet og sløvhet (Thielst, 184-185). Humor dreier seg om evnen til å le, fortsetter Thielst, og fordi latteren er et uttrykk for noe menneskelig, blir humoren en

måling av denne væskebalansen, og også personers humør. *Sangvinikerne* ble i denne læren regnet som nærmest det menneskelige ideal, fordi den med evne til latter var mest seg selv, og dermed også mest menneskelig (185). Poenget er relevant for analysen av *Hollases Krønike* i undersøkelsen av hvem som ler og bildene av latter. I hippokratisk medisin tillegges også latterens legende kraft stor betydning (Bakhtin 2007, 74).

Thielst framhever også den homeriske latteren, latterbrølet fra de olympiske gudene, som betydningsfull i antikken. Det er den halte og stygge Hefaistos som vekker denne latteren, og det kan derfor se ut som lytehumor. Men det hans selvironi og sluhet, og evnen til å vinne over motgang som vekker gudenes latter. Den homeriske latteren er av endeløs, rungende og godmodig art, fortsetter Thielst, men også med elementer av skadefryd. Her er latteren en anerkjennelse av et uhøytidelig selvbilde og listighet, og er av vennlig og forsonende art. Derfor er den også sosial (Thielst, 186-187). Hefaistos forbindelse til latteren er relevant for analysen fordi han har flere likhetstrekk med romanens hovedkarakter, Hollas, som også er stygg og halt. Hollas vil også kalle avkommet sitt Hefaistos, og betydningen av dette skal jeg analysere nærmere.

I det følgende skal jeg diskutere noen poenger fra antikkens filosofi som er av betydning for Bergson og Bakhtins teoretiske utgangspunkt når det gjelder latter. Sokrates er vesentlig fordi han bestemmer komedien som en blanding av smerte og glede i Platons dialoger, framhever Thielst (189-190). Aristoteles er sentral fordi han er den første som karakteriserer mennesket som *zoon gelastikon*, altså et vesen som kan le, fortsetter han (190). Både Bakhtin og Thielst viser til følgende sitat fra *On the Parts of Animals*: "That man alone is affected by tickling is due [...] to his being the only animal that laughs." (673a5-10). Her bestemmes altså latteren som noe særskilt menneskelig. Aristoteles vektlegger også latterens overraskelsesmoment, som forvirrer sansene og bevisstheten (Thielst, 190). I sin poetikk karakteriserer Aristoteles det komiske og lattervekkende slik:

Comedy, as we have said, is an imitation of people who are worse than the average. Their badness, however, is not of every kind. The ridiculous, rather, is a species of the ugly; it may be defined as a mistake or unseemliness that is not painful or destructive. The comic mask, for example, is unseemly and distorted but does not cause pain. (1449a, sitert fra Morreall 1987, 14).

Her bestemmes det komiske som imitasjon av feil, og det lattervekkende som en reaksjon på noe heslig, eller feil som ikke er smertefulle. Denne definisjonen er av stor betydning, skriver Thielst, fordi følelsen her utpekes som det som skiller tragedien fra komedien (192). Dette

skillet er også viktig for analysen. I *Hollases Krønike* er det lattervekkende ofte en reaksjon på det heslige. Dette er også relevant for latterens forbindelse til det groteske, som skal drøftes senere i dette kapitlet.

Det vittige er også et sentralt aspekt ved humor, og både Aristoteles og Cicero diskuterer det vittiges karakter. Aristoteles vektlegger det taktfulle og allsidige ved vittigheter i *Den nikomakiske etikk*: "People who carry humor to excess are considered vulgar buffoons. [...] Those who joke in a tactful way are called witty, which implies a quick versatility in their wits." (bok IV, kap. 8, sitert fra Morreall, 15). Det kanskje mest interessante ved sitatet for min analyse, er skillet mellom den overdrevne, vulgære humoren, og vittighetens taktfulle karakter. Morreall skriver at Cicero bringer et viktig teoretisk skille til filosofien om humor, nemlig skillet mellom språklig og tematisk humor (1987, 17). Cicero vektlegger både det språklige og tematiske som en del av vittighetens uttrykk i *De Oratore*: "Whatever is wittily expressed consists sometimes in an idea, sometimes only in the language used. But people are most delighted with a joke when the laugh is raised by the idea and the language together." (bok II, kap. 60, sitert fra Morreall, 18). Ciceros poeng virker kanskje litt opplagt i dag, men er inkludert her fordi jeg mener det fortsatt er et viktig poeng i en analyse av humor og latter, nemlig om det er språket, ideen, eller kombinasjonen av disse som gjør en litterær tekst morsom.

2.3 Kropp, latter og grotesk humor

2.3.1 Bakhtin: Folkelig latterkultur og karnevalskomikk

I Bakhtins verk om Rabelais og latterens historie er forbindelsen mellom humor, latter og groteske bilder av kroppen essensielt. Selv om Bakhtin konsentrerer seg om middelalderen og renessansen, mener jeg hans framlegging av den groteske kroppen som bildesystem er nyttig for å kunne analysere sammenhengen mellom humor, kropp og det groteske i Jølsens forfatterskap. Bakhtin starter utlegningen av latterens historie i middelalderen og renessansen, men grunnlaget for synet på latter i disse to epokene finner han i antikken. I tillegg til å trekke fram Hippokrates og Aristoteles, som skrevet om over, trekker Bakhtin fram den greske satiriker Lukian som sentral for synet på latter senere i historien. Lukian er viktig fordi han i sine dialoger skildrer den leende Menippos i dødsriket, og slik skaper en

forbindelse mellom latteren, døden og helvete, skriver Bakhtin (2007, 75-76). Bakhtin siterer Lukians dialoger, og jeg gjengir fra dialogen mellom Diogenes og Pollux her:

Menippos, Dioegenes ger dig rådet att komma ner hit och leva hos oss, (dvs. det hinsides riket), om du *skrattar tillräckligt åt allt som händer på jorden, så kommer du her nere att skratta ännu mer*. Där du nu är, finns det alltid något ovisst och osäkert i dina skratt. Människorna brukar jämt bekymra sig och frågar sig, vem vet egentligen vad som händer efter döden. *Men här nere kommer du alltid skratta, alldeles som jag ...*³ (Lukian, sitert i Bakhtin, 75-76)

Sitatet viser et bildet av den evige latteren i dødsriket, og har relevans for analysen av dødsscenene i *Hollases Krønike*. Der er nemlig den gapende munnen sentral i flere av dødsskildringene, en munn som kan minne om en leende munn.

I de tre kildene Bakhtin henviser til fra antikken, bestemmes latteren som et universelt filosofisk prinsipp. I renessansen er synet på latter preget av tanken om latterens positive, gjenfødende og skapende natur, skriver Bakhtin. Han vektlegger at dette står i kontrast til senere teorier om latter, her også Bergsons, hvor det er latterens negative funksjoner som vektlegges i størst grad (2007, 77). I det følgende skal jeg ta for meg noen av Bakhtins poenger vedrørende latterens historie, og i denne drøftingen finnes også grunnlaget for å forstå hans syn på sammenhengen mellom latter og den groteske kroppen, en sammenheng som vil være sentral i analysen.

Bakhtins utgangspunkt for analysen av Rabelais' litteratur er en folkelig latterkultur i middelalderen og renessansen, som han mener har forsvunnet. Bakhtin anser 1500-tallet som et markant vendepunkt i latterens historie, og han mener også at det er holdningen til latteren som markerer det skarpeste skillet mellom renessansen og de påfølgende århundrene. Det er en prinsipielt ulik grunnholdning, forsetter han (73). I renessansen hadde latteren en dyp filosofisk mening, og representerte en universell verdensanskuelse. I like stor grad som alvorret kunne altså latteren være et uttrykk for sannhet om verden, historien og menneskene. I de følgende århundrene anses ikke lenger latteren som filosofisk og universell, men derimot som en uttrykksform som kun kan berøre visse sider av verden, gjerne negative sosiale fenomener. Latteren og lystigheten har ikke lenger noen rolle i å belyse sannheter om verden, her passer bare det alvorlige. Dette innebærer at det ikke er plass til latteren og det komiske i den store litteraturen, hevder Bakhtin, og latterens plass blir i de lavere litterære sjangrene. Slik får latteren funksjon av å være sosial straff og lett underholdning (ibid.).

³ Forfatterens utheving

Bakhtin viser også til den kristne kulturs bidrag til latterens negative betoning. Latteren var fordømt i flere retninger av tidlig antikk kristendom, forsetter han. Særlig erkebiskopen Johannes Krysostomos, som levde på 300-tallet, var sentral for denne fordømmelsen i sitt syn på latteren som djevelens verk. Til en kristen livsførsel hørte også alvor, og kirkens fordømmelse av latter, glede og spøk skapte behov for en uoffisiell latterkultur utenfor kirken, skriver Bakhtin (79).

Denne uoffisielle latterkulturen er blant annet å finne i karnevalets uttrykksformer. Karnevalets betydning er viktig for å forstå Bakhtins framlegging av den uoffisielle og folkelige latterkulturen i middelalderen og renessansen. For analysen vil en rask skissering av Bakhtins syn på karnevalet være av betydning for å kunne belyse den karnevalistiske humoren hos Jølsen, som påpekt av Solberg (1987, 4). Karnevalets funksjon var dets opposisjonelle rolle overfor den alvorlige kirkekulturen, og latteren sto sentralt. Karnevalet besto av komiske ritualer, som et motsvar til de alvorlige kirkeritualene, og folkefesten, med skuespill og prosesjoner, foregikk i dagevis ute på gater og torg (Bakhtin 2007, 15-16). Alle karnevalsformene var grunnleggende annerledes enn de seriøse offisielle kultformene og seremoniene som kirken og føydalstaten representerte, og var slik et uttrykk for en slags dobbeltverden (17). Under karnevalet var nemlig folket likestilt (21).

Momenter ved den karnevalistiske latteren er også av betydning for analysen. Bakhtin understreker at den er av kompleks natur: Den tilhører alle, og er universell, altså rettet mot alt og alle. Videre vektlegger han dens ambivalens. Den er glad, munter og triumferende, og samtidig ironisk, spottsk og hånlig. Slik får den karakter av å være både fornektende og bekræftende, begravende og gjenfødende, fortsetter han (23). Latteren ble ansett som et uttrykk for menneskets narraktige, andre natur, som ikke var synlig i de offisielle delene av samfunnet. Dårenes fest var et av de fremste karnevalsritualene hvor latteren fikk fritt utløp. Nesten alle ritualene i denne festen var av en grotesk, degraderende karakter, hvor ulike religiøse symboler og ritualer ble overført til et materielt-kroppslig nivå. Alteret var under dårenes fest et sted hvor man fråtset, drakk, kledde av seg og gjorde andre obskøne gester. Festen ble forbundet med livskraft, og med forkledninger, maskerader og obskøne danser, og ble et uttrykk for parodisk travesti (80-81). Den folkelige latterkulturens uoffisielle karakter, gjorde den også til et uttrykk for radikalisme, frihet og klarsynthet (77). I synet på latteren som et radikalt frihetsuttrykk, finnes også det samfunnskritiske elementet ved Bakhtins analyse, som i tillegg til et utlegning av Rabelais litteratur, kan leses som en kritikk av Sovjetunionens totalitære ideologi (Thielst 2001, 254). Dette er imidlertid ikke relevant for Jølsens forfatterskap, hvor det er det karnevalistiske og det groteske kroppslige bildesystemet

som er sentralt. Karnevalets ritualer og skuespill er av stor betydning for den groteske kroppens bildesystem, skriver Bakhtin (2007, 17), et bildesystem som skal skisseres i det følgende.

2.3.2 Den groteske kroppens bildesystem

Den folkelige latterkulturen og karnevalet vitner ifølge Bakhtin om en ambivalent og grotesk kroppsframstilling, som han betegner som ”grotesk realisme”. Grotesk realisme er et bildesystem, og dreier seg om en estetisk oppfatning hvor det kosmiske, sosiale og kroppslige utgjør en enhet som er uopløselig og grunnleggende munter og godhjertet (29-30). Bakhtin karakteriserer essensen av den groteske realismens bildesystem slik:

Emmelertid är de bilder som hänför sig till den materiellt-kroppsliga principen i Rabelais’ verk och hos andra författare under renässansen [...] ett arv från den folkliga skrattekulturen [...], närmare bestämt från den speciella typ av bildfantasi och i en vidare bemerkelse från den speciella estetiska uppfattning om tillvaron, som är karakteristisk för denna kultur och som radikalt skiljer sig från senare tiders estetiska konceptioner (alltifrån klassicismen). Denna estetiska uppfattning skal vi [...] kalla *grotesk realism*⁴. (29)

Grotesk realisme er Bakhtins begrep for å beskrive et bildesystem preget av ”livets materielt-kroppslige prinsipp”, som han mener særpreger Rabelais diktning: Bildene av kroppen i seg selv, av spising, drikking, seksuelliv og naturlige behov. Kroppsbildene kjennetegnes av overdrivelse. Også andre renessanseforfattere har noe lignende i sin diktning, om enn noe mer dempet, og Bakhtin trekker fram Boccaccio, Shakespeare og Cervantes som eksempler (29). Dette er et interessant poeng i lys av påstandene om et slektskap i Jølsens forfatterskap til Rabelais, Boccaccio og Shakespeare⁵. Det er relevant for analysen fordi de overdrevne og groteske kroppsskildringene er karakteristiske trekk ved forfatterskapet. Bakhtin mener det materielt-kroppslige prinsippet ofte blir feiltolket og forsøkt modernisert i lys av ettertidens normer, og særlig på 1800-tallet. Han vektlegger som vist i sitatet over, at renessanseforfatternes materielt-kroppslige bilder stammer fra en folkelig latterkultur, og dette er den groteske realismen:

⁴ Forfatterens utheving

⁵ Tiberger påpeker slektskapet med Boccaccio (1909, 124), Bukdahl med Shakespeare (1924, 187) og Bohr Nilsen med Shakespeare og Rabelais (1949, 255, 258).

I den groteske realismen, eller med andre ord i den folklige skrattekulturens bildsystem, framställs den materielt-kroppslige principen i dess universella, festlige og utopiske aspekt. Det kosmiske, det sociale og det kroppslige utg r h r en uoppløselig enhet, ett odelbart levande helt. Och det er et helt som  r muntert og godhj rtat.” (30).

Kjernen i definisjonen av den groteske realismen er altså at det kosmiske, det sosiale og kroppslige utg r en helhet, og anskueliggj ringen av dette gjennom bilder. Bakhtin framhever det materielt-kroppslige prinsippet, altså bildene av spising, drikking og andre kroppsfunksjoner, som grunnleggende positivt. Han mener det er en motsetning til alt isolert og avsluttet, og til alle abstrakte idealer og krav om betydning som er atskilt fra jorda og kroppen (30).

I en forlengelse av dette understreker Bakhtin betydningen av at kroppen ikke anses som isolert og individuell i dette bildesystemet, også forstått som kroppens sammenheng med verden og andre kropper. Han vektlegger videre overdrivelsen av det kroppslige, det storslagne og grenseløse ved kroppsskildringene, og at denne overdrivelsen er av en positiv og livsbekreftende karakter. Bakhtin framholder degraderingen som det mest framtreddende trekket i den groteske realismen. Alt som er opphøyd, åndelig, ideelt og abstrakt føres ned til et materielt-kroppslig nivå, nivået der jord og kropp er uoppløselig forbundet i en enhet (ibid). Dette må forstås som at den groteske realismen også er en konkretisering av abstrakte ideer, som manifesterer seg kroppslig. Det følgende sitatet illustrerer den groteske realismens degraderende og dobbeltsidige prinsipp.

Att nedsätta betyder h r att ta ned på jorden, att göra delaktig av jorden, såsom en *på samma gång* uppslukande och alstrande princip; genom att nedsätta begraver man på samma gång som man s r, man dödar för att pånyttfödda något bättre och st rre. Att nedsätta betyder også att man görs delaktig av den lägre kroppens liv, magens och genitaliernas liv, och följaktligen akter som samlaget, avlelsen, havandeskapet, nedkomsten, uppslukandet av föda, avföringen. Neds ttandet graver en kroppens grav för en *ny* födelse. Härigenom har det inte bara en förintande negativ innebörd, uten på samma gång en positiv, p nyttf dande; det  r med andre ord *ambivalent*, det samtidigt förnekar och bekräftar. Att nedsätta, att ta ner på jorden betyder inte bara att man rätt och sl tt kastar till marken, att man kastar till den abosluta förintelsen, utan att man  verbringer till ett reproducerande ’nedre’ som alltid är *i färd med att alstra och frambringa*. Den groteske realismen känner blott ’nedre’ i denna betydelse, det ’nedre’ som är liktydigt med den f dande jorden og moderssk tet, det ’nedre’ som  r *begynnelsen* (32).⁶

Degraderingen av det opphøyde må i den groteske realismen forstås rent topografisk, fortsetter Bakhtin. Himmelen er det øvre og jorda det nedre. Jorda har et slukende prinsipp, representert ved graven og magen, og et fødende og gjenfødende prinsipp, representert ved

⁶ Forfatterens utheving

morslivet. I kroppslig forstand leser han dette som at det øvre er ansiktet og hodet, det nedre er magen, genitaliene og baken. Denne topografien er også utgangspunktet for middelalderens og den groteske realismens parodier (31-32).

I groteske kroppsframstillinger er kroppen grenseoverskridende og en del av verden utenfor, ikke atskilt fra den, skriver Bakhtin. Den groteske kroppen når ut over seg selv, og er verken avsluttet eller fullbyrdet (36). Det er de stedene på kroppen som åpner seg mot verden, hvor ting kommer inn og ut, ”eller där kroppen själv skjuter ut i världen” (ibid.) som vektlegges. Alle mulige utvekster, kuler og kroppsåpninger framheves, fortsetter Bakhtin, eksempelvis den vidåpne munnen, genitalier (og fallosen spesielt), bryster, tykke mager og nesa. Det uferdige ved kroppen har sammenheng med groteskens overskridende element. Det dreier seg om en voksende kropp som utfolder seg, og som overskrider grensene gjennom spising, drikking, sex, graviditet, fødsel og dødsdø. Overskridelsen skjer altså i forbindelse med tilfredsstillelsen av disse naturbehovene (ibid.).

Som Thielst skriver, handler det folkelige, karnevalistiske uttrykket i latterkulturen om en rehabilitering av kroppen. Ordet blir virkelig til kjøtt, skriver han, og det som er opphøyd og åndeliggjort blir tatt ned til en allmennmenneskelig natur (2001, 259). Degraderingen er overfladisk, og en degradering av det falskt opphøyde. I virkeligheten er det falskt opphøyde degraderingens motsetning, og latteren er av en rensende karakter. Spottende latter er til for å få frisk luft, skriver Thielst, men den degraderingen som finnes i den folkelige latteren, er egentlig triumferende og bekræftende (260).

Dette prinsippet er tuftet på middelalder- og renessanselitteratur, og alt vil derfor ikke være like relevant her eller forenelig for analysen. Det sentrale er poenget om den folkelige latterens degraderende karakter, og den groteske realismens bildesystem, der den groteske kroppen er sentral. Jeg kommer tilbake til flere eksempler i analysen av Jølsens groteske kropper og humoren knyttet til disse. I en forlengelse av kroppen som lattervekkende, vil jeg nå gå over til Bergsons syn på kroppslig humor, før jeg vender tilbake til den groteske humoren og estetikkens ambivalens.

2.3.3 Bergson: Den stive kroppen som kilde til humor

Henri Bergson filosofiske verk *Latteren* representerer en estetisk innfallsvinkel til det komiske, hvor Bergson drøfter hva latter er, hvorfor vi ler og latterens funksjon (Aarnes 1971, 123). Innledningsvis stiller Bergson spørsmål ved latterens betydning, og hva som er lattervekkende. Det komiske er levende og derfor vanskelig å definere, mener han. I stedet for en teoretisk bestemmelse av latteren, vil han derfor observere hva som er lattervekkende og hvorfor (1971, 10). Morreall påpeker at Bergsons verk i vel så stor grad handler om humor og komedie som latter (1987, 5), og det er særlig Bergsons diskusjon av kroppslig humor som er relevant for min analyse av kroppsskildringer og humor i Jølsens forfatterskap. Bergsons syn på ”det komiske i sin alminnelighet” er et godt utgangspunkt for å forstå hans syn på kroppslig komikk og latter. Han gjør seg tre grunnleggende observasjoner av det komiske. For det første er det komiske alltid knyttet til det menneskelige, noe Bergson eksemplifiserer ved å vise til dyr og gjenstander. Hvis et dyr eller en ting er lattervekkende, er det bare i tilfeller der noe ved dyret eller tingen minner om noe menneskelig, enten i uttrykk, holdning eller bruk. Bergson mener definisjonen av mennesket som et lattermildt vesen like gjerne kunne være at mennesket kan framkalle latter, da han anser dette som vel så særegent ved mennesket (1971, 10).

Bergsons andre observasjon er at latteren stort sett er ufølsom. Likegyldigheten er latterens område, hevder han videre: ”Latterens største fiende er følelsen. [...] Det komiske krever altså for å oppnå full virkning, en slags forbigående bedøvelse av hjertet. Det henvender seg til den rene forstand.” (11). Som Thielst påpeker, finnes det her grunnleggende likhetstrekk med Aristoteles’ skille mellom det tragiske og det komiske. Aristoteles bestemmer feil som ikke er smertefulle som lattervekkende, og Bergson ser følelser som uforenelig med latteren (2001, 218).

Bergsons tredje poeng er at latteren har en nyttefunksjon fordi den er sosial (1971, 13). Latteren og det komiske fungerer ikke isolert, understreker han, men krever et publikum. Det gjør den samfunnsbestemt, fordi komikken er fundert i verdier innad i et samfunn. Latteren er dermed av sosial art, med samfunnet som sitt virkningsområde (11-13). Bergson framhever følgende som en grunnleggende idé i sin utleggelse av latteren: ”Latteren må være et svar på visse krav fra samfunnslivet. Latteren må ha sosial betydning.” (13). Bergsons tre grunnleggende observasjoner vil være relevante for analysen av hva som er lattervekkende og latterens funksjon i *Hollases Krønike*.

Bergson deler komikken inn i kategorier: formenes og bevegelsens komikk, situasjonskomikk og ordkomikk og karakterkomikk. Først og fremst er det noen poenger ved Bergsons syn på kroppskomikken, altså særlig formenes og bevegelsens komikk som er relevante for min analyse. Situasjonskomikken og karakterkomikken er også av betydning. Bergson forbinder latter og det komiske i stor grad med kroppen, og det som kanskje best kan bestemmes som et misforhold mellom sjel og kroppslig uttrykk. Det komiske er ofte knyttet til en kroppslig stivhet eller treghet, skriver Bergson, og bruker begrepet ”mekanisk stivhet” (1971, 14) for å betegne dette. Som et eksempel på slik mekanisk stivhet, viser han til følgende:

En mann løper nedover gaten, snubler og faller; de forbipasserende ler. Man ville neppe ha ledd av ham om man antok at han plutselig hadde fått lyst til å sette seg på gaten. Man ler fordi han satte seg ufrivillig. Det er altså ikke hans plutselige forandring av stilling som fremkaller latter, men det ufrivillige ved endringen, klossetheten. [...] på grunn av manglende smidighet, distraksjon eller på grunn av kroppslig treghet, *på grunn av stivhet eller treghetsmomentet ved den oppnådde hastighet* fortsatte musklene å utføre den samme bevegelse da situasjonen krevde noe annet. Derfor falt mannen, og det er det de forbipasserende ler av.⁷ (Bergson 1971, 13–14)

Matthew J. Bolton skriver i Harold Blooms antologi *Dark Humor* at det lattervekkende i Bergson eksempel, er basert på det samme prinsippet som de eldste formene for *slapstick*-humor, hvor man for eksempel sklir på et bananskall. De ufrivillige kroppsbevegelsene blir komiske, fordi de er et uttrykk for at kroppens funksjoner lever sitt eget liv (2010, 70). Han viser til Bergsons poeng om mekanikken som trenger seg inn på livets område, og forestillingen om ”den levende kropp stivnet til maskin.” (Bergson 1971, 36). Ufrivillige bevegelser vitner om manglende kontroll og er et uttrykk for noe mekanisk ved kroppen, og det mekaniske uttrykket gjør kroppen komisk. Bergson karakteriserer dette som bevegelseskomikk. Han mener det komiske ved denne bevegelseskomikken skyldes en tanke om kroppen som myk og fullbyrdet, men at dette er egenskaper som tilhører sjelen snarere enn kroppen. Når man anser kroppen som yndig og smidig, hevder Bergson at ”vi glemmer den materielle side ved kroppen og tenker kun på dens vitalitet, en vitalitet som vår fantasi forbinder med selve det intellektuelle og sjelelige livs prinsipp.” (Bergson 1971, 36). I kroppens ufrivillige og klumsete bevegelser oppstår altså komikken. Rettes oppmerksomheten mot kroppens materielle side, virker kroppen som en byrde, fortsetter Bergson. Kroppen blir dermed i utakt med sjelens letthet:

⁷ Forfatterens utheving.

Og det komiske inntrykk oppstår så snart vi blir klar over dette forhold. Det skjer særlig når vi terger kroppens behov, – på den ene side personligheten med sin intelligent skiftende energi, på den annen side den dumt ensformige kropp, som griper inn og avbryter med en maskins stahet. Jo mere monotont gjentatt og smålig kroppens behov er, desto sterkere blir denne virkning. Men det dreier seg her bare om gradsforskjeller, og den generelle lov for disse tilfeller kunne formuleres slik: *Komisk er enhver hendelse som fester vår oppmerksomhet ved en persons fysiske side når det er den åndelige side det gjelder.*⁸ (Bergson 1971, 37).

Bergson forbinder altså alle komiske former med et uttrykk for et kropps- eller sjelsuttrykk av det ene eller andre slaget, enten det er hos et menneske, et dyr eller hos en gjenstand som minner om noe menneskelig. Men akkurat hva som gjør en kropp eller et ansikt komisk, er vanskelig å sette fingeren på. Det stygge er ofte komisk, forsetter Bergson, og eksemplifiserer dette med klassisk lytehumor. Kroppslige feil har alltid framkalt latter, hevder han, og deformerte kropper kan deles i to kategorier: De kroppene som framkaller latter, og de kroppene som ikke finnes latterlige overhodet (21-22). Hvorvidt den deformerte kroppen er komisk eller ikke, er avhengig av om den lar seg etterligne av velskapte mennesker. Kroppslige lyter som kan etterlignes, kan også være komiske. Bergson eksemplifiserer dette med pukkelrygg, og igjen viser han til stivheten som det som framkaller latteren. Pukkelryggen viser et menneske som har stivnet ”i en bestemt stilling, og som nærmest gjør grimaser med kroppen.” (22). En grimase er komisk fordi den signaliserer et stivnet ansikt, og Bergson mener dette også gir et inntrykk av personens åndelige liv. Den komiske stygghet dreier seg derfor, ifølge Bergson, om ubevegelighet, og det er her snakk om en ”formenens komikk” (22-23, 25). Denne formen for komikk vil være sentral i analysen av deformerte kropper hos Jølsen.

Komiske bevegelser er også sentralt hos Bergson, og han definerer det han kaller bevegelseskomikken slik: ”*Menneskekroppens stillinger, gester og bevegelser er latterlige i nøyaktig samme grad som denne kropp minner oss om en ren mekanisme.*”⁹ (25). Han bruker gesten som eksempel, og mener det komiske ved gesten skyldes gjentakelsen. I denne gjentakelsen av en kroppsbevegelse avsløres en automatikk ved kroppen (27). I Bergsons vitalistiske tankegang anses tanken som en jevn strøm. Tanken stanser ikke og gjentar seg heller ikke, hevder han (26). Gestene og gjentakelsen av dem, antyder altså et misforhold mellom de indre bevegelsene, forstått som tanken, og de ytre, altså kroppens bevegelser. Det er altså i selve gestens gjentakelse, at man finner det komiske forbundet med gester. Hvis

⁸ Forfatterens utheving

⁹ Forfatterens utheving

kroppens ytre bevegelser hadde gjenspeilet de indre, ville ikke gjentakelsen funnet sted, hevder Bergson. Det er distraksjonen fra tanken, og gestens automatiske og mekaniske preg, som gjør den komisk (26, 27). Bergson bruker også forkledning som et eksempel på generell stivhet, og mener det komiske ved forkledning kan forklares ved at det minner om noe kunstig og er overraskende (32). Forkledningen er komisk fordi det minner om maskerade, som en mekanisk forvrenging av livet (33). Dette vil bli diskutert nærmere i analysekapitlet om forkledning og karnevalskomikk.

Bergson knytter situasjonskomikken til komedieskikkelser og komediesituasjoner. Han bruker teatret som eksempel, men et par av Bergsons ideer her vil være relevante for analysen min. Humoren hos Jølsen knyttes nemlig ofte til situasjoner, blant annet av Bukdahl (1924, 204). Komediesituasjonene oppstår når de er ordnet slik at de både gir en illusjon av liv og et inntrykk av å være mekanisk arrangert. Komedieskikkelsene sammenligner han med dukkelek, og bruker marionetter som eksempler. Det er ideen om en marionettedukke, som både er mekanisk, men også gir inntrykk av å være levende, som skaper situasjonskomikken (47). Dette er også grunnlaget for det Bergson kaller sprellemannskomikken. Det er igjen tanken om stivhet og mekanikk som er forklaringsgrunnlaget hos Bergson, og i sprellemannskomikken er det tanken om en dukkefører som ligger til grunn. Kroppen framstilles her som et leketøy eller en marionettdukke, skriver Bergson. En slik sprellemannskomikk oppstår i et misforhold mellom en idé hos ”sprellemannen” om å handle og tale fritt, og det kroppslige uttrykket, som framstår som styrt av noen andre. Sprellemannskomikken er gjerne et resultat av to motparter, hvor det ene lurer og latterliggjør den andre parten (52-53), fortsetter Bergson. Dermed snur han litt på det innledende eksemplet om dukkenes livaktige uttrykk. Her er det en levende kropp som framstår som dukkeaktig og mekanisk, som er lattervekkende.

Den siste formen for komikk i Bergsons analyse av latteren, handler om karakterkomikken, og denne er relevant for analysen av humoren knyttet til de ulike typene i *Hollases Krønike*. Bergson mener, i likhet med Aristoteles, at det som regel er feil som framkaller latter, og at disse feilene kan være både alvorlige og ubetydelige. Feilene som vekker latter er ikke nødvendigvis av moralsk art, men kan like gjerne være feil som er tegn på usosial oppførsel, ifølge Bergson (85-86). En komisk karakter er preget av ”*tilstivningen overfor det sosiale liv.*”¹⁰ (84). Som allerede omtalt, er latter og følelser uforenelige kategorier, og ufølsomheten framheves som selve betingelsen for at noe skal kunne være

¹⁰ Forfatterens utheving

komisk. Dette gjelder også feil. For at man skal kunne le av en feil, kan den ikke framkalle sympati eller medfølelse. Men dersom følelsen er fraværende, kan også svært alvorlige laster bli komiske, fortsetter Bergson (87). Bergson bruker komedien som eksempel, og alt er derfor ikke like relevant for min analyse, da det fort kan bli sjangerteknisk, men et poeng her mener jeg også kan brukes til å illustrere kroppslig humor i litteraturen. Bergson skriver om det han kaller to kunstgrep for å hindre publikummets medfølelse med komediens karakterer (ibid.). Det ene poenget hans her anser jeg som sentralt for analysen. For å forhindre at en hendelse oppfattes alvorlig, selv om den er det, ledes oppmerksomheten bort fra følelsene og mot gestene, altså kroppen. Som jeg har skrevet, anser Bergson gesten som en holdning, bevegelse eller uttalelse som viser fram et formålsløst kroppsuttrykk. Gesten stilles opp som handlingens motsetning. Fordi handlingen er bevisst, og dermed et utslag av viljen, er gesten et uttrykk for uoppmerksomhet, for noe automatisk (89). Den ”hindrer oss i å ta tingene alvorlig.” (90). Når oppmerksomheten rettes mot gesten, altså kroppsuttrykket og ikke handlingen, er det komisk, fortsetter Bergson. Igjen trekker han fram det automatiske og mekaniske ved kroppen som et viktig aspekt for at noe skal være lattervekkende: ”det komiske er det, hvorved et menneske utleverer seg uten å være klar over det, den ufrivillige gest, de uvilkårlige ord. Enhver åndsfraværenhet, distraksjon, er komisk.” (91). Bergsons hevder altså at den kroppslige komikken kan forstås som en avbrytelse og en forstyrrelse, noe som tar oppmerksomheten vekk fra handlingen.

Bergson knytter denne åndsfraværenheten til det typete. Det er noe komisk over å minne om en type, fordi det vitner om en distraksjon bort fra selvet, og inn i en ferdiglaget skabelon. Det aller mest komiske ifølge Bergson, er om man forvandles til en slik stivnet type. Bergson mener framstillingen av typer er et særskilt sjangertrekk ved komedien, som sikter mot det generelle: ”Den komiske person er en *type*.” (92). Det betegnende ved karakterkomikken, skriver Bergson, er det komiske knyttet til den enkle typen, ”*en person som forfølger sin idé, som alltid vender tilbake til den, mens han uopphørlig avbrytes!*”¹¹ (1971, 113). Bergson mener at det å stivne til en type er et uttrykk for en stivnet ånd (113). For å forklare karakterkomikkens lattervekkende effekt tyr Bergson til sin negative definisjon av latteren. Han anser det typete som en form for isolasjon, og at typene utgjør ulike mønstre som er et tegn på manglende respekt for samfunnet. Svaret på dette er latteren, som samfunnets straffende, avskrekkende og ydmykende reaksjon på isolasjonen (117, 120).

¹¹ Forfatteren utheving

Det komiske over det typeaktige henger altså sammen med både en kroppslig og en åndelig stivhet. Det Bergson skriver her, er jo at det kroppslige uttrykket kan overdøve det sjelelige, noe jeg mener er et sentralt poeng for den kroppslige humoren hos Jølsen. Feil og laster ved romanpersonene, som også er av alvorlig art, får kanskje ofte et komisk skjær, fordi kroppsskildringene er framtrepende i scenene. Dette kan bidra til at leserens oppmerksomhet kan forflytte seg fra karakterbristene over til kroppen, og dermed virke lattervekkende, på tross av at det er feil som egentlig er for alvorlige til at de er lattervekkende. Bergson syn på latteren som samfunnets straff er grunnleggende i *Latteren*. Latteren som samfunnsstraff springer ut fra et ønske om likevekt og tilpasning i samfunnet. Derfor anser han både den kroppslige og åndelige stivheten som noe samfunnet gjerne vil bli kvitt, fordi det er et tegn på isolasjon. Innforstått betyr dette at samfunnets reaksjoner ikke lenger har så stor betydning, fortsetter han. Latteren er en reaksjon på denne isolasjonen og komiske stivheten, den er samfunnets sosiale gestus og straff (19, 20).

Bergsons syn på latteren som straff, underbygger synet på latter som en negativ kategori. Latteren hos Bergson er ikke et overskuddsfenomen, skriver Aarnes i etterordet i *Latteren*. Det er samfunnsmenneskenes latter han skildrer, og latteren fungerer som en forsvarsmekanisme, og som korreksjon av det avvikende i samfunnet. Det latterlige framstilles hos Bergson som et sykdomstegn, skriver Aarnes (124, 125). Latteren forekommer altså her som noe kaldt, nærmest kynisk, og som jeg allerede har skrevet at Bakhtin påpeker, vektlegger også Bergson først og fremst latterens negative sider (2007, 77). Bergson og Bakhtin har dermed svært ulike teoretiske utgangspunkt i sitt syn på latter. Mens Bakhtin vektlegger den folkelige latterens ambivalente og positive karakter, og som Thielst påpeker, som et uttrykk for kroppslig lyst (2001, 257), vektlegger Bergson dens negative, straffende funksjon. Thielst mener Bergsons konservative syn på latteren er feilslått for å kunne si noe om latterens sosiale funksjon, men at poengene om forkledning og det mekaniske og tingliggjorte ved mennesket fortsatt er av betydning for å forstå latteren (224). Ifølge Thielst er det altså Bergsons poenger om kroppen som lattervekkende som fortsatt er av relevans ved hans teori, og det er også dette som er det relevante for analysen.

2.3.4 Begrepshistorie og definisjoner av ordet grotesk

Som en del av grunnlaget for en analyse av grotesk humor, må også det groteskes karakter og uttrykk i kunst og litteratur drøftes. Begrepet om det groteske rommer ulike betydninger, og jeg vil derfor starte med å vise til noen ordbokdefinisjoner av den adjektiviske bruken av ordet. I Jacob Badens fremmedordbok fra 1806 er ”grotesque” definert som narraktig og latterlig. I Maurits Hansens fremmedordbok fra 1851, er betydningen utvidet noe, her defineres ”grotesk” også som selsom, underlig, eventyrlig, og unaturlig, i tillegg til latterlig. ”Grotesker” er definert som ”selsomme, unaturlige Sammenstillinger og Stiftelser (i Maleri og Dands)”. I *Svenska Akademiens Ordbok* fra 1929, er det fantastiske, bisarre, komisk overdrevne og det burleske og lavkomiske lagt til som en del av betydningen (s.v. ”grotesk”, lest 21. mai 2017). I *Den danske ordbog* er ”barok” listet opp som et synonym for grotesk i betydningen ”komisk overdreven”, og grotesk i betydning av upassende og sjokkerende har delvis samme betydningsområde som absurd (s.v. ”grotesk”, lest 21. mai 2017). Fordi grotesk ofte blir brukt om Jølsens forfatterskap, som vist innledningsvis, mener jeg denne gjennomgangen av ordets betydninger er relevant.

Den tyske germanisten Wolfgang Kayser gjennomgår ordets betydninger i standardverket *The Grotesque in Art and Literature* fra 1957. Begrepene *la grottesca* og *grottesco* ble brukt om en særlig ornamental stil fra antikken, som ble oppdaget under arkeologiske utgravninger av Titus’ palass i Roma sent på 1400-tallet. Denne formen for ornamentikk hadde vært ukjent i mange år, men hadde vært i bruk over hele Italia tidlig i antikkens kristendom. Ordet grotesk, både som substantiv og adjektiv, kommer fra den italienske ordet *grotta*, som betyr hule (Kayser 1957, 19-20).

Bakhtin framhever det særegne ved den groteske kunsten: Det er en lek med dyre-, plante- og menneskeformer som er fri og fantasifull, og hvor disse formene går over i hverandre. Slik bidrar de på et vis også til gjensidig å skape hverandre (2007, 42). I grotesken overskrides grensene som vanligvis holder disse gruppene atskilt, og denne overskridelsen er dristig, skriver Bakhtin. De uklare grensene mellom former som vanligvis er atskilte, gjør at grotesken rokker ved oppfatningen av virkeligheten som stabil. Slik skaper det groteske et inntrykk av en slags indre bevegelse i selve tilværelsen, hevder Bakhtin (ibid.). Det er i overgangen mellom formene at denne bevegelsen uttrykkes. Leken med former og ornamentikk signaliserer en kunstnerisk fantasi preget av letthet og frihet, og som er av en helt enestående karakter, mener Bakhtin. Denne friheten er glad og nærmest lattervekkende, fortsetter han (ibid.).

Det er gjort mange definisjoner av det groteske. En utførlig gjennomgang av begrepets betydninger og utvikling er for omfattende for denne oppgaven, og jeg vil heller framheve noen få definisjoner som jeg mener er av betydning for den analytiske forståelsen. Særlig definisjoner som vektlegger det humoristiske og komiske aspektet ved det groteske vil være viktig her. Hovedsakelig er det groteskens litterære uttrykk som er viktig for analysen, og jeg vil forsøke å holde meg til de definisjonene som kan belyse det groteske som litterær uttrykksform.

Kayser viser til den romerske arktitekten Vitruvius (80 f.Kr – 15. e.Kr.), og til hans *De architectura*, for å forklare groteskbegrepets opprinnelse og betydning. Vitruvius' bruker riktignok ikke groteskbegrepet, men skildrer groteskens karakteristiske uttrykksform. I avsnittet Kayser henviser til skriver Vitruvius: "[...] our contemporary artists decorate the walls with monstrous forms rather than reproducing clear images of the familiar world." (siteret fra Kayser 1981, 20). Kayser påpeker at Vitruvius' utgangspunkt for kritikken av denne nye stilen, er formenes manglende nærhet til virkeligheten (ibid.), og det er Vitruvius karakteristikk av det groteske som monstrøst som er relevant for analysen. I løpet av renessansen får ordet *grotesco* en noe bredere betydning, og innebærer ikke lenger bare en henvisning til det som er "playfully gay and carelessly fantastic" (Kayser 1981, 21). Det har også fått betydning av noe illevarslende i en verden som er grunnleggende annerledes enn den kjente verden, en verden der livløse ting ikke er atskilt fra plante-, dyre- og menneskeriket (ibid.). Ifølge Kayser inkluderes denne betydningen i grotesk-begrepet som følge av et annet estetisk begrep som ble knyttet til grotesk-begrepet på 1500-tallet, nemlig *sogni dei pittori*, malernes drømmer. Dette begrepet viser til en sfære som illustrerer en form for oppløsning av virkeligheten, en slags alternativ eksistens og en opplevelse av naturen som et evig objekt for undring. Groteskens ornamentikk kan illustrere denne opplevelsen, skriver Kayser (22). Jeg mener poenget er viktig fordi det belyser den groteske estetikken funksjon. Særlig oppløsningen av virkeligheten mener jeg kan være av betydning for analysen av det groteske hos Jølsen.

Betydningene vist til over er bruken av "grotesk" som substantiv, som ifølge Kayser først og fremst knyttes til bildekunsten. Denne bruken av ordet ble vanlig i Europa i løpet 1500-tallet som begrep for å beskrive en kunstnerisk stil (24). På slutten av 1500-tallet ble ordet også tatt i bruk som adjektiv. På tysk er den første bruken av ordet som adjektiv registrert i 1575, i et verk av den tyske forfatteren Johann Fischart fortsetter Kayser. Fischart bestemmer det skremmende og den avskyelige blandingen av menneskelige og ikke-menneskelige elementer som den groteske stilens fremste karakteristika (ibid.). Det er

interessant at Fischart både nevner noe om hva det groteske framstiller, og effekten av det. I Fischarts definisjon vektlegger han den groteske blandingen av det som er ”ridiculous, silly, and often frightful monstrosities.” (Fischart, sitert i engelsk oversettelse fra Kayser 1981, 24). Også på fransk blir ordet tatt i bruk som et adjektiv på 1500-tallet, fortsetter Kayser. Her vektlegges også den karakteristiske blandingen av det skremmende, manglende proporsjoner og sammensmeltningen av atskilte sfærer. Michel de Montaigne er blant de første som bruker ordet som adjektiv på fransk. Kayser understreker at særlig interessant ved Montaignes bruk av ordet, er at han utvider det fra bildekunsten til å være en metafor for en litterær stil, som et begrep som kan si noe om språkføring (Kayser 1981, 24). Han viser til et sitat fra Montaignes essay ”Om vennskap”. Nedenfor har jeg tatt med et lengre sitat fra Montaignes essay enn Kayser viser til, da jeg mener det er nyttig for å illustrere det groteske som litterær stil.

Having considered the proceedings of a painter that serves me, I had a mind to imitate his way. He chooses the fairest place and middle of any wall, or panel, wherein to draw a picture, which he finishes with his utmost care and art, and the vacuity about it he fills with grotesques, which are odd fantastic figures without any grace but what they derive from their variety, and the extravagance of their shapes. And in truth, what are these things I scribble, other than grotesques and monstrous bodies, made of various parts, without any certain figure, or any other than accidental order, coherence or proportion? (Montaigne 2013, 66.)

Montaigne gjenkjenner altså den samme groteskstilen brukt i malerkunsten i sin egen skriving. Frances Barasch skriver om Montaignes sammenligning av den groteske bildekunsten med stilen i sine egne essayer i *The Grotesque: A Study in Meanings*. Barasch framhever at Montaigne vektlegger forestillingen om groteske og monstrøse kropper som et karakterisk trekk ved hans essaystil. Hun mener karakteristikken av Montaignes essayer som uøvede og upolerte fantastiske bilder gjør sammenligningen med den groteske stilen interessant (1971, 35). Kayser hevder at Montaignes bruk av groteskbegrepet forutsetter en mer allmenn formulering av det groteske som stilistisk idé (1981, 24).

I ordbøker fra 1600-tallet er det groteskens mer figurative aspekter som vektlegges, mener Kayser, nemlig det bisarre, fantastiske, ekstravagante og skiftende. Bruken av grotesk som synonym for det latterlige, komiske og burleske gjorde at ordet fikk en mer overfladisk betydning enn tidligere, og at ordet også ofte ble brukt i betydningen grov humor (26-27). Det er denne betydningen av ordet som står sentralt i den videre diskusjonen av det groteske.

2.3.5 Grotesk humor

Før jeg fortsetter med diskusjonen om grotesk humor, bør skillet mellom det groteske og burleske avklares, da det ofte blir brukt litt om hverandre. I *Litterært leksikon* definerer Asbjørn Aarnes ”burlesk” som en form for diktning hvor det som er anerkjent som stort, for eksempel personer og hendelser, blir skildret grovt og trivielt. Burlesk diktning var særlig sentralt i Europa på 1600-tallet, og var en motvekt til den forfinede diktningen. Det burleske kan vise både til en trivialisering av visse idealer og som en betegnelse på folkelig humor og lavkomikk, som ofte bærer preg av en løssluppenhet. Aarnes definerer grotesk litteratur som overdreven, fantastisk og makaber. Den sprenger fornuftens regler, og er preget av det formløse og meningsløse (Aarnes, ”grotesk”). I *Ordbog over det Danske Sprog* defineres det burleske som overdreven komikk, lavkomisk (s.v. ”burlesk”, lest 24. mai 2017).

Både Bakhtin og Kayser framhever tyskerne Friedrich Schlegel og Jean Paul som sentrale for groteskforståelsen i den europeiske romantikken (2007, 46 og 1981, 48, 54). Ifølge Kayser brukes termen ”grotesk” og ”arabesk” om hverandre i romantikken, men refererer til det samme (49). Dette er en viktig presisering, fordi verken Schlegel eller Jean Paul bruker groteskbegrepet. Hovedmomentene i Schlegels syn på det groteske i *Gespräch über die Poesie* fra 1800, er at grotesken, eller arabesken, er et uttrykk for fantasiens eldste former (Bakhtin 2007, 50). Viktig hos Schlegel er det at arabesken tilskrives litteraturens og kunstens lavere stadier. Likevel nedvurderer han ikke uttrykkets verdi, fordi han mener grotesken eller arabesken er en viktig poetisk uttrykksform (Kayser 1981, 50-51).

Det sentrale hos Jean Paul i hans *Vorschule der Ästhetik* fra 1804 er hans syn på humorens ødeleggende karakter, mener både Bakhtin og Kayser (2007, 50 og 1981, 54). Bakhtin mener at Jean Paul legger vekt på latterens universelle karakter, altså en latter som henvender seg til hele virkeligheten. Jean Paul anser også denne humoren som radikal. Alt som er begrensende og åndelig ødelegges, og verden blir fremmed og skremmende. Slik rokker humoren ved virkelighetsforståelsen, forsetter Bakhtin. Et poeng som Bakhtin framhever, er at Jean Paul ikke skiller grotesken fra latteren. Jean Paul forstår at det groteske henger sammen med latterens prinsipp (51). Bakhtin understreker også at Jean Paul kun forholder seg til den reduktive latteren i sin teori. Denne latteren har ikke det positive og fornyende aspektet som er sentral for den groteske humoren, skriver Bakhtin. Dermed forblir latteren hos Jean Paul noe mørkt og gledeløst, mener Bakhtin (ibid). Kayser vektlegger mange av de samme poengene som Bakhtin, og både han og Bakhtin trekker fram at Jean Paul ser på djevelen som den største humorist. Dette henger sammen med hans syn på

latterens ødeleggende og smertefulle karakter. Kayser mener, i motsetning til Bakhtin, at latteren hos Jean Paul ikke bare fungerer som ødeleggende, men at det også finnes en side ved humoren som leder mot ideen om det uendelige (Kayser 1981, 54-55).

Jean Paul viser til gamle tyske og franske farser for å forklare djevelens humoristiske side. Her framstilles djevelen ofte som klovn, og det er gjerne flere djevler samtidig som opptrer som narrer. Ideen om djevelen som narr er av stor betydning, skriver Jean Paul, og fortsetter, her i engelsk oversettelse:

I can easily think of the devil, the true reversed world of the divine world, the great world-shadow, which marks off the contours of the light body, as the greatest humorist and 'whimsical man!'. But as the arabesque of arabesque, he would be far too unaesthetic; his laugh would have too much pain; [...]. (Jean Paul 1973, 92).

Jean Pauls estetikk er svært kompleks, og for analysens del er særlig tanken om djevelen som humorist av betydning, da den djevelske humoren knyttet til tittelkarakteren Hollas er et viktig analytisk poeng. Et poeng som er viktig hos Jean Paul, er hans drøfting av begrepet vittighet. Den klassiske definisjonen av vittighet, skriver Jean Paul, er evnen til å finne "[...] remote similarities." (1973, 120). Videre skriver han at vittighet kan skape likhet mellom størrelser som i utgangspunktet er uforenelige (122). Dette har ikke nødvendigvis så mye med grotesk humor å gjøre, men jeg inkluderer det likevel her, da jeg bruker poenget om vittighet i analysen av det groteske i Jølsens forfatterskap.

Victor Hugo trekkes også fram som sentral for groteskbegrepets utvikling i romantikken. Han skriver om det groteske i forordet til *Cromwell* (1827). Både Kayser og Bakhtin viser til det følgende sitatet fra Hugo, og jeg har inkludert noe mer av sitatet de begge viser til her. Jeg syns nemlig det illustrerer det groteskes mangfoldige litterære karakter, både som skremmende, komisk, burlesk og parodisk.

I den moderne tankegang, derimot, spiller det groteske en enorm rolle. Der finner man det overalt. På den ene siden danner det det vanskapte og redselsfulle. På den andre siden det komiske og narraktige. [...] Det er det som det kristne helvede med alle de grufulle vesner [sic] som påkalte Dantes og Miltons burliske geni, det befolker med alle tenkelige og utenkelige former til fryd for Callot og Michelangelo. Det flytter tingene over fra den ideale verden til den virkelige, og ruller opp for oss uuttømmelige parodier over menneskers liv og levned. (Hugo 1980, 12).

At grotesken er befolket med både tenkelige og utenkelige former, mener jeg er av relevans for analysen av Jølsens groteske kropper og disse kroppenes former. I slutten av sitatet vektlegges den realistiske siden ved det groteske, og det er interessant med tanke på at Hugo

skriver om ”utenkelige former” like før. Jeg tror hans syn på realismen i det groteske, må forstås i forbindelse med hans syn på grotesken som en kontrast til det sublime. Når Hugo mener at det groteske ”flytter” ting fra idealene til virkeligheten, må nok dette ses i sammenheng med de følgende sitatene. Hugo kaller det groteske for ”fordreide skyggebilder av mennesket” (12), og mener det groteske representerer ”dyret i mennesket” (21), mens det sublime representerer sjelen (ibid). Han setter her det groteske og dyriske i forbindelse med komedien (ibid.) Virkelighetsaspektet ved det groteske tror jeg derfor må forstås som det groteskes evne til å framstille menneskets lavere sider. Hugo vektlegger det groteskes ”[...] intime og fruktbare forbindelse med det skjønne.” (1980, 16), men vektlegger det heslige og stygge som det vesentligste aspektet ved den groteske estetikken, påpeker både Kayser og Bakhting (1981, 57 og 2007, 51).

Kayser trekker fram Hegel og Vischer som viktige estetikere for groteskbegrepets utvikling på 1800-tallet. Særlig understrekes Hegels betydning, fordi han er blant de siste som drøfter groteskens metafysiske dybde i sin analyse. Men selv om Hegel vektlegger groteskens forbindelse til det overnaturlige, overser han groteskens humoristiske karakter, skriver Kayser (1981, 100, 102). Derfor konsentrerer jeg meg heller om Vischer her, hvor groteskens humoristiske og komiske side står sentralt, ifølge Kayser (103). Kayser hevder at Vischer i sin *Ästhetik* holder fast ved det fremmedgjorte og frastøtende som vesentlig for det groteske. Vischer definerer grotesken som ”the comic in the guise of the marvelous” (paragraf 440, sitert i Kayser, 103). Sentralt er det at det mytiske og fantastiske ved grotesken kun fungerer som et redskap for humoren, og at det groteske ikke lenger av en tro på det mytiske. I Vischers definisjon er det humorens tilfeldige og lekne fantasiuttrykk som oppløser tingenes naturlige orden. Vischer vektlegger det skremmende og illevarslende ved den groteske humoren, men det lystige er viktig i like stor grad (ibid.). Bakhtin mener man kan lese humor og komikk som selve drivkraften i Vischers forståelse av det groteske (2007, 53).

Kayser skriver at 1800-tallet signaliserer et vendepunkt i forståelsen av groteskbegrepet, fordi termen reduseres til det fantastiske og komiske, og det skremmende og uhyggelige aspektet ved det groteske tones ned. Dette fører til at grotesken identifiseres med burlesk og bred humor, og derfor har ordets betydning og bruk blitt noe vagere, mener Kayser (1981, 103). Dette fører til at framtidige bestemmelser av grotesken tar utgangspunkt i groteskens lattervekkende effekt (104). Under romantikken blir grotesken en subjektiv uttrykksform, skriver Bakhtin, og en individuell verdensoppfattelse er ifølge ham det sentrale. Dette står i sterk kontrast til den folkelige karnevalkulturens verdensoppfatning, som

var av en allmenn og åpen karakter (46). Den gotiske romanen, skrekkromanen, er også et uttrykk for 1800-tallets groteske uttrykk, skriver Bakhtin, I kontrast til de groteske formene som var sentrale i middelalderen og renessansen, og som materielt kom til uttrykk i torgets folkekultur, er den romantiske grotesken en ”kammergrotesk”, mener Bakhtin. Med dette mener han at grotesken er subjektiv og isolert, og uttrykt først og fremst gjennom tanken. Dette er grunnleggende annerledes enn middelalderens og renessansens groteskformer, som hadde et konkret, kroppslig uttrykk (46-47). I den romantiske groteskformen endrer også latterens karakter seg. Latteren har tatt humorens, ironiens og sarkasmens form, og er dermed redusert, skriver Bakhtin, fordi den ikke lenger er preget av glede og triumf. Latterens gjenfødende og positive moment er redusert, fortsetter han (ibid.).

Kayser vektlegger i stor grad groteskens skremmende og illevarslende karakter, og det uhyggelige og fremmede ved det groteske. Det groteske er objektivering av ”Det-et”, mener Kayser (185). Han karakteriserer den satiriske og groteske latteren slik: ”Laughter originates on the comic and caricatural fringe of the grotesque. Filled with bitterness, it takes on characteristics of the mocking, cynical, and ultimately satanic laughter while turning into the grotesque.” (1981, 187). Her vektlegges altså det djevleske ved grotesk latter og humor. Kayser når fram til en definisjon av det groteske som ”[...] A PLAY WITH THE ABSURD.”¹² (ibid.). Grotesken kan ofte være munter og lettsindig, men også skremmende og frihetsberøvende, skriver Kayser. Han hevder at mange grotesker mangler denne følelsen av frihet og munterhet (187, 188), og fortsetter til sitt andre hovedpoeng i sin tolkning av det groteske:

But where the artistic creation has succeeded, a faint smile seems to pass rapidly across the scene or picture, and slight traces of the playful frivolity of the *capriccio* appear to be present. And there, but only there, another kind of feeling arises within us. In spite of all the helplessness and horror inspired by the dark forces which lurk in and behind our world and have power to estrange it, the truly artistic portrayal effects a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD.”¹³ (188).

Kayser fastholder altså at smilet og lekenheten og en følelse av frigjørelse er en sentral kvalitet ved det groteske, samtidig som denne dobbeltheten med det fremmede og mørke må ivaretas. Bakhtin kritiserer Kayser for å vektlegge det skremmende og dystre ved grotesken i for stor grad (2007, 55).

¹² Forfatterens utheving

¹³ Forfatterens utheving

Philip Thomson støtter seg til Bakhtins og Kaysers definisjoner av det groteske i *The Grotesque* fra 1971. Et interessant poeng hos Thomson er at han vektlegger balansen mellom det komiske og skremmende som avgjørende for groteskens spesielle virkning i litteraturen. Om en tekst bare er morsom eller bare skremmende er den ikke grotesk, fortsetter han: "The *unresolved* nature of the grotesque conflict is important, and helps to mark off the grotesque from other modes or categories of literary discourse."¹⁴ (Thomson 1972, 21). Det uopløselige elementet framheves altså her som et karakteristisk trekk ved den litterære grotesken. Thomson vektlegger at det å føre sammen i utgangspunktet uforenelige størrelser, som også er et trekk ved det groteske, også er karakteristisk for ironi og paradoks. Han framholder derfor at det derfor er det uopløselige elementet som er grotesken særskilte kjennetegn (1972, 21).

I det følgende kommer en kort framlegging av det groteskes kontrast, nemlig det sublime og det skjønne, som jeg her har vist at særlig vektlegges av Victor Hugo.

2.3.6 Den skjønne kroppen som den groteske kroppens motsvar

I Jølsens litteratur skildres både skjønne og frastøtende, groteske, kropper. I det følgende skal jeg drøfte hva som utgjør kontrastene mellom disse kroppsuttrykkene, og hva som historisk har vært de estetiske begrunnelsene for skilnaden mellom de groteske, frastøtende kroppene og de skjønne, sublime kroppsframstillingene.

Sublim betyr opphøyd, fullkommen, og kommer fra latin *sublimis* og betegner egentlig det å stige oppover i skrå linje (*Ordbog over det Danske Sprog*, s.v. "sublim", lest 10. mai 2017).

Bakhtin understreker motsetningen mellom kroppsoppfatningen i den groteske realismen og i den klassiske litterære og kunstneriske kanon, altså den antikke estetikken som var grunnlaget for renessanseestetikken. Han skiller mellom grotesk realisme og det han kaller nye og moderne kroppskanoner (39), som må forstås som hans begrep for å betegne kroppsframstillingene fra renessansen og århundrene etter.

Kanonbegrepet er forbundet med den greske billedhuggeren Polykleitos' verker, og henviser til hans mest kjente statue, *Doryforos*, som i oldtiden ble ansett som et mønster for mannlig skjønnhet. Statuen ble ansett som perfekt proporsjonert, og muskulaturen er framtreddende (Sande, "Polykleitos" og *Store norske leksikon*, s.v "Doryforos", lest 10. mai 2017). Umberto Eco skriver i *On Beauty* at det symmetriske er sentralt ved denne statuen, det

¹⁴ Forfatterens utheving

skulle være en korrekt avbildning av kroppsdelenes proporsjoner i forhold til hverandre, basert på matematiske prinsipper. Denne framstillingen endrer seg i middelalderen, skriver Eco, hvor den matematisk korrekte framstillingen av kroppens proporsjoner blir mindre viktig (2004, 74-75).

Bakhtins teori om en ny kroppskanon som motsetning til den groteske, kan ses i forbindelse med motsetningen mellom det groteske og det sublime, og Hegel kan illustrere dette. Naomi Schor skriver om Hegels estetikk i boka *Reading in Detail*. I Hegels estetikk er målet det ideelle, som er nært forbundet med ideen om skjønnhet. Det ideelle er forbundet med det guddommelige, og kunstnerens rolle, særlig portrettkunstnerens, er å forskjønne og idealisere. Detaljen skal være et uttrykk for det åndelige, ifølge Hegel (Schor 1987, 25). Schor gjengir følgende sitater for å illustrere dette:

But even the portrait-painter, who has least of all to do with the Ideal of art, *must* flatter, in the sense that all the externals in shape and expression, in form, colour, features, the purely natural side of imperfect existence, *little hairs pores, little scars, warts*, all these he must let go, and grasp and reproduce the subject in its universal character and enduring personality. It is one thing for the artist simply to imitate the face of the sitter, its surface and external form, [...] and quite another to be able to portray the true features which express the inmost soul of the object. For it is throughout necessary for the Ideal that the outer form should explicitly correspond with the soul.' (Hegel sitert fra Schor, 1987, 26)¹⁵.

In the case of the human form, for instance, [...] the portrait painter will omit *folde of skin*, and, still more, *freckles, pimples, pock-marks, warts* etc, [...]. Similarly, muscles and veins are indicated indeed, but they should not appear in the distinctness and completeness which they have in reality. For in all this there is little or nothing of the spirit, and the expression of the spiritual is the essential thing in the human form.' (ibid.).¹⁶

Disse sitatene fra Hegel, hvor kroppens glatte overflate vektlegges, står i sterk kontrast til den groteske kroppen. I Bakhtins "moderne kroppskanon" er kroppen noe fullstendig og avsluttet (2007, 39). Den er totalt atskilt fra andre kropper, og er isolert og ensom. I motsetning til i den groteske kroppskanon, hvor kroppsåpninger og ujevnheter framheves, vil alle tegn til en ufullbyrdet kropp bli eliminert i den klassiske kanon. Alt som buler ut blir glattet ut, og alle mulige åpninger ut mot verden og innover i kroppen lukkes. I tillegg er den groteske kroppskanons særlige kjennetegn, nemlig fornyelsen av kroppen og dens evige uferdige karakter, holdt skjult. Graviditet, kopulering, fødsel og døds kamp vises ikke. Det er kroppens fullbyrdelse og selvtilstrekkelighet som vises fram, og kroppene kan klart atskilles fra resten

¹⁵ Schors utheving

¹⁶ Schors utheving

av verden, da ingen av kroppens indre prosesser blottlegges (Bakhtin 2007, 39). Følgende sitat fra Bakhtin kan være nyttig for å illustrere dette:

Den groteske bildens konstruktive logik befattar sig således inte med kroppens slutna, släta och ogenomträngliga platthet (yta) och fixerar bara dess utbuktningar – utväxter, knoppar – och öppningar, dvs. bara det som överskrider kroppens gränser och det som leder in i kroppen *djup*. Berg och avgrunder, sådan är den groteske kroppens relief [...].” (Bakhtin 2007, 295).

Kontrasten mellom det groteske og det skjønne er også sentral i romantikken.

Som jeg allerede har nevnt, framhever Victor Hugo denne forbindelsen, og jeg mener følgende sitat er relevant for å belyse kontrasten mellom skjønne og groteske kropper: ”det hellige eksisterer side om side med det skjønne, det vanskapte ved siden av det formfullendte, det groteske ved siden av det sublime, det onde ved siden av det gode, skyggen ved siden av lyset.” (Hugo 1980, 9). At Hugo vektlegger at det sublime og groteske, og det hellige og det skjønne, eksisterer ved siden av hverandre, mener jeg er relevant for analysen av kroppene hos Jølsen. Selv om kroppene hos Jølsen ikke kan kalles sublime, noe jeg diskuterer videre i analysekapitlet, kontrasteres ofte de groteske og hellige versus de skjønne kroppene ved at de stilles ved siden av hverandre.

Bakhtin mener den klassiske kanon dominerer i den kunsten som er begripelig for oss, og hevder også at forståelsen av den groteske kanon har forsvunnet. Dette fører til at vi bare kan forstå denne groteske kroppskanon i en forvansket form, altså gjennom et moderne blikk, og dermed som et avvikende estetisk uttrykk, forstått utfra den moderne estetikkens normer. For at man skal kunne forstå den groteske kanon, må den måles ut fra sin egen størrelse, mener Bakhtin (40). Kanskje er Bakhtin noe polemisk her, også fordi han senere i avhandlingen understreker at den groteske kroppsframstillingen har vært sentral i mange tusen år, og fortsatt er dominerende, selv om det han kaller den nye kroppslige kanon har fått mer gjennomslagskraft. I størst grad er grotesken synlig i språkets tilknytning til latter og spøk, som Bakhtin hevder nesten alltid bunner i et grotesk-kroppslig uttrykk. Nærmest alle disse språklige uttrykkene dreier seg om de kroppsdelene som også er sentrale for grotesken, altså de som stikker ut: kjønnsorgan, magen, rumpa, nesa og munnen (296). Bakhtin hevder også at de groteske kroppene, og han trekker særlig fram neser, munn og mager, trenger seg inn i det litterære språket, og særlig i tilfeller der litteraturen har en munter eller spøkende karakter (297), noe som er et svært relevant poeng for analysen. De groteske kroppsbildene er også grunnlaget for spøkefulle gester, framholder Bakhtin (2007, 297). Gesten som komisk uttrykksform, finner vi også hos Bergson. Dette er interessant, for mens gesten her er et

uttrykk for det korny og stive ved kroppen, er gesten nemlig grunnlaget for kroppslig skjønnheten hos Goethe.

I et brev til Schiller fra 1794, skriver Goethe om skjønnhet hos dyr og mennesker, og definerer det skjønnne slik: ”skjønnhet er fullkommenhet med frihet” (Goethe 2004, 28). Han forbinder her skjønnheten med kroppslige funksjoner, og kroppens mulighet for å fritt kunne gi uttrykk for sin tilværelse, og bruker dyr som eksempel. Dyrenes kropper er begrenset til visse formål. Derfor er noen av dyrenes lemmer mer utviklet enn andre, og hindrer fri bruk av de andre lemmene. Goethe mener at når man ser på slike dyr, trekkes oppmerksomheten mot det uharmoniske ved kroppen, altså de overutviklede lemmene, og derfor framstår de som stygge. For at et dyr skal oppfattes som skjønt, må det ha en funksjonell kropp, og dermed være fullkomment kroppslig, og også gi uttrykk for en kraft og et potensiale, som kan forstås som egenvilje mener Goethe, slik at det kan utføre tilfeldige og hensiktsløse handlinger. Dermed framstår dyrets handlinger ikke som tvungne grunnet lemmenes funksjon, med som et uttrykk for fri handling. Goethe viser til hesten som et eksempel på et slikt vakkert dyr (2004, 28).

Hos mennesket er det noe av det samme som er grunnlaget for skjønnheten. Menneskets kropp er underkastet viljen, og ”egnet ikke bare til alle slags gjøremål, men også til det åndelige uttrykk. Jeg henviser her til måten vi bruker fakter til å uttrykke oss på, et språk som er undertrykt hos veloppdragne mennesker og som etter min mening hever mennesket over dyrene i like stor grad som det verbale språket.” (Goethe 2004, 29). Goethe knytter altså skjønnheten til kroppens mulighet til å uttrykke noe åndelig, i tillegg til at kroppens funksjoner er fullkomne og underlagt viljen.

Om man leser Bergson i lys av Goethes poeng om den skjønnne kroppen, finner man noe av det samme. Bergson framhever jo nettopp den stive, mekaniske kroppen, som gjerne kommer til uttrykk gjennom ukontrollerte og ufrivillige fakter som det sentrale i kroppskomikken. Altså er det den ufrie kroppen, som nettopp ikke har kontroll over lemmene, som framstår komisk for Bergson og stygg for Goethe. At den skjønnne kroppen er et uttrykk for kroppslig frihet er interresant. For Bakhtin er jo nettopp denne skjønnne og fullkomne kroppsframstillingen i romantikken et uttrykk for en bundethet, et mindre frigjort kroppsuttrykk sammenlignet med de groteske kroppsuttrykkene som dominerte i middelalderen og renessansen, fordi det er en kropp som ikke er forbundet til verden.

Her har jeg gjort noen nedslag i teorier om latter, humor, kroppskomikk og det groteske som jeg mener er relevante for analysen. Noen ting er nok mer klargjørende som en del av det teoretiske grunnlaget enn det er relevant for analysen, men jeg mener denne

teoretiske drøftingen har vært nødvendig for å forstå flere komplekse teorier. I analysen skal jeg nå i lys av dette teoretiske grunnlaget ta fatt på de groteske og humoristiske typene i Jølsens forfatterskap, og jeg begynner med typehumoren. Her er ikke de groteske kroppsbildene de mest framtrede, men jeg mener det ville vært merkelig å utelate denne formen for humor, da det er et viktig teoretisk poeng, og fordi jeg mener kroppskomikken gjør seg gjeldende. Med å begynne her, får jeg også skissert et bilde av romanens karakterer.

3 Analyse

3.1 Typehumoren i Hollases Krønike

Det typete over karaktergalleriet i *Hollases Krønike* er påpekt av flere, og både Bukdahl (1924), Lorenz (1980a) og Christensen (1989) har skrevet om typene i romanen, og jeg vil begynne med analysen av kroppskomikken her. Som diskutert i teorikapitlet skriver Bergson at det er noe komisk over det å stivne til en type. Også i denne typehumoren kommer en kroppslig humor til syne, og jeg mener det finnes flere eksempler på det Bergson kaller sprellemannskomikk. Den definerer han slik: ”Utallige er de komediescener der en skikkelse tror seg å tale og handle fritt [...], mens han ut fra en annen synsvinkel framtrer som et leketøy i hendene på en annen, som morer seg ved det.” (1971, 52). En del av denne sprellemannskomikken ligger også i at den ene parten blir lurt, fortsetter Bergson (52). Propp skriver at å lure, narre noen, er et vanlig grep i humoristisk litteratur hvor det kan utvikles konflikter og intriger mellom karakterene, som gjerne har hver sin gruppe med tilhengere. Komikken ligger i at den ene blir gjort til narr, fortsetter Propp. Ved å avsløre laster og feil hos motstanderen sørger man for at motstanderen blir gjenstand for latter (2007, 75).

I essaysamlingen *Humor och kultur* skriver den svenske folkloristen Ulf Palmenfelt i essayet ”Hvad är det för skojigt med bønder?” om erotiske vitser. Det interessante her er Palmenfelts framlegging av stereotypene i bondesamfunnet (1996). Noen av typene er også å finne i *Hollases Krønike*. Man har greven, og gamle Kefas på Re må sies å i hvert fall delvis kunne fylle grevens sosiale funksjon, den hyklerske presten er representert ved Preben, den unge, vakre tjenestejenta er representert ved Netta og bygdeoriginalen representert ved Meheimen. Angelica, prestens søster, er en representant for drømmersken, kunstnerspiren med bristende evner (Tiberg 1909, 129). Hvistendahl påpeker at både Far Kristen og stedatteren minner om eventyrskikkelser (1983, 168), og den lille stedatteren minner om den hjelpeløse piken fra eventyrene. Hun er navnløs, noe Lorenz mener understreker at hun er en representant for samfunnets stebarn (1980a, 29). Det er lite humor knyttet til dette hjerteskjærende portrettet av den fortapte piken, kanskje med unntak av ett tilfelle. Når Hollas mistenker henne for å ha stjålet et halstørkle, synes jeg nemlig det kommer en viss form for kroppskomikk til syne, til tross for at Hollas’ maktmonstrasjon overfor den lille ikke er morsom i seg selv: ”Afsted för Karolus, staldkaren, saa benene et för et slog en stor krumning opad mod ryggen, og tilbage kom han noksaa snart med kirketjeneren steddatter, der lod sig trække med, stiv i leddemodene som en dukke.” (Jølsen 1923b, 188).

Sprellemannskomikken gjør seg gjeldende her, og bildet av Karolus' ben og stebarnet som henger og slenger etter ham, som en marionettedukke, er av komisk karakter. Det er heller ikke humor forbundet med Angelica som type, og det typete ved disse to, er derfor ikke sentrale i analysen her. Christensen framhever tilnavnene som en del av typehumoren. I *Hollases Krønike* vektlegges det allmenmenneskelige, skriver hun, og karaktertrekkene er ofte forbundet med personlighetstyper (1989, 147).

Presten er en komisk type. Palmenfelt skriver at i vitsenes stereotyper, er presten en representant for skinnhellighet og hovmodig overmakt og at begge disse egenskapene gjør ham til et takknemlig objekt for satire (1996, 135). Lorenz påpeker at prestens hyklerske karakter ofte framstilles humoristisk i *Hollases Krønike* (1980a, 25). Hans hykleri finnes det mange eksempler på, og det tydeligste er når han ikke lar Netta, som han er forlovet med, flytte fra pestrammede Munkejord og inn på prestegården. Det følgende sitatet, fra Nettas synsvinkel, viser tydelig prestens skinnhellige karakter:

Hun maatte jo foreløbig være, der hun var; thi hendes fæstemand, presten, turde ingelunde bryde med det han kaldte 'velanstændighedens love' og tage hende til sig, før endnu en anden prest havde sagt et ord, selv om han derved fridde hende for pesten. (Jølsen 1923b, 301).

Sledeturen med Hollas og presten er et eksempel der jeg mener både typekomikken og kroppskomikken knytter seg til presten. Bildet av presten som slenger rundt og klamrer seg til Hollas, er et eksempel på sprellemannskomikk.

– Præsten, som var ung og naiv, trodde det var en døende han skulde til. Fór ind og rev samarien paa sig, saa knapperne løsned, og kraven kom oppmed det ene øre. Steg saa med lange skridt ud til Hollas, som netop havde snudd hesten.

'Stil Jer op paa meierne far,' sagde Hollas, 'ellers faar jeg ikke styrt gampen.' Og præsten stilled sig bagpaa slæden, Hollas smældte i svøben, og afsted bar det.

'Jeg mente, vi skulde op til Munkejord,' sagde præsten, idet de fór forbi veiskillet der.

'Ikke endda!' svarte Hollas, han holdt hesten henad alfarveien.

'Men hvor skal vi da hen – i Herrens navn?' spurte præsten.

'Jeg tænker bare at finde en af de paarørende herbortover,' lød svaret tørt, og hesten maatte løbe i kroker og svingninger, saa præsten fik travelt med at holde sig fast. Men verst var det, naar de kjørte forbi de store gaarde, da rykked han i tømmerne, saa hesten afvekslende stod paa forben og bagben, og præsten maatte, enten han vilde eller ei, holde Hollas om skuldrene, om halsen eller hvor det kunde træffe sig. Hollas skjeved op til gaardene og gotted sig, naar nogen stod bag ruderne, imorgne var det bygden over, vidste han: Hollas kjørte præsten igaar; men Hollas sad oppi, og præsten stod paa meierne og omfavned ham som en kvindfolk. He hei, den Hollas! (Jølsen 1923b, 149).

Hollas gjør presten til narr ved å avsløre hans svake sider, her rent fysisk, i det han får ham til å ligne ei dame. På sledeturen gjennom bygda, der Hollas' tar omveier og styrer dårlig med

vilje, framstår jo presten for resten av bygda som Hollas' leketøy. Hollas har grepet om presten, og presten, "ung og naiv" skjønner det ikke. Hans pinglete karakter understrekes under pesten, når han ikke kommer til preken, og her lar fortelleren folkesnakket tale for seg: " – Om præsten var blitt klein? – Nei, ikke det netop; men han var ræd for at bli det. – " (Jølsen 1923b, 290). Hans frykt for smitten leder til Hollas' opptreden som prest i kirken, og dermed blir karakterbristen desto større og mer ironisk. Han lever godt på arven etter Hollas, bestående av falsk rikdom, med lykkesøkende Netta ved sin side. Presten godtar også Hollas' mynt, "[...] den betalbare [...]" (Jølsen 1923, 196), til kirkelige formål, "ad pios usus" (200). I sin naivitet avslører han ikke Hollas' ondskap, og når Hollas, med baktanker om Angelicas hånd, forsøker å overbevise presten om sin fromhet, blir presten delvis overbevist: "'Besynderlige menneske,' tænkte præsten, [...] 'ondsindet og god, tvetunget og ærlig!'" (200). Bukdahl karakteriserer ham som den svakeste skikkelsen i romanen, svært lik de fleste bygdeprester i sin ubeluttsomhet og avhengighet av både de store og de små (1924, 206).

Netta, jåla og myndlingen på Munkejord, er portrettert morsomt og ironisk, skriver Bohr Nilsen, som mener det er gjort med en "[...] lett og fornøyetlig hånd." (1949, 258). Hun er pen og tiltrekkende, og spiller på sin kvinnelighet. Hun representerer den typen Palmenfelt viser til, jenta på bondegården som byr seg fram for mannlige gjester (1996, 136). Hun ser for seg ekteskap med både Krumholtsønnen og Hollas, men ender opp som prestefrue. Hun broderer bukseseler og stoltrekk til Hollas som tegn på sin hengivenhet kjærlighet, men ender opp med å gi til begge deler til de to andre beilerne, litt tilfeldig. Morsomt er det derfor når presten får øynene opp for henne mot romanens slutt, og tiltaler henne som "jomfru Netta" (281). Bukdahl karakteriserer henne som en rasjonell og beregnende type, som griper sjansen når den byr seg (205). Et eksempel på Nettas, og også Hollas' typete karakter er å finne i det følgende sitatet:

– – Men der er de, som siger, at de fleste unge piger er som Netta, de er lettroende jaaler. Og der er de, som siger, at saa svært mange mænd er som Hollas – i dette stykke, at de benytter sig af jaalernes lettroenhed. Men kjære Hollaser da, kunde der siges, det er dog ingen kunst at narre Nettaerne med sledske ord og vendinger, Nettaerne stakkars, hvorfor skulde de være mistænksomme, de, som intet ondt har set af livet endnu? Hvad i al verden, det er dog intet at være stolt af hverken iblandt fler eller ved Jer selv det at narre en Netta, det er en saare billig fornøielse, og de billige fornøielser er tarvelige fornøielser. Men det skal bedyres: I er sandelig ikke kostforagtere, I Hollaser – –

Far Kristen, som er sentral i romanens andre og tredje del, opptrer som en liten smådjevul. Jølsens navnevalg her er sarkastisk, noe som også kommer til uttrykk i fortellerkommentaren. I skildringen av Far Kristen, mener jeg den groteske kroppen også belyser hans typete

karakter. Særlig skildringen av munnen er av grotesk karakter. Latteren er skremmende, og minner om Kaysers skildring av den groteske latteren som bitter og kynisk, som diskutert i teorikapitlet.

Far Kristen hed kirketjeneren. Han havde store øren og lidet ansigt. Han havde flade fødder, som traadte forsigtig, og krokete knær. Han havde to slags væsen og to slags sind. Og han havde et stedbarn, som han mishandlede.

Ti det er ikke alle, som gjør sit navn ære.

Og Far Kristen var netop ikke altid saa kristen i ordets rette betydning.

Søn- og helligdage, naar han forretted sin kirkelige dont og havde sit helligdagssind og sit helligdagsvæsen, var der rigtignok mange, som svarlig imponeredes; ti da var Far Kristen sandt at sige saa sød at skue, slig han tassed om med haaret vandkjæmmet bagom ørene, og det fromme, brede smil, det der dog naarsomhelst kunde slaa over i en lydløs latter, blottende hans sorte tænder, der nærmest var at ligne med stavene i en halvraadden kiste.

Men søn- og helligdage tog Far Kristen for sig af altervinen. Derfor var det, han saa saa blid ud, og derfor var det at han syntes saa gudhengiven, tilsinds, at der gaves de, som med andagt mente, at var der nogen, som mer hørte himlen til end jorden, saa var det Far Kristen, kirketjeneren. – Sandelig, disse Far Kristens troskyldige beundrere burde ogsaa set sin yndling, naar han ugens søgnedage gjennem sad i hyttedøren med loddebolten i haand og lapped gammelt blikto i hop. Da var han sur, sint og grættet, og fremover ørene, dybt ned i tinding og øine, faldt søndagens vandkjæmmede haar i tavser og buster. (Jølsen 1923b, 179-180).

Far Kristen er en dobbeltsinnet type, skriver Bukdahl. Han mener kirketjenerens ondskap er listig og underfundig, i motsetning til Hollas', hvor det er fantasien i ondskapen hans som gjør den overlegen (1924, 205-206). Far Kristen er ond, noe som kommer til uttrykk i flere av bokas episoder. Bildet av ham som djevel forsterkes av hans loddebolt, som symbolsk kan leses som djevelens gaffel, og som særlig i hans stebarns blikk blir det truende symbolet på ondskap. Også i kirken forsterkes bildet av Far Kristen som en liten smådjevel: "Og Far Kristen fór om med en stang, paa hvis spidse noget som en skorpionsklo, den han benyttet ved salmenumrenes ophængning." (Jølsen 1923b, 253). Det djevenske understrekes her både av stangen som djevelens høygaffel, og kloen. Morsomt blir det fordi denne lille djevelfiguren løper rundt i kirkens tjeneste, og bruker sin djevellignende stang til å henge opp salmer for menigheten. Far Kristens mangetydige sinn, både til hverdag og helligdag, understrekes også i hans kroppslige framtoning, og at Jølsen sammenligner ham med en kjerub.

Oppover trappen lød tassende skridt, klinken løftedes med det vandte smæld, og ind tren Far Kristen i helligdagsskrud, med vaskede fingre, med det brede smil, med haaret vandkjæmmet, saa ørene synbart store minded om en slags vinger på en pluskjævet cherub.

Fremfor sengen blev Far Kristen staaende. Klasked saa medynksfuld hænderne sammen:

'Du arme væsen,' sagde han høitidelig. 'Du stakkars lam af et vildfarent faar, vær trøstig: Naade gaar for ret i Far Kristens hus! (Jølsen 1923b, 202).

Her peker Christensen på bibelalogien: På samme måte som kjerubene vokter inngangen til Edens hage med sine flammende sverd for at mennesket ikke skulle komme inn, står Far Kristen til hinder for stebarnets paradys, håpets hage (1989, 152). Det kan tas til orde for at Far Kristens ulike skikkelser bidrar til å forsterke framstillingen av ham som smådjevul. Hans kroppslige framtoning er også av komisk art, han tasser omkring som en tilsynelatende harmløs type, mens han egentlig er ond.

Krumholten er også en typete karakter. Lorenz karakteriserer dette som et muntert potrett, og bestemmer Krumholten som både godslig og bondeful (1980a, 24). Et eksempel på Krumholtens bondske type følger her:

'[...] – ja, hvis du da vil være med paa at frelse din fars ære?'

Jo, det vilde nok Even. Og han fandt, da han fik høre paa hitted, heller ikke *det* saa besynderligt. For bønder har nu ofte saa sine egne begreber om ære. Og maaden for for gjenreining og gjengjæld er ligesaa ofte af en underlig sort. (Jølsen 1923b, 271)

Her spores den stivnede typehumoren fra Bergson, hvor ånden har stivnet. En "ånd som stivner til, ender med å bøye tingene under sin idé [...]", skriver Bergson (1971, 113). Og det gjør Krumholtene. Deres måte å bevare æren på er nemlig å kaste en bøtte med møkk over Hollas, en episode som jeg kommer tilbake til. Men som fortelleren nøkternt bemerker, har bønder, og blant dem tilhører Krumholtene, egne begreper om ære, og i kommentaren om at disse teknikkene ofte er av underlig art, ligger det en sarkasme fra fortelleren. Krumholtens kroppslige framtoning er også tidvis av komisk art. Han er tykk, og han vagger (178) og rigger (258). Han klør seg i hodet når han er bekymret, og hans hodekløing nevnes flere steder i romanen. I tilknytning til dette finnes et av de få eksemplene på den godmodige latteren i romanen, nemlig hos Mor Krumholt: "'Der vart'n borte han far med hukløa si,' smaalo hun." (156). Når Krumholten går rundt og klør seg i hodet, er det et kroppslig uttrykk for bekymringer, og den ukontrollerte gesten har, som jeg har skrevet om i teorikapitlet, en komisk effekt.

Meheimen er bygdeoriginalen på leiting etter seg sjøl, og i det lille portrettet av ham er det både en replikkhumor og en kroppslig sprellemannskomikk som gjør seg gjeldende.

[...] paa gaarden var der ogsaa en tusselad, som hed Meheimen. Han tasled og vavred overalt, både der han burde og der han ikke bure være, gik og traadte i sine egne fodspor. 'Leter du efter no?' spurgte en ham engang. 'Ja,' svarte Meheimen, 'jeg leter efter mig sjøl.' – 'Du er i grund ikke alene om det, Meheimen,' sagde saa den, som havde spurgt, 'vi leter nok alle efter oss selv – om ikke netop paa dit sætt.' Men Meheimen vavred videre sin uafladelige irrgang, søgte og søgte, paa huk undertiden, ansigtet helt ned mod jorden, andre gange, snuste som en jagthund – i sine egne spor på jagt efter sig selv. 'Hvad vil du gjøre, naar du finder dig selv?' spurgtes han ogsaa. 'Da vil jeg hilse ærbødigt', sagde Meheimen og letted paa luen. 'Goddag, goddag min kjære Andreas Meheimen, godt nytaar og glædelig jul, det var hyggeligt at se dig igjen, herefter skal vi gaa i følge, vi to, og holde hinanden i haanden, saa vi aldrig mer kan skilles ad. (Jølsen 1923b, 140).

Bildet av Meheimens krokete kropp, som går helt nedtil bakken leter etter seg selv, er både søtt og humoristisk. Den innbilte samtalen Meheimen har med seg selv, er også et eksempel på den godlynte humoren i romanen. Han er også sentral fordi hans ønske om å finne seg selv gjentas som et ekko i romanen, men da ofte med negativt fortegn. I slåsskampen mellom de to, som vil bli analysert senere, sier Hollas støtvis: ”[...] – jeg vil jo – bare lære – menneskene – at finde – sig selv!” (144). Etter Angelicas ydmykelse i kirken, som hun ikke forstår fordi Hollas har fått tak på henne, konkluderer hun for seg selv: ”Du har indbildt dig det anderledes, fordi du ikke kjendte menneskene.” (257). I rollen som prest sier Hollas: ”Rundt i verden før jeg, og menneskene lærte jeg at kjende – saavel som ogsaa, at jeg lærte menneskene at kjende mig – [...]” (291). Meheimen blir slik ikke bare en humoristisk figur med en komisk kroppslig framtoning, på sett og vis blir han representant for typen den nyttige idioten, i det han på jakt etter seg selv også tar opp et gjennomgående motiv i romanen.

Det er påfallende at det ofte er Hollas' narrestreker som lokker fram det typete ved de andre karakterene. Han lurar ofte fram de andre karakterenes svakeste sider og verste trekk, og gjør dem til latter for resten av bygdefolket. Hollasfiguren framtrer i mange skikkelser i løpet av romanen. Winsnes mener Hollas-figuren er fantastisk, grotesk og livaktig, og at det en helhet over ham som skikkelse: ”Han er en type. Han lever evindeligen.” (1961, 509–510). Jeg holder med Winsnes i kommentaren om Hollas som type, men i romanen viser han seg jo også som en mangfoldig skikkelse, noe som har blitt påpekt av mange, heriblant Bohr Nilsen. Hun påpeker at han antar alle skikkelser, slik djevelen også gjør, og at han i disse skikkelsene også lurar også alle, med unntak av de med et rent hjerte (1949, 258). Winsnes sikter kanskje til Hollas' ondskap når skal skriver om helheten ved Hollas' skikkelse, og han leser også Hollas som ”en dikterisk ikledning av Ragnhild Jølsens bitreste livserfaring.” (1961, 510). Hva Winsnes mener med denne bitre livserfaringen, finner man kanskje svaret på hos Lorenz, som leser Hollas og de andre mannlige karakterene i romanen, med unntak av Krumholten,

som et kaldt bilde på mannen. Mennene i *Hollases Krønike* er representanter for ondskap, vold, hykleri og overfladiske forhold, mener hun (1980a, 28). Hollas' mange typete uttrykk vil bli analysert nærmere i kapitlet om hans forkledninger.

3.2 Hollas' forklædninger: Som djevel, gentleman og prest

Det er skrevet mye om Hollaskarakteren som type. Han er lest som inkarnasjonen av fanden (Garton 1993, 76), som bygdekunstner (Bukdahl 1968, 204), som et ondt fantom (Lorenz 1980a 26) og som en visjon av ondskapen (Nettum 1972, 165). Han er falskmyntner, smed og gårdseier, og han har lurt til seg både eiendom og rikdom. Hollas er sin egen lykkes smed, i begrepets rette forstand: "Og Hollas smidde, mens jernet var varmt." (Jølsen 1923b, 140).

Med Hollasfiguren tenger Jølsen et dystert bilde av ondskapen. Likevel framstilles Hollaskarakteren ofte i et humoristisk lys. Både Bukdahl og Lorenz leser Hollas som en humoristisk karakter, og mener humoren særlig kommer til uttrykk i situasjonene han kommer opp i og i konflikten mellom ham og Krumholt (Bukdahl 1924, 204 og Lorenz 1980a, 26). Humoren knyttet til situasjonene mellom Hollas og Krumholten kommer jeg tilbake til senere i analysen. Her skal jeg konsentrere meg om humoren i Hollas' kroppslige uttrykk, som jeg mener er å finne i karakterens mangfoldige skikkelser. Solbergs karakteristikk av humoren i Jølsens diktning som grotesk-karnevalistisk er relevant her (1987, 4). Det er også Bakhtins karnevalsletter og Bergsons poeng om forklædningens komiske aspekt, som jeg har vist til i teorikapitlet.

Bergson vektlegger forklædningens lattervekkende virkning til assosiasjoner. På grunn av slike assosiasjoner, mener Bergson at forklædningens komikk har blitt overført til tilfeller hvor man ikke lenger er utkledd, men hvor den ytre framtoningen likevel kan minne om forklædning. Bergsons poeng må altså forstås som at forestillingen om en forklædning kan være like komisk som forklædningen i seg selv. Dermed blir enhver forklædning komisk, mener han (1971, 31-32). Thielst skriver om Bergson at det er uoverensstemmelsen som gjør forklædningen komisk, og mener hans interesse for forklædning skyldes to grunnleggende aspekter: Bergson vektlegger forventningen om det konvensjonelle som en forutsetning for komikken, og mener at mennesket først blir ordentlig komisk når det er forkledd som mekanikk eller som ting. Begge disse poengene dreier seg om en motsetningen mellom idealer og virkelighet, skriver Thielst (2001, 218-219).

Bakhtin vektlegger forklædning som et av karnevalets lattervekkende uttrykk. I den folkelige karnevalsfesten var omkleddingen en obligatorisk moment, og heri ligger det at man både fornyer klær og sosial status. Et annet viktig aspekt ved karnevalet, var at man vendte opp-ned på samfunnets hierarkiske ordning, narren opphøyes til konge. Bakhtin framhever degraderingen og det materielt-kroppslige nedre som viktige momenter i den festlige latteren

forbundet til karnevalet: ”[...] *det höga skulle bli lågt och det låga skulle bli högt* [...]” (Bakhtin 2007, 86). Degraderingen er nært forbundet med bildesystemet i den groteske realismen, som omtalt i teorikapitlet.

3.2.1 Djevelen Hollas

Humoristiske framstillinger av djevelen har en lang tradisjon, og i middelalderen og under reformasjonen ble djevelen ofte latterliggjort. Dette signaliserte ikke at man ikke tok djevelen alvorlig, men at man hadde et uhøytidelig syn på djevelen. I katolisismens folkefromhet var djevelen, demoner og smådjevler sentrale, og i fortellinger og malerier var de ofte framstilt med fantastiske, burleske og skremmende trekk. Bildet av djevelen er mangfoldig, han opptrer både som frister, løgner og forfører (Seim, ”djevel – i kristendommen”). I antologien *Devil Stories: An anthology* fra 1921, skriver Maximillian Rudwin om djevelen som utgangspunktet for alle litterære plott. Uten djevelen finnes det ingen plott, fortsetter han, og viser til djevleskikkelsens viktige rolle i verdenslitteraturen, eksempelvis i Dantes *Guddommelige komedie*, Miltons *Paradise Lost* og Goethes *Faust*. Selv etter at troen på djevelen forsvant, er djevelens rolle i litteraturen viktig, fordi Satan fortsatt kaller på smilet, skriver Rudwin (xii). ”Satan is the eternal Malcontent.” (xv) fortsetter han. Han påpeker at i moderne tankesett blir ikke lenger Satan ansett som erkeskurk, men i verste fall som en urostifter, som skaper opprør med gaffelen sin. Djevelens hovedfunksjon er i rollen som satiriker, skriver Rudwin (xvii). Denne funksjonen som tricksterskikkelse er også en av Lokes viktigste roller. Han er den norrøne mytologiens motsvar til den kristne djevelen. Ifølge myten kan han skifte både kjønn og skikkelse (Schjødt, ”Loke”).

Også i karnevalsfestene spilte djevelen en viktig rolle. Bakhtin framhever et komisk ritual ved karnevalsfestene, nemlig *diableriene*, komiske visjoner og parodiske legender hvor djevelen er en glad, ambivalent talsmann for meninger som er ikke-offisielle. Han er representant for det materielt-kroppslige nedre og opp-nedvendigen av det hellige. Her har ikke djevelen noe skremmende eller fremmed ved seg. Denne djevelforestillingen skiller seg markant fra den romantiske groteskens framstilling av djevelen, hvor djevelfiguren er skremmende, melankolsk og tragisk, og latteren er av en infernalsk karakter, mørk og ekkel (Bakhtin 49-50). Som jeg allerede har diskutert i teorikapitlet, er Jean Paul av stor betydning for forståelsen av djevelen som lattervekkende, hvor han vektlegger djevelens humor som det omvendte av den himmelske verden (1973, 92). Disse aspektene er viktige i en analyse av Hollas som djevel.

Forestillingen om Hollas som en djevelsk figur i krøniken etableres allerede i bokas anslag:

Hollas, den onde, indflytteren paa Munkejord gaard, skar i træ stoler med buede ben og figenblade. Stolryggerne laved han høie og ranke, og sæterne betrak han med semsket skind og rød fløiel, og hvad forresten faldt ham ind i øieblikket. Og fordi Hollas, den onde, havde en god haand, og haand og hode fulgtes ad, blev stolerne ofte baade kunstfærdige og egne. Og Hollas, den onde, frydedes ved sit arbeide, kaldte ogsaa op til sig alle, som paa gården var, til at se og beundre. Og naar stolen var færdig, hvilte han bogstavelig paa sit værk: hulkindet, stikøiet sad han der, og smalskuldret, og den som saa paa stolen, fik se paa Hollas med, og sættet forblev en dunkel gaade, indtil Hollas reiste sig.

Hollas kunde ogsaa smi ringer af jern. Og Hollas kunde smi hestesko. *Vorherre* brød sig vel ikke om at kjende til det, saa *fanden* og *fanden* alene maatte vide, hvem trak balgen, naar Hollas var i smien – menneskehaand var det ikke. Og røgen valt saa kortaaudet fra aabningen i taget, gnisterne gjøv saa hidsigt røde, og slagget faldt over busk og træer, saa det var styggere og svartere om Hollasmien end om smier flest. (Jølsen 1923, 139).

Tre ganger i løpet av anslaget brukes tilnavnet ”den onde” om Hollas, et av djevelens mange tilnavn (Seim, ”djevel – i kristendommen”), og fortellerstemmen antyder slik en forbindelse mellom Hollas og djevelen. Christensen påpeker at bruken av dette tilnavnet også bidrar til å framheve det typete ved Hollaskarakteren (1989, 147). Anslaget er en allusjon til skapelsesberetningen: ”På den syvende Dag fuldendte Gud det Værk, han havde udført, og han hvilede på den syvende Dag, efter det Værk, han havde udført [...]”(1 Mos 2:2).¹⁷ Særlig setningen om at Hollas ”hvilte [...] på sit værk [...]” gir bibelske allusjoner, noe som forsterker ideen om Hollas’ ondskap, som guds onde motpart. Her antydes også hans maktposisjon. Sammenligningen får et ironisk skjær. Mens guds skaperverk var verden, er Hollas’ skaperverk groteske treskjæringer på stoler til eget bruk. Også fikenbladene kan leses som en hentydning til bibelen, da det er dette Adam og Eva bruker for å dekke seg til.

Jeg mener de språklige likhetene mellom bibelsitatet over og skildringen av Hollas, byggedjevelen som hviler på sitt verk, bærer preg av en degraderende humor, som er et av karnevalshumorens viktige kjennetegn. ”Hollas, den onde, indflytteren [...]” (Jølsen, 139) er bokas åpning, og tilnavnet skaper umiddelbart assosiasjoner til djevelen. Med innflytter-kommentaren blir det også tydelig at Hollas representerer noe fremmed og nytt i bygdemiljøet. Djevelanalogien forbinder ham med det lave. Samtidig fungerer den detaljerte skildringen av stolen, Hollas’ verk, som en form for opphøyelse av hans skikkelse og arbeid.

¹⁷ Her er det referert til en utgave av GT fra 1917, for å illustrere den språklige likheten, da det står ”verk” i denne utgaven. Jeg vært i kontakt med Nasjonalbiblioteket for å finne en utgave før 1906 hvor det også er brukt ”verk”. Det har vist seg å være vanskelig, og i utgaver fra før denne i 1917, er det som regel brukt ”gjerning” eller ”arbeid” (personlig kommunikasjon med bibilotekar Siri Røsbak Glosli i e-post 24. Mai 2017). Jeg har likevel valgt å vise til denne utgaven for å poengtere den språklige likheten.

Dette til tross for at stolene ikke skildres som utpreget vakre, men som forseggjorte og særegne. Detaljbeskrivelsen av stolene gjør likevel at de nærmest får preg av noe staselig. Hollas frydes ved arbeidet sitt, og det skal beundres. Slik opphøyes på sett og vis stolen til en trone, eller et høysete, et motiv som øvrig går igjen i romanen. På denne måten mener jeg de språklige likhetene med bibelen både fungerer som en opphøyelse av Hollas' posisjon og "verk", samtidig som assosiasjonen mellom guds verk og Hollas' stoler, er en degradering av gud. Det lave, her representert ved Hollas på sin trone blir opphøyd, og det høye, Gud, dras ned mot jorden, i tråd med degraderingsprinsippet hos Bakhtin.

Når Hollas hviler på verket sitt skjuler han det samtidig, "og den, som saa paa stolen, fik se paa Hollas med, [...]" (ibid.). Humoren her, mener jeg er at Hollas ikke er særlig pen, tvert imot. Han har smale skuldre, hule kinn og et stikkende blikk. Humoren kan forstås som degraderende i dobbel forstand, både i lys av bibelallusjonen, og i at Hollas sitter på sitt eget verk. Slik blir det bokstavelig talt også en topografisk degradering, når Hollas plasserer baken på setet, i tråd med Bakhtins syn på den topografiske, kroppslige degraderingen (Bakhtin 2007, 31). Det degraderende aspektet knyttet til Hollas' stoler forbindes også med Nettas flittige arbeid med Hollas stoltrekk. Hun syr og syr: "Grønt, rødt og blaat, forglemmigei og roser, i en tæt og massiv buket midt paa trækket, just der hvor Hollas sikrest kom til at sidde." (Jølsen 1923b, 203). Midt i Nettas flotte bukett skal Hollas plassere baken. Slik er det både en konkret og billedlig degradering også av Nettas flittige arbeid.

Det er skrevet en del om Hollas som djevlesk figur. Solberg framhever Jølsens bruk av fantastiske forestillinger fra folketroen i skildringen av Hollas som djevel. Han viser for eksempel til tanken om at man kunne inngå kontrakt med djevelen, en forestilling som er hentet fra sagn (1987, 8-9). Lorenz mener portrettet av Hollas bærer preg av en dobbelthet, både av realisme og fantastiske elementer. Hun mener det er vanskelig å fastholde ham som en rent mytisk skikkelse, da han skildres detaljert og er aktør i mange av krønikens konkrete handlinger. Hollas' kroppslige trekk mener hun er realistiske, samtidig som de også understreker det fandenivoldske og mytiske ved skikkelsen (1980a, 26). Hvistendahl vektlegger de mytiske aspektene ved *Hollases Krønike*,¹⁸ hvor også hun påpeker Jølsens bruk av de folkelige forestillingene om fanden. Fanden kunne i folketradisjonen både ha menneske- og dyreskikkelse, og Hvistendahl påpeker flere djevleske trekk ved karakteren: Hollas skildres både som stygg, monstrøs og ond, enfoldig og dum, men også som en slu og galant gentleman. Djevelen kan i folketradisjonen beskrives som alle disse typene. Hvistendahl

¹⁸ Jeg har valgt kun å referere til artikkelen i denne oppgaven, da de relevante poengene for problemstillingen min er spisset og samlet i artikkelen.

trekker fram Hollas' hånlige latter, heslige skikkelse og haltingen som djevlelske karaktertrekk, samt at han skildres med fargene svart og rødt, som forbindes med djvelen. Fandens tilholdssted var smia, således også Hollas' (1983, 170-171).

Christensen påpeker også Hollas' likhet med den folkelige djvelfiguren, og mener særlig han har fellestrekk med forestillingene om djvelen i folkeeventyrene. Hollas skildres som høy og tynn, og han har stiv hofte og hestefot (1989, 142). Hollas' kropp er sentral i romanen, og særlig hans halte fot nevnes ofte. Alle rebelske gudeskikkelser har en slik fotskavank, etter å ha falt fra himmelen, og som Rudwin viser til i *Devil Stories* har både Djvelen, Loke og Hefaistos har en halt fot. Hestefoten skal djvelen ha fått fra Loke, fortsetter han, geitefoten fra Pan, oksefoten fra Dionysos, og den etiopiske djvelens høyre fot er en klo, og den venstre en hov (Rudwin 1921, 314). Hollas' fot er et motiv som går igjen i romanen.

'Hvad mig angaar,' tog saa Hollas med fornem mine og udsøgte vendinger ordet, 'skal jeg hverken løgnagtig paastaa, jeg ikke taaler høstbakken, eller at jeg – hm – har nogen fotskavank, jeg nødig vilde, folk skulde se. Men naar jeg, Hollas alligevel nedlegger indsigelse og er helt uvillig til at imødekomme øvrighedens opfordring, saa er det, først fordi det strider mod min honnøtte ambition at staa støvleløs i en hel almues paasyn, dernæst fordi det krænker min borgerlige æresfølelse ikke at bli trodd, naar jeg har lovet og svoret at tale sandhed. [...]' Og Hollas bukked dybt og ironisk. (Jølsen, 166).

Her nevner Hollas selv, noe nølende fotskavanken, før han benekter den, og spiller slik på ideen om seg selv som djvel. Språket er morsomt her, og Hollas viser seg som en mann som har kontroll over snakketøyet, særlig eksemplifisert ved "hønette ambition" og "borgerlige æresfølelse", da han verken er hederlig mann, eller at en borgerlig æresfølelse må kunne sies å være noe han bestreber seg på å etterleve. Lorenz mener Hollas er romankarakteren med det mest fengslende språket, da han behersker både finspråk og banning, dialekt og kunstsinn (1980b, 55).

Fotskavanken er særlig påpekt i situasjoner hvor Hollas forsøker å skaffe seg mer penger, mer makt, eller inngå en sosial forbindelse. Den er lattervekkende ofte kun i egenskap av at den nevnes, og er slik et uttrykk for lytehumor. Når Hollas har kjøpt kirken for sine forfalskede penger, er også dette eksempel på den komiske djvelfiguren:

Hollas Hollassen Hollas Munkejord stod helt fremme ved bordet paa sit høieste ben og med hænderne over brystet. Vel ønsked ingen ham tillykke; men det trængtes heller ikke; for Hollas var alligevel den mægtigste nu. Hollas stod og saa sambygdingerne an med noget som en sylspids i blikket, der de en for en seg stille ud. Og da Krumholten vaggod forbi, strøg Hollas sig selv nedover ansigtet:

'Medgang,' sa han. Og før Krumholten vidste ordet af, strøg han Krumholten opover fjæset:

'Modgang,' sagde han. (Jølsen 1923b, 178-179)

Hollas flottes seg etter kirkekjøpet. At den onde Hollas blir kirkeeier er ironisk. Fortellerkommentaren om at han står "paa sit høieste ben" gjør situasjonen komisk, igjen opphøyer Hollas seg selv, slik han også gjør når han sitter på sin stol. Den degraderende humoren ved bruken av bibelallusjonen i romanens innledning, får en ekstra dimensjon når Hollas blir kirkeeier, og til og med får sin egen kirkestol. Da får han høysetet sitt. I forelengelse av dette, kan også Hollas' opptreden ovenfor Krumholten leses som en degraderende form for humor. Hollas opphøyer seg selv og degraderes Krumholten med håndbevegelsene. Scenen er også lattervekkende i ren kroppslig forstand. Kontrasten mellom lille og tynne Hollas, som ypper med tykke Krumholt som *vagger* forbi er komisk. I denne scenen kan Hollas også forstås i lys av djevelen som narr. Hollas opptrer tidvis som denne narren i romanen, og andre ganger som bygdas *laughing stock*, for eksempel i dødsscenen, noe som vil bli nærmere analysert senere.

3.2.2 Den djevlelske gentleman

Gentlemanskikkelen er en av mange av djevelens forklædninger, og det er William Shakespear som først gir ham dette tilnavnet, skriver Rudwin. Han påpeker at i litterære framstillinger av djevelen siden, har djevelens ambisjon vært å framstå gentlemanaktig, særlig i ytre framtoning (1921, 295-296). Shakespeares tilnavn er fra *King Lear*: "The prince of darkness is a gentleman [...]" (2012, 116). Djevelen kan også framstå som en don juan og åndelig villeder (Stefánsson, "Satan"). Bildene av Hollas som herremann og don juan er mange, og hans åndelige villedning av Angelica, i rollen som kunstbeskytter, må også sies å kunne føyes inn i denne forestillingen. Hollas' gentlemansframtoning er ofte humoristisk og lattervekkende, samtidig som hans djevelattributter gjerne framheves. Særlig er det når Hollas er på frierfotter at hans gentlemanstrekk vektlegges og samtidig latterliggjøres av fortelleren. Han begir seg ut på to frierier i løpet av krøniken, til Angelica og til den ene av kusunene til Otto Kefas.

Onde Hollas slentred beskeden til fods ad præstegaarden til. Ansigtet havde han lagt i tækkelige folder – de side øienlaag dækked for det brunrøde blik – og mod brystet trykked han hagen sammen til en ærværdig skruk. Onde Hollas havde ofret sin klædedragt omhu. Under den tillidsvækkende hage skinned et hvidt og krydslugt halstørklæde. Han bar sorte

kisteklæder af fint stof, og læggenes hvide hoser og skoenes sølvspænder gav antrekket et pynteligt, men prunkløst præg. I haanden holdt han en spinkel stok, den han støttet sig til for at bøde paa hoftevrikket, og idet han svinged ind mellem præstegaardens svaiende tuntrær, undlod han ikke paa embedsmandsvis at vifte sig med lommeværklødet for ansigtet. (Jølsen 1923b, 193-194)

Det er en svært kokett Hollas som presenteres her. Også her kommenterer han selv sin egen påkledning og forkledning til presten, som knapt kjenner ham igjen: ”’Riktig befundet,’ svarte Hollas. ’Hollas selv, kirkeeieren – det var da ret forbausende og morsomt, at I gjenkjendte mig!’” (196). Fotskavanken og djevelforbindelsen er også sentral her. Stokken han har tatt i bruk skal ”bøde paa hoftevrikket” (194). Før han entrer prestegården ”skrabet Hollas med sin onde fod [...]” (196). En lignende skildring i han andre frieri:

Saa var det en lørdagskveld, at Hollas den onde havde flidd sig svarlig. Han havde silkevest med guldknapper. Han hadde randete bukser og mørkeblaa bonjour, der sad stramt i ryggen og posed ud over bagen. Han hadde strøget haaret ret op fra panden og kløvet skjegget i to. Han hadde de gule hjorteskindshandsker, de, der skrev sig fra hans udlændighedstid, de hvorpaa var brodert et vaaben, elleve gule flammer i rødt – Hollases eget vaabenmærke, – sagde han. Saa det var ikke bare smaating med Hollases finhed den lørdagskveld.” (Jølsen 1923b, 271, 272).

Gentlemansframstillingene av Hollas er også humoristisk grunnet fortellerens språk.

Fortelleren skildrer Hollas påkledning detaljert, og humoren kommer til uttrykk gjennom fortellerholdningen i sitatet. Hollas har gjort seg flid, og det er altså ikke småtteri med denne påkledningen, men Hollas blir jo ikke penere eller mer tiltrekkende selv om han kler seg opp. Han framstår heller lattervekkende med sin forseggjorte framtoning med håret rett til værs. Det er en sarkastisk humor som kommer til syne her, hovedsakelig gjennom den skarpe språktonen i skildringen av Hollas’ påkledning. Nordahl påpeker også at det er en djevelforbindelse i forbindelse med elleve-tallet (Nordahl 1991, 137). Hollas kroppslige framtoning er også komisk i denne scenen: ”Hegted ridepiskan ned af væggen og spankulerte, atkjeig i ryggen, stiv i hoften, trappen nedover.” (Jølsen 1923b, 272). Igjen dreier det seg om en karnevalshumor. Hollas forkler seg som en herremann og en stilig type, men degraderingen er der likevel, han blir gjort til latter av fortelleren, eller av sambygdingene.

Hollas opptrer både som don juan og som en åndelig villeder overfor Angelica. Det er slett ikke Angelicas hensikt at bildet skal bli en albertavle, hun maler det i utgangspunktet for sin egen del. Det er Hollas som veileder henne og foreslår at hun skal forære bildet til kirken, og det er han som får henne til å endre maleriet så det skal ligne ham og ikke Otto Kefas.

Hollas i skikkelsen som kunstbeskytter er preget av Jølsens fandenivoldske humor, som i det følgende sitatet delvis gir seg uttrykk i Hollas' replikker, delvis i forfatterkommentaren, når Angelica overbevises av Hollas:

'[...] Visse forandringer – – – Vær tryg, jeg, Hollas, har et skarpsyn for denslags som malerkunst fra hin tid i min ungdom, da jeg fór udenlands og nød al den herlige kunst, som i verden kan tænkes.' – Og nu forklarte Hollas den onde med stor tilforladelighed Angelica, præstens søster, hvorledes hans tilbud fra først af – bedre ham! – ikke saa meget var fremkommet af kjærlighed til kirken som af kjærlighed til kunsten, den store og vidunderlige – flammen af den havde han straks øinet i Angelicas maleri – og saa havde ønsket om at bevare og fremme hende som den evige ilds tjenerinde opstaat hos ham. –

Angelica, præstens søster, maatte se paa Hollas, og sandelig saa hun ham nu an med andre øine end før – Hollas den onde, indflytteren, og stolmageren, som kunstelsker og kunstbeskytter! [...] Og Hollas den onde hørte andægtigen til, snart billigende, snart forkastende. Hollas, den onde, kirkeeieren – snart stod han støttet til trappegelænderet ledsagende sine ord med store haandbevægelser – snart hinked han fram og tilbage over gulvet, og øinene rulled som i mægtig kunstbegeistring. – – – (Jølsen, 252).

Flere ting ved denne skildringen er humoristisk. Grunnet Hollas' skryt får Angelica troen på seg selv som kunstner, men dette innebærer også at hun ser på Hollas med nye øyne. Hollas kroppslige framtoning er også at komisk karakter. Han himler med øinene mens han hinker rundt, "som" i begeistring for kunsten. Jeg mener den grotesk-karnevalske humoren Solberg påpeker er gjeldende her i Hollas' gentlemansskikkelse, hvor han forkler seg så godt at han lurer folk trill rundt. Jeg mener det samme motivet gjør seg gjeldende i den følgende analysen av Hollas som andektig.

3.2.3 Hollas i kristen forkleddning

Hollas framstilles også seg selv som en godtroende kristen, og er også forkledd som prest. I kirkescenen, hvor Hollas er maskert som prest, er han svært grotesk. Også her mener jeg Bakhtins teori om karnevalshumor er relevant. Masken er et viktig karnevalsmotiv i sin kompleksitet og mangetydighet, skriver Bakhtin. Den er både forbundet med gleden ved forandring og å innta andre skikkelser, av fornektelsen av identitet og med overganger og overskridelsen av grenser, skriver han. Den er en kroppsliggjøring av kroppens lekende prinsipper, og er rituell og teatralisk i sin karakter. Parodi, grimaser, alle miner og gester hører i sin natur til maskeringen, og er selve det groteskes vesen, fortsetter Bakhtin. I romantikken er maskens betydning endret, den skjuler og bedrar, og får en mørkere karakter, men noe av dens folkelige-karnevalske natur bevares (Bakhtin 48-49).

Humoren vanskelig å påvise i scenen der Hollas er forkledd som prest. Det er et dystert og skremmende bilde Jølsen tegner av Hollas i kirken, og den humoren som ofte tidligere har vært knyttet til hans karakter, særlig i kroppsuttrykket, finnes det lite av her. Garton leser Hollas i disse kirkescenene Hollas som personifikasjonen av djevelen (1993, 76).

– Hvem i alverden er præsten? – tænkte nogen; for inderlig godt syntes de igrund å dra kjensel på ham; men – saa rart med det, naar en ikke faar ansigtet at se. Og *det* holdt han fremdeles over med begge hænder dannende ligesom en maske. – Med den ene finger – med pegefingern – pegte han saa pludselig mod dryppet: [...]

Præsten knepped hænderne endnu tættere om ansigtet, saa stemmen kom til at lyde som talt fra en tom tønde, og indimellem ordene hørtes en kort snerr, der vel kunde skrive sig fra en stærk forkjølelse, men ligegodt fra tilbagetrængt latter.” (Jølsen 1923b, 293).

Selv om maskeringen tradisjonelt sett er forbundet med latter, er nok maskeringen her heller et uttrykk for den mørke, romantiske masken, som skjuler. Latteren det her dreier seg om, er ikke en godmodig, vennlig latter, men en skremmende latter, som er frastøtende i hele sin karakter. Kanskje kan det sies å være noe komisk over at Hollas får hele menigheten til å tro på at regnvann fra et hull i taket kan holde pesten unna, og i det kroppslige hysteriet knyttet til vanndråpene fra kirketaket: ”Der blev skreket, hvint, og noen lo [...]” (295). Latteren er også tilstede i hysteriet, og scenen er nesten farseaktig. På den annen side kan dette også leses som et uttrykk for menneskelig desperasjon. Hollas’ maktmisbruk framstår i denne sammenhengen ikke humoristisk, men frastøtende, noe både det følgende sitatet og det forrige sitatet illustrerer.

Med hodet slængt langt tilbage og munden vrængende i bespottelsens ekstase, hylte han udover myldret – og noget av hans ord blev borte i skriket, og noget dukked frem at ligne med en klo fra en afgrund:

’Leviathan sendte sin søn paa jorden, paa det at mange skulde forløses af godhedens og trældomsaag, – – Saa har Leviathan elsket verden, at han har givet sin – – at de som skulde elske ham, skulle leve et evigt liv – et liv uden pest og trængsel – – Ære være’ (Jølsen 1923b, 296).

Som Christensen påpeker, er dette en forvrenging av bibelbudskapet, Hollas tar her Johannesevangeliet og fyller det med djevelens budskap (1989, 144). Hollas’ finger skildres som en klo her, og som nevnt innledningsvis i dette kapitlet, er dette også en attributt som forbindes med djevelen. Det fungerer som et ekko fra bokas første del, hvor det insinueres at djevelen hjelper Hollas med å tilrøve seg rikdom i merkestriden med Krumholten. Fandens nærvær antydes gjennom ”[...] hænder med lange fingre og klumpnegle.” (Jølsen 1923b,

147). Her er det også lite av det lattervekkende, og det groteske ved disse bildene må sies å være groteske i egenskap av å være skremmende, og det er lite her som minner om den muntre og velkledde, munnrappe gentlemansutgaven av Hollas.

3.2.4 Den fändenivoldske latteren

Som jeg har nevnt, er djevelen ofte forbundet med latter, og i teorikapitlet har jeg blant annet diskutert Jean Pauls syn på den djevlelske latteren. I det følgende skal jeg analysere noen eksempler på den ondsinnede latteren i krøniken, og her i forbindelse med Angelica. Selv om Hollas i sine forkledninger lurer mange, er det ofte latteren som avslører hans egentlige vesen.

Forestillingen om Hollas som mektig motpart til gud, gjentas også i krønikens tredje del, med hans replikk når at han forstår at Angelica ikke vil ha ham, og bestemmer seg for å ødelegge kunstverket hennes: ”Haha, kvinden spaar; men – Hollas raar.” (Jølsen 1923b, 244). Det er en omskriving av Salomos ordspråk, og sitatet kan tjene som et eksempel på Hollas’ kvinneforakt, som Lorenz påpeker, og på hans drøm om herredømme over menneskene i bygda (1980b).

Ondskapen hans gjør seg tydelig som Angelicas villeder, han gnir seg i hendene mens han godter seg over Angelicas kommende ulykke som han skal forårsake. Og Angelicas ulykke er avbildningen av Hollas som djevelen på kirkens altertavle. Hollas’ fändenivoldske latter gjør seg også gjeldende her.

Angelica stirred halvt sanseløs paa Far Kristens smilende mund. Derfra op mod Hollases stol, der nu forlængst var tom – fordi han sagtens vidste, Hollas, at for idag var værket endt. Derfra mod altertavlen:

I noget som en aker af ild mod halvdunkle skygger stod den, der var ment at skulle forestille Kristus – Otto Kefas – med omhu og kjærlighed malt – men med lumske øine under sammenvokste bryn og det langagtige underansigt og udtrykket – Gud hjælpe udtrykket – af den sort, som sætter sin fryd i at svige, det, der røber slangens stille forræderglæde – som Judas Iskariot – Hollas, den onde, djævlen. (Jølsen 1923b, 259).

Dette sitatet er et av stedene i romanen hvor bildet av Hollas som djevelen selv er tydeligst. Han har trådt ned fra sin trone. Verket er fullført, og verket er ikke lenger en forseggjort stol, men hevnen over Angelica, som fører til hennes sosiale fall. Angelica betrakter sitt eget maleri som en åker av flammer, og slik knyttes Hollasfiguren også her til flammene i helvetet. Den tragiske ironien i at det som skulle være Angelicas kjærlighetserklæring til Kristus og til Otto Kefas, har blitt til en framstilling av djevelen malt i Hollas’ skikkelse,

vekker både forargelse, medynk, latter og hån blant bygdefolket. Men mest framtreddende er skildringen av den ondsinnede latteren. Kusinene til Otto Kefas, som begge vil ha ham, ler av Angelicas fall. Når de ankommer kirken ser de på henne med "[...] lattermilde fjæs, noget af foragt, noget af fræsende seier." (254). Kusinenes blikk på Angelica er fylt av skadefro, og de "gassed" (257) seg over Angelicas ulykke på vei ut av kirken, når alle har sett hennes verk. Også Hollas gleder seg over ulykken, det står at han "[...] fortrak munden bredt og kynisk." (254). Hollas skildres som "den eneste, som smilte" (257), og som reaksjon på Angelicas forundring over Krumholtens sinne, er svaret hans en "gnell latter." (258). Far Kristen smiler også over Angelicas ulykke. Latteren over Angelicas skjebne er av fandenivoldsk art. Det er ondskap og såret forfengeligheit som ligger til grunn for Hollas' hevn, og ondskaper resulterer i Angelicas sosiale fall. Hun forsvinner ut av bygda og romanen etter denne episoden. Tilbake sitter en lattermild bygdedjevel.

Det er mange eksempler på Hollas' forkledninger, og det jeg mener er en form for karnevalshumor, i det han gjennom disse forkledningene opphøyer seg selv, og degraderer de andre med makt i bygdesamfunnet. Særlig er det presten og Krumholten som blir gjort til narr av ham. Det kan selvfølgelig diskuteres hvorvidt dette kan regnes som karnevalistisk humor, da det ikke bærer preg av riter eller karnevalskultur. Det er heller ikke helt korrekt å si at de sosiale rollene snus på hodet, og at narren blir konge, og omvendt, slik jeg har vist at Bakhtin trekker fram som sentralt. Selv om jeg i denne analysen har argumentert for at Hollas' er bygdas narraktige skikkelse, er han jo ikke narr i klassisk forstand. Han har derimot den djevelske narrskapen over seg, og djevelen er jo sentral i karnevalet. Der jeg mener det karnevalske ved dette kommer til uttrykk, er i Hollas' kostymer og forkledninger. Poenget Bakhtin vektlegger som det særegne ved karnevalshumoren som jeg viste til innledningvis i kapitlet, at det lave opphøyes og det høye degraderes, mener jeg kommer til uttrykk gjennom hans forkledninger. Han kler seg opp og kler seg ut, og slik forhøyer han på sett og vis seg selv, mens han degraderer andre.

Jeg vil trekke fram et siste eksempel hvor jeg mener denne karnevals- eller forkledningshumoren kommer til syne, i scenen hvor Netta forsøker å omvende Hollas. Her er både Netta og Hollas i en form for forkledning, som fromme og gudfryktige. Netta, nå forlovet med presten og som "[...] i det senere var blit gudelig vakt, [...]" (Jølsen 1923b, 286) forsøker å få Hollas til å slutte med kortspillene og drikkelagene som han holder på gården under pesten, og hun tyr til det kristne budskap. Hollas' ondsinnede latter er sentral også i denne passasjen, og han latterliggjør Nettas noe blåøyde henvendelse:

En morgen efter et af drikkelagene vaagned derfor Hollas af en sang nedenfor vinduerne. Sagtens kjendte han stemmen. Og saaledes lød ordene

'Se, hvor behagelig – fremskinner naadens straale. Med det er bedre *dig* – kan ei forhaling taale. Maaske din klokke slaar – idag sit siste slag. Nu leges sjælesaar, nu heder det *idag*.' – Hør paa jenten, – tænkte Hollas. – Præsten har lært hende salmer borti skogholtet! –

[...] Hollas stod op af sengen, og kom i en ustanselig skoggerlatter, der han uden at gide kikke ud i aanden saa Netta, myndlingen, andægtig staa og. [sic] synge sin formynder omvendelsesbeslutningen til

'Et lidet øieblik – er al vor levnets dage,' fortsatte pigen ufortrødent med høi stemme for at overdøve Hollases latter derinde, 'den kaade ungdoms skik – lad derfor rent tilbage.' –

'Den kaade ungdoms skik – lad derfor rent tilbage,' gnældred det da pludselig derovenfra.

'Betænk dit evige gavn – og himlens søde smag,'

'Betænk dit evige gavn – og himlens søde smag,' kom det nu fra Hollas med dyb og verdig bas.

'Mod lidt jordisk savn' –

'Mod lidt jordisk savn,' pep det høit oppe i fistelen.

'Nu heder det *idag*.'

'Nu heder det *idag*' – og slutningsordene lød saa resolut bestemte, at Netta vendte øinene opad i haab, at nu havde gnisten fænged.

Da saa hun grangivelig, at han vinked med noget, som ligned en hestehov, ud af vinduet til hende. (Jølsen 1923b, 287).

Lorenz hevder at Hollas til syvende og sist ikke framstår som noen vinner i boka, han er gold og kontaktløs, skriver hun. Hun mener omfanget av ondskapen hans ofte relativeres fordi han ofte framstilles som taper, på samme måte som når fandens dumskap skildres i folkeeventyr (1980a, 26–27). Jeg holder med Lorenz i at Hollas ofte framstilles som den tapende part, for eksempel i episoder i striden mellom ham og Krumholt. Hestebarnet som han får med hoppa, kan også leses som en humoristisk situasjon hvor Hollas taper, noe som skal analyseres i følgende kapittel. At Hollas' makt kan omdiskuteres er helt tydelig, men i motsetning til Lorenz, mener jeg ikke at dimensjonene av ondskapen hans relativeres av humoren. Tvert i mot viser Hollas seg som tvers igjennom ond, noe også Bohr Nilsen er inne på. Hun mener Jølsen viser fram hvordan ondskapen ser ut, det søkes ingen løsning på den og Hollas er "[...] den lede selv [...]" (1949, 257-258). Selv om han noen ganger taper, viser ondskapen seg likevel ofte, og særlig i forbindelse med bokas svakeste, de uskyldige ofrene for Hollas' ondskap, nemlig Far Kristens stebarn og katten, som han slenger inn i den varme bakerovnen og som får tilnavnet "bagerovnskatten" (Jølsen 1923b, 145). Selv om Hollas altså ofte gjøres til latter, mener jeg ikke at ondskapen hans blir noe mindre av denne latterliggjøringen.

3.3 Det groteske og det skjønne: Groteske munnar, død og dyrelignende kroppar

I den følgende analysen av de groteske og humoristiske kroppene, vil jeg se nærmere på bildene av munnen i Jølsens forfatterskap. Munnen, og delvis øynene, er særlig sentrale i Jølsens dødsskildringer. Tidvis er også latteren sentral. Det dyriske er også sentralt i flere dødsskildringer. Jeg vil i denne analysen forsøke å kontrastere de groteske kroppenes skjønne kroppene, i lys av diskusjonen i teorikapitlet om det skjønne som det groteskes motsvar. Jeg vil forfølge noen hovedmotiver her. Skildringer av ansiktet, hvor særlig munnen er framtreddende, dødsleier og det dyriske i analysen av de groteske kroppene versus de skjønne.

3.3.1 Groteske og komiske trekk ved ansiktet

Først vil jeg se litt nærmere på hovedmotivene i det groteske ansiktet, hvor Bakhtin framhever at den gapende munnen er et sentralt motiv. Munnen og nesa utgjør de to mest vesentlige ansiktstrekkene i groteske ansiktsskildringer. Øynene har ingen plass i groteske ansiktsbilder, fortsetter Bakhtin, med mindre de er utstående, ettersom alt som stikker ut fra kroppen inngår i den groteske kroppens bildesystem. Fordi utstående øyne leses som et forsøk på å nå ut over kroppens grenser er det groteske (2007, 294). Propp viser til mange av de samme eksemplene som Bakhtin, men trekker fram et eksempel på øyne som kan være lattervekkende, nemlig uttrykksløse øyne. Han viser til små griselignende øyne og ”oily eyes” som eksempler på komiske øyne. Onde øyne er aldri morsomme fordi de fører til ubehag, fortsetter Propp (2009, 33). Nesa er ikke av betydning for den følgende analysen, men det er munnen og øynene.

Munnens dominerende rolle er sentral i det groteske ansiktet, skriver Bakhtin. Selve ansiktet reduseres til en gapende og slukende munn, som et symbol på den kroppslige avgrunn. Resten av ansiktet fungerer kun som en ramme rundt munnen. Munnen er ikke bare dominerende i skildringer av ansiktet, den er også blant de viktigste trekkene ved den groteske kroppen, etter magen og kjønnsorganet. Munnens framtreddende rolle i det groteske kroppsbildesystemet, begrunnes av Bakhtin med at den er en kroppsåpning som sluker verden og som leder inn til den kroppslige avgrunnen, slik alle kroppsåpninger leder inn til kroppens dyp, hvor grensene mellom kroppen og verden overskrides. Den slukende munnen forbindes med baken i det groteske bildesystemet (2007, 294-295). Denne forbindelsen mellom

munnen og baken må også ses i forbindelse med Bakhtins poeng om den groteske topografiske degraderingen i rent kroppslig forstand, hvor hodet representerer det øvre og baken det nedre (31-32). Forbindelsen mellom munnen og baken i dette kroppslige bildesystemet, må dermed også forstås i lys av degraderingsprinsippet, både billedlig og konkret.

Grenseoverskridelsen og det manglende skillet mellom ulike former, altså plante-, dyre- og menneskeformer, er en av groteskens viktigste markører, som diskutert i teorikapitlet. Derfor er det hensiktsmessig å drøfte hvordan den gapende munnen, som et av de mest framtrede groteske kroppstrekkene, også i stor grad bidrar til denne grenseoverskridelsen mellom ulike former i Jølsens litteratur, hvor det særlig er mellom menneske og dyr at denne overskridelsen kan diskuteres.

Bakhtin vektlegger også at kroppsåpningene spiller en viktig rolle kroppens akter, heriblant fødsel, død, og sønderlitelse, og sammenhengen mellom disse hendelsene (295). Når det gjelder det åpne gapet og dets forbindelse til døden, er det to sentrale momenter hos Bakhtin som er relevante for analysen av munnen hos Jølsen. Bakhtin skriver om det åpne gapets betydning i middelalderens djevlespill. Et djevlehode med en gapende munn symboliserte helvete, og betegnes som helvetesgapet (323). Et annet viktig poeng for analysene av munnen og latteren er bildet av latteren både på jorden og i dødsriket, som gjengitt fra Lukians dialoger i teorikapitlet. Nesa er lite framtrede i Jølsens ansiktsskildringer, men munnen og øynene er derimot motiver som går igjen i forfatterskapet. Diskusjonen om munnens groteske karakter hos Jølsen skal det nå tas fatt på.

3.3.2 Den gapende munnen og den groteske kroppens død

I *Hollases Krønike* dukker den groteske munnen dukker opp flere steder, og det finnes også eksempler på groteske munn i Jølsens øvrige verker. Bakhtin understreker at det er det grenseoverskridende ved kroppen som er sentralt i groteske kroppsuttrykk, disse kroppene som når utover sin egen grense. Her er også døden, og dødskampen sentral (2007, 36).

I *Hollases Krønike* er munnen særlig sentral i skildringene av det som må sies å være romanens to mest groteske og frastøtende kropper, nemlig Hollas' selv og skildringen av føllet med menneskeansikt, og særlig i deres dødskamper. Et av de første stedene i krøniken hvor kroppen skildres på grotesk maner hvor munnen er sentral, er føllet som blir født med menneskeansikt, og som det antydes at er avkommet til Hollas og hans mørke hoppe. Det er

Hollas' stallkar, Karolus, som først finner dette vesenet, og lik hans reaksjon, er også skildringen preget av en blanding av "[...] forfærdelse og latter [...]" (Jølsen 1923b, 144). Vesenets kropp er dominerende i skildringen, og beskrivelser av munn og latter er framtrædende i scenene knyttet til dette avkommet. Den første skildringen av menneskeføllets kropp, lyder som følger:

Da Hollas kom i stalden, stod føllet just indunder moren, saa de saa først kun halestumpen og dets lange bruntustrede bagben; men idet Hollas lagde haanden på det, ruste det rundt og gleimed op imod ham med et hvidt ansigt. Hollas blev ligesaa bleg da som hesteungen, saa gutten, og et øieblik maate han holde sig i spiltaugbolken for ikke at stupe. (145)

Vesenets dyreaktige karakter finnes ved hestekroppen. Den ligner moren bakfra, og har også hoppas mørke farge. Men det skapes også en forbindelse her mellom føllet og Hollas' ansikter. Når Hollas ser fyllets bleke menneskeansikt, blir hans like blekt. Slik antydes det en likhet mellom fyllet og moren, hoppa, og fyllet og faren, Hollas. Det groteske ved denne kroppen er å finne i dens grenseoverskridende karakter. Det er umulig å bestemme hva dette barnet er, om det er et dyr med menneskeansikt, eller et menneske med dyrekropp. Hollas' seksuelle forbindelse til hoppa antydes i rekkefølgen av episodene i krøniken, skriver Christensen. Hun påpeker, som et eksempel, at bygdeidioten Meheimens død kan leses som et resultat av at han har fått snusen i forholdet mellom Hollas og hoppa, og viser til følgende sitat (1989, 148):

Plutselig skød da blod op i Meheimens øine, og han tog Hollas ved skuldrene og rysted ham, rysted og rysted, saa tænderne nærsagt skrangled i munden, og nu var det Hollas, som var hjælpeløs. Indtil rystningen sagtmed, fordi Meheimen vilde hvile armene en smule, [...]. (Jølsen 1923, 144).

[...] Meheimen fandtes liggende død i stallen med knivstik i ryggen.

— — —
Selvsamme aar fødte Hollashoppen et føl med menneskefjæs (Jølsen 1923b, 144)

Hollas' munn er framtrædende i skildringen. Meheimen får overtaket, og rister ham "[...] saa tænderne nærsagt skrangled i munden, [...]" (144). Den gapende munnen blir et tegn på svakhet, og Hollas, som har hatt overtaket over Meheimen, framstår plutselig som den svake part. Skildringen av munnen får dermed noe komisk over seg.

Hollas' hoppe har blitt beskrevet et par sider tidligere. Christensen påpeker at Jølsen understreker det kvinnelige ved den mørke hoppa (1989, 150). Den har lange og tynne ben, kroppen er slank og ørene spisse, og hodet skildres som krumneset. Her er det altså en dyrenese som skildres som en menneskenese, og på samme måte som menneskenesa kan

være lattervekkende når de minner om en dyresnute, kan det menneskelignende trekkene ved hoppas mule også kalle på smilet, jamfør Bergson poeng om det lattervekkende ved dyr, hvor det menneskelige vektlegges i holdningen eller uttrykket (1971, 10). Både Lorenz og Christensen påpeker fellestrekkene mellom Hollashoppa og Angelica (1980a, 27 og 1989, 151), og de humoristiske aspektene ved disse fellestrekkene kommer jeg tilbake til. Hovedpoenget med hoppas menneskelignende trekk i analysene av munnen, er skildringen av hoppas latteraktige knegging: ”– det var Hollas sin egen hest den hoppen, [...] og den knegged høit og lattermildt, straks Hollas viste seg i staldøren.” (Jølsen 1923b, 140). Understrekingen av at det er Hollas’ hest og den lattermilde kneggingen kan leses som Hollas’ gjør kur til hoppa, og i dyrets menneskelignende trekk, etableres antakelsen om Hollas’ seksuelle forhold til hoppa. I skildringen av føllets munn, er det visse trekk som skaper assosiasjoner til hoppas latterlignende knegg og Hollas’ skranglete tenner. Når føllet skal døpes, ”[...] knerred det i ungen som i en kaffekvern.” (151), nærmest som en form for forvrenging av morens latter. Munnen skildres som et gap ”[...] fuldt af store, gule tænder, [...]” (152), hvilket både minner om hestetenner, og fører tankene hen til Hollas’ skranglende tenner. På et vis bidrar skildringene av disse tre munnene og lydene derfra, til å skape en form for forbindelse mellom hoppa, Hollas og menneskeføllet.

Kroppsskildringene innehar noe av det groteskes karakter, da grensene mellom menneske og dyr til en viss grad viskes ut og overskrides. Bakhtin framhever det gjensidig skapende som sentralt i overskridelsen (2007, 42), og på sett og vis er disse formene også med på å skape hverandre som litterære bilder, ved disse assosiasjonene mellom Hollas, hoppa og menneskeføllet. Men forbindelsen Jølsen her skaper, er også av en vittig karakter. Forbindelsen skapes delvis motivisk, i speilingen av motiver i munn og farger, og delvis via rekkefølgen, slik Christensen er inne på. Det er ikke påfallende likhetstrekk som skildres, men noen antydninger til likhet mellom hesteungen og dens antatte foreldre. I forbindelsen som skapes mellom disse tre gjennom antydningene om likhet, fører Jølsen sammen disse i utgangspunktet fjerntliggende likhetstrekkene. Leser man det atskilt, vil jo ikke et lattermildt knegg, en munn med skranglende tenner og et gap med gule tenner nødvendigvis skape denne forbindelsen. På samme måte ville ikke nødvendigvis hesteungens hvite ansikt skapt en forbindelse til Hollas, om de ikke var brakt sammen. Hollas’ seksuelle forbindelse til hoppa er unaturlig, og som Christensen skriver, fører en unaturlig seksualitet også til et unaturlig avkom (1989, 150). I resultatet av Hollas’ dyriske seksualitet, nemlig føllet med menneskeansikt, finnes både groteskens karakteristiske overdrivelse, og vittigheten som bringer sammen det uforenelige.

I det absurde og det fantastiske i det groteske ved episoden med hestebarnet, er det også en del humor, selv om den ikke entydig humoristisk eller direkte lattervekkende. Hestebarnets gapende munn og frastøtende dødsscene gjør at det kunne være vel så naturlig å karakterisere scenen som skremmende og frastøtende. Tilskuerne skildres også som skrekkrammede: ”Hollas var ogsaa gulbleg da som det nyskaarne træværk paa hans stoler, bare over panden var der farve – der laa aaren sort og stor som et Kainsmærke. Staldgutten, som hele tiden havde havt glisen oppe, blev stø nu, og jenten glemte at snyde næsen.” (Jølsen 1923, 151). Men scenen er ikke bare skremmende, både hos Karolus og Hollas sitter latteren løst, selv om den forsvinner under selve dåpen. Scenen er også humørfylt, og mye av humoren her er å finne i replikkvekslingen mellom Hollas og presten. ”’Det er bare om at gjøre,’ [...] ’at I døber dette barnet’”, (149), sier Hollas til presten.

’Det var da et overmaade uroligt barn,’ ytrede præsten.

’Ja det er rigtig livligt og lealøst,’ var den anden enig, ’mest synes jeg, det blev for meget af det gode – det kunde faa krampe, tænkte jeg – op [sic] dø som hedning, hvis ikke præsten kom og lagde haand paa det.’ (150).

Replikkutvekslingen er morsom i kommentarene om dette barnets kropp, som både vekker forundring og avsky. Presten avbryter sin egen moralpreken overfor de utpekte synderne i forbauselse over kroppen, og passiarene mellom ham og Hollas er også morsom her, mye grunnet Hollas muntre og munnrappe svar.

’[...] – – Det er dog et ganske besynderligt barn! afbrød han sig selv. ’Saa ganske besynderligt et ansigt. Og saa forstyrret et udtryk.’ Og han henvendte sig hviskende til Hollas: ’Kjender I til, om det maaske skulde være et misfoster?’

’Skam, om jeg bryr mig om at kjende til det,’ svarte Hollas. ’Men det er sant nok, far, det er jamen no underligt i façaden.’” (150-151).

Det komiske her dreier seg i stor grad om måten de taler om barnets kropp på. Presten, ”ung og naiv” (148) prøver seg med noen forsiktige antydninger om barnets kroppslige lyter, som avskrives av Hollas’ kjepphøye holdning. Også i selve dåpsscenen gjør den kroppslige humoren seg gjeldende. På tross av at det er svært viktig for Hollas å presisere ovenfor presten at han er urolig for at barnet skal dø som hedning, vil han gjerne kalle ungen for det hedenske Hefaistos, som jeg også har omtalt i teorikapitlet. Hollas ler når han foreslår navnet. Han uttaler det ikke riktig, og legger trykk på hest: ”’Hep-*hest*-i-os’” (151). Presten nekter derimot å gi ungen et hedensk navn, og insisterer på å kalle den Johannes. At presten så velger å gi dette lille barnet et navn som betyr gud er nåde, er også morsomt, noe som

forsterkes av vesenets reaksjon, det knurrer tilbake når presten tiltaler det som Johannes. Dåpen av hestebarnet er en frastøtende scene. Særlig vesenets kropp skildres som fryktinngytende, noe også tilskuernes reaksjon tyder på. Karolus', som er utpekt av Hollas' som faren, gliser fram til presten begynner å tale guds ord. Under framsigelsen av dåpsvelsignelsen blir ungen nærmest en personifikasjon av djevelen, før det bokstavelig talt sprekker og dør. Selve dåps- og dødsscenen er også skremmende skildret:

'Johannes, vil du forsage' – ungen kasted hodet tilbake og den brede mund gabte i en fæl gisp – 'djevlen – og alt hans væsen – og al hans gjerning?' – Ungen dreied øinene til høire og venstre, og skum valt ud af mundvigerne. [...] Men præsten gik videre i teksten, tog vand i haanden fra tinfadet, øste over barnets hode – 'I faderens – i sønnens – i' – Da trak ungens læber sig op og viste gabet fuldt af store, gule tænder, øinene vændte sig helt rundt og sprak, idet der kom et rødt rift tvers over det hvide. (Jølsen 1923b, 151–152).

Munnen er dominerende, og den minner om en hestemunn og hestetenner. Denne blandingen mellom det dyriske og det menneskelige, er karakteristisk for grotesken, og hestemotivet understreker også forbindelsen mellom Hollas og djevelen. Jeg mener denne skildringen kan minne om helvetesgapet som jeg har skrevet om innledningvis.

De utstående øynene bidrar også til det groteske ved scenen: "Men som præsten talte, dirred det i ungens hvide ansigt, øinene vided sig ud, de blev store og flade som brilleglass." (Jølsen 1923b, 151). I denne kroppens dødskamp finner vi også grenseoverskridelsen som kjennetegner de groteske kroppene, det er en kropp som sprenger grensene: "Saaledes troode jeg aldrig, noget menneskebarn kunne dø," (Jølsen 1923b, 152). Denne kroppens grenser overskrides ikke bare i døden, men også mellom det menneskelige og dyriske, jamfør Bakhtin. Lorenz trekker fram det groteske ved scenen der hestebarnet døpes, både i scenens fantastiske og eventyrlige karakter, men også i maktmisbruket Hollas utøver overfor tjenestefolkene (1980a, 26).

Solberg leser fødselen av dette avkommet som djevelens verk, som et resultat av kontrakten som det antas at Hollas har inngått med djevelen. Solberg viser til samtalen Hollas fører inne på verkstedet sitt (1987, 8): "'Den kan du ta til deg igjen,' sagde han. 'Den var ikke med i kontrakten. Har jeg bedt om at faa atpaa?' – Men indiblandt hørte de tydelig som om hoppen knegged." (Jølsen 1923b, 145). Det er gårdsfolkene som mener å høre kneggingen, og forestillingen om det seksuelle forholdet mellom Hollas og hoppa sprer seg slik i bygda. Hoppas knegging forsterker forestillingen om en uvanlig relasjon mellom Hollas og hoppen, og i lys av hestebarnets reaksjon på djevelens navn, settes dette forholdet også forbindelse med djevelen. Christensen framhever folketroens assosiasjoner mellom hesten, fruktbarhet og

død, og viser også til forestillingen om en forbindelse mellom hest og djevelen, symbolisert ved hestefoten. Christensen viser også til forestillingen om helhesten, hentet fra norrøn mytologi, hvor en hest viser seg når folk er døende (1989, 150). Helhesten viser seg for Hollas når han ligger på dødsleiet.

Lorenz leser hestesymbolikken som en del av det mytiske ved Hollas-karakteren (1980b, 55), et synspunkt Hvistendahl også deler i sin artikkel. Hun leser forholdet mellom Hollas og hoppa som en understreking av det dyriske ved seksualiteten, og mener avkommet tjener til å forbinde forestillinger om død og seksualitet (1983, 171). Hvistendahl understreker det mytiske ved kentaurmotivet, og viser til myten om Loke som avlet Odins hest Sleipner (Hvistendahl 1983, 171). I denne myten antar Loke en hoppes skikkelse, og avler barn med hingsten Svadilfare. Resultatet er den raske Sleipner med åtte ben, som kan krysse grensen mellom de levende og dødes verden (Schjødt, "Sleipner"). Kentauren symboliserer i gresk mytologi det dyriske, voldelige, løsslupne og ville ved menneskenaturen, i tillegg til kaos og barbari. Kentaurene symboliserer også det lave ved menneskenaturen (Stefánson, "kentauro"). Christensen viser til Johnny Ursin, som skriver i *Kristne symboler* at fra omkring 1000-tallet til 1200-tallet, var Satan ofte avbildet som en kentaurskikkelse i europeisk kirkekunst (Ursin 1975, 196). Denne symbolikken forsterker ideen om hestebarnet som et resultat av Hollas' djevlelske forbindelse.

Slik understrekes det hesteaktige, og djevlelske ved avkommet i samme manøver. Det er pakket inn i et klede, slik at kroppen ikke synes, men når dåpen er fullført og barnet dødt, slipper Hollas det på gulvet. Påkledningen revner og et lite klovben kommer til syne, som en understreking av ironien i den rettmessige farens navnevalg. Hefaistos er i den greske myten både halt og stygg, og Hefaistos-kulten bor han i ilden (*Store norske leksikon*, s.v. "Hefaistos", lest 5. mai 2017), som også er Hollas' våpenmerke. At Hefaistos også er den som vekker de olympiske gudenes latter, som nevnt i teorikapitlet, gjør at navnevalget får et ekstra snev av komikk over seg, med tanke på Karolus og Hollas' latter (uten sammenligning med de olympiske gudene for øvrig).

Scenen avsluttes med at Hollas skal gi presten den lovede betaling på 100 daler. Også her er det en god del humor hvis man graver litt. En prest skal jo ikke motta penger for sitt arbeid, og presten blir også "hellig fornæmed" (Jølsen 1923b, 149) over Hollas' tilbud om betaling. Hollas har tilbudt ham 100 daler. Når det så kommer til stykket, og betalingen skal skje, er det både lattervekkende og frastøtende. Også her er munnen og kanskje særlig lydene derfra sentrale i Hollas' tale til presten:

'Jeg loved Jer,' fortsatte han saa efter med et grynt at have rensset halsen, 'at jeg vilde skjænke Jer en offergave efter fortjeneste – saavidt jeg det forstod og magted. Netop 100 dalere blir det ikke, de faar præsten ha tilgode til en anden gang. men [sic] en rar anden ting ska I faa, en rigtig rar en, som I i Jeres levedage ikke har faat mage til før. Men det gjælder ligegodt for betalbar mynt. Hold bare haanden ud, præst,' sagde han høimodig og jevned på munden. Og præsten rakte troskyldig frem indersiden af sin flade haand.

'Der!' sagde Hollas og lagde nedi den en svær spyttekløse. (153).

Som takk for sin gjerning får presten en spytteklyse i betaling, og her finnes også groteskens degraderende prinsipp. Jeg mener det igjen er snakk om en dobbel form for degradering. For det første insisterer Hollas på å gi presten betaling for å utføre prestegjerningen, og selv om gjerningens hellighet nok kan sies å være av tvilsom art i dette tilfellet, må denne insisteringen på å gi presten betaling leses som en form for degradering. Det åndelige her føres ned til et kroppslig og materielt nivå, jamfør Bakhtins poeng om groteskens degraderende prinsipp (2007, 30). Og de 100 dalene som Hollas i utgangspunktet har tilbudt for gjerningen er heller ikke mye verdt, ettersom han lager dem selv i smia. Når Hollas betaler presten, er det en form for degraderende materialisering av det åndelige dåpsritualet, både i betalingen i seg selv og i den degraderende gesten å spytte på noen. "[...] Hollases betalbare mynt." (Jølsen 1923b, 179) blir også en gjennomgående sarkastisk kommentar fra presten etter hendelsen med spytteklysa. I denne avsluttende scenen med hestebarnet, er humøret hos Hollas tilbake på plass. Med tanke på hans likbleke ansikt under hestebarnets dåp og død, har han kommet seg raskt etter sjokket når han her tuller med presten.

Flere elementer ved Hollas' dødsleie minner om hestebarnets død. Hollas' skaper sitt eget endelikt. Den pesten han har satt ut i bygda for å ta hevn over Krumholten, tar også knekken på Hollas selv. Karolus får samme kalkhvite farge i ansiktet som når han ser hestebarnets hvite ansikt ved Hollas' dødsleie. Hollas syke døende kropp er så frastøtende og skremmende at Netta skjelver "[...] saa knapt benene orked bære henne." (304).

Hollas' bleke ansikt på vei ut fra kirken, etter at han har utgitt seg for å være bygdas prest, gir også assosiasjoner til hestebarnet. Når pesten tar ham, blir han grepet av raseri, og han sloss og holder på oppe i smia. Ingen har sett noen gå inn dit, og igjen antydes forestillingen om Hollas' forbindelse til djevelen blant bygdefolket, slik denne forestillingen også spredde seg når folket kunne høre Hollas tale med noen der inne etter hoppas nedkomst. Igen lurer Hollas presten til å tale Guds ord foran en ikketroende, idet han overtaler Netta til å få ham til å framstå som en angrende synder. Presten blir dermed gjort til latter også i denne dødsscenen. Hollas betalbare mynter er også en del av bildet, således er hoppa. Forbindelsen mellom Hollas og hoppa antydes igjen av Karolus: ""'Jeg skjønte I var klein,' sagde gutten,

'for hoppen Ers var spika galen nede i stalden.'" (301). Hoppas reaksjon på Hollas dødsleie kan minne om en fortvilet elskers reaksjon, og dermed forsterkes også igjen hoppas menneskelignende trekk.

Det som i aller størst grad forbinder Hollas' og hestebarnets dødscene, er skildringen av munnene, og kanskje i særlig grad lydene derfra, heriblant latteren. Også i denne dødsscenen finnes de hos Karolus og Hollas selv. Folkets latter tiltar i grad med Hollas' lidelser og jamring. Den samme blandingen av latter og redsel, som ved reaksjonene på hestebarnet, finnes også her: "Da kunde folkene udenfor, sin rædsel tiltrods, ikke dy sig for latteren [...]" (300). Det er ikke en godmodig latter vi har med å gjøre her, men en skadefro latter, en latter fordi Hollas nå har fått tilpass. Skildringen av Hollas' gutturale lyder bidrar også til assosiasjonene til det dyriske. De tiltar i voldsomhet i løpet av hans dødskamp. Når han går blek ut av kirken, høres det en lyd fra strupen, som en gurgling (298). I kampen på verkstedet, bryter han et øyeblikks stillhet med at han raper og brekker seg, så hele gårdsfolket som står og lytter hører det. Hosten er som fra "en hest med kværsill." (300). Han skriker, jamrer og ynker seg, og Netta og Karolus er de eneste som holder ham med selskap. Hollas' mynter skal gis til de fattige, og Karolus avslører pengeforfalskningen mens hans fnisende og geipende bretter en daler sammen. Hollas ansikt skildres som "væmmerligere og styggere end nogensinde før" (303).

I dødskampen tilbyr han Netta følgende avtale: Om hun gir presten inntrykk av Hollases omvendelse skal hun arve Hollas. Med bønneboken i hånden takker Netta ja til avtalen, og taler Hollas' sak for presten. Når presten endelig har velsignet ham, blir helligstunden avbrutt av Hollas latter: "Da fór de alle sammen ved at Hollas lo. Det var en fæl og gemen latter. Den endte i en hoste som af en hest med kværsill. Og saa laa han atter bumstille, stirrende stivt op i taget." Her er Hollas' latter av sakdefro art. Ved denne velsignelsen, takker også presten ja til å arve Hollas, og slik blir hans "betalbare mynt", som presten har sett seg arg på utallige ganger, plutselig prestens egen. Spyttteklysa som betalingen for prestens hellig dåpsgjerning, har nå blitt erstattet med Hollas jordiske rikdom, som er basert på myntforfalskning og uærlig anskaffelse av land. Tilslutt kommer helhesten for å hente ham: "'Reisehesten', gurgled det fra sengen, [...]. 'Men tror I derfor, at Hollas er død? hvæste han. 'Nei, Hollas lever evindeligt!'" Hollas' skildres som dyrelignende i sin dødskamp, og særlig de gutturale lydene er av dyreaktig karakter. Hollas' groteske kropp som både skremmende og lattervekkende samtidig, fastholdes i ambivalensen i skildringen av hans dødscene, som både vekker latter og er frastøtende.

Slik står disse to dødsscenene, den ene innledende og den andre avsluttende, som en ramme for verket, med dyresymbolikken, den groteske munnen og ansiktet som sentralt. Munnen skildres som den groteske avgrunn, som tar opp i seg verden, og kan leses i lys av ideen om munnen som et helvetesgap, da både hesteungen og føllet er av en viss infernalsk karakter. Ikke grunnleggende munter, men avgrunnen finner vi her. Humoren må ses i sammenheng med denne gjentakelsen, i denne forvrengingen av scenene. Disse dødsscenene fører også tankene hen til Bakhtins poeng om Lukian, og bildet av den leende Menippos i Hades. Selv om bildet av Hollas og hestebarnet i dødsriket, ler de seg begge inn i dødsriket. Slik relativeres også dødens absolutte karakter, og Hollasskikkelsen lever jo også videre, gjennom ondskapen.

Også i skildringen av Far Kristen, er munnen et sentralt trekk ved den groteske kroppen. ”Og det fromme, brede smil, det der dog naarsomhelst kunde slaa over i en lydløs latter, blottende hans sorte tænder, der nærmest var at ligne med stavene i en halvraadden kiste.” (Jølsen 1923b, 179). Den gapende munnen kan her leses som en åpning til kroppslige avgrunnen, og i sammenligningen mellom tennene og en råttne kiste, minner dette gapet både om døden og om et slags helvetesgap. Den gapende, lydløse munnen minner til en viss grad om en dødsmaske, et stivnet ansikt. Skildringen er grotesk, men humoren knytter seg til Far Kristen, er ikke så mye å finne i skildringene av ansiktet, men av ham som type.

Også andre steder i forfatterskapet er disse groteske skildringene av munn framtrendende. Den er til en viss grad å finne i *Ve's mor*, en skildring som har visse forbindelser til Far Kristens munn: ”’Fælt saa mange tænder du mangler, gut,’ udbrød Perikles i gemytlig stikkelyst. ’Du minder mig om stakittet der.’” (Jølsen 1923a, 89). Denne forbindelsen mellom munnen og gjerdet, er av en vittig art, og Perikles ertende holdning blir også et uttrykk for humoren.

3.3.3 Den skjønnne kroppen

Som jeg har diskutert i teorikapitlet, er det det sublime ansett som det groteskes motpol, blant annet av Victor Hugo, og jeg har også vist til Hegel og Goethes definisjon av det skjønnne. I analysen er ”det skjønnne” et bedre og mer dekkende begrep, og jeg vil derfor bruke dette i den følgende analysen. I *Hollases Krønike* er det særlig Otto Kefas som skildres som vakker, og derfor vil jeg ta utgangspunkt i ham i analysen av om skildringene av de skjønnne kroppene kan leses som et humoristisk motsvar til de groteske kroppene. Det er ment som en

kontrastering til framstillingen av de groteske kroppene, og som en drøfting av hvorvidt også de skjønne kroppene hos Jølsen innebærer en form for kroppslig humor, eller om denne kun gjør seg gjeldende i skildringen av det groteske.

Som referert til i teorikapitlet, vektlegger Hegel at i kunstneriske framstillinger av den sublimen kroppen, skal det ytre gjenspeile det indre. I Hegels syn på det skjønne, skal kroppens glatte overflater portretteres, og kunstneren skal forskjønne kroppen (Schor, 26). I den kroppsframstillingen som Bakhtin mener overtar etter det groteske, materielt-kroppslige bildesystemet, er det en fullbyrdet, avgrenset, individuell kropp skildret fra utsiden som dominer. Kroppens handlinger, altså spising, drikking, seksuelliv og avføring, er forvist ikke lenger sentralt i skildringer av kroppen. I det Bakhtin kaller den nye kroppslige kanon, som jeg har diskutert betydningen av i teorikapitlet, flyttes oppmerksomheten til de delene av kroppen som er individuelt karakteristiske og uttryktsfulle, altså til kroppens individualitet. Det er hodet, ansikt, øyne, lepper og muskulatur som er denne kroppens sentrale trekk. Det er en kropp som er seg selv nok, skriver Bakhtin, og den er ikke i kontakt med verden, men avsluttet og individuell, hvor alt som skjer med kroppen bare angår denne kroppen i seg selv (297-299).

Et gjennomgående motiv i Jølsens litteratur er den skjønne mannstypen. Han er tilstede i alle hennes fire første bøker. I *Ve's mor* er det Ove Munk som representerer denne mannstypen, i *Rikka Gan* er det Vilde Vaa og i *Fernanda Mona* Daniel Falbe. Disse skikkelsene er svake drømmeskikkelser, hevder Bohr Nilsen (1949, 256). Nettem sammenligner Ove Munk med en skikkelse fra ridderromanen (1972, 162), en beskrivelse som også passe de øvrige karakterene av samme mannstype. Lorenz påpeker at Otto Kefas er en lite individualisert type, hentet fra høyromantikk og ballader (1980a, 20-21). Felles for disse forførende mannstypene er at de skildres som nærmest overjordisk vakre, og de står dermed i sterk kontrast til de groteske kroppene i forfatterskapet.

Jeg vil begynne med skildringen av Otto Kefas' vakre kropp, og hans ikke fullt så vakre sinn:

Otto Kefas var den skjønneste statu, tung i hver muskels linje, retskaaren og formfuldendt. Otto Kefas likte det, der stod i stil med ham selv. Otto Kefas red en saare rolig og grovbygget hest, hvis lyse, lange man og hale bølged som silkegræs i blæst. Og Otto Kefas fulgtes af en glathaaret hund, hvis bevægelser var langsomt lade som hos en løve i bur, men hvis øine var godmodige og tro. Otto Kefas, der selv var at ligne med et sølvkrus fyldt av burgunder, likte at knuse god mad mellem sine kraftige, hvide tænder, likte at kysse bægerets rand – og vel også pikers mund – [...]"

Men høit elsked kvinderne Otto Kefas, ikke mindst for denne hans ligegyldigheds skyld. For mange var han billedet paa det rolige velvære, der skabes af legems og sinds fulde harmoni

[...]. Andre satte ham, saaledes som en billedstøtte sig hør og bør, høit paa sokkel, udstafert med dybsindige symboler – Otto Kefas var manddommens gud – manden – Adam – slik han udgik fra skaberens haand og i skaberens lignelse, skjønn og stærk – slik mand just, som vi kvinder gjerne vil give eplet at spise, og som godtroende og uden visdom gjerne tager den røde frugt og trøstig bider til. Og enkelte trodde, og deraf skulde Otto Kefas smilt, at Otto Kefas *aand* ogsaa monne være et kunstværk, og de formed hans færd med vinger. Ti mangfoldig er de elskendes tanke. Men irret er livets spot:

’Hold dig paa jorden, Otto Kefas, den er hverken gloende eller kold, den er hverken stenet eller skjør, mer end selv du vil. [...] Rid du din støe hest, drik du din tunge vin, sov du din sunde søvn, tvætt du din stærke kropp, skyd tilmaals, elsk fordækt, arbeid hvis du trenger – hvis ikke, lad det være. Hvad satan med længsel, hvad satan med drømme, hvad satan med andet end just det, som vi har – lad dig ikke faa betændte øine, Otto Kefas. – Nei, vær tryg: Otto Kefas og hans lige forser sig aldrig paa livet.’ (Jølsen 1923, 211-213).

Bildet av Otto Kefas som marmorstatue er gjennomgående i romanens tredje del, og i skildringen av ham gjør også Jølsens skulpturelle kvaliteter ved skriften seg gjeldende, og særlig et sitat fra litteraturkritikeren Refsdal er relevant her: ”Hendes menneskeskabende kunst hugger personerne mere end hun maler dem. Hendes kunst er en skulptur i ord.” (sitert i Tiberg 1909, 113). I beskrivelsen av Otto Kefas har Jølsen skildret den ideelle mannskroppen, og Otto Kefas’ muskuløse og senete kropp gir assosiasjoner til Doryforos, altså utgangspunktet for den klassiske kroppskanon, som referert til i teorikapitlet. Slik står Otto Kefas’ kropp som en kontrast til de groteske kroppene i *Hollases Krønike*. Bokas tjukkaser og spjælinger har ikke en sjans mot Otto Kefas, stor og flott oppe på pidestallen, selve ”manddommens gud” (Jølsen 1923b, 212). Slik representerer Otto Kefas skjønnhet en form for sublimering, i betydningen opphøyd, av mannskroppen, i den opphøyelsen av ham Angelica og kusinene hans gir uttrykk for.

Skildringen er vittig fordi det ytre slett ikke står i stil med det indre. Jølsen leker med ideen om den harmoniske sammenhengen mellom ånd og kropp i framstillingen av Otto Kefas. Man aner jo også en viss selvironi fra Otto Kefas’ side i fortellerkommentaren i blokkstatet over, nemlig at Otto Kefas ville ledd av tanken på at sjelen skulle være et kunstverk av samme kaliber som kroppen. ”enkelte trodde” (ibid.) kommenterer fortelleren, og med Otto Kefas selvironiske innsikt, løfter fortelleren denne manddommens gud ned fra pidestallen. Og etter den nokså drepande karakteristikken av Otto Kefas’ manglende åndelige skjønnhet, kommer det man nærmest kan betrakte som en endelig dom over Otto Kefas skjønnhet, men begrensede tilværelse, hvor han ikke ”forser sig [...] paa livet” (213). Å ”forse seg” defineres i *Ordbog over det danske Sprog* som at man ser så mye på noe at man tar skade av det (s.v. ”forse”, lest 18. mai 2017). Og med denne ironiske replikken, skrives den vakre mannsskikkelsen som gjennomgangsfigur ut av forfatterskapet, mener Bukdahl (1968, 84).

Jeg synes skildringen av Otto Kefas' tenner er interessant. Rett etter sammenligningen av ham og et sølvkrus fylt av vin, står det at han "knuser" mat mellom "kraftige, hvide tænder" (Jølsen 1923b, 211). I leddsetningen som følger, står det at han "likte at kysse bægerets rand – og vel også pikers mund –" (ibid.). Ordvalget her er av stor betydning. Både verbet "knuser" og adjektivet "kraftig" signaliserer noe brutalt, og kan leses i et kontrastforhold til hans skjønne kropp. I rekkefølgen her skapes det en sammenheng mellom måten Otto Kefas liker å spise mat på og måten han liker å kysse damer, og som handlingen senere viser, knuser han jo på sett og vis Angelica. Koplingen er av vittig art, fordi den skaper assosiasjoner mellom to ulike områder. I dette ligger det at Otto Kefas, i sin skjønne marmorkropp, også er grådig, og her mener jeg å finne et brudd med det utvetydige skjønne kroppsbildet. Bakhtin skriver at å spise og drikke er et av de viktigste livsuttrykkene i den groteske kroppen. I tråd med analysen av de groteske munnene, kan Bakhtins bestemmelse av den groteske munnen delvis også beskrive Otto Kefas munn. Den groteske munnen er kroppens møte med verden, skriver Bakhtin, her tas verden inn. "[...] den öppna bitande, sönderslitande och tuggande munnen [...]" (2007, 263), er ifølge Bakhtin et av de eldste bildene av menneskets forestillinger, og det er av grotesk art. Jeg mener man kan spore noe av dette i Otto Kefas' knusende og kraftige munn, noe som gjør at det også er elementer ved selve kroppsskildringen som antyder en viss tvetydighet. Måten han møter verden på er gjennom kroppsåpningene, og i særlig grad munnen. Det er et motiv fra det groteske bildesystemet, og Otto Kefas' dobbelthet understrekes dermed både kroppslig og i misforholdet mellom kropp og sinn. Men det dominerende ved kroppen er likevel det skjønne, og det er også temaet for resten av analysen av ham.

I skildringen av den døende kroppen, er kontrasten mellom den skjønne og den groteske kroppen slående. Otto Kefas sykdomsleie skildres på følgende måte:

Otto Kefas sank tilbake – sved sprang frem på hans pande, hals og bryst – hodet brød sig bagover saa langt, at den svingede linje over Adamseplet traadte frem med hud strammet i spænding. [...]

Otto Kefas laa nøgen paa den hvide seng. Hodet holdt han langt tilbage, og munden med de halvtaabne læber var som stivnet af feber og tørst. Men hænderne hvilte rolig ved siden, og øienlaagene var faldt til over de syge øine. Som af marmor var Otto Kefas. Deilig var Otto Kefas. (Jølsen 1923b, 221, 222).

Her er igjen poenget til Bakhtin, om fokuseringen på hodet, ansikt, øyne og lepper i skjønne kroppsfremstillinger (2007, 298). Selv med svett hud og sprukne lepper, er Otto Kefas å ligne med en marmorstatue.

Skildringen minner om skildringen av Daniel Falbe i *Fernande Mona*, og hans tilsynelatende døde kropp inne i skogen, i herskapets lystspill: ”Paa en slette inde i skogen laa Daniel Falbe med lukkede øine og hænderne dybt krammet ned i den røde grevekaabes folder, og Daniel Falbes blege, smukke ansigt havde virkelig faat over sig af den stivnede renhed, som hører døden til.” (Jølsen 1923b, 78). Det er også andre likhetstrekk mellom skildringene av Daniel Falbe og Otto Kefas: Daniel Falbe skildres også som en mann uten sidestykke: ”– ingen i verden var saa deilig som Daniel Falbe [...]” (84). Dette gjentas som et mantra flere steder i romanen, slik også mantraet ”Deilig var Otto Kefas.” (235, 246, 255) gjentas flerfoldige ganger i *Hollases Krønike*. Det er langt mellom denne distanserte opphøyelsen av de tilsynelatende døde kroppene, og den svært kroppslige og voldsomme skildringen av de groteske kroppenes død, representert ved Hollas og hestebarnet i krøniken.

Det livløse ved Otto Kefas understrekes også av sammenligningen med en statue, men dette livløse preget reduserer ikke hans kroppslige fullkommenhet: ”Otto Kefas stod stiv og kald som en billedstøtte – deilig var Otto Kefas!” (255). Det livløse understrekes også i skildringen av Otto Kefas’ blikk. I motsetning til Hollas stikkende øyne, skildres Otto Kefas blikk slik: ”det blege blink i øinene havde endnu mindet om feber og død.” (235). Ute i åkeren i elskovsscenen med Angelica, står det at ”øinene duggedes af ømhed.” (248). I tråd med Propps poeng om uttrykksløse øyne som komiske (2009, 33), kan det spores en viss komikk i Otto Kefas’ uttrykksløse øyne.

Sublimeringen av Otto Kefas forsetter, gjennom Angelicas blikk. Slik Hvistendahl påpeker, er Angelicas bønn en bønn om forening av kropp og ånd (1983, 176): ”Og der du hører sjælens strænge og blodets røst smelte sammen i en enstemmig sang, der ved jeg saavist, du smiler, Herre.” (Jølsen 1923b, 237). Det endelige uttrykket for sublimeringen av Otto Kefas kropp, gjør seg gjeldende når hun skal male ham som Kristus. Når hun har bestemt seg for at Otto Kefas skal stå som model for Jesu skikkelse, sier hun til Hollas om sin endrede mening: ”[...] Undertiden kan menneskene faa glimt af større herligheder end sin stakkars egen sjæl.” (250). Den herligheten Angelica har fått glimt av, legemliggjør Otto Kefas. Forherligelsen av ham fortsetter, og i kirken, når alterbildet skal avdekkes, skildres han igjen som nesten overjordisk vakker:

Hvem i verden havde nu eaant [sic] et smil som Otto Kefas? Deilig var Otto Kefas. Vakker at se fra neden og op, kanske vakrere endda fra oven og ned.

Men en, som ikke var fuldt saa herlig; men en, som bemærked det alt og smilte endda mer, var Hollas den onde, kirkeeieren. (255).

Kontrasten mellom Otto Kefas, den skjønne, og i Angelicas øyne sublim, og Hollas, den groteske og stygge, er tydelig her. Humoren markeres med en språklig underdrivelse fra fortelleren, ”ikke fuldt saa herlig”, som også står i kontrast til de overdrivelsene som preger skildringene av de groteske kroppene. Hollas brede smil, som er større enn Otto Kefas’, fungerer som et frampek på altertavlens motiv. Angelicas skjebne er som følge av dette, en trist skjebne. Men det er også en form for svart humor Jølsen tar i bruk. Angelica vil male en vakker og opphøyd kropp, Otto Kefas, som ikke skal stå i mørke, men ”[...] midt mellem gyldent korn!” (250), men ender opp med et maleri som portretterer ” [...] Judas Iskariot – Hollas den onde, djævelen.” (259). Resultatet av kunstnergjerningen hennes blir likevel ikke stort bedre enn ”Han, omstreiferen, som har malt frelseren med whiskers og hovne fødder – nede i et af felterne paa prækestolen – er igrund likesaa gode [sic] kunstner som Angelica.” (238). Angelicas erklæring av sitt eget kunstneriske talent går slik i oppfyllelse på grunn av Hollas’ innblanding.

Også i skildringen av Angelica spiller det skjønne en viktig rolle. Det er verdt å merke seg at hun hovedsakelig skildres gjennom Hollas’ blick. Fortellerens skildring av Angelica er nøktern:

Angelica hed præstens søster. Hun malte med lyse farver, og hun elsked al skjønhed paa jord. Tørsted efter skjønhed som vandringsmanden efter vand. [...]

Og fordi nu Angelica vilde saa meget skjønhed og ikke andet end skjønhed, søgte hun fæstne ethvert sindets skjønhedsindtryk – det være nu paa den ene maade eller den anden.

Derfor var det ogsaa, at hun malte med lyse farver, Angelica. (Jølsen 1923b, 181-182).

Det nevnes altså ikke her at Angelica er vakker, kun at hun liker vakre ting. Lorenz mener at humoren i krøniken aldri knyttes til Angelica, og karakteriserer henne som en idealskikkelse og en ”følsom drømmerske.” som er ”[...] fanget i forestillingen om at et skjønt legeme må inneholde en skjønn sjel [...]” (Lorenz 1980b, 53). Derfor besettes hun av den erotiske og estetiske drømmen om Otto Kefas, fortsetter Lorenz (ibid.). Jeg holder med Lorenz i at humoren ikke er det sentrale i framstillingen av Angelica, men jeg synes heller ikke den er fraværende. Det er noe morsomt over skildringene av Angelica som kunstnerspire, og den forfengeligheten som får henne til å ville framstille sin elskede som Jesus.

Jeg mener det er en viss humor i at det er Hollas som får ordet når Angelicas skjønnhet skal skildres, noe jeg mener kan underbygges av følgende sitater: Han ”saa paa hende med onde øine.” (Jølsen 1923b, 183), og ”[...] fik knapt et sekund sit skulende blik bort ifra Angelica [...]” (ibid.). Det er et skulende og ondt blick som betrakter og tiltrekkes av Angelica her. Som Lorenz påpeker, etableres det her en likhet mellom Hollas’ hoppe og

Angelica (1980a, 27). Selv om det skapes en sammenheng mellom menneske og dyr, mener jeg ikke det er den groteske formen for humor som kommer til uttrykk her. Skildringen er snarere av vittig karakter, fordi det er en overraskende kopling: ”Mod den kalkede væg saa han hendes skikkelse, rank i ryg, svai i nakken, hvorover haarets sortblanke sjø. Ansichtsprofilets magre linjer rissed sig svage og mathvide, men blussende rød og svinget i vigerne svulmet læberne frem.” (181). Ansiktet, leppene og håret og linjene ved Angelicas ansikt er det sentrale i skildringen. Videre i Hollas’ betraktning av Angelica stopper han opp ved halsen:

[...] den var slank og høi og hvid, slig som Hollas aldrig før havde set – Hollas kunde nok ønske at legge hånden paa den hals, om den havde varme som andet kjød og blod. Naar Angelica, præstens søster, løfted sin hvide haand [...] mærked Hollas sig, at haanden prydedes ikke af en eneste ring. (181).

Sammenlignet med skildringen av hoppa, som ”havde høie, smale ben og slank krop, den havde spidse øren og et krumnæset hode – ” (140). Den mørke fargen og de slanke trekkene framhever likheten mellom de to (Lorenz 1980b, 27). At det er Hollas som bemerker trekkene ved Angelica som minner om visse trekk ved hoppa, gjør sammenkoplingen vittig. Parallellen mellom Angelica og hoppa kommer til uttrykk i scenen der Hollas forsøker å innsmigre seg hos Angelica for å få henne til å male altertavlen. Det menneskelige ved hoppa understrekes her. Hun oppfører seg som en forsmådd elsker, sjalu på Angelica. På veien mot prestegården, står det at ”ofte var det, som snudde hoppen og skjæpte til ham bagenfor.” (Jølsen 1023b, 240). At hoppa tilsynelatende geiper, understreker det menneskelige ved henne. Hollas’ mangfoldige skikkelse, diskutert i kapitlet om hans forklodninger, kommer også til syne her. ”Og sandelig gav han sig til at snakke ud af to menneskers mund, den enes tale bred og flaaekjæftet, myntet paa hoppen, den anden farisæisk høitidelig henvendt til Angelica:” (241). I Hollas’ veksling mellom å henvende seg til hoppa og til Angelica ligger det mye språklig humor, og parallellen mellom hoppa og Angelica blir også tydelig. To ganger i denne passasjen understrekes det at den mørke hoppa er ”Hollas sin egen hoppe” (239), og når Angelica kommer ut fra prestegården, får hoppa en raptus. Når Angelica har avvist Hollas’ forslag, står det følgende om hoppa: ”Da var det ogsaa som spidsed den strukne jernhest ørene i spænding paa, hva vel nu vilde komme.” (242) I lys av Bergsons poeng om at dyr er lattervekkende når de minner om noe menneskelig i holdning eller uttrykk (1971, 10), mener jeg det er mye humor i denne skildringen. Det vittige i parallellen mellom

Angelica og hoppa kommer også her til uttrykk. Den er antydnet tidligere, og blir tydelig når de stilles opp ved siden av hverandre.

Bohr Nilsen påpeker at også språket er annerledes i skildringene av Angelica, og at den elegiske og billedrike stilen i passasjene med henne står i sterk kontrast til språket i resten av boka, som hun karakteriserer som margfullt og preget av dialekt (1949, 258). Dette gjelder også språkføringen i skildringen av Otto Kefas, selv om den sarkastiske tonen er tydeligere her. Otto Kefas skildres gjennomgående som en marmorstatue, og han er en utilgjengelig, kald og overfladisk type. Han lar seg ikke merkes av livet. Hans kropp tilfredsstillende sine egne behov, og med denne avstanden til alt, forblir han oppe på pidestallen, opphøyd og utilgjengelig.

Den kulden som Hollas undrer seg over ved Angelica, gjør seg gjeldende i hennes bønn om Otto Kefas' overlevelse og stebarnets død. Kulden er også påfallende i at flere av de skjønne kroppene skildres som døde eller døende. Skildringen av de skjønne kroppene i *Hollases Krønike* er preget av kulde og av distanse, markert gjennom språkføringen. Språket i skildringene av de skjønne kroppene står i kontrast til det humøret som preger skildringene av de groteske kroppene. Den samme avstanden finner man ikke i like stor grad i skildringen av de groteske kroppene, de er råere og styggere, men som leser kommer man tettere på de groteske kroppene. Derfor mener jeg man kan lese de skjønne kroppene i Jølsens litteratur som en opphøyd, nærmest sublim kontrast til de groteske kroppene.

En annen dødskamp i romanen, hvor ikke menneskekroppen er sentral, men hvor jeg syns kontrasten mellom det groteske og skjønne gjør seg gjeldende, er i skildringen av stebarnets død. Stebarnet har en viktig funksjon i krøniken, og Christensen leser henne som romanens offer (1989, 149). Hun er et tydelig eksempel på de konkrete følgene av Hollas og Far Kristens ondskap, påpeker Nettum (1971, 165), nettopp fordi det ender med hennes død. Dette lille portrettet leses som et uttrykk for Jølsens sosiale anklage, mener (Lorenz 1980a, 25). Følgende passasje illustrerer det sosiale aspektet ved skildringen:

Men engang skal vel haabets have paa glædeligere vis aabne sine porte for samfundets smaa og forstødte. Haabets have skal ligge badet i sommerglans, træerne bugne af levende blomster, fugle synge og vand rinde. Da er haabetshave blit dem det levende jordlivs have. Men først maa Far Kristen kaste sin loddebolt væk, og utøiet renses af sengehalmen. (Jølsen 1923b, 219-220).

Det groteske ved denne dødsbildingen, er ikke lattervekkende eller humoristisk, men den groteske estetikken kommer til uttrykk i skildringen i hennes dødshallusinasjoner over maleriet: ”Tettere og tettere seg halvmørket sammen om haabets have. Snart blev de lyse

trær til hoder, onde hoder, fæle hoder, hundehoder, med horn, med store øren, med vanskabte kjæfter.” (218). Maleriet er et ”skilderi” (216), som brukes om billige malerier (*Ordbog over det danske Sprog*, s.v. ”skilderi”, lest 18. mai 2017). For ”[...] den arme, fra fødselen af forskudte [...]” (J216), er håpet på dødsleiet representert i bilde i ”[...] afflekket ramme [...]” (1923b, 216). Det understreker hennes livs fattigdom, både materielt og i kjærligheten. Her finnes ingen dødskamp, som i skildringen av den groteske kroppens død. Det er en total resignasjon som skildres i stebarnets død: ”Da sukked den lille og sov stille ind. Ti for hende var haabets have kun rimfrostens og dødens. Et liv mindre, en vanskjøttet og ulykkelig mindre i jordens store jammerdal.” (Jølsen 1923b, 219).

Det er nesten en tåreperse, og jeg mener det er et eksempel på det Nettum kaller ”vulgærromantikk” i forfatterskapet (1971, 166). Bukdahl mener skildringen av stebarnet er gjort med en ”usentimental Medlidenhed.” (1924, 206). Jeg er uenig med Bukdahl, og mener portrettet av stebarnet er nokså sentimentalt, noe jeg mener sitatet overfor illustrerer godt. Stebarnets frykt for hunder er tydelig gjennom krøniken. I drømmen har hunden form av forskjellige typer hunder, og også her finner vi spor av det groteske: ”Den havde mange skikkelser og mange væsen. [...] Snart var den en dogge med menneskelignende hode og lange klør. Og alligevel var hunden altid just en og samme hund.” (Jølsen 1923b, 180-181). Forbindelsen mellom det groteske, overgangen mellom dyr og menneske og dødsleiet finnes her.

Her er det groteskes skremmende karakter tydeligst, og munnen er også sentral. Men det er ingenting som minner om groteskens muntre karakter, synes jeg. Men groteskens lekenhet er der til en viss grad, i overskridelsen mellom plante- og dyreformer. Den mørke engelen i Angelicas skikkelse er også framtreddende i stebarnets sykeleie og dødsskildringen, og står sammen med drømmen om håpets hage, som motsats til stebarnets groteske drømmer om den skremmende hunden. Som jeg har vist i denne analysen og i forrige analyse av de groteske munnene, står det dyriske ofte sentralt i dødskampen. En annen form for det dyriske ved Jølsens kropper er temaet for neste analyse.

3.3.4 De dyriske kroppene i *Ve's mor* og *Fernanda Mona*

Sammenligningene mellom dyr og mennesker er gjennomgående i Jølsens forfatterskap. Disse kan være både av kroppslig og av mer åndelig art. Likhetstrekk mellom mennesker og dyr kan komme til uttrykk både i kroppslige uttrykk, og i personlighetstrekk, slik som for eksempel med Hollashoppa. I de to forrige analysene, har jeg vist hvordan Jølsens skildrer dyrelignende kroppene som både skjønne og groteske. Det groteske har ofte både skremmende og lattervekkende trekk ved seg. Men det er også noen andre kroppene i Jølsens forfatterskap som er framhevet som groteske. Jeg har valgt å inkludere dem i oppgaven fordi jeg mener de kanskje er eksempler på en litt annen form for groteske kroppene enn de som finnes i *Hollases Krønike*. Det gjelder brødrepåret Jon og Perikles Winkel i *Ve's mor* og søstrene i *Fernanda Mona*, de såkalte gangaupene. Winsnes mener skildringen av Winkelbrødrene representerer ”en blanding av grotesk humor og avsky” (1961, 507), og Tiberg mener skildringen av gangaupene er et eksempel på den groteske humoren hos Jølsen (1909, 121). Det jeg mener skiller disse groteske kroppsskildringene fra skildringen av groteske kroppene i *Hollases Krønike*, er at skildringene bærer større preg av groteskens munterhet, og mindre preg av dens skremmende karakter. Det vil jeg diskutere her, og særlig to poeng fra teorigapitlet mener jeg er relevante for denne analysen. Det er Bakhtins poeng om groteskens grensesprengende blanding av dyre- og menneskeformer, som går over i hverandre og nærmest har en funksjon av å være gjensidig skapende (2007, 42). Dette bruker Bakhtin for å forklare grotesken uttrykksform som relieff, og i analysen her tror jeg poenget kan forstås ikke konkret, men i overført betydning. Altså at det dyriske ved Winkelbrødrene og gangaupenes kroppene er så framtrædende at det i stor grad bidrar til å skape det kroppslige uttrykket. Det andre poenget fra teorigapitlet er Victor Hugos om grotesken som representant for ”dyret i mennesket” (1980, 21)

Tiberg mener Winkelbrødrene er som figurer i et relieff, som representerer for det uflidde og forfalne ved Gruvang gård (1909, 90). Bohr Nilsen framhever skildringen av de to som et mesterstykke (1949, 253), og også Winsnes anser skildringen som en sjelden litterær relieffkunst (1961, 507). Den skulpturelle stilen ved Jølsen litteratur som jeg allerede har vært inne på, påpekes altså her. I den første skildringen av Winkelbrødrene i *Ve's mor* går de rundt på gårdskjøkkenet. De ”snuste til mørbradstegen” og skildres som ”langnæsede slikkere.” (ibid.) Perikles ”gneldrede i maalet” (Jølsen 1923a, 2-3). Det dyriske ved dette brødrepårets kroppslige framtræden antydes allerede i romanens anslag, og er gjennomgående. Det

begynner med de snusende typene inne på kjøkkenet, men det skjer et skift i deres dyriske framtoning og fuglesammenligninger dominerer i resten av romanen.

De to brødrene har flyttet ut fra gårdens hovedbygning og inn på Nebruket, hvor de kan gå ubarberte og drikke som de vil. ”Men slig de to brødre gik om [...], viktige og udfordrende – munden spændt i en stram bue – ligned de nærmest to forstokkede galgenfugle [...]” (Jølsen 1923a, 57). Galgenfuglmetaforen understreker også det spøkefulle ved brødrenes karakter. Latteren deres sammenlignes med kalkunens klukking: ”Og de lo slig, at en gammel mand, der kom stavrende forbi en kveldstund, stanse dop og spurgte nyfikent: ’Nei, nei – er her blevet kalkonhaner?’” (Jølsen 1923a, 61). Brødrene er bitre over sitt liv i ufrivillig sølibat, og drikker og spiller spill mens ”galden formelig drypped af dem.” (62). Etter Winkels død forsøker de seg på en frierferd til sin svigerinne, og skildringen av deres oppstasede påkledning er svært fornøyeelig:

De havde nemlig studset sig nu. Trukket i de sidste klædesbonjourer med den indsvugne ryg søm [sic], den der danned en strut bagtil saa god som nogen andrikhale. Bukserne led nok af kusma over knærne, men dette skaded ikke meget, eftersom de nystrøgne fadermordere dog gav hele dragten et staseligt anstrøg. (Jølsen 1923a, 86–87).

Skildringen har noen likhetstrekk med Hollas’ staselige frierbekledning som jeg har sitert i kapitlet om hans forkledninger, men det dyriske understrekes i større grad i denne skildringen gjennom andemetaforen.. Som jeg har vist til innledningvis, mener Tiberg disse skikkelsene er det første uttrykket for det komiske elementet i Jølsens forfatterskap (1909, 125), et uttrykk for det humørfylte (95). Bukdahl mener de ikke fungerer som komisk element, selv om han også mener de er skildret med humør og latter (1924, 177). Jeg syns de fungerer som et humoristisk innslag i romanen, de er sure og bitre, men skildringene er livlige, og jeg synes særlig skildringen av deres fuglelignende trekk på frierferd er fornøyeelig. Jeg mener de er et interessant eksempel på de groteske elementene tidlig i Jølsens forfatterskap, selv om det er langt fra disse to brødrene til Hollas’ groteske kropp.

Det dyriske ved skildringen av gangaupene i *Fernanda Mona* er tydeligere og villere enn i skildringen av Winkelbrødrene. Bohr Nilsen ser noe av den samme humoren ved disse som ved Winkelbrødrene, og mener de er et par som er brødrene verdig: ”– en vet ikke om en skal le eller gråte av dem.” (1949, 257). Bukdahl mener heller ikke at gangaupene er spesielt humoristisk portrettert, og hevder det overdrevne ved dem ødelegger det humoristiske aspektet (1924, 195), mens Christensen syns derimot de er et uttrykk for Jølsens burleske

humor (1989, 125). Jeg syns Hugos poeng passer godt med tanke på disse skikkelsene, det er noe grotesk, komisk og dyrisk over det utemmede ved gaupene:

De hadde fluret haar, som laa ned i deres store øine, saa øienlaagene holdt sig hovne af den meget kløe. [...] De var godt vokset, spændstige af at farte om i skog og mark, og med et stærkt hang til at skræmme. Sit navn 'Gangauperne' havde de tidlig tillagt sig ved en særdeles uredighed og uregjerlighed i alle vendinger. (Jølsen 1923b, 14-15).

De fungerer som den drømmende Fernanda Monas motpart i sin villskap, mener Lorenz (1993, 109). Begjæret knyttes til det dyriske, og Wærp leser dette som et gotisk element ved romanen, hvor det gotiske utfordrer grensene mellom det menneskelige og det dyriske (1998, 107). Det finnes for eksempel en skildring av den ene gangaupens drøm om å kysse "gutter, som blir til dyr." (Jølsen 1923b, 17). Vi finner her altså en slags erotisk lengsel etter det dyriske. Denne drømmen gjenopptas senere i romanen, under Jon Torsens begravelse, hvor gangaupene drikker seg fulle på selskapets siste vin. Gangaupenes fyllerangel i farens begravelse er scenisk framstilt, og er nærmest som et komediespill, hvor de vulgært rangler rundt. De skjenker en ukjent fetter, som blir beskrevet som "jomfruelig og vilde ingenting ha, – satte sig blot yderst på en stol og saa forundret fra den ene til den anden." (Jølsen 1923b, 62). Følgende skildring viser den grenseløsheten Jølsen har tillagt de to karakterene, og det overdrevne ved denne grenseløsheten blir grotesk ikke bare i kraft av det dyriske ved gaupene, men også i deres grådige og vulgære oppførsel overfor andre:

Da tog den ene ham om hodet, mens den anden satte sig over hans ben, og i forening tvang de hans mund op og hældte vinen ned i svælget på ham. Han hostede og slevde, fik det tilbage gennem næsen og holdt næsten paa at kvæles, og saa – maatte han jo svælge – svælge og svælge – kun med smaa afbrydelser naar gauperne svælgede selv. Men paa den vis blev de snart fulde, og de to gauper rent rabalske. [...]

'Vi dør,' raabte de, 'dersom du ikke galer som en hane!'

Og fetteren gol.

'Vi dør' raabte de paany, 'hvis du ikke bjeffer som en hund!'

Og fetteren bjeffed.

'Vi dør' skreg de gnellfint, 'hvis du ikke majuer som en kat.'

Og fetteren mjaued.

Saa tog de to gauper til at rase rundt omkring bordet, vilde som mænader, med spark og slæng, og det korte, lurvede haar flygende omkring sig, for saa pludselig at drage den galende, gjøende og mjauende fætter ned efter benene og med tætknebnede munde at baske rundt med ham kast i kast nede paa gulvet. (Jølsen 1923b, 62-63).

At de bare kalles gauper, understreker de uklare grensene mellom det dyriske og menneskelige ved dem. Nettum skildrer dem som for primitive til å siviliseres (1972, 163), men når Aga får makten over dem ved å la dem bli på Gan, tenker Fernanda Mona:

”Gauperne var blit tæmmet nu og blit hunde.” (Jølsen 1923b, 114). Jeg mener gangaupene har groteske og humoristiske trekk ved sine dyrelignende kropper. Men de skildres ikke som heslige eller stygge, tvert imot skildres de som svært sensuelle påpeker Lorenz, som mener de minner om kvinner fra sagaer og eventyr (1993, 109). Også fra Agas synspunkt framstår de som dyr, og også her forbindes det dyriske med sensualiteten. De bader nakne mens Aga ser på, og Aga bemerker de kritthvite lemmene som ”[...] som lyste mod det mørke vann.” (1923b, 88). I tanke om kroppene deres, kaller ham dem ”[...] snurrige dyr.” (Jølsen 1923b, 89). Skildringen om det mørke i kontrast til det lyse, minner om skildringen av Angelicas trekk som forbinder henne med hoppa. Slik kan også det skjønne minne om noe dyrisk. Som jeg har omtalt tidligere, regnes det skjønne som groteskens motsetning, og kanskje er det riktigere å kalle denne humoren for burlesk, slik jeg allerede har nevnt at Christensen tar til orde for, i betydningen av overdrevent komisk.

Jeg mener det er mye som taler for at det groteske her er mer lattervekkende enn det er skremmende. De groteske elementene ved Winkelbrødrene og gangaupene som illustreres av det dyriske, er sjelden av en ambivalent karakter. De vekker sjelden avsky, og selv om det er noe frastøtende over Winkelbrødrenes uflidde kropper og usympatiske natur, er det ikke heslig på samme måte som hos Hollas eller hestebarnet. Gangaupene skildres som ville, rampete og uoppdragne, men noe ordentlig skremmende er det ikke over dem. Humoren som forbindes disse to søskenparene er nok i stor grad også knyttet til deres karaktertrekk og rampestreker.

Dette er ikke en utførlig analyse av humoren knyttet til de to søskenparene, og det har heller ikke vært poenget. Meningen med disse eksemplene er å belyse det groteske elementet knytta til kropp og humor som noe som går igjen i Jølsens forfatterskap. Jeg vil nå undersøke nærmere den groteske stilen som litterært virkemiddel, før jeg vender tilbake til kroppsskildringene.

3.4 Den groteske estetikken i Hollas' treskjæringer

Her vil jeg undersøke det groteske hos Jølsens som en litterær stil. Her vil jeg altså vektlegge det rent estetiske ved det groteske. I diskusjonen om Jølsens litteraturhistoriske plassering, viste jeg til at Lorenz bruker ornamenter og ordarabesker for å beskrive *Rikka Gan* (1993, 108). Denne karakteristikken kan også gjelde for språkføringen et par steder i *Hollases Krønike*. Som vist i teorikapitlet, regnes Montaigne som en av de første som brukte groteskbegrepet som en metafor en litterær skrivestil, noe som også førte til en utvidelse av groteskbegrepets nedslagsfelt. Montaigne vektlegger det tilfeldige, formløse og mangfoldige ved det groteske. Han påpeker at groteskenes konkrete funksjon i bildekunsten er å fylle tomrommene omkring hovedmotiv i et maleri (2013, 66). Dette kan ses i sammenheng med et poeng som Barasch påpeker, nemlig at de groteske maleriene i Titus' romerske bad var laget for å behage øyet og fantasien, mer enn de skulle fungere som sjelelig oppdragelse. At kunsten skulle ha verdi av å bare være estetisk fornøyeelig var noe helt nytt innen kunsten, fortsetter hun (1971, 18).

Jeg vil gjenta noe av sitatet fra Montaigne her: "[...] what are these things I scribble, other than grotesques and monstrous bodies, made of various parts, without any certain figure, [...]" (2013, 66), skriver han. Jeg mener det finnes noen lignende uttrykk for litterære grotesker i Jølsens skrift, og at deres funksjon kan sammenlignes med funksjonen Montaigne mener groteskene har i maleriene. I så fall vil de være av større betydning for estetikken enn handlingen. Det følgende sitatet kan være et eksempel:

Den dag havde Hollas, kirkeeieren, lagt sidste haand paa sin staseligste stol. Den var af aaret lønnetræ. Ryggen, høi og stiv med en buet midtfjæl, hvorfra to fortrukne ansigter strakte tunger. Armene, skjællede som fiske, endte i en krusering ikke ulig de rosetter, som paa gamle træsnit betegner, at blodet spruter fra et afhugget lem. Dog – det herligste ved Hollases herlige stol var dens to forreste ben, de forestillede overkropppen [sic] af to trinde kvinder paa en dreiet sokkel, hver af kvinderne med indholdsrig bug og side bryster – alt besmurt med sort lakering og lys forgyldning, og pletter, røde, runde som paa en firfislens skjøre bagkrop. (Jølsen 1923b, 185-186).

Skillet mellom menneskekroppen og dyrekroppen er her delvis utvisket i sammenligningen av kvinnene med firfislere, og bringer dermed groteskens fremmedelement inn i skildringen. Skildringen av kvinnene med "indholdsrig bug og side bryster" (ibid.) minner om et eksempel hos Bakhtin, hvor han viser til antikke terrakottafunn fra byen Kertsj. Figurer forestiller eldre, gravide kvinner som ler, og Bakhtin mener de er et karakteristisk eksempel på det groteske (2007, 36). Jølsens figurer er ikke eksplisitt skildret som verken gamle eller

gravide, men minner om Bakhtins eksempel, de er ”trinne” og brystene ”side” og magen ”indholdsrig”. At stolbena forestiller to overkropper, har også groteskens topografiske element ved seg. Ved at kvinnenens overkropper plasserer nederst, kan leses som et uttrykk for groteskens omvendte logikk, hvor ting vendes på hodet, og det øvre og det nedre vendes om (Bakhtin 2007, 288). De fortrukne og geipende ansiktene har groteskens ambivalente karakter, og kan både tolkes som lekende og forskremte i uttrykket. Bildet av blod som spruter fra et avkappet lem bidrar til en skremmende stemning. Sitatet er estetisk appellerende i detaljrikdommen, og blir nærmest som levende i formene som glir over i hverandre. Passasjen er kort, men effektiv som et estetisk element, og jeg mener Montaignes poeng om de monstrøse kroppene uten noen bestemt figur kommer til uttrykk i denne skildringen.

Skildringen av stolen er ikke rett fram humoristisk, men stolen fører indirekte til noen humoristiske episoder eller bilder i romanen. Skildringen i seg selv har heller ingen direkte konsekvenser for den påfølgende handlingen, men selve stolen er av betydning, da den er bakgrunnen for flere av Hollas’ maktdemonstrasjoner, heriblant overfor Netta, stebarnet og en katt. Stolen, som Hollas er så fornøyd med, står som et utgangspunkt for en svært komprimert utlegning av hans ondskap. I sinne over Nettas uferdige broderi, som skal bli Hollas’ stoltrekk, kaster han katten hun ”sorgløst” kjæler med inn i den glovarme bakerovnen (Jølsen 1923b, 187). Stebarnet, som har kommet i Far Kristens tjeneste for å hente altervin, beskyldes for å ha stjålet Hollas’ yndede silkeskjert, som han skal bruke som alternativt stoltrekk. Når den utførlige skildringen av stolen ikke har direkte konsekvenser for handlingen, bør det undersøkes hvilke andre funksjoner den kan ha. Det kan tas til orde for at denne skildringen tjener et rent estetisk formål, altså i tråd med den antikke groteskens estetiske funksjon, fordi den appellerer mer til leserens sanselige forestillinger enn til intellektet, jamfør Barasch’ poeng om kunsten som estetisk fornøyeelig som vist til over.

Jeg mener den groteske skildringen av stolen også kan ha et snev av humor. For det første overdrives skildringen ved bruken av språklig repetisjon. Den understrekes at stolen er et praktverk: ”staseligste stol” og ”det herligste ved Hollases herlige stol” (Jølsen 1923b, 185). Det står også påfølgende: ”Onde Hollas havde havt megen fornøielse ved at forarbeide den stol [...]” (Jølsen 1923b, 186). Fortelleren gir oss Hollas’ blick på stolen, og her mener jeg humoren gjør seg gjeldende. Om man forestiller seg denne stolen i all sin prakt, virker den jo langt fra herlig og staselig, men heller frastøtende, med sort lakk, forgyldning og røde flekker, ansikter som skjærer grimaser, fiskeskjell, tykke damer som minner om firfirsler og

en rosett som minner om amputerte lemmer. Hollas' glede og selvtilfredshet over arbeidet framstår dermed komisk fordi han muligens er den eneste som vil sette pris på stolen.

Et par sider senere er stolen tilbake på plass, og her er fortellerens beskrivelse av stolen: "Og den letfærdige stols forgyldninger lo i solskinnet som Kristen kirketjener ved høimessen. Og ansigternes tunger slikked Hollas i ryggen." (Jølsen 1923b, 189). Også her mener jeg man skildringen er humoristisk. Far Kristens gode humør ved høymessen, skildret et par sider før, er et resultat av at han forsyner seg godt av altervinen. At tungene slikker Hollas i ryggen, er heller ikke en flatterende beskrivelse. Fortellerens tilbakevending til stolens utskjæringer og sammenligningen av ansiktene med den fordrukne Far Kristen, gir det hele et komisk preg.

Som jeg allerede har vært inne på, er det påpekt at Jølsens litterære skildringer har billedhuggerske kvaliteter over seg, og kanskje finner man noe av grunnen til dette i den språklige ornamentikken. Jeg mener man kan spore det skulpturelle i skildringen av Hollas' stol. Garton framhever det grafiske ved Jølsens litteratur: "In all her writings there is a plasticity of line which makes buildings, plants and people stand out as clear outlines in just a few strokes, rather than a detailed naturalistic description." (1993, 74). Garton understreker her at Jølsens litteratur preges av fasonger som tydeliggjør de konkrete formene i litteraturen.

Hollas' forseggjorte treskjæringer går igjen som estetisk motiv i krøniken. Også i skildringen med rammen til albertavlen, kan man ane et visst harselas fra fortelleren om Hollas' kunstferdige utskjæringer, i kommentaren om at kun Hollas forstår hva utskjæringene forestiller, og på dette viset gleder det jo også bare ham:

Altertavlen skulde faa saa fin en ramme, og Hollas selv hadde skaaret den ud. Hjørnerne var runddreiede og forgyldte i udskjæringerne. Og midt paa hvert af længdefladerne var et rødt og svinget zirat – Hollas alene, og inden anden, vidste, hvad det skulde betyde – mest ligned det et rødt hjerte. Og mest ligned hjørneudskjæringene slige rare, smaa dyr, som folk undertiden ser for sig i drukkenskaben. – (Jølsen 1923b, 249).

3.5 Den folkelige og degraderende humoren

De folkelige og historiske elementene ved Jølsen diktning er framhevet av mange. Med utgangspunkt i Lorenz' bestemmelse av humoren i Jølsens forfatterskap som "den folkelige gapskratten" (2003, 157), vil jeg nå undersøke hvorvidt det er noe særskilt folkelig som preger Jølsens humor, og hva dette folkelige i så fall går ut på. I følge Lorenz er "den folkelige gapskratten" å finne i det hun karakteriserer som et frodig og muntlig språk (2003, 157). Men Lorenz er ikke den eneste, og heller ikke den første, som vektlegger Jølsens bruk av folkelig materiale, og at dette blant annet er å finne i bruken av ordtak. Tiberg vektlegger at et mytisk tankesett preger bygdeskildringene i Jølsens forfatterskap, og at gamle hedenske myter, sagn og eventyr fra bygda er sentrale motiver. Naturen spiller en stor rolle, og det gjør også fantasien (Tiberg 1909, 3, 4).

Naturen har liv som da eventyrene blev til, og den toner med i alt som foregaar. Flyver der taakedotter langs med aaskanten, er det *aaskjærringen* som røker. Naar stormen rumsterer i de gamle hus, er det *Even Benløs* som er ute. Det er en hang til at trykke alt paatrængende ind i et gammelt mundheld, som de gamle Winkel'er gjør [...]. Det er det samme folk *Kinck* ofte har skildret. Han peger paa 'det middelalderlige gemyt' i sin fortale til den tyske utgave av 'Emigranter'. Han siger om haarkløverierne og ordspillene, at der i dem, efter hans mening er 'den samme hjernens trang, som i middelalderens utrolige mangel paa evne til at skille ud væsentligt og uvæsentligt skabte scholastikens spidsfindigheder, skabte folkeeventyrenes gaadeleg, skabte de kunstlede oldnorske skaldevers, hvilket altsammen var det tids udtryk for esprit – atter en strime som tydelig findes igjen i bygdernes aandsliv den dag i dag.' (1909, 4).

Tiberg synes altså å mene at det finnes noe middelaldersk over Jølsens bygdeskildringer. Hun understreker også Jølsens interesse for slektshistorie og bygdas eventyr og sagn, hvor hun kunne finne igjen motiver fra andre folkeeventyr, og som hun brukte som grunnlag for egen skrivning (1909, 49, 52). Tiberg mener også at bruken av motiver fra sagn og folkeminner i Jølsens diktning er vilkårlig (61), men at hennes opptegnelser av folkeminner viser grunnlaget for Jølsens forfatterskap. Tiberg synes å mene at Jølsens interesse for sagn, myter og folkløristisk materiale fra Enebakk har gått på bekostning av hennes påvirkning av samtidige litterære strømninger (52). Dette har senere blitt diskutert, og blant annet Bukdahl er uenig. Han mener man kan kjenne igjen samtidens dekadense i Jølsens forfatterskap (1968, 69). Dette er før øvrig ikke temaet her, og jeg går derfor tilbake til Tibergs bestemmelse av humoren i *Hollases Krønike*, som hun mener er preget av "renessansehumør", "bondehumør" og virkelighet (1909, 124-126).

Bukdahl og Garton tar til orde for at humoren har tilknytning til Jølsens bruk av tradisjoner. Bukdahl påpeker at det er elementer ved humoren i Jølsens forfatterskap som i litterær tradisjon kan ses i forbindelse med sagaens tvekamper, og særlig trekker han fram skildringen av oppgjøret mellom Hollas og Krumholten som et eksempel på dette. Han mener humoren i *Hollases Krønike* er av samme type som Erik den Målspakes, og at situasjonene er skildret på hans karakteristiske overdrevne og festlige måte (1924, 204). Garton mener det dreier seg om en ”mock-heroic saga-style” (1993, 78) i *Hollases Krønike*, som avslører bygdekaksene Hollas og Krumholt, og deres selvbevisste karakter (ibid.).

Dette oppgjøret er skildret over flere sider, og begynner med at Hollas er sur fordi han har blitt krenket av Angelica, da hun svertet over kirketavlen og portrettet av Hollas.

For i et daarligt lune var Hollas den onde, kirkefyrsten. Var kommen i tanker den dag om sin krænkede forfængelighed. Og – alt kan krænkes, – kunde et mundheld lyde, – men forfængelighed ikke – ti da slipper fanden løs! – Og glipper hevnen, kommer nok den time, da uskyldige faar lide for de skyldige. (Jølsen 1923b, 268).

Feiden mellom de to bygdekaksene får ny blest i seglene når Krumholten blir offer for Hollas’ hevnlyst, og det er denne episoden som er det siste oppgjøret mellom disse to mens de stadig er i live. Hollas får fatt på Krumholts vannbøtter ved å skremme bort en av Krumholtens gårdsjenter som er på vei for å hente vann, og som mister vannbøttene i sin forskremte sprint bort fra Hollas. Hollas og hans menn fyller så disse bøttene med ”det værste” (Jølsen 1923b, 269) fra søppeldyngen. Dette får i gang Krumholt, som straks legger skylden på Hollas, naturlig nok, og hevne seg skal han: ”[...] for ikke var *han* nogen feig hund, som smøg bort med halen mellem benene, og ikke var han af den sorten, som vendte venstre kind til, naar han blev slaat paa høire – nei, nei, fik Krumholten en klask, klasked han trøstig igjen.” (Jølsen 1923b, 271). Krumholten gir igjen med samme mynt. I analysen av Hollas som gentleman har jeg gjengitt sitatene hvor han kler seg opp. På frierferden til den ene av Kefas’ kusiner, heller Even Krumholt en bøtte med møkk over ham:

’Det er ikke saa greit for mandkjønnet,’ sagde Hollas ved sig selv, ’naar kvindekjønnet faar slig forkjærlighed for en.’ Og han satte nesen høit tilveirs, idet han gik under staldtrevet.

Men oppaa gjælden lurte Even Krumholt med et kvartil fuldt af urenslighed for at hevne sin fars, flotherrens ære. Og just idet Hollas i al sin prunk og pragt kom ret nedfor, vælted Even indholdet af dunken lige i hodet paa ham.

’Hilsen fra Otilie Kefas!’ pep han deroppefra. Rundt som en topp snurred Hollas, for en gangs skyld tabende baade maal og mæle. Og det vel ikke at undres over; ti saa være sagt, at den flydende vare foruden at oversprøite hele Hollases dyre stas, rendte ham i stride strømme

nedover fjæset, blindet synet, filtred sig i det kløvede skjæg, gled nedover han skuldre, ryg og mave. Fy fanden, Hollas, det var et uventet bad! (Jølsen 1923b, 272, 273).

Bildet av Hollas som er dekket av møkk er lattervekkende. Deler av humoren er nok å finne i språket og Jølsen ordvalg. Hollas' menn fyller rentvannsbøttende til Krumholten med "mangeslags uhumskheter" (Jølsen 1923b, 269), og innholdet som Even Krumholt heller over Hollas kalles "urensligheder" (272) og "den flydende vare" (273). Selv om det altså ikke skrives eksplisitt, er det nærliggende å anta at det er skikkelig møkk det dreier seg om her, også fordi de begge bor på en gård. Bakhtin skriver om dette motivet i kapitlet om torgets språk hos Rabelais. Fornedringen det er å dekke noen med møkk, er også en grotesk fornedring, som retter seg mot kroppens nedre, altså genitaliene, skriver Bakhtin, og mener her det dreier seg om bokstavelig topografisk fornedring, som er utslettende og symboliserer en kroppslig grav. Han viser til at dette fornedringens opprinnelse stammer fra antikke og middelalderske skikker, hvor man fornedrer med ekskrementer og urin. Særlig under karnevalsfesten dårenes fest var ekskrementer sentrale, og ble blant annet brukt i stedet for røkelse under gudstjenester, av en tullebiskop utvalgt for anledningen. Når gudstjenesten var over, gikk riten ut på at prestene satte seg i en vogn fylt av ekskrementer, mens de kjørte rundt i gatene og kastet dette på folket som fulgte etter dem. Bakhtin viser også til flere eksempler fra antikken, hvor man kaster nattpottens innhold over noen som en form for hevn eller straff. Det er denne gamle karnevalsgesten som ligger til grunn for metaforer og uttrykk som spiller på å kaste skit om folk (Bakhtin 2007, 142-144), og der kan man jo plassere både Hollas og Krumholt. De kaster skit om hverandre i metaforisk betydning, og Krumholtsfolket gjør det i denne scenen også konkret.

Bakhtins poengterer at denne nedverdiggelsen er en kroppslig grav og en tilintetgjøring (144). Hollas' nedverdiggelse settes i forbindelse med både Krumholts og Hollas' død, da det er dette som får Hollas til å sette pesten på bygda. Den dobbeltheten ved gesten som Bakhtin understreker, at den både er nedverdiggende, men fordi den retter seg mot genitaliene, også på sett og vis livgivende, fordi urin og ekskrementer forbindes med fødsel, fruktbarhet og fornyelse, finnes det ikke dekning for i Jølsens roman, og Bakhtin vektlegger også endringen i oppfattelsen av denne karnevalsgesten (145). Da den tidligere innebar en ambivalens, som også bar bud om nytt liv, inngikk den i et helhetlig bildesystem i karnevalet. De samme bildene i et annet syn på verden, hvor fødsel og død er motstående poler, kan disse bildene kun forstås som grove og kyniske, framholder Bakhtin, og de mister sin ambivalente karakter (ibid.). Å være dekket av møkk er også nært forbundet med latteren, fortsetter han, og

påpeker at ekskrementer ”är det mest *komiska* av alla ämnen och allt kroppsligt; det är det ämne som lämpar sig bäst för ett nedsättande förkroppsligande av allt högt. Av det skälet spelar de en så viktig roll i den komiska folkloren, i den groteska realismen [...], liksom i de vanliga förnedrande uttrycken i det familjära språket.”¹⁹ (2007, 147).

Ekstra nedrig blir episoden fordi det er en krenkelse av Hollas’ forfengelighet. Han har ”flidd seg svarlig.” (Jølsen 1923b, 271), han er ovenpå og føler seg attraktiv, som det forrige blokksitatet illustrerer, og det ulekre fra Krumholtene ødelegger hele hans ”dyre stas” (273) og renner ned ”i stride strømme” (273) over hele kroppen. Det er en dobbel degradering man har å gjøre med her. Det er jo virkelig lavt å tildekke noen med møkk. I tillegg til denne totale ydmykelsen, krenkes også Hollas’ forfengelighet igjen. Dette er jo selve kimen til hele hevnforløpet mellom Krumhold og Hollas, som nå trappes opp og fortsetter.

Krumholt og Hollas møtes senere i kirken, og det er denne episoden Bukdahl sikter til når han setter krøniken i forbindelse med sagaens tvekamper. For Hollas, kirkefyrsten, har forbudt Krumholt og hans folk å komme i kirken etter episoden med badet, ”som tak for sidst” (Jølsen 1923b, 273). Og ved neste søndag i kirken blir det en konfrontasjon mellom Krumholten og Hollas, hvor Hollas gir seg i møtet med Krumholten og sønn:

Gjennem bønderne slap et slags knis, og et støn af tilfredshed: Hollas havde git sig. Hollas havde skjønt, de var ikke til at spøge med, der de stod samlet imod ham. Og for dette kunde ikke Hollases hevn ramme dem – dertil var de for mange. Hehei, nu havde Hollas den onde trukket det korteste straa! – – Men der gudstjenesten var over, og Krumholten og hans søn paa trods spaserte ret forbi Hollases plads, hviskede Hollas lige ind i gamlens øre: ’Naa kan I angre, I ikke lød budet mit, for naa har I vært her for sidste gang, Krumholtene!’ Søren Krumholt lo trygt: ’Nok hverken første eller sidste gang, Hollasfar!’” (Jølsen 1923b, 278).

Den er Hollas som øyensynlig setter pesten ut i bygda for å hevne seg over Krumholtene. Det gjør han ved hjelp av en gammel merkestokk, forhekset av Gule Signekjerring i svunnen tid. I en korsvei er det det nemlig en merkestav som er bærer av sykdom, og den skjærer Hollas til så den passer som trepinne til veibudstikka. Slik sprer sykdommen seg raskt. Koleraen blir bygdas tragedie, og tar knekken på både Krumholtsfolket, fiendene til Hollas rundt omkring på storgårdene, og til slutt også Hollas. ”Og saa var da ondskaben brudt ud, den menneskemagt ikke længer kunde standse.” (283). Hollas’ mytiske og djevlelske karakter fastholdes her, og hans ondskap skildres som en overmenneskelig makt. Det ovetroiske ved pestmotivet forsterkes også fordi det er en

¹⁹ Forfatterens utheving

oppfyllelse av Per Aamlis spådom i romanens andre del, som kan leses som en dommedagsprofeti. Der finnes også djevelmotivet knyttet til Hollas: ”En grøn bakke fuld af menneskekryp, saa jeg,’ sagde han, ’og øverst paa bakken sad en styg mand i en tronstol, og foran ham var en afsvidd plads akkurat stor nok til, at forskjelligt smaateri kunde faa rum at hænge i traer fra himelen. [...] – Pest og pestilens, betyr det,’ slutted Per Aamli.” (175) Påfølgende synger Per Aamli en salme, om en drage som bebudes over jorden. I kristen kunst framstilles Satan ofte som en drage (Ursin 1975, 189), en sammenligning Hollas også gjør selv (Jølsen 1923b, 154). Som jeg allerede har vært inne på i analysen av Hollas som gudfryktig, tar Hollas rollen som prest, i den riktige prestens fravær, og oppfyller spådommen: ”[...] i den forgyldte stol havde Hollas, kirkeeieren, kirkefyrsten, taget sæde, for at kro og bryse sig som vanlig.” (289). Og han brysker seg virkelig. Latteren er sentral også i forbindelse med pestmotivet, og heller ikke her er det snakk om latter av den gode sorten:

Og daglig ringte kirkeklokkene. [...]
Men Hollas lo.
Hollas holdt lag med drik og med spil.
Hei – hos Hollas var morro!
Og ikke mindst mored Hollas sig selv. (283)

Hollas koser seg i pesten tid, som dragen, som djevel, som fyrsten og dukkeføreren som bestemmer over liv og død, noe som også understrekes i den påfølgende scenenes kortspill. Allmuen går mann av huse og tar alle kjerringråd i bruk. Igjen finnes noe av den degraderende humoren forbundet med skatologien:

Naar saaledes pesten ikke ville forlade en person, fordi han *ikke* var istand til med en haarrendesnare at fiske en loppe udaf et vandglas, saa kunde det jo nok være, at pesten tog flugten bort ifra den person, som nød et brød bagt af koens efterladenskaber og dertil drak et afkog af sauebønner og karve. Og hjalp heller ikke dette, da maatte pesten være særlig slem, om den ikke veg for forsfors, skummet med sølvske af flydende gjødsel og rystet syv hundre gange paa en flaske. – (289)

Her er den topografiske degraderingen igjen gjeldend. I analysen av munner, påpekte jeg at Bakhtin, hvor en slukende munn forbindes med kroppens nedre (2007, 295). Her sluker munnen dyreavføring, for så å kvitte seg med det for egen maskin. Jeg mener humoren her er et uttrykk både for groteskens degraderende prinsipp, det fantastiske i folketroen, som Solberg vektlegger, og Tibergs realisme. I fortellerkommentaren finnes både sarkasme over ubrukelige husråd, men også en medlidenhet for folkets fortvilelse. Jeg har allerede påpekt Hollas maktmisbruk i pesten tid.

Den evige kampen mellom de to fortsetter. I romanens avslutning, anføres bildet av de to motpartene. Også her kommer den kroppslige sprellemannskomikken hos Bergson til syne i de lealøse kroppene:

Saa hændte det henved ti aar efter Hollas den ondes, kirkeeierens, legemlige endeligt, der præsten kjørte forbi kirkegaarden en kveldsstund, at han i maaneskinnet blev var to, som sloges deroppe, saa de lange, hvide klær flagred i blæsten. Og letvindte var de, disse to, som om de bare skulde have luft i knoklerne, slig de hopped om hverandre i de underligste hop og sprætt, uden at en lyd hørtes. – [...] Og saa er sagt [...] – at den dag idag slaas de to adelige naboer paa Moskog kirkegaard. Folk som gaar paa veien i klare maanenætter, kan se, hvordan de hopper om hverandre derinde i lange sætt og sprang, mens de hvide klær flagrer i blæsten. – 'Det er flotherren og kirkefyrsten,' siger folk – 'som ikke under hinanden fred i graven.'" (Jølsen 1923b, 306).

Lorenz skriver følgende om Jølsen humore i *Nordisk kvindelitteraturhistorie*: "Den overdådige billedfantasi og de respektløse dramatiske og komiske optrin i de to sidste bøger kan karakteriseres med begrebet fantastisk eller grotesk realisme." (1996, 132). Hun vektlegger jevne folks plass i Jølsens to siste bøker, og verkenes forankring i bygdetradisjon og folkelig kultur. Hun framhever en interesse for, og utforskning av, menneskekroppen i disse to bøkene, som hun mener kommer til uttrykk i skildringene av sykdom, død og forfall. Lorenz mener det folkelige, det groteske, bønder og fanden inngår som deler i en helhet i krøniken, og at striden mellom Hollas som djevelfigur og bøndene får et universelt perspektiv (130-132).

3.6 Humorens funksjon

Innledningsvis og underveis i oppgaven har jeg vist til et hovedskille i tolkningen av funksjonen av humoren i Jølsens forfatterskap: Som en funksjon av det fantastiske i en form for grotesk-karnevalistisk humor, slik Solberg tar til orde for, eller som en funksjon av realismen i forfatterskapet, slik Tiberg mener.

I analysen av kroppshumoren, hovedsakelig den groteske, har jeg funnet både fantastiske og realistiske eksempler på humoren, og jeg mener ofte de to har en viss forbindelse. I skildringen av Hollas' mange framtoninger, er det både realistiske og fantastiske trekk ved kroppen som kommer til uttrykk, noe som gjenspeiles i humorens funksjon. Realismen kommer til uttrykk i hans maktmisbruk og pengegriskhet, hvor han ikke skyr noen midler for å øke sin rikdom. Ofte er det i hans kroppslige framtoning i disse situasjonene at humoren er synlig. Humorens fantastiske funksjon gir seg uttrykk i bruken av

folketroen hvor middelalderske forestillinger står sentralt, den antatte forbindelsen med djevelen, og helt konkret i hestebarnet. Jeg vil altså argumentere for at funksjonen av humoren i *Hollases Krønike* kan være både realistisk og fantastisk, i form av den groteske karnevalshumoren.

4 Konklusjon

Formålet med denne oppgaven har vært å analysere de groteske kroppene i Jølsens forfatterskap som et uttrykk for humoren. Med utgangspunkt i Bakhtins teori om den groteske kroppens bildesystem, Bergsons kroppskomikk og Kaysers utlegning av det groteske, har jeg valgt ut noen kroppsskildringer i Jølsens forfatterskap som jeg mener uttrykker eksempler på slik kroppshumor. Mye av humoren i Jølsens forfatterskap er etter min mening knyttet til kroppsskildringene, og særlig de groteske. Jeg har diskutert hvorvidt Jølsens kroppsskildringer innehar groteskens ambivalente karakter av å være både skremmende og lattervekkende i uttrykket, og for å underbygge dette har jeg også lest de i kontrast til de skjønne kroppene.

Jeg mener det er påfallende at så mange av motivene Bakhtin framhever som sentrale i renessanselitteraturens groteske kroppsframstillinger også er å finne i Jølsens forfatterskap. Dette er interessant i lys av sammenligningene det er gjort mellom Jølsen forfatterskap og henholdsvis Boccaccio, Rabelais og Shakespeare. Resultatet av det groteske er ifølge Bakhtin en frigjørende og radikal latter, og han vektlegger latterens positive funksjon. I *Hollases Krønike* mener jeg det ikke er den groteske latterens positive aspekt som er det mest framtrede i litteraturen. Her er det er nok i større grad en grotesk latter i tråd med Kaysers definisjon som vist til i teorikapitlet, nemlig som hånende, kynisk og djevlesk.

Den latteren som litteraturen vekker hos leseren, kan likevel være av en annen karakter. Som vist til innledningsvis, leser Tiberg og Solberg funksjonen av humoren hos Jølsen som vidt forskjellig, henholdsvis som et uttrykk for litteraturens realisme og som uttrykk for det fantastiske i forfatterskapet. Som jeg også har vist, hevder begge at humoren er grotesk. ”Fortelleren blunker ikke med øynene når hun forteller de mest fantastiske ting – [...]” (1972, 165) skriver Nettum. Kanskje er Nettum inne på noe sentralt ved Jølsens humor med denne kommentaren. Kanskje er humoren i kroppsskildringene i *Hollases Krønike* et uttrykk for spenningen mellom det realistiske og fantastiske. Ved at fortelleren insisterer på sannhetsgehalten i sin fortelling om hestebarnet med menneskeansikt og Hollas djevleske fot, viskes kanskje grensene ved realismen og det fantastiske ut, og humoren kan kanskje leses som en funksjonen av denne overskridelsen. Og det er nettopp det jeg mener aller tydeligst kommer til uttrykk i de groteske kroppsskildringene.

Litteraturliste

Primærlitteratur

- Aristoteles. 1987. *Poetics*. Utdrag i *The Philosophy of Laughter and Humor*, redigert av John Morreall, 14. Albany: State University of New York Press.
- . 1987. *Nichomachean Ethics*. Utdrag i *The Philosophy of Laughter and Humor*, redigert av John Morreall, 14-16. Albany: State University of New York Press.
- . 1996 [1951]. *On the Parts of Animals*. Bind 2 av *The Works of Aristotle*, redigert av Mortimer J. Adler. Oversatt av William Ogle. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.
- Bakhtin, Mikhail. 2007 [1965]. *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Oversatt av Lars Fyhr. Göteborg: Bokförlaget Anthropos.
- Bergson, Henri. 1971 [1900]. *Latteren*. Oversatt av Eva Wyller. Oslo: Tanum Forlag.
- Bibelen. <http://da.bibelsite.com/genesis/2-2.htm>
- Cicero. 1987. *On the Orator*. Utdrag i *The Philosophy of Laughter and Humor*, redigert av John Morreall, 17-18. Albany: State University of New York Press.
- Freud, Sigmund. 2002 [1905]. *The Joke and Its Relation to the Unconscious*. Oversatt av Joyce Crick. London: Penguin Books.
- Goethe, Johann Wolfgang von og Friedrich Schiller. 2004 [1794]. ”Brevvekslingen mellom Schiller og Goethe 1794”. Oversatt av Eivind Lilleskjæret. *Arr. Idéhistorisk tidsskrift* 16, (1): 25-30.
- Hugo, Victor. 1980 [1827]. *Forord til Cromwell*. Oversatt av Per Anders Øien. Tangen: Suttung Forlag.
- Jean Paul. 1873 [1804]. *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics*. Oversatt av Margareth R. Hale. Detroit: Wayne State University Press.
- Jølsen, Ragnhild. 1923a. *Samlede skrifter I*. Kristiania: Aschehoug.
- . 1923b. *Samlede skrifter II*. Kristiania: Aschehoug.
- Kayser, Wolfgang. 1981 [1957]. *The Grotesque in Art and Literature*. Oversatt av Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- Montaigne, Michel de. 2013 [1580-1588]. *Selected Essays*. Redigert av William Carew Hazlitt, oversatt av Charles Cotton. New York: Dover Publications.
- <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kbdk/detail.action?docID=1893202>

Shakespeare, William. 2012 [1606]. *King Lear*. New York: Dover Publications.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/kbdk/detail.action?docID=1889901>

Sekundærlitteratur

Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.

Amdam, Per, Bjarne Birkeland og Rolf Nyboe Nettum. 1995. *Fra Hamsun til Falkberget*. 4. utg., bind 4 av *Norges litteraturhistorie*, redigert av Edvard Beyer. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.

Barasch, Frances K. 1971. *The Grotesque: A Study in Meanings*. Den Haag: Mouton.

Beyer, Harald. 1952. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug.

Bjørby, Pål. 1993. "Eros and Subjectivity: Knut Hamsun's *Pan* and Ragnhild Jølsens *Rikka Gan*". I *Fin(s) de Siècle in Scandinavian Perspective: Studies in Honor of Harald S. Naess*, redigert av Faith Ingwersen og Mary Kay Norseng, 123- 140. Columbia: Camden House.

Bjørneboe, Jens. 1964. *Drømmen og hjulet*. Oslo: Aschehoug.

—. 1979 [1964]. "Ragnhild Jølsen – romantiker og realist". I *Bøker og mennesker: artikler*, redigert at Aud Gulbrandsen og Theresa Jadwiga Kvadsheim. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Bolton, Matthew J. 2010. "A Clockwork Orange and the Metaphysics of Slapstick". I *Bloom's Literary Themes: Dark Humor*, redigert av Harold Bloom og Blake Hobby, 67-77. New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing.

Bukdahl, Jørgen. 1924. *Norsk National Kunst: Litterære essays*. København: Aschehoug.

—. 1968. "Romantik og eksistensproblematik: Omkring Ragnhild Jølsen og hendes litterære baggrund". I *Festskrift til Jens Kruuse*, redigert av Gustav Albeck, Hans Andersen, Jørgen Budtz-Jørgensen, Kristian Kjær og Chr. Ludvigsen, 55-86. Aarhus: Universitetsforlaget i Aarhus.

Christensen, Kari. 1983. "Det kvinnelige livsmønster i Ragnhild Jølsens *Rikka Gan*". I *Norsk litterær årbok*, redigert av Leif Mæhle, 35-46. Oslo: Samlaget.

—. 1989. *Portrett på mørk treplate: Ragnhild Jølsens liv og forfatterskap*. Oslo: Aschehoug.

Dahl, Willy. 1984. *Norges litteratur 2: Tid og tekst 1884-1935*. Oslo: Aschehoug.

- Eco, Umberto. 2004. *On Beauty*. Oversatt av Alaistar McEwen. London: Secker & Warburg.
- Engelstad, Irene. 1989. "Når virkeligheten blir fantastisk". I *Norsk kvinnelitteraturhistorie: 1900–1945*. Bind 2, redigert av Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld, Janneke Øverland, 31-39. Oslo: Pax Forlag.
- Garton, Janet. 1993. *Norwegian women's writing 1850-1990*. London: Athlone.
- Hvistendahl, Rita. 1983. "'Tror I derfor at Hollas er død? Nei, Hollas lever evindelig!' Ragnhild Jølsens *Hollases Krønike* som mytologiserende fortelling.". *EDDA* 69 (3): 167-181.
- Kinck, Hans E. 1973 [1908]. "Ved Ragnhild Jølsens død". I *Norsk litteraturkritikk 1890 1914: en antologi*, redigert av Arne Hannevik, 127-130. Oslo: Gyldendal
- Lorenz, Astrid. 1980a. "Kjærligheten og virkeligheten: Ragnhild Jølsens 'Hollases Krønike' som kvinnespeil." i *Norsk litterær årbok*, redigert av Leif Mæhle, 15-32. Oslo: Samlaget.
- . 1980b. "Kvinneerfaring og kjærlighetsdrøm i *Hollases Krønike* av Ragnhild Jølsen". *Vinduet* 34 (2): 52-56.
- . 1981. "Etterord" i *Rikka Gan*, 128-150. Oslo: Aschehoug.
- . 1993. "Ragnhild Jølsens forfatterskap i lys av kunsttendenser rundt århundreskiftet" i *100 år etter: Om det litterære livet i Norge i 1890-åra*, redigert av Harald Bache-Wiig og Astrid Sæther, 95-113. Oslo: Aschehoug.
- . 1996. "Mennesindets flora. Om Ragnhild Jølsen." i *Vide verden: 1900-1960*. Bind 3 av *Nordisk kvinnelitteraturhistorie*, redigert av Elisabeth Møller Jensen, Margareta Fahlgren, Beth Juncker, Anne-Marie Mai, Anne Birgitte Rønning, Birgitta Svanberg og Ebba Witt-Brattström, 126-132. København: Rosinante.
- . 2003. "'Menneskesindets Flora'. Om forfatterinden Ragnhild Jølsen" i *P2-akademiet*, bind 27, 148-159. Oslo: Transit.
- Morreall, John. 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press.
- Nilsen, Louise Bohr. 1949. "Drømmen, virkeligheten og døden". *Vinduet* 3: 251-262.
- Nordahl, Helge. 1990. "Rytme og repetisjon: Noen tanker om sprogkunstneren Ragnhild Jølsen" i *EDDA* 90 (2): 163-172.
- . 1991. *...tre kys for den ensomme fulg: Syv essays om Ragnhild Jølsens diktning*. Oslo: Aschehoug.
- Omdal, Gerd Karin. 2010. *Grenseerfaringer: Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke.

- Palmenfelt, Ulf. 1996. "Vad är det för skojigt med bönder?". I *Humor och kultur*, redigert av Ulf Palmenfelt, 131-149. Turku: Nordiska Institutet för Folkdiktning.
- Propp, Vladimir. 2009 [1976]. *On the Comic and Laughter*. Redigert og oversatt av Jean Patrick Debbèche og Paul Perron. Toronto: University of Toronto Press.
- Rudwin, Maximillian J. 1921. *Devil Stories: An anthology*. New York: Alfred A. Knopf.
- Schor, Naomi. 1987. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York and London: Methuen.
- Sjögren, Kristina. 2010. "Transgressive femininity: gender in the Scandinavian Modern Breakthrough". Phd-avhandling, University College London.
- . 2012. "Desire, Reproduction, and Death: Reading the Silences in Ragnhild Jølsen's Rikka Gan (1904)". *Scandinavian Studies* 4 (84): 467-484.
- Skaftun, Atle. 1999. "Diskursive omvegar til dyret bak dyden. Om Ragnhild Jølsens novelle 'Hanna Valmoen'". *Nordlit* 5, (3): 131-159.
- Skre, Arnhild. 2009. *La meg bli som leoparden: Ragnhild Jølsen – en biografi*. Oslo: Aschehoug.
- Solberg, Olav. 1987. "To artiklar om Ragnhild Jølsen". Bø: Telemark distriktskole.
- Thielst, Peter. 2001 [1993, 1995]. *Det onde & Latterens lyst: To sider af mennesket. To idéhistoriske indføringer*. Frederiksberg: Det lille forlag.
- Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque*. Nr 24 av *The Critical Idiom*, redigert av John D. Jump. London: Methuen.
- Tiberg, Antonie. 1909. *Ragnhild Jølsen. I liv og digtning*. Kristiania: Aschehoug.
- Winsnes, A. H. 1961. *Norges litteratur fra 1880-årene til første verdenskrig*. Ny utg., bind 5 av *Norsk litteraturhistorie*, redigert av Francis Bull, Fredrik Paasche, A. H. Winsnes og Philip Houm. Oslo: Aschehoug.
- Wærp, Henning Howlid. 1998. "Utover enhver grense: gotiske trekk i Ragnhild Jølsens romaner". I *Litterære skygger: norsk fantastisk litteratur*, redigert av Torgeir Haugen, 101-121. Oslo: Landslaget for norskundervisning, Cappelen Akademisk Forlag.
- Aarnes, Asbjørn. 1971, "Efterord" i *Latteren*, Henri Bergson. Oversatt av Eva Wyller, 122-126. Oslo: Tanum.

Oppslagsverk

Baden, Jacob. ”Grotesque”. *Alphabetisk Ordbog over de af fremmede, især af det græske, latinske og franske Sprog i det Danske indførte Ord: med Forklaring af deres Bemærkelse og Anviisning til deres Retskrivning*, København, 1806.

Den danske ordbog, s.v. ”Grotesk”, lest 21. mai 2017,

<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?select=grotesk,2&query=grotesk>

Hansen, Maurits Christopher. ”Grotesk”, ”Grotesker”. *Fremmed-Ordbog, eller Forklaring over de i det norske Skrift- og Omgangs-Sprog almindeligst forekommende fremmede Ord og Talemaader*, 2. utg., Christiania, 1851.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. ”Annal”. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utg., Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.

—. ”Krønike”. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utg., Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.

Ordbog over det danske Sprog, s.v. ”Burlesk”, lest 24. mai 2017,

<http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=burlesk>

—, s.v. ”Forse”, lest 18. mai 2017, <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=forse>

—, s.v. ”Skilderi”, lest 18. mai 2017, <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=skilderi>

—, s.v. ”Sublim”, lest 10. mai 2017, <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=sublim>

Sande, Siri. 2009, 24. november. ”Polykleitos”. *Store norske leksikon*, lest 10. mai 2017,

<https://snl.no/Polykleitos>

Schjødt, Jens Peter. 2013, 4. juli. ”Loke”. *Den Store Danske*, Gyldendal. Lest 11. mai 2017,

<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=118061>

—. 2015, 7. september. ”Sleipner”. *Den Store Danske*, Gyldendal. Lest 5. mai 2017,

http://denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Nordiske_guder/Sleipner

Seim, Turid Karlsen. 2016, 16. desember. ”Djevel – i kristendommen.” *Store norske leksikon*, lest 21. april 2017, https://snl.no/djevel_-_i_kristendommen

Stefánsson, Finn. 2009. ”Kentaur”. *Symbolleksikon*, Gyldendal. Lest 7. mai 2017,

<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=426171>

Stefánsson, Finn. 2009. ”Satan”. *Symbolleksikon*, Gyldendal. Lest 21. april 2017,

http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Kristendom,_jødedom_og_islam/Satan

Store norske leksikon, s.v. ”Doryforos”, lest 10. mai 2017, <https://snl.no/Doryforos>

—, s.v. ”Hefaistos”, lest 5. mai 2017, <https://snl.no/Hefaistos>

Svenska Akadmiens Ordbok, s.v. ”Grotesk”, lest 21. mai 2017,

http://www.saob.se/artikel/?unik=G_0889-0172.r5Ia&pz=3

Ursin, J. 1975. ”Den onde makt”. *Kristne symboler: en håndbok*. 3. utg, Oslo: Land og Kirke, Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

Aarseth, Asbjørn. ”Burlesk”. *Litterært leksikon*. 2. utg., Oslo: Tanum Forlag, 1967.

—. ”Krønike”. *Litterært leksikon*. 2. utg., Oslo: Tanum Forlag, 1967.

—. ”Historie”. *Litterært leksikon*. 2. utg., Oslo: Tanum Forlag, 1967.

—. ”Grotesk”. *Litterært leksikon*. 2. utg., Oslo: Tanum Forlag, 1967.

Vedlegg / Appendiks

Vedlegg 1: E-post fra bibliotekar Jørgen Strømme ved Deichmanske bibliotek, 23. januar 2017.

Hei, Nora.

Lokale førstegangsutlån (altså ikke inkludert fornyelser) for Ragnhild Jølsens bøker.

År	Antall
2005	90
2006	42
2007	64
2008	183
2009	142
2010	98
2011	71
2012	66
2013	44
2014	41
2015	29
2016	15
Totalt	885

Med vennlig hilsen
Jørgen Strømme

Deichmanske bibliotek
Hovedbiblioteket
www.deichman.no
23 43 29 00