



Innhald

Føreord – Norsk litterær årbok 2024	3
ESPEN GRØNLIE	
Naturbegrepet i <i>Haugtussa</i> -resepsjonen	7
ØYVIND T. GULLIKSEN	
Jon Fosses <i>Kvitleik</i> – Ei metafor-historisk lesing	33
KJELL IVAR SKJERDINGSTAD	
Hans Herbjørnsrud, ordskulptør	51
INGRID LORANGE	
Menn av ære og levende modeller – Motstanden mot Laura Kielers <i>Mænd af Ære</i> (1890) og Gunnar Heibergs <i>Kong Midas</i> (1890)	71
STÅLE DINGSTAD	
Absalon Beyers <i>Om Norgis rige</i> (1567) i lys av Dag Solstads <i>Roman 1987</i> ...	93
MORTEN AUKLEND	
Foreliggende filosofier om verden – Leibniz som pretekst i Ingvild Burkeys <i>Den mest tenkelige av alle verdener</i>	117
HADLE OFTEDAL ANDERSEN	
«En farkost for lengselen min» – Økopoesi, dekonstruksjon og Inger Elisabeth Hansens «Bruk og misbruk av klippeblåvingen»	139
Bidragstatar	154



Føreord – Norsk litterær årbok 2024

Årbok med nytt forlag

I 2022 sende dei førre redaktørane av *Norsk litterær årbok (NLÅ)* ut ei innkalling til eit møte: Benedikt Jager og Nora Simonhjell søkte etter ny redaksjon for tidskriftet. Samtidig varsla dei ei stor endring: Det Norske Samlaget, som har stade som utgjevar sidan skipinga av *NLÅ*, valde å ikkje gje ut årboka lenger. Det hadde konsekvensar. For det fyrste var det fare for at *NLÅ* no ville gå inn. Og dersom det lukkast å berge *NLÅ*, ville det medføre store endringar i innhaldet og profilen til *NLÅ*. Heldigvis gjorde Jager og Simonhjell ein formidabel innsats ved å forhandle seg fram til eit nytt forlag – Novus forlag, som alt har fleire akademiske tidsskrift under vengene. Vi i den nye redaksjonen er takksame for det store arbeidet dei to la i dette bergingsarbeidet. *NLÅ* er no kome til ei trygg hamn og vonar på eit godt samarbeid med Novus forlag i komande år.

NLÅ har ei lang soge. Vi som nye redaktørar vil både lyfte fram nokre høgdepunkt i tradisjonen og peike på nokre endringar i framhaldet. Årboka vart skipa i 1966, med Leif Mæhle som redaktør og Otto Hageberg som redaksjonssekretær. Dei var den gong begge tilsette ved Universitetet i Oslo. Frå 1984 vart Geir Mork med i redaksjonen. Sidan vart det ny Oslo-redaksjon med Hans H. Skei og Einar Vannebo (1989–2002), innan Universitetet i Bergen vart vertskap, fyrst med Eirik Vassenden og Jørgen Magnus Sejersted (2003–2010), dinest Heming Gujord og Per Arne Michelsen (2011–2016), innan altså Jager og Simonhjell høvesvis ved universiteta ved Stavanger og Agder tok over redaksjonen (2017–2023). Planen var at eit av dei aller nyaste universiteta denne gongen skulle ta over stafettspinnen, Nord universitet. Ronny Spaans var ved nemnde *NLÅ*-møte tilsett ved dette universitetet, campus Bodø, men var på veg til ny stilling ved Universitetet i Oslo; redaksjonsoppdraget vart med attende dit. Christopher Messelt arbeidde på dette tidspunktet ved NTNU i Trondheim, men også han var på veg til ny jobb, på Høgskolen i Østfold. Vi bryt dermed tradisjonen med ein *NLÅ*-redaksjon hovudsakleg tilknytt éin lærestad, men me vonar det vil vera ein ressurs; ulike institusjonar har kvar sine miljø, fagtradisjonar og samfunnsoppdrag. Den nye redaksjonen samar-

beider godt på tvers av fylkesgrensa, og kranglar heller ikkje så mykje. Det lovar godt.

I innleiinga til *NLÅ* 2014 skriv Heming Gujord og Per Arne Michelsen at «*NLÅ* finst ikkje i digital utgåve. Sant å seie har vi også vanskeleg for å sjå korleis ein saumlaust kan fase om ei *årbok* frå skrift på prent til digitalt medium. [...] Sant nok ønskjer vi å reflektere medieutviklinga, men vi ønskjer ikkje at medieutviklinga skal gjere det av med oss». Det er som kjent vanskeleg å spå, men allereie ti år etter, er framtida her. For med overgangen til Novus fylgjer også digital publisering, med tilhøyrande lingo (nykelord og samandrag), både i verdsvev- og prenta versjon. Vonleg gjer digitaliseringa sitt til at artiklane blir meir tilgjengelege, om enn vi med den limfresa versjonen framleis søker å tilfredsstillе dei mange av oss som føretrekkjer å lesa på papir, med eller utan blyant i handa. Som tidlegare redaktør Skei skriv i sin jubileumsartikkel om *NLÅ* i 2015-utgåva: «det motsette av utvikling og fornying er stillstand og død». Alvorleg, men òg kveikjande! Slik blir *NLÅ* førebels ikkje teke rotta på av medieutviklinga; i beste fall blir ho lesen av fleire.

Mæhle og Hageberg ville i si tid gje *NLÅ* ei anna rolle enn forskingstidsskriftet *Edda*; *NLÅ* skulle vera eit «forum for kontakt og møte mellom diktar – kritikar – granskar – lesar», som det står i føreordet til det fyrste nummeret av årboka. Dei ynskte å fylle eit tomrom mellom det litterære offentlege rommet i pressa og tidskrift på eine sida og academia på hi. Tidsskriftrangering, internasjonal publisering og tverrfaglege prosjekt har endra noko av korleis litteraturgranskarar publiserer. Det er ikkje berre av det gale, slik refrenget i forfallsoger ofte læt. Eit turt faktum er i alle høve at utan stønad blir *NLÅ* framover noko anna enn det formidlande organet ho dels har vore fram til i fjor. Endringa i finansieringsvilkåra bidreg til at avstanden blir stendig lengre frå det opphavlege programmet for årboka. Dette nummeret av *NLÅ* ligg difor nærare tradisjonelle akademiske publikasjonar enn ynskjeleg. Tidlegare postar som dei kritiske gjennomgangane av romanåret, lyrikåret, kritikåret, sakprosaåret, vinnaren av Nordisk råds litteraturpris osv. fell bort. Det gjer òg andre typar bidrag som ikkje er strengt akademiske: Helsings- og jubileumsartiklar, populærvitskapelege presentasjonar og debattinnlegg. Dei som opnar *NLÅ* 2024, vil difor sakne mykje av det tradisjonelle stoffet i årboka. Men det er dermed ikkje sagt at desse bidraga, som førde denne akademiske publikasjonen nærare eit ålment publikum, ikkje kan koma attende att. Det vil framtid vise. I alle høve speglar *NLÅ* 2024 ei endring i norsk litteraturforskning og -formidling.

Men heilt frigjort det litterære offentlege rommet er dette nummeret av *NLÅ* heldigvis ikkje. I år er det 100 år sidan Arne Garborg gjekk bort. Det har vorte

markert i både aviser (Dag og Tid) og ved museum i landet (Garborgsenteret på Bryne). I dette nummeret gjev Espen Grønlie ei nylesing av *Haugtussa* (1895), som tek utgangspunkt i korleis resepsjonen har vurdert «naturen» i langdiktet. Grønlie syner korleis dei tolkingane av verket er mest heldige, som legg størst vekt på mennesket sjølv som natur. Veslemøys utvikling er dermed ikkje ei atterspeglung av naturen kring henne, men ein del av han. Jon Fosse vart i fjor tildelt nobelprisen. Jamvel om vi no er komne til 2024, feirar vi òg denne prisutdelinga med ein analyse av *Kvitleik* (2023). Gjennom ei intertekstuell undersøking peikar Øyvind Tveitereid Gulliksen på Fosses inspirasjonskjelder – alt frå Dante, i den kjende attdiktinga til Henrik Rytter og Sigmund Skard – til *Moby Dick* av Herman Melville. I fjor gjekk Hans Herbjørnsrud bort. Dette nummeret av *NLÅ* markerer òg novellekunststen til denne for mange kjære forfattaren gjennom ein undersøking Kjell Ivar Skjerdingsstad har gjort. I sin artikkel argumenterer han for at Herbjørnsrud i fleire noveller produserer eit nærvær hjå lesaren, og ved å nytte «skulptur» som metafor, viser Skjerdingsstad korleis skulpturen dukkar opp som kalligram hos Herbjørnsrud, men òg korleis skulpturering og skulpturar i ulikt material stig fram i fleire noveller.

Lesaren vil vidare finne andre spennande artiklar i dette nummeret. Det er ekstra hyggjeleg å ha ein ung litteraturforskar med på laget, Ingrid Lorange, som i fjor vart master på basis av ei oppgåve om bruken av levende modellar i forfatterskapen til Laura Kieler. Artikkelen hennar er ein omarbeidd versjon av delar av masteroppgåva. Lorange gjer ei nylesing av den samtidige resepsjonen av Kielers *Mænd af Ære* (1890) og Gunnar Heibergs *Kong Midas* (1890), og viser korleis Kieler – uretvist – møtte større motbør enn forfattarkollegaen Heiberg. Vi kan òg tilby tre andre artiklar: Ståle Dingstad undersøker korleis Absalon Pederssøn Beyers *Om Norgis rige* (1567) blir oppfatta av den fiktive karakteren og historikaren ved namn Fjord i Dag Solstads *Roman 1987*. I same artikkel ser Dingstad òg resepsjonen av Beyers noleggskildring i lys av Solstads roman. Morten Auklend har òg levert eit forvitneleg bidrag som etablerer kontakt mellom eit moderne og eit historisk verk. Auklend granskar i sin artikkel ei rekkje allusjonar i Ingvild Burkeys diktsamling *Den mest tenkelige av alle verdener* (2008) til filosofen Leibniz' *Monadologien* (1714). Ei nærlesing av lyrikk avsluttar også årboka. Hadle Oftedal Andersen les Inger Elisabeth Hansens dikt «Bruk og misbruk av klippeblåvingen» frå *Å resirkulere lengselen, avvenning foregår* (2015), der han knytter seg til Timothy Mortons utgreiing av sambandet mellom økokritikk og dekonstruksjon.

Dette nummeret inneheld altså sju akademiske bidrag. *NLÅ* 2024 er dermed stuttare enn dei tidlegare årgangane. Det kjem primært av bortfallet av dei faste bidraga. Men redaksjonen fekk òg inn færre artiklar enn venta. Det handlar kan

hende om ein nordistikk i endring og ei endring i måtar å arbeide og stader å publisere: Mange litteraturvitarar er tilsett i profesjonsretta fagmiljø, noko som pregar litteraturvitskapen så vel som norskdidaktikken. I dei seinare åra har det dukka opp nye tidsskrift som speglar att dette mangfaldet, til dømes *ELLA* – Education, Literature, Language – utdanning, litteratur, språk, som gjerne har tematiske utgjevingar. I tillegg kjem den gradvise endringa som litteraturforskarar arbeider etter, det vere medviten publisering etter nivåringering eller meir tverrfaglege og internasjonale samarbeidsprosjekt; slikt blir det òg andre former for publikasjonar av, for ikkje seia andre former for litteraturvitskap. Ein konsekvens av ein slik utvikling, er at litteraturhistorie og nærlesinga i dag er éin av mange fleire faglege ingrediensar. To av bidraga i dette nummeret handlar om nyare lyrikk, andre gjer nedslag i forfattarskapar eller tekstar som har kveikt interesse hjå forskarar, og som fell utanfor større forskingsprosjekt eller tematiske satsingar. Slike mangslungne endringar bidreg til at *NLÅ* framleis har livsens rett som kanal også for den meir tradisjonelle litteraturvitskapen.

Kva skal prege og kjenneteikne *NLÅ* dei kommande åra? Fram mot neste utgjeving vil vi diskutere andre mogelege bidrag og genrar til tidsskriftet. I mellomtida oppmodar vi – særleg unge – forskarar til å sende inn bidrag.

God lesnad!

Ronny Spaans og Christopher Messelt



Naturbegrepet i *Haugtussa*-resepsjonen

AV ESPEN GRØNLIE

Sammendrag

Artikkelen etterspør resepsjonshistorien til Arne Garborgs *Haugtussa* (1895), med særlig henblikk på begrepet natur. Resepsjonen fortolkes som tredelt. Hovedlinjen etableres i mellomkrigstiden med de store litteraturhistoriske verkene til Kristian Elster d.y. og A.H. Winsnes. Her blir *Haugtussa* først og fremst sett som et naturlyrisk diktverk der Garborg gjengir naturerfaringer fra sin barndoms rike. En alternativ fortolkning legger til grunn av mennesket *selv* er natur, og at det er Veslemøys utvikling som er det vesentligste i verket. I tillegg kommer kommentarverk der *Haugtussa* blir fortolket ut fra omkalfatringene i det norske bondesamfunnet på andre halvdel av 1800-tallet. En sentral påstand i Garborgs forfatterskap er at kapitalismen ikke er noen naturtilstand. Artikkelen konkluderer med at også *Haugtussa* kan forstås i lys av denne antikapitalismen: Det store hamskiftet i landbruket innebærer at mennesket selv skifter ham og står i fare for å tape sin natur av syne i møte med bankvesenet og pengeøkonomien.

Nøkkelord: *Naturlyrikk, Arne Garborg, resepsjonshistorie, folketro, det store hamskiftet*

Abstract

The article traces the reception history of Arne Garborg's *Haugtussa* (1895), devoting specific attention to the notion of nature. The reception is classified in three groups. The main one stems from the great interwar works of Norwegian literary history by Kristian Elster Jr. and A.H. Winsnes. Here, *Haugtussa* is first and foremost seen as a nature poem rendering Garborg's childhood experiences of nature. An alternative interpretation views humans themselves as a part of nature and sees the protagonist Veslemøy's personal development as the most central theme in the work. In addition, some commentators relate *Haugtussa* to the development of the

Norwegian rural society in the second half of the 19th century. A central claim in Garborg's writings is that capitalism is not a state of nature. The article concludes that even *Haugtussa* can be seen as part of this anticapitalism: The great upheaval in contemporary agriculture is also an upheaval for the humans, who risk losing sight of their nature when the monetary economy is introduced.

Keywords: *Nature poetry, Arne Garborg, reception studies, folk belief, monetarization of agriculture*

I tredje og siste bind av Rolv Thesens dyptpløyende studie av Arne Garborgs verk, (1933–39), kan vi lese følgende:

Ikkje nokon stad i vår lyrikk lever norsk natur sterkare og rikare enn der Vinje og Garborg har skildra det livet dei ein gong levde som barn i inderleg samband med naturen i heimbygda si. Derfor har så mange av desse dikta slik ei merkeleg makt over norske sinn. Og derfor har dei spela så stor ei rolle i vårt nasjonale liv og fått sin heidersplass i norsk folkehug. (Thesen 1939, 115)

For Garborgs del må det være *Haugtussa* (1895) Thesen alluderer til: Det er her hans lyrikk henter motiver fra opphavsmannens barndom på Jæren, en barndom som ifølge Thesen altså utspilte seg i «inderleg samband med naturen i heimbygda». Med eksplisitt henvisning til *Haugtussa* skriver Thesen senere at verket «strekar under den sterke trongen i vår diktning til å vende attende til norsk natur og folkeliv» (132), samt at det «ber bod um det finaste og mest intime i vår naturkjensle, i vårt folkeliv og i vårt lynde» (135). Naturerfaringen i *Haugtussa* er likevel ikke utelukkende positivt ladet:

Det finst òg nok av naturskildringar i «Haugtussa» som vitnar um alt anna enn ro og tryggleik og livsglede, men tvert imot um einsemd og angst. Garborg sjølv hadde – som Veslemøy – ein gong gått «rædd i fæle Fjell med Hugen kvævd og sprengd». Og han hadde ikkje upplevd berre sumar- og soldagar på Jæren, men jamvel myrke, kalde haust dagar og stormfulle vinter dagar. (117)

Thesen beskriver naturmotivene i *Haugtussa* på en nyansert måte. På samme tid er passasjene jeg her har sitert illustrasjoner på noe som er typisk for mye av *Haugtussa*-resepsjonen, både ved at det anlegges en forfatterbiografisk vinkling og ved

at verket blir fortolket ut fra norsk naturfølelse generelt og den jærske naturen spesielt.

Allerede i Kristian Elster d.y.s tobindsverk *Illustreret norsk litteraturhistorie* (1923–24) ble det behandlet som en helt vesentlig kjensgjerning at Garborg kommer fra Jæren: «Det er denne verden, denne natur, dette land og denne himmel, denne befolkning som danner bakgrunnen for Garborgs diktning, for hans utvikling som personlighet og digter» (1924, 551). Om *Haugtussa* spesifikt heter det at verket er preget av Garborgs «dype uryddelige kjærlighet til hjemmets land» (562). En langt på vei tilsvarende tilnærming til *Haugtussa* finner vi i *Norges litteratur fra februarrevolusjonen til verdenskrigen* (1937) av A.H. Winsnes. Her heter det at Garborgs «egen hjemstavn» er «landskapet som hans sjel er uløselig knyttet til» (327). Tidligere i samme verk finner vi følgende passasje om dikterens bakgrunn på Jæren:

Han var som gutt både skremt og uhyggelig draget av det øde heilandskapet og av havet. Av og til kunde han rent overveldes, fjetres når han stod nede ved stranden i stormvær eller når han gjætte alene i heiene. Det var som om veldige makter han ikke kunne rå med, tok ham og førte ham inn i en verden på grensen mellom drøm og virkelighet. Meget av det ypperste i hans diktning særlig i «Fred» og i «Haugtussa» er sprunget av denne barndommens halvbevisste naturoplevelse. (85)

Alle sine forskjeller til tross har Winsnes, Elster og Thesen noe vesentlig til felles i sine tilnærminger til *Haugtussa*: De forutsetter alle at det var i barndommens rike at diktersjelen ble formet, og at Garborgs diktning er grunnleggende preget av dikterens erfaringer med de naturgitte omgivelsene. Hos Winsnes blir barndomserfaringene attpåtil ansett for å være «halvbevisste» opplevelser av natur.

I denne artikkelen vil jeg, i tillegg til denne hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, omtale det jeg anser for å være to alternative tilnærminger:

- (1) Den ene legger til grunn et *mer omfattende naturbegrep*, der menneskene selv forstås som del av naturen, og der *Haugtussa* først og fremst fortolkes som et verk om Veslemøy og hennes utvikling som menneske. En slik forståelse kan vi spore helt tilbake utgivelsesåret 1895, i de tekstene Hjalmar Christensen og Gerhard Gran da skrev om *Haugtussa*. Også senere Garborg-fortolkere som Åsfrid Svensen (1995) og Carl Henrik Grøndahl (2000) legger til grunn et slikt rommeligere naturbegrep.
- (2) Den andre tilnærmingen vier likeledes oppmerksomhet til mennesket som del av naturen, men er i tillegg preget av en grunnleggende *historisk-politisk forståelse av menneskenaturen*. En forståelse av denne typen blir antydnet i

Edvard Beyers litteraturhistorie (1975), og den spiller en viss rolle i Gudleiv Bøs monografi *Veslemøys verden* (2002). Men det er særlig i studiene til Arild Linneberg (1979) og Erik Bygstad (2000) at det anlegges et slikt perspektiv.

Rolv Thesens trebindsverk er på vesentlige måter også preget av en historisk-politisk forståelse av Garborgs verk mer generelt, men jeg vil argumentere for at Thesen i sin omtale av *Haugtussa* likevel i hovedsak følger hovedlinjen i resepsjonen.

Natur og det naturskjønne

At *Haugtussa* på en eller annen måte forholder seg til *natur*, er en så sentral påstand i det som har vært skrevet om verket, at det synes umulig å komme utenom. Men hva er «natur»? Ofte vil termen henvise til noe slikt som fysiske omgivelser uforandret over lengre tid, for eksempel landskap som er uberørt av menneskehender, av «kultur» eller «sivilisasjon». Målt mot de presumptivt siviliserte menneskene blir gjerne også dyrene, inkludert husdyrene, forstått som del av naturen.

La oss ta utgangspunkt i det tilsynelatende enkle naturbegrepet, altså natur i betydningen landskap og dyreliv som over lang tid er nokså uforandret. Hvordan forholder mennesker seg til naturen i denne forstand? Forestillinger om en allmenn og ahistorisk erfaring av en slik natur har vært mye problematisert i moderne humaniora: For er ikke *all* menneskelig erfaring alltid allerede kulturell, samfunnsmessig og historisk situert?

Gitt behandlingen Theodor W. Adorno gir av dette problemfeltet i det posthumt utgitte verket *Estetisk teori* (1970), har «den umiddelbare naturerfaring» innenfor det moderne kapitalistiske samfunnet blitt «uforbindtlig nøytral og apologetisk», mens «natur» har blitt til «fredet naturpark og alibi» (2021, 228). Adorno tilføyer: «Som tilsnikelse av umiddelbarhet gjennom det formidlede er det naturskjønne ideologi» (ibid.). Ideologibegrepet er her åpenbart det marxistiske, altså det betegner forestillinger som er illusoriske eller beint fram løgnaktige.

Som enhver leser av Adorno vil vite, mener frankfurteren ikke på noen måte at «naturen», selv i betydningen de landskapene som i mangt forblir uberørt av sivilisasjon, er noe mennesket kan forholde seg til på en ahistorisk måte. Nei, om ikke det kapitalistiske samfunnets virkemåte rent faktisk påvirker naturen i alle dens kriker og kroker, så påvirker den persepsjonen av naturen. Naturlyrikk, for eksempel, prinsipielt mulig eller tenkelig i en fjern fortid, vil i det moderne stor-samfunnet bare kunne tilby en «bedragersk nærhet til naturen» (223), ettersom

kapitalismen innebærer at «tingliggjøringen av de menneskelige forhold smitter over på enhver erfaring og i bokstavelig forstand blir absolutt» (226).

Likevel finnes det en lengre passasje i *Eстетisk teori* der det antydes at det naturskjønne kan fortjene å bli rehabilitert. Innledningsvis i passasjen skriver Adorno at det naturskjønne har blitt «fortrengt» fra den estetiske teorien: Bakgrunnen for fortrengningen var «det begrepet om frihet og menneskeverd, som Kant tok initiativet til og som Schiller og Hegel konsekvent transplanterte inn» (217). Gitt dette begrepet er det menneskeskapte det eneste som blir tillagt vekt. Fra og med den tyske romantikken var kort sagt estetikken som filosofisk-kritisk disiplin ingeniørlig orientert om uberørt natur, men utelukkende om det som er *berørt* av menneskehender. «Om en skulle foreta en revisjon av det naturskjønne», skriver Adorno, ville en slik revisjon måtte ta for seg ideen om menneskelig «verdighet» (*Würde*). Poenget er at verdighet ikke er en inherent egenskap ved mennesket, at den derimot først manifesterer seg «ved menneskets selvopphøyelse over dyrene» – eller over «det dyriske» (*die Tierheit*). Denne selvopphøyelsen tar form av «subjektets undertvingelse av det som ikke er underlagt det» (218), nemlig alt kvalitativt.

Hvorfor åpner Adorno for å rehabilitere det naturskjønne? Antakelig fordi det «peker i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring», og fordi det naturskjønne er å anse som «sporet etter det ikke-identiske ved tingene i den universelle identitetens tryllekrets», som han uttrykker det (231 og 235). «Objektets forrang» og «det ikke-identiske» er sentrale størrelser i Adornos tenkning: «Identitetstvangen» i moderniteten kjennetegnes av at alle ting blir behandlet som prinsipielt like og derfor grunnleggende utbyttable, men innenfor kunsten, og særlig i dens formmessige bruddflater, finnes det sprekker som vitner om noe annet, noe «ikke-identisk», som reminisenser av en erfaring av omgivelsene så å si «i seg selv», fra en tid da det menneskelige subjektet enda ikke hadde ofret naturen i seg selv for å vinne herredømme over naturen utenfor seg selv.

I *Haugtussa* tematiserer Garborg nettopp en slik overgang fra en mytisk naturforståelse til en moderne rasjonell forståelse. Ikke minst gjennom å bruke størrelser fra folketroen – som hulder, dverg og draug – indikerer dikteren at mindre rasjonelle forestillinger fortsatt lever videre i folks bevissthet, at disse forestillingene snarere enn å opphøre blir fornektet og fortrengt, for bare å leve videre i det ubevisste, samt at det i de tradisjonelle forståelsesmåtene kan ligge nøkler til å forstå det moderne samfunnet, selv om menneskene der skulle ønske å framstille seg som tvers gjennom rasjonelle og som suverene herrer over naturen.

Med disse betraktningene i bakhodet kan vi begynne å problematisere en idé om «naturen» i *Haugtussa* som helt og holdent ytre natur, som om mennesket ikke like mye er bærer av natur i selve seg.

Naturen der ute og naturen i mennesket

Når Åsfrid Svensen i den mye brukte skoleutgaven av *Haugtussa* (utg. Olav Midtun, 1974) skriver at flere av diktene i verket er naturskildringer som «speglar av det som går føre seg i Veslemøys sinn» (165), er uttrykksmåten representativ for behandlingen av naturmotivet i mye av den norske litteraturhistorieskrivingen: Her blir naturen forstått som bilde på menneskesinnet, men nettopp derfor også som noe atskilt fra mennesket. At *Haugtussa* som helhet «syner ein parallellitet mellom menneske og natur» (ibid.), indikerer nok at de to sfærene likner, men på samme tid at mennesket ikke selv er del av naturen – det er snakk om en *parallelitet*, ikke en *identitet*.

Svensen plasserer seg her i flukt med hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, den som langt på vei var etablert allerede med de første stort anlagte litteraturhistoriene på norsk, nemlig verkene til Kristian Elster d.y. (1923–24) og A.H. Winsnes (1937). Det førstnevnte var det første i sitt slag, mens Winsnes' verk utgjorde femte bind av *Norsk Litteraturhistorie* (1923–55), der de øvrige bindene ble skrevet av Francis Bull, Fredrik Paasche og Philip Houm. Etersom dette seksbindsverket har blitt omtalt som selve «*standardverket* i norsk litteraturhistorie» (Meldahl 1983, 117), er det ikke overraskende at framstillingen her har hatt stor innflytelse.

Skoleutgaven fra 1974 er rimeligvis preget av den gjeldende fortolkningstradisjonen også når det kommer til naturbegrepet. Senere skal likevel Svensen selv bevege seg bort fra denne linjen. Artikkelen hennes i *Norsk litterær årbok* fra 1995 er blant de *Haugtussa*-fortolkningene som tydeligst står for den første av de to alternativ tilnærmingene jeg pekte på i innledningen, nemlig den som legger til grunn et videre naturbegrep. Her heter det blant annet at Garborgs verk viser hvordan trolldomskapen i naturen siver langsomt inn, og finner noe beslektet som kommer den i møte, nemlig «dei dyriske sidene ved personlegdomen hos mennesket» (81). Her står mennesket på en grunnleggende måte selv som del av naturen.

Mer i tråd med hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen er Margunn Vikingstads artikkel «Natur, erotisme og identitet i Arne Garborgs *Haugtussa*» (2001a). Her skriver hun interessant om hvordan diktverket beskriver «Veslemøys fyrste røynsle med det erotiske i henne sjølv» (90). Slik Vikingstad framstiller det, er naturen i *Haugtussa* noe som «synest [...] å generera erotiske kjensler hjå Vesle-

møy», på samme tid som naturen også blir «framstilt som eit bilete på denne erotiske krafta i mennesket», der «dei skiftande stemningane i naturen blir eit bilete på Veslemøys skiftande sinnsstemningar og hennar gryande medvit om sin eigen eksistens» (90). Naturen blir med andre ord framstilt som om den var noe til enhver tid *utenfor* Veslemøy, som om hun, i egenskap av menneske, i utgangspunktet er fullstendig løsrevet fra den, før den i sin tur *genererer* følelser hos henne, og dermed blir å forstå som et *bilde* på det erotiske i mennesket. Her framstår det som relevant å spørre om hva slags syn på «menneskenaturen» som blir lagt til grunn. Til tross for at Vikingstad skiller mellom på den ene siden «den ville naturen» (som hun anknytter til det mørke og fremmede) og på den andre siden «det lyse, oppdyrka i naturen: natur som har blitt kultur» (94), blir det ikke tydelig hvor mennesket selv hører hjemme. Vikingstads analyse later til å forutsette at mennesket aldri *selv* var natur.

Mot slutten av artikkelen sin konkluderer riktignok Vikingstad, med henvisning til diktet «Haust», at «Veslemøy sine kjensler blir vovne inn i naturskildringane, og med hjelp av slike glidande overgangar mellom naturen og Veslemøy, uttrykkjer *Haugtussa* som diktverk ei tru på og ei erkjenning av at naturen er ein grunnleggjande klangbotn i menneskelivet» (96). Faktisk heter det her et enkelt sted at «naturen ikkje berre er ein harmonisk del av mennesket», som om artikkelforfatteren faktisk åpner for at naturen til dels *er* en del av mennesket. Men det blir med denne spake antydningen. I tolkningen for øvrig er naturen hele veien noe som påvirker Veslemøy utenfra og speiler henne som individ. Begrepet natur viser her hovedsakelig til fenomener som landskap, vær, vind og skiftende årstider som omgir Veslemøy. Sammen utgjør de en «klangbotn for hennar ulike stemningar» (102).

Når Vikingstad legger til grunn et slikt naturbegrep, er det ikke oppsiktsvekkende. Som jeg har indikert, er store deler av *Haugtussa*-resepsjonen preget av en tilsvarende forståelse av natur. Man kan jo også spørre hva som er så problematisk med å bruke ordet «natur» for å henvise til landskap, vær og vind. Det problematiske måtte ligge i at man, ved å forbeholde naturbegrepet det uforanderlige og det vi kan kalle det menneskeuavhengige, og så eventuelt sette det i motsetning til «kultur» eller «sivilisasjon», altså det mennesket har endret og påvirket, underslår at mennesket *selv* har gjennomgått et skifte fra natur til kultur – og ikke minst at det kan ha vært nettopp dette *skiftet i selve mennesket* Garborg ønsket å ta for seg i *Haugtussa*. Et slikt skifte er heller ikke bare operativt i forholdet mellom mennesker og landskap, men like mye i det mellom mennesker og dyr.

Mennesket og det dyriske

Garborgs syn på forholdet mellom mennesker og dyr har det vi løselig kan kalle et «(kristen)humanistisk» utgangspunkt: Mennesket er i en særstilling, grunnleggende løsrevet fra det dyriske. Men Garborg kjente også til mindre idealiserende syn på mennesket. I en tale i Studentersamfunnet i 1882 sa han at «det er Darwin, der har stemplet aarhundredets aand» (siteret i Thesen 1936, 113), og allerede ni år tidligere hadde han skrevet følgende til Torkell Mauland:

Jeg har aldrig følt meg saa nær i Slægt med Dyrene som i denne Periode. Sammen-sunken og træt og modløs har jeg ikke kunnet hæve mig til nogen høiere Tanke end den, at Hr. Ch. Darwin var en Fandens genial Person, som det nok kunde være værdt at tro paa, dersom jeg havde Tid til at tro paa Nogen. (siteret i Obrestad 1991, 71)

Med glimt i øyet utvilsomt, men likevel: Garborg var fra tidlig av kjent med påstanden om slektskapet mellom mennesker og dyr. *Haugtussa* tematiserer da også overgangen mellom det antatt opphøyde og gjeve menneskelige på den ene siden, og det ville og trolske dyriske på den andre, ikke minst i diktsyklusens tredje seksjon kalt «Jol». Allerede i det første av de to diktene vi finner her, det kalt «Ungdom», som beskriver dansen på annendags jul, heter det at de unge «hoppar som Folar» (40). Men det er særlig i det lange diktet «Lage» at motivet med menneskenes dyriske egenskaper blir det primære motivet.

I «Lage» er det stadig dans, men nå har det flørtende og forføreriske ved dansen havnet i forgrunnen. Det vil si, slik er den første delen av diktet. Etter at denne første delen er markert avsluttet med en asterisk, møter vi *Haugtussa*. Hun deltar ikke i dansen. I stedet sitter hun i en mørk krok og observerer det hele. Årsaken er at hun er «synsk» – som Knut Liestøl har kommentert, betyr ikke det at hun har noen spesiell evne til å se inn i framtiden:

Det er ikkje *framsynet* ho hev, evna til aa sjaa det som skal henda i framtid, soleis som Seer-Signe i Jørgen Moes dikt. Ikkje er det *langsynet* heller, evna til aa sjaa det som hender langt burte. Ho hev, um ein kann bruka det ordet paa den maaten, *gløggsynet*, evna til aa sjaa dei dulde magtene som er ikring menneskjet, men som folk flest ikkje ser. (Liestøl 1941, 273)

De klarsynte evnene til den unge jenta var av folk rundt henne blitt oppfattet som en form for galskap: «dei sa, ho vanta på Vite» (38). Ja, gitt Gudleiv Bøs tolkning hadde evnene gjort henne til «noe av et mobbeoffer i bygda» (Bø 2002, 93). Men

det er gløggsynet som gjør at Veslemøy «ser det dei andre ikkje kan sjaa, / som villt seg i Dansen tumlar» (44). Det hun ser, er «Fylgjene» til hver av de andre ungdommene. En *Fylgje* er en størrelse fra folketroen og norrøn mytologi. Ordet figurerer også i Peter Østbys gjendiktning av *Iliaden* (9.411). Det er snakk om en slags «ytre sjel» eller «dobbelgjenger» for mennesket, alltid i et dyrs skikkelse, og da alltid ett bestemt dyr for hvert menneske. Else Mundal omtaler dette følgedyret som «normalt usynleg», men legger til at det kan «vise seg for synske menneske» (Mundal 1997, 13). Tanken om at det enkelte dyret gjenspeiler det enkelte menneskets karakter, lever videre i *Haugtussa*. Vi ser det hele med Veslemøys blikk:

I Stova det kryr
med alle Slags Dyr;
dei hoppar som Skuggar og flyg og flyr. (44)

Og vi møter i fleng: «Han Topp-Ola Leite [...] hev til Fylgje ein Haneham / med Sterten og Sporarne lange» (45); Daase-Per Skau har en sau; Jo Bliland en rev; Late-Knut Aase har ei sugge; Andrias Haaland en bukk; Svein en varg; Slurve-Jens en gamp; Sterke-Lars Kamp en bjørn; Haale-Jakob en katt; Kristian Skaar en harepus; Skravle-Guri ei geit; Rund-Malli en smågris; Flokse-Berit en tispe; mens Maren, Mette, Lisabet, Stine fra Storbrekke'-Møne, Jórína Klopp og Olina Klett har hver si høne. Og helt til slutt «Meggjja fraa Aas», som får en avgjørende rolle senere i *Haugtussa*: «ho hev ei Gaas» (46). Kort sagt framstår det menneskelige fra Veslemøys synspunkt som innvevd i det dyriske, og dermed, i tråd med folkelige trosforestillinger, knyttet til trollverdenen: «Troll og Folk seg blandar» (50). Overveldet av innsynet i alt det som skjuler seg bak det tilsynelatende, sitter Veslemøy der passiv. Men så kommer en «Haugkall fager og blaa / med Gullring om Haare, som fløymer» (53). Ikke bare byr han henne opp – ekkoet av de tre linjene vi kjenner igjen fra «Det syng», indikerer at det er snakk om et frieri:

Aa hildrande du!
Med meg skal du bu;
i Blaahaugen skal du din Sylvrokk snu. (53)

Haugkallen utdyper hvordan framtiden deres sammen kan bli: Hun skal få sitte «i Silke og Sylv», og aldri kjenne seg «saar elder stur / i alle dei Levedagar» (54). Det høres jo løfterikt ut. Og passasjen indikerer at Veslemøy faktisk er klar for å res-

pondere positivt på tilnærmelsen – før hun i siste sekund innser den unge mannens sanne natur:

Han rettar ut si bleike blaa Hand;
 ho skjelv av Uro og Otte.
 Men daa den Møy skuld' kyssa den Mann,
 daa hadde han Munn som ei Rotte. (55)

Fylgjene i «Lage» er å forstå som egenskaper ved menneskene som til vanlig er skjult under en kulturell ferniss. I sin artikkel om *Haugtussa* fra 1995 skriver Åsfrid Svensen at Veslemøys klarsynthet er knyttet til ideen om trollspeilet, altså en invertering av virkeligheten som avslører sider ved den vi «ikkje vil vite av, ofte tabu-stempla røymsler og opplevingar», og videre at Garborgs bruk av skikkelsene fra folketroen viser til egenskaper som ligg «djupare ned i dunkle lag av personlegdomen: sjølvhevdning, aggresjon og villskap som til vanleg blir haldne under kontroll, men som blir sleppte laus i heten frå rusen og dansen» (82).

Det er ikke minst disse poengene som gjør at jeg regner Svensens artikkel fra 1995 som representant for den første alternative tilnærmingen i *Haugtussa*-resepsjonen, preget av et rommeligere naturbegrep enn det vi finner i hovedlinjen. Et slikt naturbegrep kan tenkes å være influert av et psykoanalytisk perspektiv, der mennesket er styrt av naturdrifter mer enn av bevisst liv. Verdt å nevne er det at allerede Garborg bruker uttrykket «det ubevidste», blant annet i boka si om Jonas Lie fra 1893. Her indikerer han at det finnes «Dunkle Drifter» og «ukjente Naturindflydelser» som står i «i Strid med Menneskenes Logik og civiliserede moralske Følelse» (287). Garborg later kort sagt til å ha vært mer bevisst på *naturen i mennesket* enn mange av sine mest kjente kommentatorer, noe som taler for at den første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* innebærer en relevant korrigerende av hovedlinjen i resepsjonen av verket.

Fri som fuglen?

I «Lage» er fylgjene pattedyr, ofte også gårdsdyr. Om alle ikke er like ille som rotta, later ingen av dem til å være bærere av positive egenskaper. I neste seksjon av *Haugtussa*, kalt «I Gjøtlebakken», oppdager vi at *Haugtussa* også har dyr med positive egenskaper, nemlig fuglene i diktet kalt «Fuglar». Diktet er en lett og oppstemt katalog over ulike fuglearter, som i diktet blir besjelet og gjort antropomorfe – på

omtrent motsatt vis av det som var tilfelle med menneskene i «Lage», der menneskene gjennom beskrivelsen av fylgjene sine blir avkledd det menneskelige ved seg. I «Fuglar» møter vi kråka som «klær seg i Vadmaal godt og graatt / utan Stas og Kjøpe-Ty» (60), slik vi senere finner at vipa har fjær i hatten, «Fløyels Kufte» og «kvite Silkevest» (62). Skjæra, på sin side, «duger til ingen Ting» – «garpar og gjøner og lær og lyg, / og stundom stêl ho med» (61). Stæren er «so hoppande glad ein Unge» (61), erla «som ein liten Barnetanke», steindilpa (steinskvetten) «smattar so trygt og turt» (62), mens «vesle brune Fuglekongen / han kjem millom Blomar burt» (62).

I en formidlingsartikkel om *Haugtussa* skriver Vikingstad (2001b) om mangfoldet av fugleskildringer i verket, at «fuglane synest å fungera som eit fridomsmotiv» (57). Det gir ikke minst mening i møte med fortsettelsen av diktet, særlig når det dreier seg om lerka, fuglen som med sin sang allerede i åpningsdiktet i *Haugtussa* hadde lovet vår. I «Fuglar» dreier disse to strofene seg om den:

Tirli-ti! seier Lerka,
 ho stig og stig imot sky.
 Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi,
 daa verter Verdi ny.

Tirli-li! seier Lerka;
 ho sviv under Kvelven fritt.
 Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi,
 det kitlar i Hjarta mitt. (62)

Vi merker oss at om diktet fram til nå har vært en tilsynelatende «perspektivfri» (om enn antropomorf) skildring av de ulike fuglene, så blir en jeg-person introdusert i strofene om lerka. Her understrekes det at fuglen blir sett fra et enkelt-menneskes utsiktspunkt: «Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi, / det kitlar i Hjarta mitt» (62). Når jeget først er introdusert, får vi også raskt en antydning om at fuglenes antatte frie natur ikke alltid er like forskånet fra menneskelig påvirkning, som når det heter:

Eg kjenner so væl dei vene Eggi
 i grøne Tuve-Reir.
 Eg tok dei; men Mori bad saa saart;
 — eg gjer det aldri meir. (62–63)

Ønsket om å ta eggene fra reiret blir stagget av fuglesangen, som var den en oppfordring til medlidenhet og selvbeherskelse. Også de to siste strofene i diktet, om heiløa, markerer hvordan fuglesangen appellerer til menneskehjertet, og da til både varme og mismodige følelser:

Men Heluna, vene brune Fuglen
 med svarte Fløyels Barm, —
 kvar Gong ho fløytar paa lynggraa Tuve,
 daa vert eg i Hjarta varm.

Men Heluna, vene brune Fuglen,
 som stig meg so stilt imot, —
 kvar Gong ho fløytar paa lynggraa Tuve,
 det græt meg i Hjarterot. (63)

Her kan vi med fordel avlegge nok en visitt til et av de avsnittene i Adornos *Estetisk teori* som drøfter det naturskjønne. Der blir nemlig også fuglesangens innvirkning på mennesket omtalt:

Alle synes fuglenes sang er skjønn; [det finnes] ikke noe følende menneske, med en levende rest av europeisk tradisjon i seg, som ikke blir rørt av lydene fra en svart-trost etter regnet. Likevel ligger det skrekkelige på lur i fuglesangen, fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem [d.e. fuglene] fanget. (Adorno 2021, 224)

I Adornos perspektiv er altså fuglesangen innrammet av en skrekkelig makt – i den tyske originalen er det snakk om *der Bann*, altså noe slikt som «fortryllesen», «trolldommen» eller «trolldomskraften», noe som trollbinder fuglene eller har lyst dem i bann. Tilsvarende i *Haugtussa*, der fuglene med sin bevegende sang i utgangspunktet representerer fri natur; men så snart Garborg går over til å ta for seg menneskers ønske om herredømme, blir det hele vinklet annerledes: Da blir Veslemøy sammenliknet først med en fanget fugl, deretter med en såret fugl.

Bakgrunnen er hun har møtt Jon i Skarebrôte, først omtalt som «Den snilde Guten» i diktet med denne tittelen (104), senere også som «den vene Guten» (118). Han gjeter med Veslemøy i fjellet. Han er annerledes enn de andre guttene hun har møtt tidligere: «han hev kje denne halve, kalde Flir / som desse tunge Gutar nedi Bygdi» (105). Men så sviker han henne likevel. Det får vi vite i diktet «Vond Dag». Jon har lovet å møte Veslemøy i «Gjætarstova» på søndagen. Men han kom-

mer ikke. Fortvilt går hun hjem i regnet, og vil bare legge seg i senga. Men der hjemme får hun vite hva Jon driver med:

Daa fær ho høyra meir en sjølv ho vilde;
ho høyra maa, at denne Guten staut,
som so ho trudde, lett sin Lovnad braut
og floksa fritt med alle Gjentur gilde.
Men no han vankar klok paa Bele-Raas
til sjølve rike Megga ifraa Aas. (132)

Megga ifra Aas, som vi kjenner fra dansen i jula, da hun hadde en gås som fylgje, blir nå den som kaprer Veslemøys kjæreste. Som Arild Linneberg skriver i sin magisteravhandling om *Haugtussa*, velger Jon bort kjærligheten «til fordel for den sosiale makt og velstand» (Linneberg 1979, 205).

Hva har så dette å gjøre med fuglen som tvetydig bilde, både på frihet og fansenskap? Jo, på to avgjørende steder dukker fuglen opp i forbindelse med Veslemøys kjærlighetshistorie og Jons svik. I «Vond Dag» liknes Veslemøy med en såret fugl:

Som Fuglen, saarad under varme Veng
so Blode tippa lik den heite Taare,
ho dreg seg sjuk og skjelvande i Seng
og vrid seg Notti lang i Graaten saare.
Det slit i Hjarta og det brenn paa Kinn.
No maa ho døy; ho misste Guten sin. (133)

At Veslemøy her skildres som en såret fugl, viser tilbake til et bestemt tekststed tidligere i samme seksjon, i diktet som heter «Elsk». Her går den første strofen slik:

Den galne Guten min Hug hev daara,
eg fangen sit som ein Fugl i Snaara;
den galne Guten, han gjeng so baus;
han veit, at Fuglen vil aldri laus. (123)

Veslemøy har blitt fanget av Jon som en fugl i en snare: «Fuglen har endra seg frå å vera eit bilete på havet og det frie, trygge, til å bli ein bunden, innesperra, framand fugl» (Vikingstad 2001b, 58). Det må være fra dette poetiske bildet med snaren i

«Elsk» at det senere bildet med blodet under vingen i «Vond Dag» er avledet. Så da var vel det meste sagt: En fanget fugl vil aldri kunne bli lykkelig? Det spør om ikke det er en for enkel konklusjon. I hvert fall er det ikke åpenbart at en slik tolkning uttømmer betydningspotensialet i diktet «Elsk».

«Elsk»: Eros og natur

Umiddelbart kan det virke rimelig å si at den første strofen av diktet «Elsk» gir leserne et forvarsel om hvordan det kommer til å gå med Veslemøy og Jon – han har fanget henne, han har gjort henne ufri: «han veit, at Fuglen vil aldri laus». Men hva med Veslemøy? Bildet med fuglen er kan hende ikke først og fremst et bilde som tilsier at hun er ufrivillig kapret. Det kommer ikke minst an på hvordan man tolker ordet «vil»: Er det et rent hjelpeverb i en futurumskonstruksjon, eller har verbet en optativ valør, som for å si at når Veslemøy i billedlig skikkelse som fugl er fanget, er det nettopp det hun ønsker: Hun «*vil* aldri laus»? Denne andre tolkningen, at det er snakk om et *ønske* om å være fanget av gutten hun er forelsket i, blir sannsynliggjort av den andre strofen av «Elsk», der et slikt ønske knyttes til noe bestemt kjødelig. Det dreier seg om disse berømte linjene:

Aa gjev du batt meg med Bast og Bende,
aa gjev du batt meg, so Bandi brende!
Aa gjev du drog meg so fast til deg,
at heile Verdi kom burt for meg! (124)

Det er vanskelig å ikke tolke strofen som uttrykk for et masochistisk seksuelt begjær fra Veslemøys side: Hun drømmer om å bli bundet av sitt begjærsobjekt, og kjenne ham trekke henne tett inntil seg – slik at alt annet, hele verden, mister taket på henne, og hun på den.

At Arne Garborg selv hadde sadomasochistiske fantasier, blir vi minnet på av et avsnitt fra et brev til kona Hulda fra 1894, som Tor Obrestad gjengir i sin biografi: «Jeg drømte om Dig i Natt. Jeg pryglede løs på Dig med et Svespeskaft, formedelst at Du hadde vært for blid med Uvedkommende – kanskje har jeg tenkt paa Paaskestraffens Gjeninnfødselse [sic] i gaar» (siteret i Obrestad 1991, 268). Det er et sjeldent fenomen at Arne Garborg omtaler «intime saker i brev», kommenterer Obrestad, men like fullt oppfatter biografen avsnittet som «typisk for noko i han som han ikkje sleppte fram» (ibid.).

Her blir det jeg i innledningen omtalte som den første av de alternative trådene i *Haugtussa*-resepsjonen særlig relevant. I sin artikkel legger Åsfrid Svensen vekt på at verket viser hvordan «kvardagens dagklare, oversiktlege orden er upåliteleg», fordi den «bygger på fortrenging av alt som ikkje høver inn», og derfor lett kan «bryte saman når skjulte krefter slår inn» over den (1995, 87). Om «Elsk» skriver hun at Veslemøy her er «som bergteken» av Jon, og «totalt sjølvutslettande» i følelsene sine for ham (82). I en replikk til denne analysen skriver Gudleiv Bø at det i bergtakinga ligger «en slags total overgivelse til sensuell nytelse uten ansvar av noen art – ja, uten hukommelse», og at bergtakinga dermed også innebærer «oppgivelse av den egne identiteten» (2002, 106). Denne selvutslettende oppgivelsen av egen identitet blir betonet i tredje strofe av «Elsk», der Veslemøy drømmer om å bli ett med gutten hun elsker:

Ja kund' eg trolle og kund' eg hekxa,
 eg vilde inn i den Guten veksa;
 eg vilde veksa meg i deg inn
 og vera berre hjaa Guten min. (124)

«Veslemøy ser seg sjølv i naturen – ho ser Eros», skriver Vikingstad (2001a, 97). Nok en gang er jeg tvilende til premisset om at det her dreier seg om å speide ut i naturen og der «se seg selv». Snarere vil jeg hevde at det som fortøner seg som ytre natur, i realiteten like mye er indre natur.

Noe slikt antyder også Carl Henrik Grøndahl. Da han dramatiserte og bearbeidet *Haugtussa* for NRK Radioteateret, med premiere i 2001, skrev Grøndahl en artikkel der han utlegger diktverket som en «fortelling om hva som skjer når seksualiteten våkner i oss» (2000, 3). Også denne artikkelen virker det rimelig å plassere blant de som representerer den første av de alternative tilnærmingene til *Haugtussa*, nemlig ved å legge til grunn et mer omfattende naturbegrep, som også inkluderer det menneskelige kjønns livet. Om Veslemøy skriver Grøndahl først at hun ikke har noen fylgjer: «I henne tripper det ingen redde eller sinte, kåte eller masete dyr. Hun rommer ikke noe stygt» (6). Men litt senere i artikkelen later Grøndahl til å mene at denne ideen om Veslemøy bare er hennes egen selvforståelse. Skal vi nærme oss henne som et levende vesen, må vi fortolke det hele annerledes: «Haugtussa blir først levende når man ser alle de underjordiske og overnaturlige skikkelsene som uttrykk for krefter og lyster i henne selv» (7). Om enn den kanskje først og fremst stammer fra et ønske om å få *Haugtussa* til å fungere dramaturgisk, slår en slik tolkning av Veslemøys egen natur meg som vel så adekvat som den do-

minerende i resepsjonen av verket, der «natur» i all hovedsak betegner noe eksternt for menneskene, snarere enn å være plantet i vår alles midte.

Som Linneberg kommenterer, har *Haugtussa* gjentatte ganger blitt omtalt som et høydepunkt i norsk nyromantisk diktning. Men verket er i like stor grad et psykologisk eller ontogenetisk portrett av en ung jente på terskelen til voksenalder. Noe slik ble antydnet allerede i utgivelsesåret, av Hjalmar Christensen i Morgenbladet:

Det er intet mindre end det hemmelige forhold mellem *Naturen*, mellem den levende Jord, dens synlige og usynlige Liv, og *Mennesket*, der er Barn af denne Jord, men halvt har løsevet sig og stiller sig undrende, iagttagende til hvad det ser, og til hvad det i dunkel Erindring om sin Herkomst aner og lytter sig til, det er dette Forhold, Digtningen fordyper sig i. (Christensen 1895)

Passasjen vitner om at Christensen legger til grunn et mindre absolutt skille mellom indre og ytre natur enn mange senere kommentatorer. Veslemøy «lever sit egentlige Liv i Jædernaturens Mystik», skriver han, og legger til at «Garborgs Interesse følger i 'Haugtussa' først og fremst de Fænomener, som viser Menneskets Bundethed i Naturen» (ibid.). Antakelig impliserer Christensen da at menneskene ikke bare er underlagt bindinger forstått som ytre begrensninger, men også begrensninger i driftslivet, i de driftene hos menneskene som likner dyrenes. Særlig kan vi merke oss at Christensen understreker at mennesket er «Barn af denne Jord» og bare «halvt har løsevet sig» fra den. Skillet mellom menneske og natur virker her mindre absolutt enn i mye av den senere resepsjonen.

De kanoniske litteraturhistorikerne fra mellomkrigstiden skilte kategorisk mellom menneske og natur, mens fortolkere som Svensen og Grøndahl brakte inn et rommeligere naturbegrep. Men et slikt naturbegrep lar seg påfallende nok altså spore allerede i den tidligste mottakelsen av verket. Med andre ord er det jeg har kalt den første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* både eldre og nyere enn hovedlinjen i resepsjonen.

Blant de første som skrev om *Haugtussa* var Gerhard Gran. Også i hans artikkel fra publiseringsåret, utgitt i *Samtiden*, finner vi et inkluderende naturbegrep:

Intetsteds er naturen borte, i hvert eneste af disse digte er den tilstede, nævnt eller unævnt; og den er der ikke som *naturskildringer*, ikke som *indtryk* av en forfatter, der har megen natursans; men den er der indenifra; selve jordsjælen, selve den *jæderske* jordsjæl aander gennem hele verket; Veslemøy er selv del af denne natur, hun er det organ, gennem hvilket den aabenbarer sig. (Gran 1895, 360)

Når Gran skriver at Veslemøy selv er del av naturen, tilsier det at verkets hovedperson har en form for privilegert og direkte tilgang til omgivelsene – at Veslemøys naturerfaring så å si er *umediert* av kultur. Så kan man spørre om et slikt umediert forhold til naturen overhodet er mulig. Er det kan hende slik at det langt på vei *var* mulig en gang i tiden, men deretter på et tidspunkt ikke lenger? Spørsmålet antyder at det nettopp kan være en historisk endring i menneskets forhold til de naturgitte omgivelsene Garborg var ute etter å ta for seg i *Haugtussa*.

En visnende verden

Jeg minner om at vi i *Haugtussa*-resepsjonen finner en hovedlinje bestående av fortolkere som behandler verket primært som et eksempel på naturlyrikk (det skildrer «ytre natur»), og dessuten en alternativ linje som snarere ser verket som et arketyrisk personportrett (det skildrer «menneskenaturen»). Begge disse fortolkningstradisjonene antyder at Garborg i *Haugtussa* først og fremst var ute etter å omtale noe nokså «tidløst». I tillegg finner jeg enda en alternativ tråd i resepsjonen, den jeg i innledningen omtalte som den andre alternative tilnærmingen til *Haugtussa*, kjennetegnet av et historisk-politisk perspektiv på menneskenaturen, der Garborgs verk blir fortolket som situert i en spesifikk historisk fase.

En fortolkning av *Haugtussa* som historisk situert er ikke minst relevant for å forstå den største bolken av diktsyklusen, den mye diskuterte seksjonen «Paa Skare-Kula». Som Arild Linneberg har vist, vektla særlig den tidlige riksmålsresepsjonen, ved Chr. Collin og Nils Kjær, at *Haugtussa* i mangt framsto som en «*vending vekke fra samfunnet*» (1979, 8), og at de samfunns- og samtidsorienterte delene av «Paa Skare-Kula» følgelig slett ikke hørte med i verket, eller ikke *burde* ha vært del av det – mens de samme passasjene blant enkelte av målfolket, så som Vetle Vislie, ble hyllet for sin kritiske brodd. Med henvisning til denne seksjonen skriver Gudleiv Bø at Garborg ikke bare ønsket å vise hvordan Veslemøy endte opp med å lide av kjærlighets sorg som følge av Jons svik, men også ville skildre «de onde maktene som mennesket skaper rundt seg i form av storsamfunnets undertrykkelses-mekanismer» (2002, 116).

«Dei hyllar sin Herre» heter et av diktene i denne seksjonen. Herren er Fanden – ikke bare «Hovding høg i Hel», men også «Drott paa Jord» (143). Nå kommer hekser og trollmenn til ham for å be ham ta dem med «inn i Flokken» (145). Men først må de prøves: I det neste diktet, kalt «Prøve», stiller gammel og ung seg opp foran ham på rad og rekke – «liksom til Konfirmation» (145). Men det er en invertert katekisme de prøves i: «Svarte-Katekisma».

Denne katekismen består av læresetninger som «Sjaa ut som dei andre i all di Ferd» (146), «Hald alltid med dei Store» (146), «Spar ikkje den, / som i Veggen for deg stend» (146) og «Lat dei andre træla; / du lever stort av i Løynd aa stela» (147). Fandens lære er en hyllest til hat, svik og undertrykking, og da i bedragerisk forkledning, pyntelig og proper: «Ver eit Svin, / men utantill blank og fin» (146).

Under overskriften «Stjernefall» kommer deretter hver og en for å fortelle om hvor godt de har tjent høvdingen i Hel i sin tid på jorda. Det er særlig her *Haugtussa*-resepsjonen har ment å se spesifikke henvisninger til samtidsdebatten. I noen tilfeller er det utvilsomt riktig, som da «Blaaheksa» som kunngjør at hennes «Namn er Svek», indikerer at barna hennes er «Dekadentar» (151). Her er det utvilsomt snakk om datidens kulturkritiske kunstnere, som Garborg kjente godt, men på dette tidspunktet hadde markert avstand til. Olav Midttun kommenterer mer spesifikt at hele passasjen er «eit slag parodi på ordenspromosjonar og ordensstellet i det heile», og at Garborg velger å polemisere mot blant annet «ei einssidig fredsrørsle» og «dei moderate i politikken som vil alt skal stå stilt» (1974, 183–184). Noen av passasjene i denne seksjonen ble strøket av Garborg i senere utgaver, antakelig fordi han oppfattet dem som for bundet til situasjonen på 1890-tallet.

Litt senere i «Paa Skare-Kula» beskriver «Troll-Dans» en nattlig dans blant Fandens tjenere. Her spiller nok en gang det dyriske en framtreddende rolle. Tredje strofe åpner slik:

Og rundt i Vilske det gjeng
med Rop yver Stokk og Stein;
det svingar med Svans; det sleng
med Høver og Daudingbein (167)

Svans og hover peker på det dyriske ved fandens tjenere, som viser seg i dansen. Når sangen er over, møter vi Veslemøy igjen, for første gang i hele seksjonen. Sist vi hørte om henne, våknet hun fra «sin halve Blund» (138), og ble av dikteren sammenliknet med en rype hun kunne skimte med sitt drømmende blikk. Nå har noe skjedd med henne: «Alt det, ho hugsa fyrr, det hev ho gløymt.» (138) Vi forstår at Veslemøy, som forvillet i skogen har falt i søvn og glemt alt, har vært vitne til alle opptrinnene i «Paa Skare-Kula»: prosesjonen for Fanden, prøvene av de ulike hek-sene og trollmennene, samt den påfølgende trolldansen. Om den siste heter det:

Veslemøy fæler. So stygg ein Song
aldri høyrde ho nokon Gong.

Men Trollskapen lær og dansar.
 Flyg og flogsar med Staak og Styr
 som galne Dyr.
 Djevlar i Lufti tullar og flyr
 med Smell og svingande Svansar. (170)

Heksene, trollmennene og smådjevlele er som «galne Dyr». Det redselsfulle synet og den stygge sangen bereder grunnen for at Haugkallen fra dansen i jula tidligere i verket igjen dukker opp. Han gjentar de tre vakre – om enn da bedragerisk vakre – linjene:

Aa hildrande du!
 Med meg skal du bu;
 i Blaahaugen skal du din Sylvrokk snu. (171)

Det er femte og siste gang disse verselinjene dukker opp i likelydende form i *Haugtussa*. Haugkallen forsøker å spille på Veslemøys forfengeligheit, utpensler hvordan hun vil få det flott hos ham. Selv tenker hun igjen på gutten sin, som hun på ny har en romantisk forestilling om, noe som må skyldes hukommelsestapet hun led av da hun våknet opp i skogen. Men Haugkallen vet å minne henne på hva som hendte:

Og vil du vita den Guten blid,
 so sjaa deg att yver Herdi!
 — Du ser han i Lofte med Gjenta si;
 der gløymer han heile Verdi.
 So hev han det godt
 kvar langande Nott,
 og Haugtussa hev han til Spe og Spott. (173)

Haugkallens beskrivelse av gutten blir for Veslemøy en påminnelse: «no ser ho det væl; no hugsar ho alt, / og Verdi for Veslemøy visnar» (173). Det er en visnende verden av egoisme og råskap Garborg skildrer. At Veslemøy i diktverkets siste seksjon, «Den store strid», vinner tilbake til en form for verdighet og mening, vitner om at han ikke ville at dette skulle bli siste ord. Men det får jeg la ligge.

Det store og det lille hamskiftet

Det jeg henviser til som den andre av de alternative tilnærmingene til *Haugtussa* i resepsjonshistorien, den som er preget av en grunnleggende historisk-politisk forståelse av mennesket, vil rimeligvis interessere seg for den mest eksplisitt politiske delen av verket, altså seksjonen kalt «Paa Skare-Kula». Men også som helhet lar verket seg fortolke historisk, og da ikke minst som et vitnesbyrd om utviklingen av det norske bondesamfunnet.

«Skarpere, smerteligere, mere intenst og mere forbitret har ingen følt bøndernes klassekamp i Norge enn Arne Garborg.» Det skrev Edvard Bull i Arbeiderbladet 15. januar 1924, dagen etter at Garborg døde. Videre skriver Bull at «bondens klassekamp er bestemt av at han må slite og trelle for renter og avdrag til hypotekbanken» (Bull 1933, 112). Det siste er en henvisning til Norges Hypotekbank, en statlig bank med hovedsete i Kristiania, opprettet i 1851.

I sitt trebindsverk om Garborg henviser Rolv Thesen også til denne banken: «Bankstellet – Hypotekbanken (frå 1851) og sparebankane – skaper vilkår for tekniske framsteg i jordbruket, men bind samstundes bøndene til pengekapitalen» (1933, 22). Thesen legger i det hele tatt stor vekt på det han omtaler som den «store tragedie som har gått for seg i norsk bondeliv dei siste 2–3 mannsaldrane» (ibid., 76), nemlig at bonden har blitt en trell av storkapitalen. Han tilskriver denne samfunnsutvikling avgjørende betydning for Garborgs liv og verk: «Denne tragedien har ingen opplevd sterkere enn Arne Garborg. Han har i stor mun vore med å forma både livet og livsverket hans.» (ibid.) Riktignok var det først når han arbeidet med *Fred* at Garborg til fulle så «kva oppløysande og øydeleggjande makt kapitalismen [...] hadde vore» (1939, 145).

Fred ble utgitt i 1892, tre år før *Haugtussa*. Med andre ord skulle man kanskje tro at også verket om Veslemøy var preget av den samme historisk-politiske analysen. En slik tolkning uteblir likevel langt på vei hos Thesen. For ham er og blir *Haugtussa* et verk som uttrykket «det finaste og mest intime i vår naturkjensle» (ibid., 135). Nettopp derfor regner jeg Thesens bidrag for å tilhøre hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, til tross for at hans Garborg-studie legger betydelig vekt på det historiske og politiske ved Garborgs øvrige verk.

Spørsmålet blir om ikke Thesen overser at også *Haugtussa* kan bli fortolket i lys av de omkalfatrende endringene i det jærskke samfunnet i Garborgs barndom og ungdom. Noe slikt blir antydnet i *Norges litteraturhistorie* (1974–75), redigert av Edvard Beyer. I det tredje av i alt seks bind, skrevet av Beyer selv, heter det at selv om mange av diktene i *Haugtussa* er å se som «inderlige og tindrende friske kjærlighetsdikt til Jæren», er det da snakk om det gamle Jæren, fra tiden før landsdelen

ble grunnleggende endret av «pietisme og pengemakt» (Beyer 1975, 545). I *Veslemøys verden* indikerer Gudleiv Bø på en tilsvarende måte at *Haugtussa* er en elegi over det Jæren som ennå baserte seg på selvberging og naturhushold, før «kapitalismen kom inn som en ødeleggende smitte» (2002, 76).

Særlig Erik Bygstads artikkel om *Haugtussa* fra 2000 er preget av et slikt perspektiv. «Pengekulturen forårsaker et brudd med det gamle sosiale og kulturelle fellesskapet», skriver han. Pengekulturens herjinger viser seg først i tilfelle Jon i Skarebrôte, Veslemøys elskede gutt som «'prostituertes' [...] seg ved å gifte seg til penger», slik Linneberg uttrykker det (1979, 205). Bygstad omtaler Jon som preget av en «ny pengelyst», en «ny villighet til å gjøre nesten hva som helst for penger» (2000, 137). Der det også tidligere hadde funnes pengelyst, men da som «fristelse», er den i «det nye samfunnet» blitt «satt i system som selve drivkraften» (ibid., 138).

«Det store hamskiftet» var historikeren Inge Krokanns navn på den voldsomme overgangen fra selvbergingsbruk til pengehusholdninger på andre halvdel av 1800-tallet (Krokann 1982). Ikke minst var det den teknologiske moderniseringen av landbruket som gjorde at bøndene måtte binde seg til det offentlige bankvesenet, for å holde tritt. I en viss forstand var det først nå vestlig modernitet virkelig satte sitt preg på livet i et distrikt som Jæren. Ordet «hamskifte» henviser i sin bokstavelige betydning til for eksempel krypdyr som skifter ham, og i Krokanns overførte betydning til en omkalfatrende endring. Men hamskifte var allerede et fenomen i folketroen, med røtter i norrøn mytologi, der det dreier seg om at mennesket selv skifter vesen.

Et slikt skifte i mennesket selv blir tematisert i *Haugtussa*. Garborg bruker folketroen som reservoar for fortolkning av den historiske utviklingen, som da Veslemøy med sitt klarsynte blikk ser menneskenes følger. Det som kommer til syne for henne, er i viss forstand selv en form for hamskifte, slik fenomenet blir utlagt av Else Mundal: Et mytisk hamskifte har funnet sted når «all sjelskraft i mennesket har forlate menneskekroppen og gått over i hamen eller dyret» – da «ligg menneskekroppen att som livlaus» (Mundal 1997, 20–21). På tilsvarende måte indikerer Bygstad at pengeveldet forbundet med det store hamskiftet er «selve årsaken til at Veslemøys liv en stund holder på å bli lagt øde» (2000, 137).

Bygstads samfunnshistoriske tolkning er interessant nettopp i lys av naturbegrepet. For «Mammon-dyrkelsen» som oppstod som følge av kapitalismen, er i hans perspektiv et «forsøk på å fornekte de rammer som er satt for menneskelivet» (138). Det Bygstad kaller «det oppjagede penge- og maktstrev i det kapitalistiske samfunn» uttrykker dypest sett en «elementær angst for tilværelsen», rett og slett en «umoden motvilje mot å se i øynene og akseptere den natur mennesket er en

del av» (140). En slik tolkning er i tråd med en sentral påstand i Garborgs verk, nemlig at kapitalismen ikke er noen naturtilstand, men snarere gjør vold på både de naturgitte omgivelsene og menneskenaturen.

Hvis vi, med Rolv Thesens formulering, godtar at Arne Garborg kan ha vært «den mest fanatiske anti-kapitalisten som har levt i dette land» (1939, 145), er det kan hende også relevant det Adorno hevder, med henvisning til Karl Kraus, nemlig at «det som blir undertrykt under kapitalismen» ikke minst er disse tre fenomenene: «dyret, landskapet, kvinnen» (Adorno 2021, 219). *Das Tier, die Landschaft, die Frau*: Det er nettopp ved å utfordre hvordan disse tre størrelsene blir forstått som henholdsvis natur, natur og kultur (så å si), at Garborg i *Haugtussa*, i større grad enn mye av diktverkets resepsjon, evner å betone de historisk bestemte, samfunns-messige forbindelseslinjene mellom dem.

Så kan man spørre: Er det overhodet mulig å tenke eller føle seg tilbake til en tid før moderne teknologi, industrialisering og pengeøkonomi? Er vi i stand til å se hva som er «natur» og hva som er «kultur»? Slike mer eller mindre umulige spørsmål kan lett framstå retoriske, der de skisserer en vag idé om at et moderne menneske aldri kan nå helt fram til noe opprinnelig «naturlig». Men det betyr ikke at spørsmålene er meningsløse. Kan hende har *Haugtussa* noe å lære oss om hva det innebærer å stille slike spørsmål?

Konklusjon

Hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen er representert ved de tidlige, store norske litteraturhistorieverkene til Kristian Elster d.y. og A.H. Winsnes. Begge disse sentrale fortolkerne betonte at *Haugtussa* er et diktverk med opphav i Garborgs erfaring av naturen i sin barndoms rike. Da la de til grunn et naturbegrep der «natur» først og fremst betegner det over lengre tid uforanderlige i omgivelsene, som noe utenfor og atskilt fra mennesket. Også senere har et slikt naturbegrep vært sentralt i *Haugtussa*-resepsjonen.

Men det finnes også spor av en alternativ forståelse av natur i *Haugtussa*-resepsjonen, der naturbegrepet også omfatter menneskene selv, representert ved fortolkere som Åsfrid Svensen (1995) og Carl Henrik Grøndahl (2000). Ved å legge vekt på betydningen av naturlige drifter i *Haugtussa* illustrerer de hvordan mennesket slekter på dyrene, og understreker at dette slektskapet blir usynliggjort gjennom kulturutviklingen og den siviliserende kraften den påstås å ha.

Jeg har sporet denne første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* tilbake til utgivelsesåret, da både Hjalmar Christensen og Gerhard Gran gikk langt i å antyde

at mennesket selv er natur og i stadig forhandling med naturen for øvrig. Det er som om disse tidligere kritikere viser større evne til dialektisk forståelse av forholdet mellom naturen utenfor mennesket og naturen i mennesket enn det som har preget den senere *Haugtussa*-resepsjonen.

I tillegg har jeg omtalt et alternativt perspektiv nummer to, nemlig den delen av *Haugtussa*-resepsjonen som knytter verket til den historiske utviklingen av det norske bondesamfunnet på andre halvdel av 1800-tallet. En slik tilnærming står nær den Rolv Thesen (1933–39) gir av Garborgs forfatterskap. Hos ham blir de fleste av verkene til Garborg forstått som aktive responser på tiden han levde i, og som uttrykk for hans antikapitalisme. Likevel er det som om Thesen gjør et unntak for *Haugtussa*, som han i tråd med de mest toneangivende fortolkerne i mellomkrigstiden mest av alt ser som et verk som gir uttrykk for en særegen norsk naturfølelse. Dermed blir Thesens fortolkning av akkurat dette verket i all hovedsak representativt for hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen.

Hos Arild Linneberg (1979) og Erik Bygstad (2000) blir også *Haugtussa* sett i lys av den historiske utviklingen av det norske bondesamfunnet med innføringen av pengeøkonomien. Begge disse kommentatorene ser verket som et vitnesbyrd om en historisk situasjon, ja nærmest som en diagnostisk redegjørelse for menneskenes reaksjoner på det store hamskiftet i landbruket. Særlig Bygstad går langt i å indikere at *Haugtussa* er et verk om et skifte i selve mennesket. Det historiske bruddet med det gamle sosiale fellesskapet blir i hans fortolkning gjennomført ved at viljen til å gjøre nesten hva som helst for penger blir satt i system som selve drivkraften i samfunnet. Slik Bygstad ser det, innebærer dette en fornektelse av naturen mennesket er en del av.

«I enhver erfaring av naturen ligger egentlig hele samfunnet», heter det i *Estetisk teori* (Adorno 2021, 227). Et slikt samfunnsorientert blikk på naturerfaring er et høyst relevant korrektiv til vesentlige deler av den kritiske resepsjonen av Garborgs *Haugtussa*. Dette verket, som ofte har vært kalt nyromantisk, stiller dypt samfunnsmessige spørsmål om sivilisasjonsutviklingen, ikke minst hvordan den tenderer til å gjøre de naturlige rammebetingelsene for menneskelivet usynlige. Selv om verket med rette har blitt hyllet for sin naturlyrikk, er det under alle omstendigheter ikke bare et vitnesbyrd om de naturgitte omgivelsene, men også et verk om hvordan storsamfunnet påvirker mennesket og naturen for øvrig.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2021. *Eстетisk teori*, oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget.
- Beyer, Edvard. 1975. *Norges litteraturhistorie*, bd. 3: *Fra Ibsen til Garborg*. Oslo: Cappelen.
- Bull, Edvard. 1933. *Historie og politikk. Artikler i utvalg*, utg. Johan Schreiner. Oslo: Tiden.
- Bygstad, Erik. 2000. «Heilagbrøt og alveland: *Haugtussa* av Arne Garborg», *Edda* 2/2000: 130–46.
- Bø, Gudleiv. 2002. *Veslemøys verden: Veiviser i «Haugtussa»*. Oslo: Aschehoug.
- Christensen, Hjalmar. 1895. «Nye Bøger. Arne Garborg: *Haugtussa*», *Morgenbladet* 19. mai 1895.
- Elster d.y., Kristian. 1924. *Illustreret norsk litteraturhistorie. II: Fra Wergelandstiden til vore dage*. Kristiania: Gyldendal.
- Garborg, Arne. 1893. *Jonas Lie: En Udviklingshistorie*. Kristiania: Aschehoug.
- Garborg, Arne. 1895. *Haugtussa – forteljing*. Kristiania: Aschehoug.
- Gran, Gerhard. 1895. «Litteratur. Arne Garborg: *Haugtussa*», *Samtiden* (Sjette aargang): 354–363.
- Grøndahl, Carl Henrik. 2000. «Når seksualiteten våkner: Tanker om *Haugtussa* i NRK Radioteateret», *Dyade* 4/2000: 2–17.
- Homerus. 1920. *Iliaden*, oversatt av Peter Østbye. Kristiania: Aschehoug.
- Krokann, Inge. 1982. *Det store hamskiftet i bondesamfunnet*. Oslo: Samlaget.
- Liestøl, Knut. 1941. *Saga og folkeminne*. Oslo: Norli.
- Linneberg, Arild. 1979. «*Haugtussa* – En analyse av kunstverket i kommunikasjonen». Avhandling til magistergraden, Universitetet i Oslo.
- Meldahl, Per. 1983. «Om norske litteraturhistorier», i *Om litteraturhistorieskriving: Perspektiv på litteraturhistoriografiens vilkår og utvikling i europeisk og norsk sammenheng*, red. Atle Kittang, Per Meldahl og Hans H. Skei. Øvre Ervik: Alvheim & Eide: 111–309.
- Midttun, Olav. 1974. Merknader til Arne Garborg, *Haugtussa*. Oslo: Aschehoug, 1974.
- Mundal, Else. 1997. «Sjelsførestellingane i den heidne norrøne kulturen», *Kropp og sjel i middelalderen*, red. Anne Ågotnes. Bergen: Bryggens Museum: 7–30.
- Obrestad, Tor. 1991. *Arne Garborg: ein biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Svensen, Åsfrid. 1974. «Om *Haugtussa*», i Arne Garborg, *Haugtussa*, utg. Olav Midttun. Oslo: Aschehoug: 163–169.

- Svensen, Åsfrid. 1995. «Alt dult i myrkre vankar: *Haugtussa* som fantastisk litteratur», *Norsk litterær årbok 1995*: 76–87.
- Thesen, Rolv. 1933. *Arne Garborg. Frå jærbu til europear*. Oslo: Aschehoug.
- Thesen, Rolv. 1936. *Arne Garborg. Europearen*. Oslo: Aschehoug.
- Thesen, Rolv. 1939. *Arne Garborg. Europear og jærbu*. Oslo: Aschehoug.
- Vikingstad, Margunn. 2001a. «Natur, erotisme og identitet i Arne Garborgs *Haugtussa*», *Norskkrift: tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr 102/2001: 89–104. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/37870>
- Vikingstad, Margunn. 2001b. «Naturen i Arne Garborgs *Haugtussa*. Til 150-årsdagen for Arne Garborg», *Bokvennen* 2001, Vol. 13, Nr. 1: 52–60.
- Winsnes, A.H. 1937. *Norges litteratur fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*. Oslo: Aschehoug.



Jon Fosses *Kvitleik* – Ei metafor-historisk lesing

AV ØYVIND T. GULLIKSEN

Samandrag

Artikkelen tek opp eit poeng som Randy Boyagoda argumenterte for i ein spalte om Jon Fosses forteljing, *Kvitleik*, i New York Times, der han hevda at den vesle boka *Kvitleik* var ei forunderleg «rewriting» av heile Dantes *Den guddomelege komedie*. Eit hovudpunkt i artikkelen er difor å vise til kontakten mellom Fosses tekst og Dante og vidare til anna visjonsdiktning. Fosses hovudperson går inn i ein mørk skog åleine, ein vinterdag. Det er kaldt og det snør. Det blir argumentert for at lesaren kan lage intertekstuelle liner i arbeidet med Fosse sin tekst. Til samanlikning blir det vist til metaforbruk i tekstar av blant anna Sigmund Skard og Tarjei Vesaas. Ordet «kvitleik» er eit vanskeleg ord å bruke på engelsk. Det er truleg difor den engelskspråkelege utgåva av boka har fått tittelen *A Shining*. I slutten av artikkelen blir omgrepet kvitleik samanlikna med «The Whiteness of the Whale» i *Moby-Dick*.

Nøkkelord: Intertekstualitet, visjonsdiktning, Dante, Sigmund Skard, Tarjei Vesaas, Herman Melville.

Abstract

This article pursues an idea that Randy Boyagoda first mentioned in a brief essay about Jon Fosse's book *Kvitleik* (*A Shining*) in New York Times where he argued that this short narrative was a remarkable rewriting of Dante's complete *Divine Comedy*. Consequently, a main task in this article is to point out and discuss connections and possibly shared metaphors in Fosse's narrative and a few well-known texts, also related to visionary experiences. On a cold winter day Fosse's narrator walks alone into an unknown and dark forest, as it starts to snow. In Fosse's short

novel, the reader is invited to construct intertextual and metaphorical comparisons, while reading. Connections to other writers such as Sigmund Skard and Tarjei Vesaas are pointed out. The term «whiteness» is a problematic word to use in English. That may have been the reason why Fosse's book has received *A Shining* as its title in English. At the end of the article comparisons are made to the well-known use of «whiteness» in Herman Melville's famous novel *Moby-Dick*.

Keywords: Intertextuality, visionary literature, Dante, Sigmund Skard, Tarjei Vesaas, Herman Melville.

Den som les seg inn i Jon Fosse sitt store forfatterskap, vil legge merke til ulike mønster i måten han skriv på. Fosse har sin eigen skrivemåte og stil. Han legg vekt på intertekstualitet, altså det språklege og litterære samspelet mellom eigen tekst og tekstar skrivne av andre tidligare forfattarar. Intertekstualitet er blitt definert som «alle tenkelige forbindelser mellom tekster (likheter, forskjeller, forskyvninger, forutsetninger, osv)».¹ Eg meiner å kunne vise til fleire slike litterære ekko i Fosses bok *Kvitleik* (2023).

Eg vil, som lesar, freiste å vise til og argumentere for det eg meiner er legitime døme på intertekstualitet i *Kvitleik*. Som Roland Barthes og fleire i det vi kallar «reader-response criticism» har peika på, blir lesaren den sentrale aktør i ei slik tolking. Den som set seg ned og les ein tekst, vil i praksis ta med seg «a plurality of other texts, of codes which are infinite».² Eg stør meg her på Elisabeth Freund som meiner at den aktive lesaren møter og opplever ny tekst med røynsle frå tidlegare lesing; «the reader of literature is able to make sense of what she/he reads because she/he has internalized a system of rules and conventions of interpretation without which she/he would be unable to recognize a literary text, let alone understand it».³

Det er med eit slikt syn på tekst, lesar og lesing at eg har gått gjennom Fosses vesle forteljing *Kvitleik* (2023). Under lesinga forsto eg snart at det var nødvendig å ta med andre tekstar i ei større samanlikning, anten det til dømes er utdrag frå Bibelen, Dante, Arne Garborg, Robert Frost, Sigmund Skard, Tarjei Vesaas og til slutt Herman Melville. Alle desse tekstane og forfattarane har eg hatt ved sida av meg under lesinga av *Kvitleik*. På slutten av essayet kjem eg med ei drøfting av Fos-

1. Lothe, Refsum og Solberg, s. 100.

2. Sitatet bygger på Roland Barths bok *S/Z* (1974), her sitert frå Elisabeth Freund, s. 80.

3. Freund, p. 81.

ses bruk av kvitfarga som tema og metafor, særleg i forhold til det kjende kapittel 42 i Herman Melvilles roman *Moby-Dick* frå 1851. Det avsnittet handlar om «The Whiteness of the Whale», eller «Hvalens hvithet» som det står i Bjørn Alex Herrmans fine omsetting til norsk.⁴ I *Moby-Dick* fungerer dette eine kapitlet som ein studie i «whiteness» som symbol og metafor, tilsvarande det Fosse i si bok kallar «kvitleik», eit ord som vel er heller sjeldsynt på norsk. Både Melville og Fosse assosierer kvitfarga som metafor for ulike religiøse forestillingar.

Det er rett og slett uråd å lese Fosses skildring av «kvitleik» utan å nemne det Melville skreiv om «whiteness» i sin mest kjende roman. Det er den einaste romanen eg kjenner til der «kvitleik», eller «whiteness», er ein viktig metafor og nøkkel til lesing av romanen. Kvitleik, eller «whiteness», kan hjå begge forfattarane stå som metafor for religiøs kunnskap og oppleving av det heilage. Som kjent er Fosse ein habil omsetjar av utanlandsk litteratur, så det er ikkje urimeleg at lesaren blir freista til å leite opp støttepunkt for si lesing av *Kvitleik* i tidlegare klassiske tekstar som til dømes Melvilles *Moby-Dick*. Fosses *Kvitleik* er skrive som ei lang novelle eller ein kort forteljing. Det er mogleg å lese boka «at one sitting», slik Edgar Allan Poe i 1846 definerte ei novelle eller forteljing.⁵ Fosses bok er på om lag sytti små sider og på tittelbladet blir boka definert som ei «forteljing». Ein treng ikkje reise seg frå godstolen før ein har lese boka ferdig.

I mørke skogen

Fosses *Kvitleik* er det vi kan kalle ei vinterbok. Ein einsleg mann køyrer med bil frå den breie veg og inn på ein ukjend og smal skogsveg. Vegen og vandringa inn i skog og snø er typiske bilde på norsk vinter, men dei blir samtidig metaforar for ei livsreise og møte med død.

Bilen køyrer seg fast. Det snør. Mannen lèt bilen stå, vandrar inn i skogen og går seg vill. Til slutt får han ei slags openberring, eit ord frå ein «skinande skapnad» som seier «følg meg» (s. 71). Det er ei oppmoding som er brukt i fleire nytestamentlege forteljingar og som i seg sjølv inviterer til allegoriske lesemåtar av funksjonen til «den kvitt lysande skapnaden» hjå Fosse (s. 30). At vegen blir smalare og erkjenninga samtidig større, minner om eit allegorisk mønster frå puritanaren John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (frå 1678), overført til vår tid. Tittelen på Bunyans bok er *The Pilgrim's Progress from this World, to that which is to Come: Delivered under the Similitude of a Dream*. Allegorien handlar her om ei vandring mot det

4. Herman Melville, *Moby-Dick eller Hvalen*, s. 227-235.

5. Poe, s. 721.

Bunyan oppfatta som frelse. På mange måtar fungerer *Kvitleik* som ei slik allegorisk forteljing, der Fosse freistar, i ein draum, å skrive ned forteljinga om ei livsreise som går mot slutten, om lag slik Bunyan gjorde i si bok, som «an allegory /about their journey, and the way to glory».⁶

Allegorien som litterært verkemiddel er ofte knytt til ein hovudperson som fortel om ei reise mot eit mål han eller ho har opplevd i ein draum. Forteljaren i *Kvitleik* går inn i skogen og fortel om det som går føre seg der som i ein draum eller som ei vandring, før han går inn i ljoset frå ein frelsar-figur som i *Kvitleik* blir kalla «Skapnaden». Den første delen av Dantes *Den guddommelege komedie* er også ein slags modell eller eit allegorisk mønster som Fosse fylger i *Kvitleik*. Hjø Fosse møter forteljaren både ein svartkledd mann og ein kvitkledd skapnad ute i skogen, der fargane svart og kvit står for etiske eller religiøse kvalitetar, med kvitleiken som den dominerande fargen til slutt. Den blir brukt som eit trekk ved den «skapnaden» som samlar alle dei impliserte i sluttscena i *Kvitleik*.⁷

Fosse har også sjølv argumentert for at all «god dikting er allegorisk, det vil seie at ho seier noko anna enn seg sjølv».⁸ Forteljinga *Kvitleik*, skrive i eg-form, handlar om ei tenkt vandring, i kvit snø og mørk skog, ei reise i lys og mørke, fram mot eit mål. Ordparet «lys – mørke» er som kjent ein sentral bibelsk metafor, til dømes i Johannesevangeliet, der lys og mørke ofte blir brukt som kontrastar: «Eg er lyset i verda. Den som følgjer meg, skal ikkje vandra i mørkret, men ha livsens lys» (Johannesevangeliet 8, 12).⁹ Den mest kjende bruken av bilde om snø og kvitleik i dansk-norsk dikting er sjølv sagt H. A. Brorsons salme: «Den store kvite flokk me sjå // Som tusund berg med nysnø på // Med skog ikring // Av palmesving, // For Gud kvar er dei frå? // Det er den Kjempeskare som // Ut frå den store trengsla kom.»¹⁰ Brorsons pietistiske «kvitleik» er tufta på visjonen i Johannes' openberring (7, 9–17). Slike bibeltekstar kling tydeleg med for dei som les Fosses *Kvitleik* som ein allegori over eit livsløp som går mot slutten. I slutten av boka blir forteljaren

6. Sjå John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, s. 43.

7. Om svart heiter det gjerne at fargen samlar alle andre fargar opp i seg, medan det kvite reflekterer andre fargar i lyset. I si fargelære hevdar Calina Yttredal at «vilkåret for at det skal bli farge, er at lys og mørke er til stades» (s. 38). I *Kvitleik* finst ulike referansar til lys og mørke, kvit og svart, ofte med rike bibelske parallellar. Her utviklar Fosse ein fargepalett. Det har han for så vidt gjort heilt sia han ga ut den første boka si, *Raudt, svart* (1983).

8. Skjeldal, s. 21.

9. Dersom ikkje anna er nemnt, er alle tilvisningar til Bibelen henta frå Bibelselskapets nynorsk-utgåve frå 2011.

10. *Nynorsk salmebok for kyrkja og heim og skule*. 1953. Oslo: Det norske samlaget, nr. 493, omsetting ved Elias Blix. Frå *Den danske salmebog*, 1956, nr. 661.

«del av den skimrande skapnaden» (s. 70) og alle «går berrføyte ut i inkje», til det ikkje er «eitt einaste andedrag lenger att» (s. 71).

Forteljarens vandring i skogen i *Kvitteik* minner elles om Dantes vandring inn i den mørke skogen, der han legg ut på si reise til dødsriket, til Inferno. I eit essay om Jon Fosse i New York Times skreiv professor Randy Boyagoda at *Kvitteik* fungerer som ei gjenskaping, i korttekst, av Dantes verk, ei «luminous and subtle re-writing of the entire Divine Comedy». ¹¹ Boyagoda meiner at Fosse er «our age's great writer of light and darkness». *Kvitteik* blir knytt direkte til dei første linene av Dantes verk, der hovudpersonen går inn i ein mørk skog. I John Ciardis klassiske omsetting av *The Inferno* til engelsk frå 1954 lyder første strofa slik: «Midway in our life's journey, I went astray / from the straight road and woke to find myself / alone in a dark wood. How shall I say / what wood that was!» (s. 28). ¹² Dei første linene frå Dante sitt verk om å vere i ein mørk skog kling med som eit utgangspunkt for heile den allegorien Fosse formar ut i *Kvitteik*.

Forteljaren i *Kvitteik* finn korkje fram eller attende i den mørke skogen og han veit ikkje kor han er. Å snu er umogleg. «Kvit er snøen som eg står på, og kvit er snøen der borte, der på greinene» (s. 21). I mørkret blir han redd, men plutsleg ser han at «mørkret endrar seg, nei ikkje sjølv mørkret, men noko i mørkret skil seg ut og kjem imot meg» (s. 24). Det som plutsleg kjem imot han, «liknar på eit menneske [...] Eit lysande omrit som blir tydelegare og tydelegare. Ja eit kvitt omrit der i mørkret, der framfor meg» (s. 24–25). ¹³ Fleire gonger i forteljinga viser den «lysande kvitteiken» (s. 25) seg for eg-personen, som heile tida går rundt i det han med ei uvanleg ordstilling på norsk kallar «i svarte skogen inne» (s. 26). Han tør nesten ikkje puste når han står ved «den kvitt lysande skapnaden i all hans kvitteik» (s. 30).

Den kvite skapnaden kan tolkast som ei førestilling av noko guddomeleg. Det er «kanskje ein Guds engel» (s. 31). Fosse brukar både grammatisk hokjønn og hankjønn for den kvite skapnaden; det er først «hans» kvitteik (s. 30), men samtidig spør skapnaden kvifor forteljaren talar til «henne» (s. 32). «Det er ikkje ein skapnad som har kjønn, for det er korkje ein mann eller ei kvinne» (s. 27). For forteljaren i skogen er den lysande skapnaden (engelen) androgyn.

Frå denne «lysande skapnaden» som står framfor han, strålar det «ein lysande kvitteik» som det er «godt å sjå på» (s. 27). Forteljaren frys heller ikkje lenger når han er i ein slik lysande kvitteik. Tvert imot. Han kjenner «ein varme» frå den kvite

11. Randy Boyagoda, 5. okt., 2023.

12. John Ciardis kjende omsetting til engelsk av *Inferno* frå 1982, s. 28. Den første setninga er her sitert på engelsk, slik at lesaren kan samanlikne med same setning i nynorsk omsetting.

13. Fosse skriv «omrit», ikkje «omriss».

skapnaden. Til slutt opplever han det som om ei trygg hand, eller ein arm, legg seg «over skuldrene mine og held ikring meg» (s. 29). Han undrast på om han ikkje no sjølv har «vorten som ein del av den lysande skapnaden» (s. 29-30). Kvit er som kjent ei liturgisk farge i både protestantiske og i katolske kyrkjer, og i boka blir farga tydeleg brukt som om det er noko heilag ved det kvite lyset. Meininga her kan vere at teologisk og estetisk språk om «kvitleik» glir saman.

Men så forsvinn «skapnaden» ei stund og forteljaren er brått attende i naturen, i skogen mellom mørke tre og kvit snø. Det er om lag som i Robert Frosts kjente dikt «Stopping by Woods on a Snowy Evening».¹⁴ Frost sin forteljar har stoppa i skogen for å sjå på snøen som fell. Forteljaren veit ikkje kven som eig skogen, men han «will not see me stopping here / To watch his woods fill up with snow». Snøen er vakker, men forteljaren må ikkje fortape seg i det han ser, fordi han har «miles to go before I sleep».¹⁵ Den siste lina i Frosts dikt kjem to gonger, eit klart teikn på at «before I sleep» kan lesast allegorisk slik at å «før eg sovnar» kan tolkast som «før eg døyr». Slik må ein vel også lese slutten av *Kvitleik* når det ikkje er «eitt einaste andedrag lenger att» (s. 71).

Fosses forteljar undrast på om det ikkje rett og slett var «ein Guds engel» som har vore hjå han på vandringa inn i skogen, ein engel «lysande i sin eigen kvitleik» (s. 33). Etter dette møtet er forteljaren attende «mutteres åleine i svarte skogen inne» (s. 36). Han frys, er svolten og vil på nytt ut av skog og snø. Då han spør den kvite skapnaden kven han er, seier «Skapnaden» berre: «eg er den eg er» (s. 40), og forteljaren «tenkjer at det svaret har eg høyrte før, men eg kan ikkje hugse kvar eg høyrde det, eller kanskje las eg det» (s. 40). Det må forteljaren ha lese, for det er eit klart ekko frå 2. Mosebok 3,14, der Gud svarar på spørsmålet frå Moses om kven Gud er: «Gud svara Moses: Eg er den eg er». I *Kvitleik* blir «den kvite skapnaden» skildra som ei guddomeleg kraft.

Same året som *Kvitleik* kom ut, publiserte Fosse den same forteljinga, men då sett inn i ein annan sjanger, som eit skodespel med fem «røyster». Boka fekk tittelen *I svarte skogen inne*. I første omgang les ein dei to boktitlane, *Kvitleik* og *I svarte skogen inne* som skarpe kontrastar mellom svart og kvit. Men bøkene har identisk tema. I begge bøkene står kvit og svart for lys og mørke, som eit ordpar, etter bibelsk mønster. Forteljaren, hovudpersonen i *Kvitleik*, er i skodespelet sett opp som ein «yngre mann / yngre mannsrøyst». Den lysande skapnaden står oppført i rollelista for skodespelet som ei «yngre kvinne i kvit lang kjole / yngre kvinnerøyst».

14. Diktet står i *The Poetry of Robert Frost*, utgitt av Edward Connery Lathem, New York, s. 224–225.

15. Lathem, s. 225.

Interessant nok er det at den kvite skapnaden som i *Kvitleik* er ein «Guds engel», i skodespelet har rolla som «yngre kvinnerøyst».

I begge dei små bøkene opptrer også ein «mann i svart drakt». Den svartkledde kjem på slutten av vandrainga i skog og snø og fungerer som ein svart kontrast til kvit snø. Han er som teken ut av Bergmann-filmen *Det sjunde inseglet* frå 1957, der den svartkledde er eit bilde på døden. I *Kvitleik* står «mannen i svart dress der like framom meg» (s. 64). Han ser rett på forteljaren, som legg til at den svartkledde «står berrføtt i kvite snøen [...] midt inne i skogen, i svarte skogen inne» (s. 64). Til slutt fylgjer alle, også «mannen i den svarte dressen», som då er «utan andlet» (s. 71), etter «den skinande skapnaden framom oss», den kvite skapnaden som til slutt seier «følg meg» (s. 71), som ein slags forløyser, ein kristusfigur.

Dantes lysleik

I *Kvitleik* undrar forteljaren på om han kan finne hjelp i skogen, om korleis han i det heile tatt kunne «koma på tanken at det var hjelp å finne i skogen, i svarte skogen inne» (s. 20), der preposisjonen «inne» kjem sist i setninga, nøyaktig slik som i tittelen på Fosses skodespel om same emnet som *Kvitleik*. For lesaren verkar dette først berre som eit grammatisk trekk ved Fosses måte å skrive på. Men det er òg eit direkte sitat frå Henrik Rytter og Sigmund Skards omsetting til nynorsk av dei første linene i Dantes *Inferno*, utan at det blir nemnt. Den norske omsettinga har «Helvetet» som overskrift.¹⁶ Det vesle språklege ekkoet «inne» er tydeleg. Hjø Rytter og Skard lyder dei første linene slik: «Midtvegs på livsens ferd eg miste leia. / Eg fann meg att i mørke skogen inne / og stirde veglaus som på ville heia».¹⁷ Denne ordstillinga blir brukt fleire gonger i *Kvitleik*. Berre ved at det eine ordet «inne» står til slutt i setninga, lagar Fosse fleire gonger ein språkleg samanheng mellom sin eigen tekst og Dantes første liner i nynorsk utgåve av *Inferno*. At forteljaren hjå Dante opplever seg som «veglaus» kan godt overførast til forteljaren i *Kvitleik*, som har parkert bilen og vandra ut i skogen, i det ukjende, der sti og kjende vegar ikkje finst.

Kvitleik kan på det viset tydeleg sjåast i samanheng med Dantes *Inferno*, første del av *Den guddommelege komedie*, og med det ein litterær arv frå sein mellomalder, frå 1300-talet. Men ikkje berre det. Ved å flytte eit lite ord i syntaksen (altså ordet «inne») er allegorien etablert, ikkje berre til Dantes verk, men språkleg sett blir Fosses tekst knytt til Rytter og Skards gjendikting.

16. *Inferno* er eit betre ord her enn «Helvetet», også på norsk.

17. Rytter og Skard, s. 85. Kursiven er min.

I sitt føreord til gjendiktinga av Dantes *Den guddomlege komedie* til nynorsk, legg Sigmund Skard vekt på ljuset som treng inn i den mørke skogen, eit kvitt lys som for Dante er «som ein avglans av Guddomen» (s. 68).¹⁸ Skard legg også merke til at Beatrice, som hjelper Dante i dødsriket, er både «kvitkledd» og «gudvigd».¹⁹ Skards innleiing om lys og lyssymbol i Dantes verk, kan vere med å forklåre Fosses allegori i *Kvitleik*. Skard nemner det han kallar Dantes «lysleik» eller «ein hypnotisk lysrus»:

Synet av Kristus minner han om ei blomstereng sedd i solglansen mellom reine skyer, medan han sjølv står i skugge [...]. Først ser augo så vidt ein liten ljoske, så aukar og aukar lyset på til glansen veldig sveipar heile oss. Endå sterkare verkar alle bileta av lys og eld, spegling og refleks i dei nære ting, og bileta som spelar på sjølve synskrafta, slik ein ofte finn dei hos mystikarane: glans i glimesteinar og perler, kyndlar, gneistar, logar frå gloande jarn, kol og ved, atterskin av sola i ein gullspegel, lysleik mellom rubinar og gull, skimmer av eld bak alabast. Den heilage treeininga er ein strålende eld som lyser beint gjennom glas, rav og krystall [...] det har vore tala om ein hypnotisk lysrus i somme av desse skildringane. Diktaren modellerer i lys.²⁰

Det er noko av eit slikt omfattande lys som Skard peika på i Dantes tekst, «lysande i sin eigen kvitleik», som forteljaren i Fosses *Kvitleik* vil ha fram, frå si vandring i skogen eller i dødsriket, sjølv om Dante som forfattar ikkje blir nemnd med eit einaste ord i Fosses tekst. Hjå Fosse er Gud, eller engelen, eller «Skapnaden», «lysande i sin kvitleik» (s. 31). Skard skriv om «ein hypnotisk lysrus» hjå Dante. Så vidt eg kan sjå, er det få andre fargar i Fosses *Kvitleik* enn svart og kvit, med unntak av ei blanding mellom desse to kontrastfargane heilt til slutt, der han opplever seg sjølv «som inne i ein gråleik som femner om meg, ja om alt som finst» (s. 71). Denne gråfarga står her ikkje for det triste og sørgmodige, slik det er vanleg. Nei, blandinga av svart og kvitt til det grå blir tolka positivt, «som om alt berre er i sin gråleik» (s. 71). Forteljaren er ein del av den kvite skapnaden når han vandrar i den «svarte skogen inne». Då blir han til slutt farga i grått, det vil seie: av både det kvite og det svarte.

Skard hevda at då han skreiv innleiinga til Dantes verk på 1960-talet, var det berre «eitt norsk diktarverk av dimensjon som Dante har vore med og bore fram», men det var då også «det merkelegaste av sitt slag i Norden». Skard siktar her til

18. Frå Sigmund Skards føreord til Dantes verk, *Den guddomelige komedien*.

19. Skards føreord, s. 17.

20. Skards føreord, s. 69.

Arne Garborgs *I Helheim* (1901). For Skard var Garborgs *I Helheim* «ein av dei mest særmerkte rotrenningane» frå Dantes store verk.²¹ Også i Garborgs bok var kvitleik og mørker knytta til overnaturlige makter, til dømes når han skriv om Volva som vegvisar for Veslemøy: «Volva den kvite, // sveipt i Nott // som Vegen veit // til dei drøynde Slott».²² For Skard var boka til Garborg *I Helheim* det han, med eit bilde frå biologien, kalla ei «rotrenning» frå Dante. Kva ein enn måtte meine om den vesle boka *Kvitleik*, så er boka i alle fall ei ny «rotrenning» frå Dantes *Inferno* i norsk litteratur.

«Negativ mystikk»

Som forteljaren i Dantes *Inferno* møter eg-personen i *Kvitleik* fleire menneske han har kjent, men som no ikkje lenger er i live, eller som forteljaren ikkje har sett på lenge. Midt «i svarte skogen inne» (s. 41) kjem to eldre menneske, eit ektepar, mot han, som i ein visjon om dødsriket. Då han høyrer stemmen til kona, forstår forteljaren at det er mor hans. Mora taler til han med kjent stemme, «for hennar røyst kjenner eg då så godt» (s. 45) og «attmed henne står far min» (s. 46). Forteljaren kjenner godt den noko komiske, kvardagslege og karakterfesta måten foreldra snakkar saman på. Slik sett er nok dette det einaste muntre innslaget i boka.

Mora fører ordet heile tida og faren seier lite eller ingen ting. Faren hevdar mellom anna at dei ikkje finn vegen ut (s. 57), men det protesterer mora på: «Han ser berre framom seg som i eit ingenting. Inn i tome ingenting» (s. 46). Sonen (forteljaren) er taus: «Eg står heilt stilt, eg vil lyde til stilla. For det er i stilla Gud kan høyrast. I alle fall har einkvan sagt det slik» (s. 53). Her siktar han igjen til *Bibelen*, til 1. Kongebok 19, 12, til forteljinga om Elia, som opplever at Gud er ikkje i stormen, ikkje i elden, men i «lyden av ei skir stille», eller det som i den eldre *Bibelen* på bokmål (1978) blei omtalt som «lyden av en svak susing».

På det grunnlaget formar forteljaren i *Kvitleik* sin «via negativa», ei personleg form for «negativ teologi», eller kristen mystikk, uttrykt slik: «eg kan i alle fall ikkje høyre noka Guds røyst, det einaste eg kan høyre, ja det er ingenting» (s. 53). Det «tome ingenting» eller «eit inkje», slik Fosse skriv, er i utgangspunktet negativt, men det kan, som i *Kvitleik*, brukast som ei religiøs innsikt.²³ Først vedgår sonen at farsfiguren kan ha eit poeng, men så tar han det til seg: «eg ser vel berre ingenting eg òg. Eg gjer sikkert det» (s. 46). Dette «ingenting» i Fosses teologi og mystikk

21. Skard, s. 77.

22. Garborg, s. 141.

23. Sjø avsnittet om «Negativ mystikk» i Nyhus' bok *U Alminnelig: Jon Fosse og mystikken*, s. 23-32.

kan – paradoksalt nok – vere ein måte å skildre gudsopplevinga på, altså ved først å liste opp kva omgrepet Gud *ikkje* inneheld. Forteljaren ser Gud når han omkring seg berre ser «ingenting» eller «inkje», eit uttrykk som er klart i takt med *via negativa* slik Fosse har henta det frå Mester Eckhart, og slik Kjell Arnold Nyhus har skrivt om i si bok om Jon Fosse og mystikken.²⁴

For forteljaren er det ei nødvendig innsikt for at han kan ta *det kvite* til seg, altså det å «gå rett inn i skapnaden» (s. 27). Han undrast på om han då er «vorten som ein del av den lysande skapnaden» (s. 29-30), «ja den kvitt lysande skapnaden i all hans kvitleik» (s. 30). Forteljaren i *Kvitleik* går til slutt ut or saga i lag med den kvite Skapnaden og dei andre. Eg les ikkje dette som at forteljaren vandrar ut av livet med Skapnaden som fylgesvenn. Det er ikkje poenget. I denne sluttscena tar Fosse inn det omgrepet han la fram som «*negativ teologi*» eller «*negativ mystikk*» som han gav ut i ein artikkel om emnet i 1993.²⁵

I «Negativ mystikk» skriv Fosse at «det er *skrifta* som har *gjort meg religiøs*» (Fosse 1993, s. 71). Det høyrer nesten luthersk ut, i tydinga «Skriften åleine», når ein høyrer det sagt, men Fosse skriv *skrifta* med liten s. Med det meiner han vel at det er «skrivninga» som har gjort han til «eit religiøst menneske» (s. 71), ikkje Skrifta med stor S: «Det er skrifta som har forvandla meg» (s. 71). Det er mystikken, «desse mystiske røynslar» i skrifta, «*romanskrafta*» som har ført til at han har «gjenoppdaga det guddommelege» (s. 71) og samstundes forlatt det han kallar «den norske puritanismen» (s. 76). For å kunne opne seg det religiøse i moderne tid, må ein altså ta avstand frå «puritanismen». Det er eit underleg synspunkt, for det fins egentleg ikkje nokon «norsk puritanisme». Puritanismen på 1600-talet var ein del av kalvinsk teologi. Den skapte ein eigenarta litteratur i angelsaksisk kultur og i dei første engelske koloniane i New England, ikkje i Noreg.

Det er den «negative mystikken» som dukkar opp i Fosse sin skrivestil fleire gonger i *Kvitleik*. Forteljaren spør seg sjølv om han ikkje såg «ein skapnad som lysande i sin eigen kvitleik» (s. 33). Det er han viss på at han gjorde. «Jau, eg gjorde det. Men det kan eg ikkje ha gjort for nokon slik skapnad finst ikkje og kan ikkje finnast» (s. 33). Negasjonen tek ei stund over for forteljaren. Den lysande skapnaden finst ikkje, fordi det «strid imot all rimeleg fornuft» (s. 33). Likevel blir den lysande skapnaden på mystisk vis synleg. Så tenkjer forteljaren igjen på snøen som har lagt seg på han og som reint faktisk har gjort han kvitkledd, midt «i denne svarte, kalde skogen» (s. 32). «Ja, nesten så kvit som den der skapnaden av kvitleik

24. Her og fleire stader kan Fosse ha henta tankar frå Meister Eckeharts mystikk. Eckehart skriv at «alt som er skapt og alt som kan skapes, er et intet». Ludin-Jansen, *Mester Eckehart*, s. 66.

25. Fosse, «Negativ mystikk», *Bok*, nr. 1, 1993, s. 70–83. -

eg kanskje nettopp såg, eller kanskje berre såg som eit syn» (s. 34). Den kvite snøen bind forteljar og den lysande skapnaden saman på eit vis. Det er Fosses tankar om «negativ mystikk» som styrer slutten av *Kvitleik*.

Meditasjonar frå Vesaas

Naturen i *Kvitleik* er skildra som mørk skog og kvit snø. Det minner om Tarjei Vesaas sine vinterlandskap: «Før nokon har fortalt det, / at det er snø og granskog / har det plass i oss – / Og sidan er det der / heile, heile tida».²⁶ Kvit snø og mørk skog er også med å sette stemninga i *Kvitleik*. Det snør, og det kjem stadig meir snø, i skogen der Fosses forteljar går omkring. Underleg nok tar det ei stund før han legg merke til at det verkeleg snør:

Og etter ei tid tenkjer eg at det har byrja snø, eg må jo ha sett det for lenge sidan, men det tok si tid før eg tenkte det, la merke til det, men det hadde altså byrja snø, ikkje så mykje, men lette snøfjom fell og fell luftig ned og ned og eg sit der og freistar fylgje dansen, fyrst til det eine snøfjomet, og så til det neste, så lenge eg klarer følgje eitt snøfjom gjer eg det (15).

Det fører oss til Vesaas sin måte å skrive om oppleving av snø på. Det er framfor alt snøen som definerer ordet «kvitleik» i forteljinga til Fosse. I *Nynorsk ordbok* er kvitleik definert som «det å vere kvit», eller «å ha eit skjær av kvit farge». Om det er lite brukt i nynorsk skriftspråk, er det likevel ein god tittel på ei bok med meditasjonar omkring vinter og kulde, lys og mørke, liv og død.

Eit anna trekk i *Kvitleik* som tydeleg minner om Vesaas, er steinen som Mattis fantaserer over i romanen *Fuglane*. Mattis er på vandring innover ein skogssti i lag med ei kvinne. Då han ser ein stor stein i kanten av stien, «peikte han på steinen og sa hastig : – Flate steinar er til å sitje på».²⁷ Dei set seg på steinen og Mattis spør om kvinna syntest «det var skarpt sagt». Kvinna går vidare medan Mattis «sat og sat på steinen». Ja, han opplever steinen som «nyinnvigd», det vil seie at den er opplevd som heilag.²⁸ Slik kan steinen i *Fuglane*, den som er «til å sitje på», bli med inn i lesinga av Fosses allegori.

For då Fosses forteljar i *Kvitleik* står «i svarte skogen inne» (s. 21) og ser at alt blir kvitt, oppdagar han ein stor stein ved stien. Forteljaren meiner at «kvit er snøen eg står på, og kvit er snøen der borte, der på greinene. Og altså der rett framom

26. Vesaas, *Kjeldene*, s. 9.

27. Tarjei Vesaas, *Fuglane*, s. 185.

28. *Fuglane*, s. 186.

meg er ein stein, stor og rund og laga som for å sitja på. Eg må kvile meg litt. Eg må setja meg ned på steinen. [...] Eg går og set meg ned på steinen» (s. 21). Men han fryser medan han sit der åleine: «Eg må reise meg. Eg kan ikkje bli sitjande her på denne steinen. Eg reiser meg» (s. 22). På slutten av boka sit han igjen på «den der steinen», då mor hans seier at han «ikkje berre kan sitja på den der steinen» (s. 69).

Sjølv om Vesaas sin stein er flat og steinen Fosse viser til er rund, er steinen i *Kvitleik* også «som laga for å sitja på» (s. 21). To gonger på same sida skriv Fosse om steinen som er laga til «å sitje på». Igjen er kontakt med tidlegare litteratur etablert for lesaren berre ved å bli påminna om eit einaste ord.

Melvilles kvitleik

At Fosse viser til Dante og Vesaas som undertekst og inspirasjon for *Kvitleik* er, så vidt eg kan sjå, ganske tydeleg. Om Fosse har hatt Melvilles kapittel om «whiteness» i tankane under arbeid med boka si, veit eg sjølvsgatt ikkje. Kapittel 42 i *Moby-Dick* om «Hvalens hvithet» («The Whiteness of the Whale») er likevel den teksten som ligg nærast for å drøfte fenomenet kvitleik i Fosses bok. I *Moby-Dick* gjer Melville greie for sine synspunkt på kvitleikens plass i religion og kulturhistorie. Det er ein studie i kvitleikens fenomenologi. I kapittel 42 vil forteljar Ishmael forklåre i detalj kva den kvite kvalen tyder for han, som forteljar. Det er kan hende det viktigaste avsnittet i romanen. Han opnar kapitlet slik: «Hva den hvite hvalen var for Akab, er blitt antydning, hva den var for meg, gjenstår ennå å beskrive» (s. 227). Så kjem heile forklaringa på kva kvitleik, eller «whiteness», tyder. Fosse skriv om sin forteljar i *Kvitleik* at han dreg ut fordi han var «teken av keisemd» (s. 7).²⁹ Det same seier Ishmael i *Moby-Dick* om årsaka til si reise: Alltid «når det er fuktig, regnvåt november i sjelen» er det på høg tid å reise vekk (s. 37). I skodespelet *I svarte skogen inne* nemner hovudpersonen til Fosse at han også lir av keisemd og at han difor må reise ut: «vi er alt langt ut i november komne» (s. 18). Utreisetid og noko av forklaringa på kvifor dei dreg ut er altså den same for Fosses forteljar og for Ishmael. Ishmael må i november til havs fordi det er den beste måten å «fordrive melankolien på, og regulere blodomløpet» (s. 37).

Eit godt stykke ut i *Moby-Dick* finn Ishmael det nødvendige å greie ut for lesaren om kva han sjølv forstår med kvalens kvitleik. Han vedgår først at det «var hvalens hvithet som fremfor alt skremte meg» (s. 227), til tross for at «hvitheten forfiner og fremhever skjønnheten ved mange ting i naturen» (s. 227). Så begynner han på

29. Alle sidetal til *Moby-Dick* er til Bjørn Alex Herrmans solide omsetning frå 2009.

ei lang historie om det kvites plass i ulike ritual og religionar, alt omtalt i ei einaste setning som går over ei heil side i boka. Alle setningene startar med «and though», omsett til «selv om» i Hermans utgåve på norsk. Her er eit lite utdrag:

Selv om hvitheten forfiner og fremhever skjønnheten ved mange ting i naturen, som om den forlener dem med en særlig, egen dyd, som i marmor, kameliaer og perler, og selv om en rekke nasjoner på forskjellig vis har tilkjent denne fargen en viss kongelig forrang [...] og selv om denne forrang gjelder for selve menneskerasen, som gir den hvite mann det idelle herredømme over alle mørke stammer; og selv om hvitheten, i tillegg til alt dette, alltid har vært ansett som glede for blant romerne markerte en hvit stein en glederik dag [...]

Det kvite fascinerer og skremmer Ishmael, på same tid. For å forklare det gir han ein historisk oversikt og forklaring på kvitleik som symbol i litteratur og religion. Han er full av angst for det kvite. Det kvite står for det heilage. Den tyske teologen Rudolf Otto forklarte i boka *Das Heilige* (1917) at det heilage er på ein gong både skremande og tiltrekkande. Slik må dette også ha verka inn på Melville. Melville nemner mange kvite fenomen i natur, i historie og religion som både fascinerer og er fråstøytande på same tid.

Moby-Dick kom ut i USA i ei tid då ord som «kvit» og «kvitleik» var vanskelege ord å bruke, fordi «kvit» som adjektiv var også nytta som kjennetegn på den dominerande sosiale overklassa, slik Melville sjølv sagt var klar over. I USA tenkjer ein helst på sosiale og etniske skilje når ein nemner omgrepa *white* og *black* i kulturhistoria. Ordet *kvitleik* var og er difor nærmast umogeleg å bruke i amerikansk kultur som eit positivt omgrep eller for noko som blir opplevd som guddomeleg. Det er truleg grunnen til at den engelske omsettinga av Fosses *Kvitleik*, har fått tittelen *A Shining*.

Melville sluttar tankerekka til Ishmael slik:

Selv om alle kristne prester avleder navnet på en del av sin hellige drakt, albaen eller messeserken, som de bærer under messehagelen, direkte frå det latinske ordet for hvit; og selv om den romerske tro i sine hellige ritualer gjør en særlig bruk av hvitt i høitideligholdesen av Vårherres Lidelseshistorie; og selv om de gjenløste i Johannes' Åpenbaring får hvite kapper og de fireogtyve eldste står kledd i hvitt foran den store hvite tronen, og den Hellige som sitter der hvit som hvit ull; men til tross for alle disse assosiasjonene til alt som er godt og herlig og edelt, skjuler det seg noe ubegripelig innerst inne i forestillingen om denne fargen, som fremkaller mer skrekk i sjelen enn det røde som skremmer i blod (s. 227-228).

Kvitleik er for Ishmael i beste fall tvitydig. Dersom kvitleik blir brukt om ein religiøs visjon, kan det, for han, vere ei skremmeleg oppleving av djup dualisme i tilværet. Melville lét Ishmael avslutte sitt essay om kvitleik («whiteness») med fleire døme, som for han tyder både genuin fryd og grufull frykt:

Men ennå har vi ikke løst hvithetens trolldom og forstått hvorfor den appellerer så sterkt til sjelen, og mer eiendommelig og langt mer skremmende – hvorfor den, som vi har sett, på en gang kan være det mest uttrykksfulle symbol på åndelige ting, ja, selve sløret om den kristne Guddom, og likevel kan være det den er: det forsterkende element i de ting som forferder menneskeheten mest.

Er det det at den ved sin ubestemmelighet lar oss ane universets hjerteløse tomrom og uendelighet og på den måten dolker oss i ryggen med tanken på utslettelse når vi betrakter Melkeveiens hvite dybder? Eller er det det at hvitheten egentlig ikke så mye er en farge som det synlige fravær av farge, og på samme tid sammen-smeltingen av alle farger; er det dette som er årsakene til at det er slik en stum tomhet, full av mening over et vidstrakt snølandskap – en ateismens fargeløse all-farge som vi viker tilbake fra? (s. 234).

Melville må ha vore redd for at kvitleik skulle få han ut i det han kallar «ateismens fargelause allfarge».³⁰ På sett og vis dekonstruerer Melville heile ideen om kvitleik i dette eine kapitlet og tar kvitleik i stikk motsett retning av det Fosse gjer i si bok. I Fosses tekst møter lesaren den lysande, kvite figuren, som for forteljaren kan vera «ein Guds engel» (s. 31). Der Fosse, gjennom omgrepet «kvitleik», skriv ut frå tankar om kristen mystikk, som på ein måte går opp i ein språkleg harmoni til slutt, der kan det same konseptet for Melville ende i ein skarp og uløyseleg dikotomi.

Eit andande inkje

På slutten har forteljaren i *Kvitleik* ei kjensle av å vere på heilag grunn. Forteljaren, foreldra hans, mannen i svart og «skapnaden som lyser i sin kvitleik», er alle samla til slutt (s. 65). Det minner om «Herrens engel», som i Matteus 28, 3 rullar steinen vekk frå grava og set seg på han. Engelen blir hjå Matteus skildra som ein kvit skapnad: «Han var som eit lyn å sjå til, og kleda hans var kvite som snø». I *Kvitleik* er det forteljaren som sit på steinen. Alle er utan sko på føtene. Forteljaren kan ikkje hugse at han tok av seg skoa, men han sit berrføtt, han som dei andre, i snøen. Det tyder at dei er på heilag grunn, etter orda frå 2. Mosebok 3,5, der Gud ber

30. I si store bok om Melville, *Melville's Quarrel with God*, 1952 hevdar Lawrence Thompson at Melvilles roman er eit oppgjer med kristendom i den forma han kjende til den.

Moses om å ta av seg skoa for «staden du står på, er heilag grunn». Med slike små detaljar blir Fosses tekst knytt til detaljar i bibelforteljninga.

Til slutt, på dei to siste sidene i *Kvitleik*, konkluderer Fosse i ei einaste lang setning, utan stopp. Her er fleire motsetningar lista opp, men alt går tilsynelatande opp i eit større heile. Omgrepet «kvitleik» er forklart som «utan tyding», samtidig som «alt er tyding» (s. 71). Skapnaden er «no liksom ikkje lenger [...] skinande i sin kvitleik» (s. 70–71). Ord «som skinande, som kvitleik, som lysande, er liksom utan tyding, ja det er som om alt er utan tyding [...] ja tydinga finst liksom ikkje lenger» (s. 71).

Vidare er lyset ikkje lenger lys, men ein tomleik, «eit inkje» (s. 71). Alt er tomleik, eit inkje. Dei involverte menneska går berrføtte, «i inkje, andedrag for andedrag, og brått er ikkje eit einaste andedrag lenger att» (s. 71). Når det ikkje er «eit einaste andedrag lenger att», er det «berre den skinande, skimrande skapnaden som lyser eit andande inkje, som no er det vi andar, frå sin kvitleik» (s. 72). Å oppleve seg som del av ein slik «kvitleik» er skildra som om det er ei positiv oppleving, slik eg les det. Slik sluttar Fosses forteljning. Det skal mot til å la eit litterært verk, ei forteljning, slutte slik. Kva er «eit andande inkje»? Kva tyder det og korleis løyser Fosse det på slutten av boka?

For Fosses forteljar samlar lyset og kvitleiken seg til slutt som ei tilsynelatande harmonisk religiøs oppleving. Om kvitleik konkluderte Melville slik: «Men ennå har vi ikke løst hvithetens trolldom og forstått hvorfor den appellerer så sterkt til sjelen, og mer eiendommelig og langt mer skremmende – hvordan den, som vi har sett, på en gang kan være det mest uttrykksfulle symbol på åndelige ting, ja selve sløret om den kristne Guddom, og likevel kan være det den er: det forsterkende element i de ting som forferder menneskeheten mest» (*Moby-Dick*, s. 234).

Sitatet viser at for Melville kan kvitleik tolkast som eit bilde på ein radikal dualisme. Han skreiv til ein forfatterkollega etter at han var ferdig med *Moby-Dick*: «I have written a wicked book, and feel spotless as the lamb»³¹.

Fosse på si side avsluttar med eit forsøk på å definere kvitleik på mystisk vis. Det er som om kvitleik er «utan tyding» for Fosse sin forteljar (s. 71). Likevel er alt tyding. Den kvite skapnaden «lyser skimrande i sin kvitleik, og han seier følg meg, og så går vi etter han [...] berrføtte ut i inkje» (s. 71). Til slutt, er det ikkje er «eitt einaste andedrag lenger att». Det viktige ordet her er eigedomspronomenet «sin». Når personane i forteljninga ikkje andar lenger, er det frå den skimrande skapnaden «vi andar frå sin kvitleik» (s. 72), altså ikkje lenger *vår* kvitleik, men *sin* [Skapnadens] kvitleik. Eigedomspronomenet er på plass i Fosses mystikk.

31. Sjå T. Walter Herbert, Jr., *Moby-Dick and Calvinism: A World Dismantled*, 1977.

Konklusjon

I mi lesing av *Kvitleik* er det fleire litterære ekko, alt frå Brorsons kvite flokk og Skards skildring av «lyseleik» hjå Dante, til snø og stein hjå Vesaas. Men framfor alt kan eg ikkje lese *Kvitleik* utan å tenkje på Sigmund Skards forelesingar over Melvilles store roman *Moby-Dick*, frå den tida eg las amerikansk litteratur på Universitetet i Oslo. *Kvitleik* er ei lita bok. Fosse legg vekt på opplevinga av kvitleik som opplevinga av mystikk hjå det sekulære mennesket. Men for dei som har lese Melvilles utgreiing om kvitleik i *Moby-Dick*, er det nettopp kvitleiken («the whiteness») som er og blir så skremmeleg. Det kjennest som om Melville hadde ei heilt anna oppfatning av kvitleik: tanken om kvitleik «fremkaller mer skrekk i sjelen enn det røde som skremmer i blod».

For Melville var det eit symbol som skildra eit skilje i historia. Det var langt meir komplisert enn det presteskapet ville ha det til. I det Fosse skriv om kvitleik har han henta inspirasjon frå kristen mystikk. «Litteraturen», skreiv han i *Gnostiske essay*, «blir den sekulariserte verdas mystikk». ³² Melville står att med ein litterær arv frå dei amerikanske puritanarane med sin skarpe dualisme, mellom himmel og helvete, men no tolka i ei stadig meir sekularisert verd. ³³ Dersom gudsbiletet fell saman i ein sekularisert kultur, står ein likevel att med djuptgåande motsetningar, som for Melville var høgst reelle. Fosse listar opp motsetningar som tentativt kan løysast, reint *språkleg*. På det viset går kvitleik opp i det Fosse skriv, så å seie i skrifta åleine, om eg kan bruke eit så reformatorisk uttrykk. For Melville var det annleis.

Når eg for min del ikkje kan lese Fosses *Kvitleik* utan å trekke inn Melvilles kapittel om «whiteness» i *Moby-Dick*, er det fordi eg som student på det som den gongen var Amerikansk institutt ved Universitetet i Oslo sat under Skards kateter og hørde på når han forelas (på nynorsk) om Melville. Eg kan ennå sjå Skard stå på podiet i dress og blankpusa sko. Skard hadde liten trong til mystikk. Som overskrift for sitt kapittel om Melvilles *Moby-Dick* i *Verdens Litteraturhistorie* satte han: «Spekk og ånd» (s. 446). Det som for Skard gav boka «slik personleg intensitet», var at Melville i symbolet *Moby-Dick* «uttrykkjer sin eigen rådlause skepsis overfor «sanninga» om dei ytste ting» (s. 448).

Litteratur

Alighieri, Dante. 1982 (1321). *The Inferno*. A verse rendering for the modern reader by John Ciardi. New York: First Mentor printing.

32. *Gnostiske essay*, s. 46.

33. Herbert, s. 176.

- Alighieri, Dante. 1999 (1965). *Den guddomlege Komedie*. Omsett av Henrik Rytter og Sigmund Skard. Med innleiing av Sigmund Skard. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Boyagoda, Randy. 2023. «John Fosse seeks and finds the Divine», *New York Times*, 5. okt.
- Bunyan, John. 1987 (1678). *The Pilgrim's Progress*. Introduction by Roger Sharrock. London: Penguin.
- Den danske salmebog*. 1956. København: P. Haase & Søn.
- Den Heilage Skrifta, Bibelen*. 2011. Oslo: Bibelselskapet.
- Freund, Elizabeth. 1987. *The Return of the Reader*. New York: Methuen.
- Fosse, Jon. 1993. «Negativ mystikk». *Bøk: Tidsskrift for litteratur og teori*. Nr.1, s. 70–83. Oslo: Aschehoug.
- Fosse, Jon. 1999. *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget.
- Fosse, Jon. 2023. *I svarte skogen inne. Skodespel*. Oslo: Samlaget, 2023
- Fosse, Jon. 2023. *Kvitleik*. Oslo: Samlaget.
- Fosse, Jon. 2023. *A Shining*. Translated by Damion Searls. London: Fitzcarraldo, 2023.
- Garborg, Arne. 1951. *Skriftir i samling*, band VI, *Haugtussa / I Helheim*. Oslo: Aschehoug.
- Herbert, Jr., T. Walter. 1977. *Moby-Dick and Calvinism: A World Dismantled*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lathem, Edward Connery, red. 1967. *The Poetry of Robert Frost*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Lothe, Jakob et.al. 2007. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Ludin Jansen, H. (1949), 1970. *Mester Ekehart*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Melville, Herman. *Moby-Dick*. 1851. Redigert av Harrison Hayford og Hershel Parker. New York: W. W. Norton, 1967.
- Melville, Herman. 2009. *Moby-Dick eller Hvalen*. Omsett til norsk av Bjørn Alex Herrman.. Forord av Jan Kjærstad. Oslo: Aschehoug.
- Nyhus, Kjell Arnold. 2009. *U Alminnelig: Jon Fosse og mystikken*. Efrem Forlag.
- Otto, Rudolf. 1917. *Das Heilige*. Omsett til engelsk av John W. Harvey som *The Idea of the Holy*. 1967 (1923). New York: Oxford University Press.
- Poe, Edgar Allan, 1846. «The Philosophy of Composition», I *The Norton Anthology of American Literature*. Redigert av Nina Baym og Robert S. Levine, Volume B, s. 719–727. New York: Princeton University Press 1966 (1952).

- Skard, Sigmund. 1972. «Herman Melville». I serien *Verdens Litteratur Historie*, Bind 8: *Realismen* (1830–1860), red. Edvard Beyer, et. co. Oslo: J.W. Cappelen forlag, s. 444–457.
- Skjeldal, Eskil. 2013. *Mysteriet i trua: Ein samtale mellom Jon Fosse og Eskil Skjeldal*. Oslo: Samlaget.
- Thompson, Lawrence. 1966 (1952). *Melville's Quarrell with God*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Vesaas, Tarjei. 1946. *Kjeldene: Dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei. 1991 (1957). *Fuglane*. Oslo: Gyldendal.
- Yttredal, Calina Pandelev. 1998. *Farge*. Oslo: Gyldendal.



Hans Herbjørnsrud, ordskulptør

AV KJELL IVAR SKJERDINGSTAD

Sammendrag

Hvor Hans Herbjørnsrud som døde i fjor (2023), er kjent som en forfatter av burleske og sprelske noveller, tar denne artikkelen utgangspunkt i passasjer hvor novellene liksom stanser opp og dveler ved opptrinn eller gjenstander som tematisk markerer sentrale pregningøyeblikk i livet til en eller flere av karakterene. De ofte spenningsdrevne fortellingene er også forankret i gjenstander eller opptrinn i det nære og hjemlige. Disse passasjene skiller seg ut også språklig ved konsentrasjon og poetisk skarphet: Novellene dveler, noe blir påtagelig og de produserer et for leseren påtagelig *nærvær* – som jeg med Hans Ulrich Gumbrecht vil betrakte det som. Min påstand er at dette nærværet produseres skulpturelt, analogt med hvordan treskjæreren, billedhuggeren eller dukkemakeren arbeider med sitt materiale. Jeg er videre opptatt av hvordan det skulpturelle samspiller med forfatterskapets gjennomgående interesse for hva et jeg er. Gjennom nedslag i tre noveller, «Johannes Hauge, 63 år, bonde», fra debuten *Vitner*, tittelnovellen fra *Vi vet så mye*, og særlig «Avtrykk», fra *Blinddøra*, forsøker jeg å vise at Herbjørnsrud også er en som i både bokstavelig og mer figurlig betydning skulpturerer med ord.

Nøkkelord: Hans Herbjørnsrud, Hans Ulrich Gumbrecht, nærvær, nymaterialisme, litterære skulpturer

Abstract

Where Hans Herbjørnsrud (d. 2023) was known as an author of burlesque and lively short stories, this article is based on passages where the short stories dwell on scenes or objects that thematically mark key moments in the lives of one or more of the characters. The often suspense-driven stories are also rooted in objects or scenes in the near and homely. These passages stand out in terms of concentration and poetic acuity: the short stories linger, something becomes palpable, and they

produce a tangible *presence* for the reader – as I, with Hans Ulrich Gumbrecht, would regard it as. My claim is that this presence is produced sculpturally analogous to how the woodcarver or sculptor works with his material. I am further interested in how the sculptural interacts with the author's overall interest in what a self is. Reading passages from three short stories, «Johannes Hauge, 63 years, farmer», from his debut *Witnesses*, the title story from *We Know So Much*, and especially «Imprints», from the *Blind Door*, I try to show that Herbjørnsrud is one who, in both a literal and more figurative sense, sculpts with words.

Keywords: Hans Herbjørnsrud, Hans Ulrich Gumbrecht, presence, new materialism, material reading, literary sculpturing

Hans Herbjørnsrud døde 85 år gammel 15. november i 2023. Den siste av syv novellesamlinger, *Brønnene* kom ut i 2006, 27 år etter debuten med *Vitner* i 1979. Forfatterskapet er begrenset til en tredel av livsløpet. Novellene utspiller seg med få unntak på eller rundt farsgården i Heddal eller husmannsplassen Ringelia ved Randsfjorden. Herbjørnsrud har selv sagt at det var da han vendte hjem at han kunne begynne å skrive. Hjemkomsten antyder noe vesentlig ved forfatterskapet, sammenhengen ikke bare mellom liv og diktning, men også betydningen av de nære omgivelsene. De ofte spenningsdrevne og karnevaleske fortellingene er også forankret i gjenstander eller opptrinn i det nære og hjemlige. Disse passasjene skiller seg ut også språklig ved konsentrasjon og poetisk skarphet: Novellene dveler, noe blir påtagelig og de produserer et for leseren påtagelig *nærvær* – som jeg med Hans Ulrich Gumbrecht vil betrakte det som.

Det er selve måten dette nærværet skapes på jeg undersøker her – og forsøksvis karakteriserer som skulpturelt. Skulptøren er en som omgås sitt materiale med en nærhet som resonnerer med Gumbrechts begrep. Billedhuggeren meisler ut i stein, treskjæreren spikker, filer og pusser i tre. Keramikeren bearbeider materialet ved å grave ut og legge til med hendene, mens steinhuggeren er bundet til å ta bort. Når jeg bruker skulptøren som bilde, er det altså om en aktivitet og en måte å arbeide med et stoff på, som også innbefatter treskjæreren eller dukkemakeren, og – som jeg kommer til – glassarkitekten, som rett nok via andres hender utfører et tilsvarende arbeid med luft og glass. Jeg er opptatt av hvordan det skulpturelle samspiller med forfatterskapets gjennomgående interesse for hva et jeg er.¹

1. Identitetsproblematikken er ifølge Mollerin sammen med oppmerksomheten mot betydningen av det hjemlige og metafiksjonens plass, ett av de tre hovedsporene i resepsjonshistorien

I boka *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004) diskuterer Gumbrecht hvordan opplevelser med litteratur eller kunst gir mening fordi de gjør noe med leseren eller betrakteren der og da, berører eller skaper en følelse av tilstedeværelse. Det konseptualiserer han i termer av å oppleve nærhet og kontakt med seg selv og tingene i verden.² Samtidig er det ikke bare kontakten og erfaringen, men hvordan tingene og fenomenene først gjennom nærværet viser seg som det de er, Gumbrecht er opptatt av. Med sin fremste inspirasjon Martin Heidegger handler det om tilsynekomst, om «the self-unconcealment of Being» (Gumbrecht 2004, 117)³. I en fin artikkel trekker Linn Ullmann fram dette som et vesentlig trekk også ved Herbjørnsruds poetikk – hun formulerer det som at «[d]ette øyeblikket når mennesker ser – Noe. Ser noe som hva det er. – forekommer ofte i Herbjørnsruds verden» (Ullmann 1994, 87). Når noe viser seg som hva det er, viser det fram noe sannferdig, noe som vedkommer og berører. Det er slike øyeblikk eller stunder som her undersøkes med øye for det skulpturelle arbeidet de oppstår gjennom. Med Gumbrecht må imidlertid en slik undersøkelse også diskutere hvordan opplevelsen av nærvær veksler med refleksjon og forsøk på å tilskrive mening. Dels inngår poetiske former eller «virkemidler» som rytme og musikalitet i en strukturell samvirkning med ord, referanser og betydninger i et samspill av meningsdanning (Gumbrecht 2004, 18), dels vil fortolkningen veksle mellom den intuitive lesningen i nærværet og forsøk på å tilskrive mening (xiv, 21, 25–26): En lese måte som dveler ved og tar inn over seg tekstens romlighet (over det som er til å ta og føle på), og en som ser sammenhenger med plottet, trekker linjer, skaper mening.⁴

(Mollerin 2011, 13). Å spørre etter hva jeget er, er likevel noe annet enn å spørre hvem som identiteten i hvert fall konvensjonelt er «svaret» på.

2. Gumbrecht er sentral i den mye omtalte nymaterialistiske vendingen også i litteraturvitenskapen. (Plate 2020, 9; Boysen og Rasmussen 2020. I denne vendingen er det mye snakk om såkalte flate ontologier. På ulike vis handler det om å involvere leseren eller seeren ved for eksempel å undersøke tekstens produksjon av affekter. Gumbrecht viser blant annet sin affinitet til Martin Seels *Aesthetics of Appearing* (2004). Hos Seel er fokuset på at den estetiske erfaringen særpreges av at noe blir synlig og at oppmerksomheten fanges av selve denne synliggjøringen. Se også Seel, «The aesthetics of Appearing», *Radical Philosophy*, March/April 2003. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1013> Problematiseringen av de «moderne dikotomiene» mellom «natur og kultur», «subjekt og objekt», og «tinglig og menneskelig», er også en fellesnevner for de materialistiske tilnærmingene. (Plate 2020,16)
3. Heidegger er kanskje den viktigste forutsetningen for den nymaterialistiske vendingen. (Plate 2020, 4; Boysen og Rasmussen 2020, 7-24)
4. Dette kan forstås som en variasjon over de to lese måtene Roland Barthes skiller mellom i *Lysten ved teksten*. «Den ene retter seg direkte mot gangen i historien, den betrakter teksten i dens utstrekning, ignorerer språkspillene [...] den andre lese måten hopper ikke over noe, den vurderer, den holder seg tett inntil teksten, den leser [...] med flid og henrykkelse» (1990, 16). I den

Treskjæreren

En tidlig novelle hvor bonden også er treskjærer eksemplifiserer min tese om Herbjørnsrud som skulptør, men belyser også forholdet mellom nærværproduksjon og meningsdanning slik Gumbrecht tenker det. «Johannes Hauge, 63 år, bonde» fra debuten *Vitner* (1979) er like mye et portrett av datteren som av bonden.⁵ Det er hennes skjebne som avdekkes i monologen som innledes med en tidsangivelse som var det fra en dagbok, «5. januar 1948». Novellen er en meddelelse til et taust og ubevegelig du vi aldri får vite hvem er. Enetalen er motivert av at den syttenårige datteren etter flere anfall er innlagt på et psykiatrisk sykehus. «Armane stivna, kroppen stivna, og hovudet fall som ei tung frukt mot brystet. Ho stod med utstrekke stivna armar, krossfest som eit frosi lik» (60). Tekstens skulpturelle omdreiningspunkt – plassert temmelig nøyaktig to tredeler ut i teksten – er en scene der jeget gjennom en hel dag skjærer ut en tredukke foran øynene på den vettskremte femårige datteren (69):

Alle sommardagar [i min barndom] sat eg og skar liv fram frå røter og greiner.
 Eg skar og gløymde alt anna.
 Å skjera er ein kunst.
 Nå skar eg att, og medan eg skar, mintest eg gjetarlivet.
 Eg skar.
 Eg mintest, og eg skar.
 Eg skar, og eg bles.
 Fyrst skar eg to treskor fram.
 Og så to okleføter i treskoa.
 Og to legger.
 Og ein stakk.
 Og eit liv.
 Og eit belte om livet.
 Og ei bringe.
 Og ei sølje i bringa.

første lese måten kommer ”oppheisselsen av forløpets hurtighet”, i den andre ”av et slags vertikalt spektakkel” (17). Hvor Barthes også tillegger lese måtene en normativ dimensjon ved at den første primært tillegges litteratur som føyer seg sømløst sammen med kulturen og leses bekvemt og trøstende, og den andre fremkaller ubehag, røkter ved leserens psykologi, stabilitet og språk (18), kan de også leses som beskrivelser av to likeverdige lesemodi.

5. Linn Ullmann leser novellen som et portrett av Johannes, en mann som ikke finner seg til rette i det dialogiske språket. (1994, 81)

Og to armar mot bringa.

Og to hender.

Og ei salmebok i hendene.

Og ein hals.

Og eit hovud.

Eit hovud skar eg.

Det fekk lipper og nase og augo og øyro og kinn og panne og hake og gråkvitt hår som låg i to fletter nedetter ryggen til livet. (70–71)

Selv om novellen i store deler er skrevet i en lyrisk form med brutte verselinjer, stikker passasjen seg ut ved sitt oppsett. En serie i hovedsak parataktiske leddsetninger hugger dukken fram ledd for ledd. Figuren bygges kumulativt opp i språket, ord for ord, leddsetning for leddsetning, analogt med hvordan den skjæres ut av emnet. Rytmen blir ujevn eller stakkato, men også insisterende og manende. Gjentagelsene og kanskje særlig alle de innledende setningene med abrupte «Og» gir en slags atonal musikalitet. Til sammen gir brutte verselinjer, anaforer, epiforer, parataksler, assonanser og alliterasjoner figuren en påtagelig språklig eksistens.

Sitatet viser også hvordan figuren er rammet inn av to lengre og mer flytende setninger. Den første skildrer et for fortelleren godt barndomsminne, den andre liksom fullbyrder og avrunder skulpturen med ansiktstrekk og hår. Rytmen i den første er bølgende harmonisk og de mange a-vokalene åpne og runde, i den siste føyes ansiktsdelene sammen i en glidende fremadrettet bevegelse fram til det relative pronomenet hvoretter det hele (for et øyeblikk) faller til ro. I denne avklarte rammen, blir kontrasten til det korthugde og lapidariske desto sterkere.

Oppbyggingen i ord og utskjæringen i tre 'produserer' nærvær slik ordet med Gumbrecht betoner at noe blir «an object in space» (2004, xii). Motsvarende bremses tiden når passasjen både holder fast og bitvis bygger noe opp som en romlig figur. At Gumbrecht også kaller det 'effekter' av nærvær, understreker denne romlige dimensjonen. Effekt har å gjøre med utforming, fullføring og virkning å gjøre. En etymologisk ordbok forklarer det som «[the] impression produced on the beholder» (Harper 2024); det «Avtrykk» som settes (for å sitere tittelen på en Herbjørnsrud-novelle jeg vender tilbake til om litt). Samtidig viser en effekt til at noe følger av noe annet: Tekstens referensialitet og materielle utforming gjør inntrykk.

Når jeg begynner min lesning av Herbjørnsrud her, er det fordi det tredimensjonale blir så påtagelig og peker ut nærværet som *skulpturelt* produsert. En skulptør kan forme i voks eller metall, leire og stein – ved å bygge opp, omforme leiren, eller redusere som ved å skjære ut. Selv om Herbjørnsrud selvsagt bygger opp ved

å bruke ord og tegn, oppfatter jeg likevel den konsentrerte figuren han lager her som primært hugget ut. Som en skulptør i språket, bygger han opp med bokstaver, ord og tegn, men reduserer også ved å bryte ned: På setningsnivå er det som at leddsetninger helt ned til enstavelsessetninger der subjekt og/eller objekt er tatt bort, oppfattes som gjenstående reduksjoner fra lengre potensielle setninger.

Å lese novellen om Johannes' datter Kari er å bli grepet av denne språklige skulpturen, men også å oppleve den som del av Johannes' klage – nærværet *oscillerer* som Gumbrecht skriver i en dialog med meningsdanning. (2004, xiv) Herbjørnsrud har vært opptatt av det han kaller pregnanciesøyeblikk, de skjellsettende begivenhetene som helst i barndommen gjør noe med et menneske og setter eller endrer kursen for hvem og hva det kan være og bli. (Hagen 1996, 52) Utskjæringen av tredukka er det definitive pregnanciesøyeblikket i Karis liv. Det sammenfaller ikke bare med det uhørte i novellen, men også med dens uomtvistelige *anagnorisis* – det er her leseren kjenner igjen og endelig forstår hva Karis symptomer bunner i. Selv om symptomene er ille nok – «Ho blir stiv som ein stokk» (58), «stirde ut i tome lufta med steinharde augo» (59), – og selv om det er noe vondt og sårt over den gradvise blottleggingen av farens manglende selvinnsikt og feilslåtte om enn pinlig velmente kjærlighet – «Ho er så snill og god og så mjuk og mild at ho ikkje var anna enn det som me bad henne vera» (57), – er det først i det leseren med egne øyne ser at tredukka skjæres ut for femåringens øyne at farens blindhet for hva det er å forme en annen i sitt bilde kommer til syne⁶.

Keramikeren og billedkunstneren

I novellen «Vi vet så mye» (Herbjørnsrud 2001), fra samlingen med samme navn, er bakgrunnen en bondes forsømmelse av husdyra for sitt – han er også keramiker – megalomane kunstprosjekt om å støpe 100 mannshøye terrakottafigurer i samlingen *Dusjerne*. En tittel som henspiller på gasskamrene hvor besteforeldrene ble drept. I novellens skulpturelle kjerne, som også her motsvarer et sentralt pregnanciesøyeblikk for begge karakterene, er det som om det føyes enda en til samlingen. Det skulpturelle betones også tidlig i en slags leseanvisning. Tragedien som ligger under bondens forsømmelse, får leseren vite om da naboen og fortelleren (som også er forfatter) karakteriserer en reportasje i lokalavisa som at «sindige beskrivelse[r]» «framkaller» «sylvasse» bilder gjennom «kaldhamrede setninger» som maner hendelsen «nesten grafisk fram» (60). Like mye som reportasjen forteller

6. En mer omfattende tolkning ville vektlagt forbindelsen til skaperguden eller evangelisten Johannes, men som en vending hvor ord ikke skaper, men bryter ned.

om det som har hendt, gis det hendte en nærmest fysisk og påtagelig eksistens for ham. Effekten svarer til hvordan scenen også virker skulpturelt på leseren. To guttunger (novellens forteller og hans fetter) på seksten år setter seg på ei likkiste og sklir på isen ned fra låvebrua. Det seksåringen (naboen, keramikeren) så, ser han ennå, «[h]ar alltid sett det for meg» (82). Det som har preget ham er hvordan kista kaster liket ut, og det reises opp mot låveveggen.

Ja, lokket spretter opp. Jeg ser det nå. Ja, nå. Nå ser jeg det. Opp flyr lokket. Ut ruller et hvitkledd menneske. Hvitt som en birøtter. Velter ut. Mennesket velter ut. Rutsjer ikke på isen. Blir liggende. Ser. Jeg ser. Kassa kalver et bandasjert menneske. Som blir liggende der. Med ansiktet ned mot isen. Ser. Et menneske. Der. Bare noen skritt fra meg. Der. Som en snødrive på blankisen. Urørlig. Der. Kroppen tullet inn. Reivet. Jeg ser. Strimler. Mennesket er viklet inn i hvite tøystrimler. Tynne strimler. Hvite og tynne som tyllgardinene i den byleiligheten jeg kommer fra. I Tønsberg. Hos mor og far. Der ligger det. Mennesket. Urørlig. Nå. (83)

Typisk for den lengre passasjen på fire sider som dette er hentet fra, er det som om ord og setninger i en oppstykket syntaks hugges fram i stein slik fortelleren også oppfatter avisoppslaget. Det lapidariske preget gjenskaper anstrengelsen i språket. Gjentakelsene gir vendinger både tilbake og fram som omarbeider, bearbeider, insisterer, bygger noe på det som er, og gjentar det som var. Gjentakelser og syntaks reiver liksom også formelt den døde kroppen inn i alt det hvite. Likevel i dette hvite og konturløse kommer «mennesket» til syne – får en form. Det «velter ut». Liket kastes ut av kista. Bildene som brukes er voldsomme: Kista «kalver» liket. Den døde fødes, også som det veldige i når isbreer stykker seg opp. Menneske og ikke-menneske. Det avtegnes skarpt i det hvite. «Mennesket» blir insisterende gjentatt og gjentatt, men også redusert til et ubestemt påpekende pronomen – et «Det» som gjentas. «Det» hamres fram av alle de likelydende gjentakelsene av korte ord som gjerne står alene i setningen. Særlig alle «Der», «ser». Monotonien i semantikken og den fragmentariske syntaksen understøtter dette inntrykket av det ubevegelige, av et hvitt menneske, som likevel ikke er et menneske – en tydelig hvit skulptur i alt det hvite.

Uten å gjøre en fullstendig analyse verken av novellen eller passasjen utdraget over er hentet fra, er poenget mitt at Herbjørnsrud gjenskaper inntrykket som scenen ga på han som usett betraktet det hele som liten gutt. De gjentatte variasjonene av verbet «Jeg ser. Jeg så. Jeg ser» gjør at leseren må innta perspektivet hans og nærme seg det sette også kroppslig: «Ser. Så. Ser. Bøyer dere. Nå bøyer du deg. Nå bøyer kameraten seg.» Det kjennes fysisk når jeg leser at kroppen bøyes mot ordene,

setningen og papiret i boka. Der Paul Ricoeur skriver at i talen er det som om meningen «bøyer seg mot den reelle referansen» (2001, 62), er det her som om ordene får leseren til å bøye seg og selv bli den som tar tak i beina på liket. Det visuelle perspektivet glir over i noe som kommer tettere på også taktilt: Liket nærmest reiser seg av seg selv mot låveveggen:

Og der. Jeg ser. Det hvite mennesket reiser seg opp mot veggen. Der. Langsomt reiser det seg opp. Det står. Der står det. Oppreist. Snøhvitt mot den røde veggen. Der. Med en staur mot brystet. Jeg ser. Og en staur mot ...

[...] La meg da få lov til å se det jeg så, og det jeg ser. Der. Der nede ser jeg den hvite skikkelsen mot den røde låveveggen. Ja, nå ser jeg den så tydelig. Der nede. Og så begynner dere å kaste snøballer. Ja, dere kyler snøballer mot det hvite mennesket. Mot hodet. Treffer og treffer ikke. Snart er det tett i tett med snøballmerker på veggen omkring hodet. Skikkelsen står der hvit som en soppstokk. Den røde låveveggen blir hvitprikket som skjermen på en fluesopp. (84–85)

Som om det har et eget liv, står liket med ett bare der i en klar vertikal. I det hvite vinterlandskapet blir den døde i hvite tøystrimer innvikla skikkelsen stående kontrastivt fram mot den (blod)røde bakgrunnen som stammen i en giftig sopp. At liket støttes av stauren, understøtter den vertikale stiliseringen og forsterker en følelse av noe oppreist og levende i det døde.

Med sine «kaldhalmrede setninger» «framkaller» keramikeren «sylkvasse» bilder som maner hendelsen «nesten grafisk fram» både for forfatteren og leseren. De fire sidene hos Herbjørnsrud gjør scenen barnet så for seg, og som den voksne har båret hele livet som en pregning på sinnet, anskuelig også for forfatteren som forteller, og meg som leser. Det er ikke bare som at leseren ser det for seg, men også kjenner ubehaget på kroppen, liksom tvinges til å berøre.

Lest med øye for hvordan novellen skaper nærvær og hva det er som gjør at det oppleves så presserende og påtrengende, så er det i denne scenen som om det gjennomtrengende spørsmålet i novellen og i forfatterskapet om hva et menneske er, som er antydnet og forberedt på så mange ulike nivå alt fra at de to hovedpersonene er dobbeltgjengere og til at de begge er kunstnere og bønder, blir inkarnert. Spørsmålet om hva jeget er, det uavklarte i det menneskelige, legemliggjøres som en skulptur i rommet. På et nivå er leseopplevelsen som å føle en kontakt og samhørighet med seg selv og verden gjennom det sanselige og visuelle – en opplevelse av det Gumbrecht beskriver som «being in sync with the things of the world» (2004, 117). Men som han med Heidegger insisterer på, så er det alltid også noe mer spesifikt i denne kontakten som viser seg, en før-konseptuell og mer presis

saklighet ved det å være *til stede*. Kanskje er det dette uunngåelig uavklarte ved det å være, som fornemmes her.

Steinhoggeren og dukkemakeren

I det bonden Martin Sønstebø i novellen «Avtrykk» fra *Blinddøra* (1997) vender hjem fra elskerinnen og arkitekten Åshild Helles berusende «glassboblehus», etter å ha holdt seg borte fire uker mens kona og sønnen flytter ut, finner han hellesteinene splintret, knust og kastet om på en måte som gitt størrelse og tyngde skulle vært umulig. Det er som om gårdstunet er omgjort til en stor abstraksjon utformet av en overmenneskelig steinhogger, til noe som kan minne om helleristninger.

Hver stein var preget med sine særegne tegn. Skriften var så forskjellig fra helle til helle og så ubegripelig og gåtefull at avtrykkene forekom ham å stamme fra fire ulike, aldeles fremmede alfabeter. Dette måtte jo kunne kalles helleristninger, men verken runetegn eller figurer av mennesker og dyr var å se.

Isstjernen, lynstrålen, kileskriften og bregnehieroglyfene hadde ikke noe forstandig å meddele ham. Han leste kråketærne som uartikulerte skrik på kråkemål. Som en analfabet stod han framfor steinsirkelene og syntes hvert avtrykk ikke ville tilkjennegi og demonstrere annet enn den brutale slagkraften som hadde formet dem.

Tegnene uttrykte bare styrke, ikke språk, syntes han, enda så utstudert kalligrafisk de lot til å ha blitt slått inn i hellene. De var makttegn stemplet i stein og ikke til å svampe ut. Martin skjønte at hellene var lovtavler fulle av tordnende budord og kommandoer skrevet i vettløs vrede. (99–100)

Hovedpersonen strever med å forstå omgivelsene. Gjennom avtrykkene som analogt med Martins forvirring heller ikke framstår veldig klare for leseren – Martin ser tegn fra fire alfabet, ulike ikonografiske systemer, kalligrafisk form og mulig semantisk innhold – vendes oppmerksomheten mot at ødeleggelsene kan skjule en melding, men også mot (ikke)språkets materielle (fysiske og grafiske) dimensjoner. Det antydes at avtrykkene – rett nok i ubestemt form – som tittelen henspiller på, kan være etter en ukjent, usynlig Gud som bare gjennom sitt negativ, avtrykket, virker inn i verden.

Spørsmålet om hva som har skjedd, er forbundet med hvor tegnene kommer fra og hvem som har meddelt seg. Martin prøver å se noe mer under den ødelagte overflaten: forsøker å lese ødeleggelsen som en meddelelse på et annet språk. Han

må likevel bare «forsone seg med at disse knusende kreftene eksisterte» (101) og forlike seg med at språk er mer enn betydning og referensialitet, det er også fysisk og konkret. For ham er ikke det noen selvfølge: Episoden gjenkaller et minne hvor faren visker ut barnet Martins krittmedtegning av de ti bud på hellene og formanner:

Ta ikke imot ordre fra andre, men gå din egen veg. Pass på så du ikke blir en føyelig trell. Du skal bli deg selv du, gutten min. Jeg skal gi deg et nytt bud istedenfor dem jeg skylte vekk, og dette budet skal du slippe å lære utenat: Slå i hjel din far, ellers blir du en stakkar. (101)⁷

Novellen ironiserer over hvordan Martin er blind for det autoritære i farens anti-autoritære meddelelse, for hvordan faren bare erstatter Guds bud med sine egne budord. Martin hører på faren, men er like døv nå som den gang i barndommen for hvordan ordene har en autoritær form som styrer i en annen minst like bestemt retning. Martin leser faren semantisk, hører bare budskapet, ikke at språkets materialitet gjør noe mer enn å meddele.

Hvor Martin i hele denne andre delen av novellen har vært jordvendt, blir han i sluttpartiet snarere himmelhengt som en tredukke, en marionett. I det han ser opp, løfter blikket fra steinhellespråket og forlater det fånyttes forsøket på å forstå hva det kan bety, i det som innleder novellens siste tredel, oppdager han et tau med en renneløkke som henger syv meter fra gavlen av huset ned mot trappa der det er plassert en kjøkkenkrakk. Det minner ikke om, men er en galge. På krakken ligger et ark hvor noen inne i et hjerte har skrevet med «røde kvistbokstaver som minner om runetegn» (102):

STIG OPP PÅ TABURETTEN.
 ÅPNE SMEKKEN OG TREKK PIKKHODET UT.
 STÅ PÅ TÅ OG STIKK DET ANDRE HODET GJENNOM LØKKA.
 HOPP NED.
 SPRUTER SÆDEN I JORDA DER HELLA LÅ, SÅR DU EN ALRUNE.
 LYKKE TIL MED ORGASMEN.
 HÅPET ER KRANSEGRØNT.
 PRESTEN KAN JO DØPE ALRUNESPIREN I PINSEN. (103)

7. Som i novellen om hvordan Johannes former datteren til en tredukke vil også Martins far, like blindt, forme sønnen i sitt eget bilde. Som barneoppdragere er de begge, uhyggelig nok, skulptører.

Instruksen er skrevet med det Herbjørnsrud kaller kvistbokstaver, blokkbokstavene skilles da også ut som en egen tekstblokk, slik runer er risset inn. Instruksen er en-tydig, lovmessig, selv om den forvanskes av allusjoner til botanikken, folketroen og kristendommen. Å oppsummerende ligne håpet med en grønn krans assosierer i hvert fall delvis til laurbærkranser, tornekroner og begravelleskranser, men peker umiddelbart mer mot påsken enn pinsen som dette foregår i. Lykkønskingen om at den folkelig antatte utløsningen i dødsøyeblikket skal så en alrune er også bil- ledlig talende. Alruneroten som er svært giftig «har en form som minner om et menneske, og ble skåret til som en dukke. Den var etter sagnet levende, skrek når man drog den opp, og ble brukt som amulett» (Grindeland 2024). Slik vi kan se for oss at alruneroten trekkes opp, kommer Martin til å bli hengende.



Figur 1. Alrune. Tegning etter gresk håndskrift fra omkring år 700. Gjengitt fra Store Norske Leksikon. (Grindeland 2024)

Vi får aldri vite hvem som har hatt scenografien – det kan være konas siste handling før hun forlater han som forlot henne, sønnens, begges, den ubegava leieboerens eller presten Martin ironiserer over. Martin undrer om arket sier det samme som hellene på tunet, men ser også en mulighet for å demontere galgen ved å stå på krakken og løsne reipet med en armsving nedenfra fordi det henger romt rundt mønespiret. I det han forsøker å løsne reipet, utløses novellens sentrale skulpturelle bilde:

I det samme rauset neven nedover reipet inntil renneløkka plutselig glefste til som en revesaks omkring handleddet. Kroppen falt en armlengde og stanset med et brårykk i lufta. Hodet bukket mot brystet som om han hadde reipet om halsen og var

blitt strupt med knekt nakke. Beina sprellet og famlet i blinde over sementtrappa, men han bunnet ikke i det tomme. Med knyttneven snørt fast i stroppen ble kroppen hans hengende fra den strake armen, men den pendlet saktere og saktere som klokkestrengen når urverket stanser. Kroppen tøyde seg seigt og ulenkelig ut som en sirupsdråpe like før den faller. Skotuppene snertet trappa, og da reipet vred seg rett, sveiv kroppen uvilkarlig med noen omdreiningar som om den ville skru seg ned i sementen, men føttene tuppet bare mot trappa. Så hang han til slutt stille i den løfede knyttneven med ansiktet vendt mot tunet og låven. (104)

Over ni sider males bildet av mannen som avmektig henger etter den ene armen i reipet fra mønet fram som en marionett eller tredukke. Det konsentreres og utvides i det som til sammen blir en mosaikk rundt figuren som henger etter den ene armen med bare tåspissen tangerende bakken (trappa) som en alrunerot dratt opp av jorda. Figuren utvikles i det som også er konsentrerende tilføyelser: «Med marionettaktige geberder som om noen stod oppe på gavlen over spiret og trakk i snora og lot ham agere under sin regi, forsøkte han å heise seg opp» (105). Han lignet «en borvinde som forsøkte å bore venstrefoten ned i støypen» (106). «Men de leddedokkeaktige sparkene hans forplantet seg som sleivete rykk oppetter tauet og slo ikke ut i en pendelbevegelse. Da han igjen hadde hengt der stille en stund, begynte tauet plutselig å vri ham sakte rundt seg selv» (106). «En marionett som hengte i sine egne snorer, skulle han ikke bli» (107). Han «henger der strak som et ropetegn» (109). At han «hveste med teatergrimaser og hvite spyttstrenger som støttenner mellom kjevene» (105), bidrar ytterligere til denne stiliseringen, ord som semantisk og lydlig trekker, streker ut i linjer, kroppen «væiet som ett siv i elvestrøm innen reipet hang rett» (105).

Det stramme bildet av mannen som henger sveivende i galgen etter knyttneven får ytterligere skulpturell kvalitet ved at det gjentar og nærer av at Martin i det han kjører inn på tunet og går ut av bilen, ved innledningen til den midtre tredelen av novellen blir

så fortumlet av hærverket han så utenfor stuetrappa, at han snublet i en hellestein og stod et blunk og svaiet på høyrehælen mens han flakset med armene over hodet så nøkkelknippet i fingerklypa kimte illevarslende før han datt baklengs, men like innen ryggen ramte bakken, slapp han nøklene, slo kloa i den åpne bildøra med et kvast grep så kroppen rykte til og beina sakset i løse lufta før han fikk stemt hælene i marken, og fra strak armhengende stilling klarte han å heise seg trinnvis opp, knokkel for knokkel, idet han satte leggbeina rett oppå fotbladene og så lårbeina rett oppå leggbeina og så hofteskålene rett oppå lårbeina og så ryggraden rett oppå hofteskålene og så til slutt hodeskallen rett oppå ryggraden.

Mens han monterte knoklene, konstaterte han tilfreds at muskler og ledd lydlig underkastet seg hans vilje og kommando. (96–97)

Flaksende i fallet «med armene over hodet» klarer Martin møysommelig å montere sin egen kropp tilbake på plass lik en dukkemaker monterer en tredukke, lik en marionett styres ovenfra (hodet) ledd for ledd. Passasjen viser nok et menneske som faller, men er også en fysiologisk demontering av kroppen. Like mye som jeget monterer knoklene, demonterer bildet jeget. Som i et røntgenbilde vises de ulike materielle komponentene i skjelettet. Som i en bildeserie fokuseres de enkelte bestanddeler, ikke de fysiologiske prosessene og kreftene som virker. Kanskje er det heller ikke kroppsdelene vi ser, men knoklene de består av. Den ekvilibristiske beskrivelsen av fallet og den mekanistiske måten han kommer seg opp på, ved å sette ledd på ledd som var han sin egen dukkemaker, mer enn antyder hvordan Martin nok ikke henger så godt sammen som i sitt eget selvbilde. Han er ikke en som lett leser verken seg selv eller omgivelsene sine, mens Herbjørnsrud (tilsynelatende) gjør det lett for oss å lese Martin. Martin holder på å miste fotfeste, han er ikke lenger jorda, taper sammenhengene med omverden som subjektet avhenger av. Bildet av Martin i trappegalgen som hjelpeløs uten bakkekontakt gis ytterligere kropp av det første fallet. Foruten å være et opplagt frampek, fungerer det som en skulpturell tydeliggjøring av Martin som en knokkemann i slekt med Kari Trestakk.

På den ene siden styrker og konkretiserer den siste tredelen i novellen denne skulpturelle torsoen, på den andre gnistrer det av assosiasjoner og refleksjoner og språklige spill rundt denne kjernen. Hvor bildet på den ene siden holdes sammen av et konsentrerende eller sentripetalt språk, så utvides det også av et som virker assosiativt og sentrifugalt (Helland 1999, 147): De ni sidene myldrer av karnevaleske og groteske allusjoner, som når Martin midt i opphenget også reflekterer over at: «Nei her skulle han ikke henge som en annen reservefrelser og forsoner» (Herbjørnsrud 1997, 107). På Kristi himmelfartsdag ser Martin selv hvordan han har

hengt seg ut som en himmelfallen narr mellom myter han var hjemløs i. Han hang som en styrtet, men bråstoppet Ikaros, og hadde som Odin ofret seg selv til seg selv på et bondsk Golgata, og det på en høyst privat langfredag som for alle andre var en dag det himlet. (108)

Den skulpturelle konsentrasjonen omgis altså også av en rekke løse og mer atspredte refleksjoner og bilder. Som utdraget, er de gjennomgående hysterisk morsomme og komiske. Her skriver Herbjørnsrud Martin inn i – eller henger han ut i – ikke mindre enn tre ulike mytologiske kontekster. Hvor mytene skriver men-

nesket inn i større metafysiske sammenhenger, så vises det her hvordan Martin også på det nivået er løsrevet.

Han henger der han henger i et reip som, hvis han bare hadde klart å løfte hodet og stirre oppover det, ville ha sett ut som om det var festet i himmelen, ja, han kan midt i sin utmattelse tro at reipet er tjøret fast til en planet som er slynget omkring den ytterste stjerne, eller at det ender et sted oppe i det tomme verdensrom, og han kan få for seg at reipet er hans skjebne og loddline, og at han alltid har dinglet slik og alltid vil komme til å dingle slik under sin knyttede neve, hevet som i trass mot sin avmakt. (110)

Scenen kan leses som at Martin begynner å ane hvor livsfjernt og helt uten forankring livet med elskerinnen i boblehuset var, i sin mislykka himmelflukt aner han sin forsømmelse av jorda, gården, hverdagen, kona og sønnen, på en måte som (lest med bakgrunn i at dette skjer i kristendommen, i pinsen og vedrører Den helige ånd og nåden) foregriper at han faktisk til slutt reddes ned av en ukjent mann han tror eller håper er sønnen. Novellen toner da også ut i et trefoldig skrik etter redningsmannen, som om det er sønnen:

Håvard, kom tilbake, Håvard!
 [... og Martin] kjenner bare ropet som vokser og vokser og fyller kroppen hans og slår munnen opp på vidt gap:
 Håvard, kom tilbake, Håvard!
 roper han mens han står svimmel og støtter seg til hushjørnet, og han vedblir å rope på Håvard, kan ikke annet, det er som om krampesmerten i armen samler seg og gnister i dette navnet, som om den verker ut i ordet Håvard som han står og gjør nedover mot skogen, gjør og gjør som en forlatt hund mot månen, han har bare dette ene ordet igjen nå, Håvard, og han legger hele sin pinte kropp i ropet på Håvard der han står og klenger seg som en slyngplante til hushjørnet:
 Håvard! Håvard! Håvard! (115)

Sårheten i det uttonende ropet – i det som er en knappe to siders epilog til novelens skarpe tredeling – blir en himmelropende kontrast til det burleske. Hvor Martin i galgen er så konkret utlevert til andre krefter enn de han styrer over selv som det er mulig å forestille seg, hvor hele det tredimensjonale bildet bokstavelig talt henger ham ut, så er den erkjennelsen han til slutt kommer fram til heller ikke noe han er kommet fram til selv. Det er ikke bare det at her er avstanden mellom ord og mening borte, Martins egenvilje (og dermed selvbedrageriske selvforståelse) er også kollapset. Ropet kommer til ham utenfra. Det er da heller ikke han leseren

hører skrike, men skriket selv som skriker – en inkarnasjon av smerte og forløsning. Det er som om meningen liksom toner ut i en lydskulptur, tre klokkeslag. Et rekviem eller en messe over mennesket løsgjort fra historien og omgivelsene, fra mytene og hverandre.

Glassarkitekten og ordskulptøren

Så langt har jeg forholdt meg til andre og tredje del av «Avtrykk», helleristningen som midtfelt og knokkelmannen i det siste og høyre bildet i det som også viser seg som et triptykon. Når jeg her har avventet den første delen dominert av glassarkitekten Åshild Helles usynlige glassboblehus hvor menneskene synes svevende i rommet, er det fordi det peker mot Herbjørnsruds overordna virke som skulptør i språket. Når Martin henges ut som en mann som har mistet fotfeste, er det både en speiling og en vending av novellens åpning: Også her henger Martin mellom himmel og jord, men nå løftet, inn i en opphøyd «cyberspace-verden av glass og lys og luft» (84).

Bare når det var tjemørkt ute og innelampene var tent, ble Åshilds glasshus et noenlunde klart avgrenset rom, men selv da fortonte det seg, iallfall sett utenfra og på lang avstand, mer som en ravgul klode av lys, en fullmåte på himmelen, enn som en bygning mennesker kunne bo i. (88–89)

Huset viser seg i det omgivelsene fortaper seg, men da som noe annet. I skumringen «sprenger lyset huset» så det blir «grenseløst og kunne utvide seg i det uendelige uten å breste som en boble, [...] det svullet, este, vokste mens lys etter lys pustet og pustet det opp som en gigantisk glassblåserkolbe» (89). Ser en etter huset om dagen og vet hvor det står, kan en skimte «en vrimmel av små sydende perler som sprudlet fram fra svaberget» (90). Om et av hennes (fiktive) forbilders glassbygg, et museum for Adriaen Brouwers (1605–1638) barokkmalerier, heter det at

alt håndgripelig inventar, unntatt maleriene, er som tryllet bort fra den sansbare virkelighet. Bygningen er til å ta og føle på. Hånda kan røre den, men øyet kan ikke oppfatte den. Museet finnes og finnes ikke. Det er jordisk, og det er ujordisk. Det er et stofflig tomrom, et usynlig syn. (87–88)

Den første tredelen av novellen er viet Martins svermeriske samliv med elskeren i dette «luftslottet» eller «boblehuset» som «sydet og perlet», og var som «et krysallglass med champagne som stod på sin stett og musserte, musserte» (90).

Og når de våknet om morgenen, lå de på ryggen og fløt i løse lufta, fire meter over svaberget, midt mellom de to store furuene på Fyrtangen. Snudde de seg en solmorgen rundt på magen, lå de og stirret ned på skyggene sine fra en høyde de kanskje ikke ville ha overlevd i fritt fall. Da visste ikke Martin om han vinget i luft, eller om han fløt oppå dypt vann med sin skygge som et anker nede på havbunnen, eller om han falt mot sin egen silhuett nede på svaberget, falt, men likevel svevet, falt, og først kunne bli jordisk idet han traff fjellet og ble drept i sammenstøtet.

[...] Slik som huset ble han dag når det var dag og natt når det var natt. Han var de blågrå skyene [...], og han var de solglødde messinggule furustammene, og han var måkene som stridde i vinden og for hvert vingeslag tente hvite kors på himmelen. Åshilds hus gjorde ham til alle ting og til ingenting og til noen. Åshild og Martin var det eneste synlige i dette huset, og de så ikke annet enn hverandre. Han var bonden, hun var luftskulptør. Han kultiverte jorda. Hun kultiverte lufta. Jord og luft tenkte Martin alltid, jord og luft. (91–93)

Herbjørnsrud ironiserer nok over Martins forelskelse i Åshild inne i bobla ved å sette de to elskende i en situasjon som materialiserer forestillingen om den svermeriske og livsfjerne forelskelsen der tid og rom, historie og virkelighet, blir borte. Men samtidig er det noe mer enn ironi her. Som i glasshuset er det også noe vart og gjennomiktig i forholdet mellom dem. Når Martin hver gang han besøker Åshild opplever at følelsene «ble blåst både rene og forstandige» og med det også «både heftigere og edlere», så beskriver Herbjørnsrud *også* følelsene slik de nettopp oppleves inne i denne bobla, inne i denne forestillingen eller tilstanden som forelskelsen er sett innenfra. At «kjærligheten ble villere jo klokere den ble», (87) er en glassklar vending av hvordan det oppleves å være inne i forelskelsesbobla. Når den konvensjonelle motsetningen mellom kjærlighetens villskap og forstanden her snus på hodet, så vises hvor opplagt og forstandig sammenhengen ser ut innenfra: Den som svever i forelskelsens rus er overbevist om dens sannferdighet og hvor virkelig den er. I lange setninger og flytende syntaks skulpturerer huset og tilstanden huset er i, hvordan det er å være i forelskelsen – denne opplevelsen av å sveve, av luftig samvær med et annet menneske i noe som opphever det tyngende i det subjektive og ene. Det er selve denne stemningen Herbjørnsrud her materialiserer. Stemningen slik den med en annen bok av Gumbrecht kan forstås som å være omsluttet og inntatt av vær og klima – eller i musikk, som «a concrete encounter (in the literal sence of en-counteriing: meeting up) with our physical environment» (Gumbrecht 2011, 4) Å oppleve en stemning er å føle og bli berørt innefra, med Toni Morrisons ord, «being touched from the inside» (i Gumbrecht 2011, 4). Og kanskje er det også denne følelsen av å bli berørt innenfra glasshuset skulpturerer. Sånn

kan det være å lese, tegnene på arket materialiserer seg utenfra, men skaper innenfra en stemming av noe gjennomsiktig og vart, som å bli bebodd av noe annet som leseren samtidig bebor.

Når jeg leser Herbjørnsrud, selv om der er stille inni meg, så må jeg også, nettopp i de passasjer hvor teksten dveler, simultant med det, ikke bare senke tempoet, men jeg tar meg også i å forme ordene med munnen. Når jeg leser høyt, også inni meg, blir ordene til av luft som presses fra lungene opp gjennom svelget og munnhulen der de formes med tunga før de slipper ut gjennom leppene. Jeg blir en leser som former og reformulerer ordene i og med munn og luft. I ett perspektiv blir da også leseren en luft- og ordskulptør. Ordene får en konkret eksistens som lydbølger og avtrykk i munnhulen. Det synliggjør et sanselig nærvær i språket som ikke er til å komme utenom: når de leses er ord og setninger til stede i munnen som friksjoner mellom kroppens indre utside og luft.

I novellens første tredel er det også en nøktern og tidvis nesten encyklopedisk redegjørelse for glassarkitekturens art og historie. I saklige passasjer formidles hvordan huset i seg selv er en materialisering av luft. Med sine arkitektforbilder ser Åshild Helle på glassarkitekturen som «luftas meditasjon over seg selv» (Herbjørnsrud 1997, 86) og hun betrakter seg selv som en «luftskulptør» der «lufta og lyset var byggematerialet i husa hun skapte» (88). Med den fiktive glassarkitekten Stanley Hickey – «en eterisk materialist» (86) – vil hun at «beboerne ikke skal eksistere i rommene, men i rommet» (86). «Oppe i selve huset hennes skulle jo alle ting være ingenting» (88). Og Martin selv, han blir som sitert over «til alle ting og til ingenting og til noen». Hvor det også kan ses som en bestemmelse av nærværet, er glasshuset en måte å skulpturere dette både konkret sanselige og uavgjørige på.

Boblehuset hennes ville ikke være et hus, det ville oppløse seg i omgivelsene og forsvinne restløst inn i landskapet. I tåke ble huset forvandlet til tåke, og det ble regn når det regnet, og snø når det snødde, og blåst når det blåste, og skumring når det skumret. Huset ville utslette seg selv som hus og være luft, være vind, være både lys og mørke. (85)

For meg er glassboblehuset kanskje den mest fascinerende av Herbjørnsruds ordskulpturer. Det er synlig og usynlig, glassklart og utydelig, er der og er der ikke, berører og forsvinner. Tredukka, knokkemannen og liket som kalves ut av kista har alle en konkret eksistens tross sin flyktighet. Glasshuset er annerledes. Her er det som om selve flyktigheten i nærværet, forholdet mellom nærhet og avstand, berøring og tanke, gis en slags paradoksal form. Det er ikke bare en bevegelse mel-

lom noe nært og noe som forsvinner eller blir noe annet, men som selve forflytningen *mellom* materialiseres.

Noe av det de usynlige grensene mellom ute og inne, her og der gjør, er å flytte mennesket fra det materielt stedlige, til det tredimensjonalt romlige. «Når Martin [...] begynte å gå utover mot glassbobla, var det som han for hvert skritt mistet litt av seg selv og ble lettere og lettere» (86). Å gå på glass, gjør noe med stegene. Som gulvmateriale legger det nesten lovmessige føringer i retning av å sette foten forsiktig ned – kanskje også fordi man nettopp ikke kan sette foten ned: Glassgulvet er en konkret problematisering av hvor grensen går. For hvert slikt skritt beveger Martin seg et steg lenger ut i *rommet*. Når Martin går mot bobla si, så blir tankene klarere, han synger som han ellers aldri gjør, settes inn i et spor der viljen oppløses, ikke tenkte tanker kan tenkes. Som bilde også på fortapelsen i det å skrive; som å være besatt av om ikke *den*, så *det* ene, som gleden ved å kunne forestille seg, som å bygge opp språklige rom som er både påtagelige og ugripelige. Så selv om Åshild bygger av lys og luft, vind og ingenting, og forfatteren bruker ord, så er det også noe grunnleggende felles her. Herbjørnsrud, eller novellen, reflekterer da også selv over glassarkitekturen som «tankebygg» (86).

Hvor Linn Ullmann pekte på at det forekommer ofte i Herbjørnsruds verden, dette «at mennesker ser – Noe. Ser noe som hva det er», så lar ikke glasshuset seg bli sett som det det er. Det er ikke mulig, verken om natten eller dagen å se konstruksjonen av glass som det den er, men huset gjør det heller ikke mulig å se menneskene som det de er. I glasshuset mister de bakkekontakten og blir, under den kontinuerlige muligheten av å bli betraktet av en annen, hypersynlige og dermed også mer eller mindre u-synlige. Og kanskje er det også dette hypersynlige menneske vi ser i bildet av knokkemannen som billedlig talt også har spunnet seg inn i sitt eget nett. Da ser vi kanskje også at det er profeten Herbjørnsrud som allerede i 1997 i internettets barndom og ti år før den første iPhone i 2007, peker på menneskets vilkår, ikke bare i Åshilds, men i vår egen «cyberspace-verden av glass og lys og luft».

Litteratur

- Barthes, Roland. 1990. *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum.
- Boysen, Benjamin og Rasmussen, Jesper Lundsfryd. 2020. «The Material Turn and the Fantasy to Undo Modernity», i *The Comparatist*, vol 44 (October 2020).
- Grindeland, John Magne. 2024. Alrune i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. september 2024 fra <https://snl.no/alrune>

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2011. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Hagen, Alf van der. 1996. «Beredskapsdiktning. Hans Herbjørnsrud». Intervju med Hans Herbjørnsrud, i *Dialoger*. Oslo: Oktober.
- Harper, Douglas. 2024. "Etymology of effect," Online Etymology Dictionary, accessed September 13, 2024, <https://www.etymonline.com/word/effect>.
- Helland, Frode. 1999. «Hans Herbjørnsruds novellesamling *Blinddøra*. En lesning», i Hans Skei og Kjell Ivar Vannebo (red.) *Norsk litterær årbok 1999*.
- Herbjørnsrud, Hans. 1997. «Avtrykk», i *Blinddøra*. Oslo: Gyldendal.
- Herbjørnsrud, Hans. 2001. «Vi vet så mye», i *Vi vet så mye*. Oslo: Gyldendal.
- Herbjørnsrud, Hans. 1979. *Vitner*. Oslo: Gyldendal.
- Mollerin, Kaja Schjerven. 2011. *Seks fot under. Et essay om Hans Herbjørnsruds forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Plate Liedeke. 2020. "New Materialisms", i *Oxford Research Encyclopedias, Literature*. Oxford: Oxford University press.
- Ricoeur, Paul. 2001. «Hva er en tekst?: Å forstå og forklare». I Sissel Lægroid, Torgeir Skorgen og Erik B. Hagen (red.) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Ullmann, Linn. 1994. «Den tredje stemmen. Hans Herbjørnsruds tvisyn», i *Bøk 2*, 1994.



Menn av ære og levende modeller

Motstanden mot Laura Kielers *Mænd af Ære* (1890)
og Gunnar Heibergs *Kong Midas* (1890)

AV INGRID LORANGE

Sammendrag

Forfatteren Laura Kieler er mest kjent for å ha vært Henrik Ibsens modell til Nora i *Et dukkehjem* (1879). Kieler benyttet seg også av levende modeller i store deler av sitt eget forfatterskap. Et eksempel på dette er dramaet *Mænd af Ære* (1890) hvor hun brukte Georg Brandes som modell. Selv om mange forfattere benyttet seg av levende modeller i denne perioden, var det likevel et fenomen som ofte førte til kritikk og diskusjoner. Samtidig som utgivelsen av *Mænd af Ære*, ga Gunnar Heiberg ut dramaet *Kong Midas* (1890), hvor han brukte Bjørnstjerne Bjørnson som modell. Heiberg møtte også motstand under utgivelsen, men på langt nær så mye som Kieler. Denne artikkelen undersøker hvorfor det var så mye vanskeligere for Kieler å få sitt stykke oppsatt sammenlignet med Heiberg.

Nøkkelord: *Kieler, Heiberg, Ibsen, levende modeller, kjønn*

Abstract

The author Laura Kieler is best known for being Henrik Ibsen's model for Nora in *A Doll's House* (1879). Kieler also used living models through a large part of her writing. An example is the play *Mænd af Ære* (1890), where she used Georg Brandes as a model. Although many authors used living models in this period, it was still a phenomenon that often could lead to criticism and discussions. At the same time as *Mænd af Ære* was published, Gunnar Heiberg published his drama *Kong Midas* (1890), where he used Bjørnstjerne Bjørnson as a model. Heiberg also met resistance when publishing his play, but nowhere near as much as Kieler did. This

article examines why it was so much harder for Kieler to get her play published compared to Heiberg.

Keywords: *Kieler, Heiberg, Ibsen, living models, gender*

Å benytte seg av personer fra virkeligheten i skjønnlitterære verk er ikke et nytt fenomen. Det er heller ikke nytt at det å bruke levende modeller skaper diskusjoner og motstand. I den grad Laura Kieler er kjent i dag, er det først og fremst fordi hun sto modell for Henrik Ibsens Nora i dramaet *Et dukkehjem* (1879). Kieler brukte også levende modeller i store deler av sitt eget forfatterskap. I stykket *Mænd af Ære* (1890) brukte hun Georg Brandes, som var en mektig person i datidens litterære offentlighet, som modell for sitt sterkt kritiske portrett av en av datidens radikale litterater. Omtrent samtidig som Kieler prøvde å få verket sitt ut i offentligheten, utkom Gunnar Heibergs skuespill *Kong Midas* (1890), hvor han brukte Bjørnstjerne Bjørnson som modell for sannhetsforkynneren Ramseth, og portrettet var ikke flatterende. Kielerbiografen Inger-Margrethe Lunde skriver om *Mænd af Ære* at «[i]kke noe skuespill bortsett fra Ibsens ble så mye diskutert i offentligheten som dette», og legger til at dette delvis hang sammen med «at det konkurrerte med Gunnar Heibergs *Kong Midas* om oppmerksomheten» (2009, 212). Både Kieler og Heiberg hadde altså levert sterkt kritiske portretter av to av samtidens ledende litterære skikkelser, og begge fikk problemer med å få stykkene oppført. Selv om Gunnar Heiberg hadde visse vanskeligheter med å få stykket satt opp i Kristiania, var motstanden på langt nær så sterk som den Laura Kieler møtte. I København fikk Heiberg stykket satt opp uten problemer. Et overordnet spørsmål i denne artikkelen er derfor: Hvorfor var det så mye vanskeligere for Kieler å få sitt stykke oppsatt enn det var for Heiberg?

Det å bruke levende modeller var et utbredt fenomen på denne tiden, og kan derfor ikke i seg selv ha vært grunnen til at stykkene ble forsøkt stoppet. Riktignok måtte begge forfatterne regne med at stykkene deres kom til å vekke motstand. Portrettene de ga av Brandes og Bjørnson, som begge hadde mange tilhengere, var både svært kritiske og ikke minst tydelige. Jeg vil imidlertid argumentere for at forfatternes kjønn var den avgjørende årsaken til at Kieler møtte hardere motstand enn Heiberg. Dette vil jeg gjøre både ved å se nærmere på stykkenes innhold og ved å undersøke resepsjonen rundt stykkene da de kom ut. En målsetning er å sette søkelys på den historiske konteksten disse verkene ble skrevet innenfor, ikke minst med tanke på kvinners forfattervilkår. Det finnes forskning på enkelte kvinnelige

forfatteres bruk av levende modeller i samme periode, blant annet på Camilla Collett og Amalie Skram. Dette gjelder i hovedsak *Professor Hieronimus* og *På St. Jørgen* (1895) av Skram og *Amtmandens Døttre* (1854–1855) av Collett.¹ Likevel mangler det etter mitt syn forskning på kvinners bruk av levende modeller i denne perioden generelt. Det å finne levende modeller og å spekulere i hvem forfattere har tatt inspirasjon fra i utformingen av verkene sine, er ikke nytt, men å undersøke bruk av levende modeller i lys av kjønn, og hvordan det kan ha påvirket mottakelsen, er ikke blitt gjort i noen videre grad tidligere.

Laura Kieler som levende modell for Ibsen

I dag er Laura Kieler (1849–1932) en lite omtalt forfatter og hun er heller ikke viet noen særlig plass i litteraturhistorien. I sin samtid var hun derimot en relativt suksessfull forfatter, og flere av verkene hennes ble oversatt til andre språk. Hun var en aktiv samfunnsdebattant og holdt foredrag rundt omkring i Skandinavia. Gjennom hele sin karriere fremmet Kieler minoriteters, kvinners og andre undertrykte gruppers rettigheter (Kinck 1935, 499). Kielers engasjement gjaldt også kampen for likestilling mellom kjønnene, både når det gjaldt sosiale og politiske rettigheter og hvilke forventninger det ble stilt til kjønnene i sedelighetsdebattene. Under verdenskongressen for kvinner i 1893 var Kieler en av fire representanter fra Danmark. Her holdt hun en tale om kvinners rettigheter med fokus på at typiske kvinneyrker måtte ha en lønn det gikk an å leve av (Kieler 1893).

Gjennom hele sitt voksne liv og forfatterskap spilte Laura Kielers relasjon til Henrik Ibsen en sentral rolle. Kieler debuterte med romanen *Brands døtre* i 1869. Inspirasjonen til å skrive denne romanen fikk hun fra Ibsens drama *Brand* (1866). *Brands døtre* baserte seg på mange av de litterære karakterene i *Brand*, og romanen var både en oppfølger og en alternativ videreføring av Ibsens drama. Kieler sendte et eksemplar til Henrik Ibsen, sammen med et brev hvor hun ba ham tilgi henne for å ha brukt karakterer fra hans verk, og at hun håpet at han kunne se at dette betydde at verket hans hadde hatt stor betydning for henne (Kieler 1870). Ibsen svarte vennlig, og oppfordret henne til å fortsette og skrive (Ibsen 1870). Ikke lenge etter reiste Kieler til København hvor hun møtte Ibsen for første gang. Han inviterte henne til å besøke seg og sin kone i Dresden året etter. Det var under dette oppholdet at Ibsen ga Kieler kallenavnet «Lerkefuglen», som også var kallenavnet

1. I Skrams tilfelle har spesielt Borghild Krane og Antonie Tiberger vært opptatt av det selvbiografiske i de to institusjonsromanene. Det er flere som har skrevet om Collets bruk av seg selv og Johan Sebastian Welhaven som levende modeller i *Amtmandens Døttre*. Et tidlig eksempel på dette er Henrik Jørgers artikkel «En norsk Forfatterinde» fra 1877.

til Nora i *Et dukkehjem*. Senere besøkte Laura Kieler Ibsenfamilien sammen med sin mann, Victor Kieler, og da skal Henrik Ibsen ha omtalt deres ekteskap og hjem som «et dukkehjem» (Kinck 1935, 504).

I *Et dukkehjem* tar Nora opp et lån uten at mannen hennes er klar over det, og hun forfalsker farens underskrift, slik at de kunne få råd til en utenlandsreise som skulle helbrede mannens sykdom. I 1876 ble Victor Kieler syk med tuberkulose. For å finansiere en reise til sydligere strøk, som ville være helsebringende for mannen, tok Laura opp et lån bak mannens rygg. Under denne reisen besøkte de igjen Henrik Ibsen og hans kone. I et brev til lektoren Bernt Magnus Kinck, skrev Kieler at det var under dette besøket at hun fortalte Suzannah Ibsen om lånet. Kieler håpet at hun gjennom det hun tjente på forfatterskapet sitt, skulle klare å nedbetale lånet uten at Victor fikk vite om det. Hun greide hverken å nedbetale lånet i tide eller å holde det skjult for Victor. Da de var kommet hjem fra reisen, begynte de økonomiske problemene å vokse for Laura, og mannen hennes fikk etter hvert greie på hva hun hadde gjort. I motsetning til Noras heroiske utgang, hvor hun forlater mannen og barna sine, krevde Victor skilsmisse. Laura ble også fratatt barna sine, og hun ble tvangsinnlagt på et sinnssykeasyl (Lunde 2009, 176). Laura Kielers utgang på situasjonen var altså mye bitrere og mindre heroisk enn den var for Nora. Det var likevel denne hendelsen som ble utgangspunktet for Nora-karakteren i *Et dukkehjem*, og det som ble stående som Kielers ettermæle. Ibsens bruk av Kieler som modell ble ikke i noen videre grad diskutert ved utgivelsen av *Et dukkehjem*, men det ble straks konstatert at det fantes en levende modell bak Nora og også tydelig hentydet til hvem modellen var. Laura Kieler mislikte hvordan hun ble fremstilt i *Et dukkehjem*, og hvordan denne fremstillingen ble brukt mot henne senere i karrieren hennes.

Det litterære patriarkatet og kvinners stilling

På 1880-tallet fikk kvinner en tydeligere stemme i offentligheten enn hva som hadde vært vanlig tidligere. Litteraturen ble et viktig ytringsrom for kvinner, både som forfattere og kritikere. I artikkelen «De danske Forfatterinder og Kritiken» skrev Kieler om hvordan hun oppfattet at kritikerne, som ofte var menn, vurderte litterære verk ulikt ut fra kjønn til forfatteren. Derfor etterlyste Kieler flere kvinnelige litteraturkritikere. Dette mente hun ville gi en riktigere vurdering, både av kvinnelige og mannlige forfattere. Videre skrev hun at det kostet mer for kvinnelige forfattere enn mannlige å uttale seg offentlig. Dette skyldtes at kvinner raskere ble beskyldt for å uttale seg om noe utenfor deres kompetansefelt. «Vovede hun en

lille Smule at rejse sig, blev hun snart trykket i Knæ igen ved Beskyldning for, at hun havde paataget sig en Opgave, hun ikke magtede» (Kieler 1887, 17). Selv om mulighetene for å ytre seg offentlig var til stede, ble det stilt andre krav til de kvinnelige uttalelsene sammenlignet med de mannlige. Selv blant de mannlige forkjemperne for kvinnefrigjøring, hang det igjen en fortidig oppfattelse av kjønnsrollene som favoriserte menn. Litteraturhistorikeren Pil Dahlerup bruker betegnelsen «det litterære patriarkatet» for å beskrive dette, og henviser særlig til Georg Brandes. Dahlerup skriver blant annet at Brandes, som mente at kvinnefrigjøring var viktig, ikke nevner noen kvinnelige forfattere i *Det moderne gjennombruds mænd* (1883), og at han dermed indirekte holder fast ved den «[...] patriarkalske forestilling om skaberkraften som mandlig» (1983, 87). Dette hevder Dahlerup er et langt mer effektivt sensurfilter av kvinner enn en direkte polemikk: «Den har det faderlige dobbeltgreb af på én gang nedvurdering og opvurdering: kunst er det ikke, men det er livsvigtigt» (1983, 88).

Georg Brandes var en banebryter innen nordisk kvinnefrigjøring. I 1869 oversatte han John Stuart Mills *Kvindernes underkuelse* til dansk og tilføyde sitt eget forord. Dette var ifølge Dahlerup med på å starte den nordiske kvinnekampen (1983, 60). I 1885 ble den andre utgaven av Mills bok utgitt i Danmark, også med et forord av Brandes (Bredsdorff 1973a, 152). Selv om Brandes var en av foregangsfigurene i tidlig kvinnesakshistorie, hadde han og kvinnebevegelsen et ambivalent forhold til hverandre. Ifølge litteraturhistorikeren Elias Bredsdorff, hadde relasjonen mellom Brandes og den danske kvinnesaksforeningen stadig blitt mindre vennskapelig gjennom årene (1973b, 123). Uenighetene nådde toppen med kvinnesaksforkjemperen Elisabeth Grundtvigs foredrag i Dansk Kvindesamfund 16. mars 1887. Dette påvirket også forholdet mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Georg Brandes. Litteraturkritikeren Rolv Thesen skriver at «Bjørnson og Brandes var vener – på ein måte – i ti år, frå hausten 1877 til hausten 1887» (1938, 2). Thesen beskriver bruddet mellom Bjørnson og Brandes som en konsekvens av uenigheter mellom de to i forbindelse med sedelighetsdebattene (1938, 28). Grundtvig formulerte i sitt foredrag sitt syn på kravene for begge kjønn i sedelighetsdebattene. Hennes overbevisning var at både kvinner og menn burde leve sedelig før ekteskapet: «Kjønnsdriften er hverken hos Manden eller hos Kvinden uimodstaaelig. Den kan og bør, som enhver anden Drift, staa under Fornuftens og Viljens Herredømme» (1887). Hun pekte på Georg Brandes som en representant for dem hun kritiserte, nemlig de som mente at begge kjønn måtte kunne leve slik mennene allerede gjorde. Som en kommentar til og kritikk av Grundtvigs foredrag, skrev Brandes tre artikler i Politiken. I den første artikkelen kommenterte han det kravet Grundt-

vig stilte: «Mændene bør blive som Kvinder, det er udlagt: rene Væsner, hvad der i det moderne Sprog kaldes Handsker» (1887). Grundtvigs holdning samsvarte med Bjørnsons syn i sedelighetsdebattene. Denne holdningen kommer blant annet frem gjennom skuespillet *En Hanske* (1883), som på mange måter ble toneangivende i sedelighetsdebattene. Brandes refererte her altså til Bjørnsons skuespill og angrep med dette både Grundtvig og Bjørnson.

Bjørnson skrev et støttende brev til Grundtvig, som også ble publisert i danske Morgenbladet: «Alene Mangel paa Tid har afholdt mig fra at svare paa de raeste Angreb, jeg paa længe har set, og som i hver Linje gjælder mig ligesaa meget som Dem eller Deres venner» (1887). Bjørnson hevdet at Brandes hadde vært alt for brutal i kritikken sin: «Og noget frækkere end at kalde dem, der forkynder Selvtugtens Lære i det kjønslige, for 'Handsker' eller 'Vanter', har jeg sjælden set» (1887). Bjørnson og Brandes fortsatte diskusjonen seg imellom gjennom en brevveksling. Brandes skrev i et brev til Bjørnson:

Jeg var ikke raa, men jeg var streng overfor denne skidenfærdige Dilettantisme der pjatter ud i Taaget. Det var min Ret. Jeg er sandelig ingen Modstander af en Frk. Grundtvig. (...) Jeg vil ikke se Kvindesagen, som jeg selv ganske alene har bragt frem her i Norden og i en Aarrække ene kæmpet for under Forfølgelse fra alle Sider, forrvølet af uvidende Kvinder. (1887; sitert fra Bull og Borup 1939)

Til dette svarte Bjørnson: «Ikke De har rejst kvinnesaken i Norden; det har fru Collett længe før Dem samt inbragt kundskab fra Amerika. Og den forkluddres ikke ved sædelighedskravet, den finner først i det sin ænnelige løsning» (1887; sitert fra Bull og Borup 1939). Fiendskapet mellom Bjørnson og Brandes fortsatte og feiden mellom de to kan, som jeg vil komme tilbake til, ha hatt innvirkning på hvordan de vurderte stykkene hvor motparten ble portrettert.

Handlingen i *Mænd af Ære*

I Laura Kielers drama *Mænd af Ære* blir tematikker som fri kjærlighet, sedelighet og kjønnsroller behandlet. I tillegg er levende modeller, som stykket både tematiserer og gjør bruk av, sentralt. Hovedkarakterene i stykket er Elisabeth Skeel og Robert Huitfeldt. De lever i et samliv bygget på fri kjærlighet, uten noen ekte-skapsinngåelse. Huitfeldt er forfatter og har oppnådd stor suksess med verk hvor han har benyttet seg av levende modeller. Huitfeldt fremstilles som en forfatter som kynisk utnytter modellene sine, uten at han egentlig har noen interesse eller medfølelse for situasjonene deres. Det er litteraten Terslew som hele tiden opp-

muntrer Huitfeldt til hvilke saker han bør skrive om, og hva som vil selge godt. Terslew fremstilles som en moralsk avskyelig litterat, og ble raskt identifisert med Georg Brandes. Allerede ved starten av andre akt, er Huitfeldt begynt å bli lei av Elisabeth og deres samliv. I motsetning til Huitfeldt, viser Elisabeth stor omsorg for de laverestilte i samfunnet. Elisabeth bruker mye tid, og en god del av Huitfeldts penger, på å forbedre forholdene for de fattige i byen. Dette synes ikke Huitfeldt noe om. Huitfeldt forteller Terslew at han er såpass lei av Elisabeth at han er villig til å gi henne videre til noen andre i deres litterære omgangskrets. Dette takker Terslew villig ja til. Når Huitfeldt viser seg som en som hverken bryr seg om Elisabeth eller dem han har basert verkene sine på, forlater Elisabeth det frie ekteskapet deres. Ved slutten av stykket har Huitfeldt gjort stor suksess med et nytt verk, denne gangen et drama som dreier seg om kvinnesaken. Til dette stykket har Huitfeldt brukt en fattig kvinne som levende modell. Denne kvinnen bor alene på et loftsværelse og klarer akkurat å livnære seg som kopist. Huitfeldt har bare blitt fortalt om denne fattige kvinnen, som er nær ved å dø av tæring, og er ikke klar over at hun i virkeligheten er Elisabeth. Gjennom *Mænd af Ære* viser Kieler at kravet om sedelighet ikke er likt hos menn og kvinner. Det kan se ut som om Kieler i utgangspunktet, gjennom Elisabeth, er en forkjemper for den frie kjærligheten. Men så lenge menn og kvinner ikke har de samme rettighetene, og det stilles ulike krav til dem, er ikke dette mulig for begge kjønn. Kvinner som inngår såkalte frie ekteskap, vil ende som falne kvinner. Hvis relasjonen skulle ta slutt, sitter kvinnen igjen uten noen rettigheter og få muligheter til å forsørge seg selv. Kieler viser at den politiske litteraturen også kunne være kynisk beregnende, altså være skrevet uavhengig av forfatterens reelle politiske synspunkter og livsførsel. Dette får selvsagt også konsekvenser for synet på bruken av levende modeller, som her beskrives som ren utnyttelse av andres lidelse. Hun kritiserer her hele tendenslitteraturen, Brandes' parti og gjennombruddets menn.

Gunnar Heiberg og *Kong Midas*

Gunnar Heiberg (1857–1929) var en kontroversiell dramatiker og bohém i kretsen til Hans Jæger. Biografen Einar Skavlan skriver følgende om Heiberg og Jæger: «Begge hørte de til samme krets av studenter, kunstnere og litterater som møttes på kaféer og hybler, glødende opptatt av nye opprørske tanker» (Skavlan 1950, 62). Felles for dem som var en del av bohembevegelsen var at de alle var i opposisjon til det konvensjonelle samfunnet og levde uavhengig av normer og moralkonvensjoner. Heiberg var i opposisjon til den eldre generasjonen og levde et noe

utsvevende liv. Han hadde Georg Brandes og hans idéer som forbilde og var i likhet med de andre bohêmene til dels kritisk til Bjørnson som offentlig person (Hovdenakk 2022, 8).

Kong Midas handler om Anna Hielm, en ung enke som mistet mannen sin to år før nåtidshandlingen. Både Finn Hals, som er rundt 30 år, og Johannes Ramseth, som er en generasjon eldre, er interessert i henne. Ramseth er karakteren som av mange ble tolket som å ha Bjørnstjerne Bjørnson som modell. Dette ble også oppfattet som et tydelig angrep på Bjørnson fra Heibergs side. Ramseth fremstilles som en aldrende mann med makt, men som ikke godtar at det kommer nye og yngre generasjoner som tar over etter ham. På dødsleiet skal Annas mann ha fortalt henne at han alltid hadde vært trofast mot henne. Dette har Ramseth kilder på at ikke stemmer, og det lar han Anna få vite i et selskap. Når en av de andre i selskapet bemerker at det kanskje ikke var nødvendig å fortelle dette til henne, reagerer Ramseth slik:

De skal ikke tale i den ironiske tone, unge mand. Hvad jeg sagde, det har gjort indtryk. Kanskje af smertelig natur nu strax i begyndelsen. Men det vil forandre sig. For hvad jeg meddelte hende, det var af sandhed, og det vil åbne hendes øjne, og hun vil takke mig. (Heiberg 1890, 60)

Ramseth blir her fremstilt som en sannhetsforkynner som utsettes for de andre karakterenes harselas. Han ser det som sin livsoppgave å sørge for at Anna får vite sannheten fordi han tror dette er det beste for henne. «Dette er bare krise, og den vil vende sig til det gode, når hun får sandheden at vide ned i dens dybeste sammenheng. Da vil alt bli godt. Å, der er lunt på sandhedens side, der er hygge i ly af den» (Heiberg 1890, 151). Ramseth ser seg selv som den som besitter den riktige sannheten og at det er hans plikt å formidle den: «Hvad jeg tror, hvad jeg føler, det er sandhed, for jeg har sandhedsevnen, jeg har den af naturen [...]» (Heiberg 1890, 152). Stykket ender med at Ramseth bruker tjenestepiken som jobbet hos Anna og mannen hennes som sannhetsvitne til at mannen hennes ikke var trofast gjennom hele ekteskapet. Anna blir svært lei seg under denne scenen, noe Ramseth ikke skjønner noe av: «Men det var jo sandhed –!» (Heiberg 1890, 215). Ramseth er altså gjennomgående, og helt til det siste, uforstående til at det i noen sammenhenger ikke passer seg å fortelle sannheten.

Utgivelsen av *Mænd af Ære* og *Kong Midas*

Mænd af Ære ble ferdig i 1888, men Kieler møtte motstand da hun forsøkte å få stykket utgitt og satt opp på teaterscenen. Tidligere hadde hun uten problemer fått utgitt de fleste av verkene sine på Schönberg forlag i København, men dette skuespillet ville ikke forlaget gi ut, selv om forleggeren skal ha sagt at det var et godt arbeid. Ifølge Bernt Magnus Kinck var grunnen at Schönberg var redd for at stykket «vilde vekke 'brandesianernes' raseri» (1935, 520). Heller ikke andre forlag i København som Kieler prøvde å få utgitt stykket hos, var villige til å gi ut *Mænd af Ære*. To år etter at verket forelå som manuskript, fikk Kieler til slutt utgitt det hos Cappelens forlag i Kristiania. Før utgivelsen sendte Kieler dramaet til Ibsen, som skrev tilbake til henne: «'Mænd af Ære' har jeg læst med levende interesse og jeg synes alle vore teatre burde skynde sig med at bringe dette stykke til opførelse [...]» (Ibsen 1888). Han kommenterte at noen av partiene muligens kunne endres eller strykes, men at dette var innvendinger som enkelt kunne arbeides med under innstuderingen. Det viste seg likevel vanskelig å få stykket satt opp. Kieler forsøkte først å få *Mænd af Ære* oppsatt hos Dagmartheateret i København der Francesco Cetti var teatersjef. Han skal ha uttalt seg positivt om stykket, men ville ikke selv anta det, da han snart skulle slutte som teatersjef (Lunde 2009, 214). I stedet fulgte Kieler Cettis anbefaling om å prøve å få skuespillet antatt hos teatersjef Morten Edvard Fallesen og sensor Erik Bøgh ved Det Kongelige Teater i København (Lunde 2009, 215). Dette lyktes ikke.

Det Kongelige Teater hadde nylig satt opp *Kong Midas*, som ble spilt for første gang 17. januar 1890, hvilket ble sett i sammenheng med at *Mænd af Ære* ble avvist. Det gikk rykter om at denne avgjørelsen skyldtes at Edvard Brandes satt i teaterkommisjonen (Lunde 2009, 215). Teatersjefen avviste at dette hadde noe med avgjørelsen å gjøre i et innlegg i Berlingske Tidende. Her argumenterer han også for hvorfor de satte opp *Kong Midas* og ikke *Mænd af Ære*:

[...] heri samstemmer Censor og Theaterbestyrelsen – (stykket) egner sig mere til boglig end til scenisk Behandling; (...). Det er, baade efter Censors og min Mening, et svagere Arbeide end *Kong Midas*. Dette sidste kan maaske have større feil, men saa har det til Gjengjæld ogsaa større Fortrin og er i det hele et mer storslaaet Arbeide. (Fallesen 1890)

Mænd af Ære ble første gang oppført i København ved Casino Teater 21. mai 1890. Gunnar Esmann skrev i Dagens Nyheder om premieren: «Kasino spillede i Onsdags en lille Skandaleforestilling [...]», og om Kieler skrev han:

Før det første aabenbarer det en saa storartet Raahed i Tankegang og Udtryk, at man unægtelig maa føle sig frapperet ved at vide det er skrevet af en Forfatterinde, der ellers i Tide og Utide ynder at give sig selv offentlig Attest for at være en ulastelig Dame og Borgerrinde. (Esmann 1890)

Stykket ble også spilt på Christiania Theater i april året etter. Der ble det spilt kun fire ganger (Anker 1956). Fra oppføringen av *Mend af Ære* på Christiania Theater skrev Aftenpostens kritiker: «Dets polemiske Karakter fremkaldte ogsaa ved Opførelsen iaftes meget livlige Demonstrasjoner. Spektaklet begynte allerede ved første Akts slutning» (Aftenposten 1891). Ifølge skribenten skal det ha vært piping fra unge «Bohêmeaspiranter» i protest mot stykket, men også klapping fra deler av publikum. Bjørn Bjørnson skriver også at det var piping under premieren og tilføyer at den tredje kvelden stykket ble spilt, hadde andre akt ved en feiltakelse blitt hoppet over (1937, 277–278).

Heiberg møtte også motstand når han ville utgi og sette opp *Kong Midas*, særlig i Norge. Ifølge Bjørnson-biografen Aldo Keel skal Alexander Kielland ha anbefalt Heibergs skuespill til forleggeren Frederik Hegel hos danske Gyldendal. Hegel ønsket ikke å gi ut stykket og Heiberg fikk i stedet utgitt skuespillet hos Schuboths boghandel forlag i København (1999, 233; Kielland 1978, 257). Det Kongelige Teater hadde allerede antatt stykket et år tidligere, og det var en suksess i København. I Norge var det derimot vanskeligere for Heiberg å få satt opp stykket. Heiberg forsøkte å få *Kong Midas* oppført ved Christiania Theater, men teatersjef Hans Schrøder refuserte stykket. Senere skrev Schrøder at dette var fordi skuespillet var «[...] et personlig angrep på en forfatter som er en av grunnleggerne av vår nasjonalscene» (Just 1948, 29). Denne avgjørelsen skapte debatt og protester. Under oppføringen av et annet stykke like etter refusjonen, reiste Nils Collett Vogt og Hans Jæger seg i salen og protesterte og ropte «Ned med det Bjørnsonske regimente. Op med Kong Midas!» (Bjørnson 1937, 260). Garborg var en av dem som mente at stykket burde bli satt opp, og at det ikke var individet Bjørnson som ble angrepet, men heller en egenskap han hadde:

Ved Teaterdirektionens Dumhed er det altsaa nu slaaet fast, at Ramseth skal være Bjørnson. Men egentlig er Ramseth ikke Bjørnson. Man kan i det højeste sige, at han er en Side af Bjørnson sat i Person; men det vil igjen sige, at han er en Person; som i en enkelt Henseende ligner – eller efterligner – Bjørnson. Og det vil da atter sige, at det ikke er Individet Bjørnson, der skal rammes, men en Egenskab, som blandt mange andre ogsaa Bjørnson, har. (Garborg 1890)

Garborg skrev at stykket var godt nok til å bli oppsatt ved Christiania Theater og at teatersjefen ved å avvise stykket ikke hadde «aflagt Vidnesbyrd om høy æsthetisk Moral», men heller «Vidnesbyrd om æsthetisk Indskrænkethed» (1890). *Kong Midas* ble etter hvert satt opp på Tivoli Teater i Kristiania. Einar Skavlan skrev at «Der var jubel og pipekonserter for «Kong Midas» på Tivoli – og pipekonsert på Christiania Theater samtidig, fordi det hadde forkastet stykket» (1950, 11–12). Både Kieler og Heiberg strevde altså mest med å få utgitt stykkene sine i hjemlandet til de levende modellene. De endte opp med å først utgi stykkene sine henholdsvis i Norge og i Danmark, sannsynligvis som en følge av større avstand til de utleverte modellene.

Bruk av levende modeller

Å ta inspirasjon fra virkelige personer var ikke et nytt fenomen på denne tiden, men var ikke desto mindre et innslag som skapte debatt. Bruk av levende modeller i litteraturen var i utgangspunktet et grep for å skape en virkelighetsnær litteratur som ga en troverdig framstilling av datidens samfunn. Det var ulike synspunkt knyttet til hvorvidt det var i orden å bruke levende modeller, og i så fall i hvilken grad det var akseptert. Diskusjonene oppstod ofte når modellene var gjenkjennelige offentlige personer. De etiske problemene handlet ofte om at modellens privatliv ble utlevert, og at modellen ble feilaktig fremstilt eller følte seg sveket av forfatteren. Diskusjonene rundt det etiske aspektet dreide seg ofte om hvor grensen for bruk av levende modeller gikk eller hvor den burde gå. Det var også ulike diskusjoner, reaksjoner og konsekvenser ut ifra hvem den levende modellen var, og hvem forfatteren som brukte levende modell var. Slike diskusjoner har vi også hatt i nyere tid i forbindelse med debattene omkring virkelighetslitteraturen, som særlig ble gjeldende fra 2000-tallet og som har mottatt mye oppmerksomhet, også i litteraturforskningen. Forskning på biografisk dramatikk har imidlertid i mindre grad vært undersøkt. Ursula Canton er en av dem som har gjort seg bemerket på feltet. Canton skriver at selv om tilfellene av biografiske dramaer har økt de siste tiårene, er dette langt ifra et nytt fenomen. Hun trekker blant annet frem Shakespeare og Schiller som tidlige eksempler på forfattere som brukte levende modeller i sin dramatikk (Canton 2011, 2).

I *Kong Midas* er Ramseth åpenbart basert på Bjørnstjerne Bjørnson. En av scenene i stykket skal være direkte inspirert av en hendelse fra virkeligheten mellom Bjørnson og Heiberg:

RAMSETH

Å, det er så kjedelig. Jeg mødte Carsten Solheim. Han lugtede af brændevin, og klokken er ikke 12 endnu. Det er så tungt! Jeg havde håbet så at der skulde blit noget af ham. Gud velsigne dere, dere som har gode og hyggelige hjem, kan dere ikke ta dere af ham, så han ikke går tilgrunde – og gjøre noget for ham. (Heiberg 1890, 43)

Her kan det neppe herske tvil om at Carsten Solheim er basert på Heiberg selv. Denne scenen har bakgrunn i en hendelse fra et selskap Bjørnson deltok i hos Klaus Hanssen. I dette selskapet henvendte Bjørnson seg til alle i selskapet som hadde «gode hjem» og ba dem om å ta vare på den drikkfeldige Gunnar Heiberg, som han var bekymret for (Skavlan 1950, 171). Grunnen til bekymringen var at Bjørnson tilfeldig hadde møtt Heiberg tidlig en morgen. Heiberg hadde vært ute og drukket, og Bjørnson oppfattet ham som svært beruset (Keel 1999, 233). Ramseth-figuren fremstår slik sett som en tydelig hevnaksjon fra Heibergs side. Edvard Beyer skriver følgende, med henvisning til Bjørnsons sentrale og ofte kontroversielle rolle i norsk offentlighet: «Det var mange som mente Bjørnson burde nøye seg med å være dikter. Især motstanderne, naturlig nok – selv om de nok kunne bli opprørt over hans diktning også» (1990, 93). Noe av bakgrunnen for Heibergs stykke var ifølge Skavlan også Bjørnsons foredrag «Engifte og mangesgifte», hvor han hadde «[...] fordømt 'Fra Kristiania-Bohêmen' og hele den læren om kjønnslig frihet som Heiberg satte høyt» (1950, 170). Heiberg gjør narr av sannhetsforkynneren Ramseth. I 1877 holdt Bjørnson talen «Om at være i Sandhed», hvor han blant annet stilte et krav om å fortelle sannheten, uansett, selv om det kunne komme til å skape uvennskap og splid. Ramseth bunner altså i en egenskap og et kjennetegn fra Bjørnson, men Heiberg latterliggjør ham og gjør ham dummere enn han er.

I Kielers *Mænd af Ære* er det Georg Brandes som raskt blir utpekt som den levende modellen for Terslew. Denne karakteren fremstår som en karikert og svært kynisk litterat. Selv om Huitfeldt er den som utnytter de levende modellene for å oppnå suksess, er det Terslew som oppfordrer ham til å gjøre det. I motsetning til Heibergs Ramseth, blir ikke Terslew latterliggjort av de andre karakterene. Han fremstår som en de har respekt for og som de gjerne følger. Han er likevel i høy grad en endimensjonal karakter som framstår ubetinget ond. Terslew er talsmannen i stykkets litterære miljø og er den som setter dagsordenen. Georg Brandes var også en betydningsfull skikkelse i datidens litterære miljø. Gjennom forelesningsrekken *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur* (1871) oppfordret Brandes blant annet de nordiske forfatterne til å skrive om problemer i samfunnet, noe som

er uløselig knyttet til perioden omtalt som det moderne gjennombrudd. I stykket blir Terslews tilhengere kalt terslewianere, på samme måte som Brandes' følgerskare ble kalt brandesianere. Kieler skrev i et brev til B. M. Kinck flere år senere om hvem hun hadde hatt i tankene i utformingen av stykket: «Georg Brandes og E. Brandes' Aandsretning var ikke blot en Udryddelseskrig mod al Religion, men ogsaa mod al Moral og Sædelighed. Derfor slog jeg det Slag i Brandesianismens Ansigt» (Kieler 1931).

Terslew skildres som en ganske ufyselig person med et forkvaklet kvinnesyn. Dette kommer blant annet frem når Terslew og terslewianerne skal møte Elisabeth for første gang:

TERSLEW

Nysseligt – nysseligt! Men forbarm dig nu over vor nysgærrighed og lad os endelig få se den huri, du så længe omhyggelig har gemt for os i dit harem. Vi har jo ikke en gang fået se hendes næsetip! (Kieler 1890a, 97)

Ikke lenge etter at Huitfeldt har presentert Elisabeth for omgangskretsen, forteller han Terslew at han er lei av Elisabeth. Da foreslår Terslew at Huitfeldt kan sende henne på rundgang i gjengen deres:

TERSLEW

Kære ven, så kunde måske jeg – succedere? Jeg kunde nok tumle hende, hvis jeg vilde. (Kieler 1890a, 106)

Foruten maktperspektivet og at Terslew er den ledende foregangsmannen i det litterære miljøet som skildres i *Mænd af Ære*, deler ikke Brandes mange likheter med karakteren. Kieler bruker Georg Brandes og brandesianismen som modeller i *Mænd af Ære*, men det hun angriper, er heller en kultur og en tendens hun oppfatter som usunn, enn en enkeltperson. Kielers fremstilling av Terslew, og dermed også Georg Brandes, er ikke latterliggjørende som hos Heiberg, men fremstillingen hennes er likevel utelukkende negativ. Med bakgrunn i at Brandes satte i gang kvinnekampen og regnes som svært viktig i den nordiske kvinnefrigjøringen, må Kielers fremstilling leses som at hun vil avsløre ham, og vise at dette ikke nødvendigvis er hele sannheten. Brandes er ikke den kvinnesaksaktivisten han har utgitt seg for. Flere år senere skrev Brandes om sitt inntrykk av Kielers skuespill: «Jeg vendte tilbage til Kjøbenhavn, hvor der paa Casino spiltes et fjanter stykke imod mig, kaldet *Mænd af ære*, forfattet af en Madam» (1908, 274–275). Han gjenkjente altså seg selv som modellen i *Mænd af Ære*. Ved å omtale stykket som «fjanter» avviser han

det som et verk av kvalitet, og han nedverdiger seg ikke til å skrive navnet til forfatteren, det er kun en madam, altså en tilfeldig kvinne.

Kritikken fra det etablerte patriarkatet

Den samtidige mottakelsen av *Kong Midas* ser ut til å være samstemt om å knytte Ramseth til Bjørnson. Uenigheten ligger i hvor stor grad modellen *er* Bjørnson, og hvor vellykket og riktig bruken av levende modell er her. Flere anmeldere pekte på at også Bjørnson selv hadde brukt levende modeller i mange av sine verk og derfor burde godta selv å bli brukt som modell. Arne Garborg gikk blant annet gjennom alle Bjørnsons verk som hadde skapt spekulasjon rundt hvem de ulike karakterene kunne være basert på. Garborg påpekte at *Kong Midas* er «den gamle Historie, som evig blir ny», og at han var glad for at Bjørnson tilsynelatende ikke hadde hatt noe å gjøre med refusjonen hos Christiania Theater (1890). Litteraturkritikeren og tanten til Heiberg, Margrethe Vullum, begynte et lengre innlegg om stykket i Verdens Gang slik: «Først Spørsmålet Bjørnson, der næsten har kommet til at overskygge alt andet. Redaktør Ramseth er ikke Bjørnson» (1890a). Selv om hun skrev at det kunne være noen begivenheter og fraser som kunne stamme fra Bjørnson, ville uansett replikkene være noe annet når de kom fra karakteren Ramseth, enn virkelighetens Bjørnson. Vullum skrev også i Dagbladet om hvilken betydning Christiania Theaters avvisning av stykket hadde hatt: «Forkastelsen gjør, at Folk ganske naivt siger: 'Men er Bjørnson saadan? – Jamen, han maa jo være saadan, naar det ligner i den Grad, at Stykket ikke kan opføres'» (1890b). Videre skrev hun:

[...] det er ikke Ramseths Fejl, at han minder om Bjørnson i et og andet, det er Bjørnsons Fejl, naar han ligner Ramseth; og skal vi paa alle Hold ta Kampen op med 'Paverne', hvad Bjørnson sikkert er enig i, maa han da tillade, at andre ogsaa vil slaas lidt med ham [...]. (1890b)

En viktig distinksjon her, er at selv om Ramseth ikke *er* Bjørnson, er det likevel et angrep på Bjørnson. Ramseth-karakteren er åpenbart basert på gjenkjennelige trekk fra Bjørnsons offentlige person, uten at dette betyr at en kan sette likhetstegn mellom den litterære karakteren og den virkelige personen.

Georg Brandes så heller ikke på hvem som var modellen bak Ramseth som det viktigste: «Og det avgjørende er, at dette Skuespil er skrevet af en sand Dramatiker, en Mand med en fremragende Skuespillers Øje og Øre, der former sine Repliker, som de falder i Livet (...)» (1890). Han skrev også at det var Christiania Theaters

skyld at fokuset hadde vært på Bjørnson som modell for stykket. For Brandes var bruken av levende modell i *Kong Midas* uansett innenfor grensen for hva en forfatter kunne tillate seg å bruke av inspirasjon i verket sitt: «Hvem Hr. Gunnar Heiberg end har havt til Model for Personerne i sit Skuespil, kan alle, som kjender det, og vil den hele Almenhed snart kunne bevidne, at hans Modelbrug hører til det absolut tilladelige» (1890). Denne uttalelsen må ses i sammenheng med bruddet mellom Bjørnson og Brandes, som hadde oppstått etter uenigheter i sedelighetsdebattene. Bjørnson knyttes altså i en eller annen grad til stykket av stort sett alle kritikere. De fleste var også enige i at han var modellen, men at det i størst grad var refusjonen av stykket som bidro til at Bjørnson ble utpekt som modell. Av de som raskt pekte på Bjørnson som modell for Ramseth, var det litt ulike meninger om hvordan man skulle forholde seg til dette. I likhet med Brandes mente også Hans Christian Hansen at Heiberg hadde brukt levende modell på en akseptabel måte:

Som De ser, er det altsaa ogsaa min mening, at Bjørnstjerne Bjørnson rammes af tendensen i 'Kong Midas'. Han rammes i sin litterære personlighed som en af problemdigterne, og kanske som den af problemdigterne, som har drevet problemdigtinge ud i sin uheldigste yderlighed. Jeg fæster mig udelukkende ved denne ene side, den rent litterære. Bjørnsons privatliv kan det selvfølgelig ikke have været Gunnar Heibergs mening at ramme. (1890, 92)

Resepsjonen av *Mænd af Ære* har i motsetning til resepsjonen av *Kong Midas* et mye større fokus på andre ting enn selve stykket og bruk av levende modell. En del av anmelderne kommenterte hvem modellen må ha vært, og hvem angrepet må ha vært rettet mot, men mange fokuserte også på Kielerers personlige egnethet som forfatter. I danske Politiken, hvor Edvard Brandes var medredaktør, skrev en skribent med signaturen P. N. at han oppfattet Kieler som «En ganske jevn, talentløs og litterært udannet kone». Han oppfattet at stykket var skrevet «i ledige stunder – mellom Køkkenet og Barnekammeret» (Politiken 1890). Det var flere kritikere som fokuserte mer på Kieler som person og kvinne, samt Henrik Ibsens fremstilling av henne i *Et dukkehjem*, enn på vurderingen av selve stykket. En artikkel med tittelen «Æresbegrebet og Kvindesagen» og signaturen Helmer, sto på trykk i den danske avisen Dagens Nyheder og ble gjengitt også noen dager senere i norske Aftenposten. Skribenten ville gjerne belyse noen spørsmål angående æresbegrep og kjønn som han mente var aktuelle i forbindelse med utgivelsen av *Mænd af Ære* (Dagens Nyheder 1890). Innleggsforfatteren mente at man tillot at kvinner sladret mer enn menn, noe som skyldtes at kvinner ikke var i stand til å argumentere på

andre måter. Han skrev at man nok kunne tillate denne sladringen i private sammenhenger, men at det samme ikke kunne gjelde i offentligheten.

Hidtil har jeg kun talt om den stille Bagvaskelse, den som strømer igjennem private Kanaler. Men lad os nu tænke os Skavanken ført frem i offentlige Forhold i Kritiken, i den æstetiske og dramatiske Literatur: med andre Ord lad os tænke os, at en Kvinde i Tendensens Tjeneste offentlig nedsætter eller roser Personer, som ikke fortjener det; lad os tænke os, at hun, som man siger, maler efter Model og i sine Arbeider fører folk frem til Fortaanelse og Mistænkeliggjørelse, som gaa lyslevende rundt iblandt os, og som have været uheldige nok til i Livet at komme hende patværs. (Dagens Nyheder 1890)

Skribenten viste ganske tydelig hva han mente om hvordan Kieler hadde brukt modell i *Mænd af Ære*. Slik han fremstilte det, var Brandes blitt et offer for Kielers feilaktige mistenkeliggjøring av modellen sin, nesten ved en ren tilfeldighet. Han viste også til eksempler knyttet til æresbegrepet som er direkte rettet mot Kieler:

Men lad os tage et endnu alvorligere Exempel: En Kvinde gjør sig f. Ex. skyldig i Vexelfalsk, ikke af smudsig vindesyge men for at redde sine Nærmeste fra Ruin. Hun lader sig altsaa her lede af sin varme Følelse, at denne ubeskrivelig umiddelbare, varme Følelse, som man i Galanteriets svundne Dage var saa tilbøtelig til særlig at tilkjende Kvinden. Kan det nu forenes med Æresbegrebet? (Dagens Nyheder 1890)

Ved å bruke nettopp dette eksempelet, fjernet han fokuset fra stykket og rettet søkelyset mot Kielers troverdighet. Forfatteren av innlegget var ikke noen utpreget forkjemper for at kvinner uttalte seg i offentligheten. Hvis de likevel valgte å gjøre det, burde de tenke seg nøye om før de kom med sine uttalelser: «Men Ulykken er, at Kvinden har saa ondt ved at tie. Er det ikke ogsaa deres Mening?» (Dagens Nyheder 1890). Forfatteren oppfatter Kieler som en som burde forblitt taus, og at hun ikke var i en posisjon hvor hun kunne uttale seg om æresbegrepet.

Mænd af Ære førte også til et ordskifte mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Hans Aanrud i Dagbladet. Litteratur- og teaterkritikeren Aanrud var den som først skrev et innlegg om stykket, hvor han hevdet at Kieler angrep en fiende hun selv innbilte seg at fantes (Aanrud 1890). Bjørnson forsvarte Kieler, selv om han tilsynelatende ikke nødvendigvis mente at stykket var spesielt godt. Som jeg allerede har vært inne på, kan Brandes' godkjennelse av Heibergs bruk av Bjørnson som modell, ha hatt bakgrunn i uvennskapet mellom de to. Rolv Thesen mener at Bjørnsons forsvaret av *Mænd af Ære* kan ha grobunn i samme konflikt: «På mange måtar kan ein

merke Bjørnsons uvilje mot Brandes i denne tid. Den ligg visseleg bak hans forsvar for Laura Kielers skodespel 'Mænd af Ære' (1890), der det tydeleg er eit grovt åtak på Brandes» (1938, 33). Kieler svarte på Aanruds kritikk om at det hun skrev om ikke bunnet i virkeligheten, og at hun hadde funnet på en fiende å angripe:

Beskyldningen for at ha 'skrevet en Bog ud af Luften, en Bog, som ikke bunder i et Virkelighedsstudium – nøjagtigt og samvittighedsfuldt' og for at ha 'bragt sig selv i Ophidselsesstand' osv., tilbageviser jeg derfor som latterlige og utilbørlige. Latterlige i en Nordmands Mund (der maaske har været i Danmark paa Besøg, maaske ikke) ligeoverfor – ikke en ung, ilter Debutant, men ligeoverfor en ældre Forfatter, der, bosiddende i Danmark i 18 Aar, har havt Tid nok til at drive dette 'Virkelighedsstudium' saa, 'nøjagtigt og samvittighedsfuldt', som Hr. Aanrud vel kan ønske sig. At dette direkte Angreb først sker nu efter 18 Aars Forløb, viser bedst, det er skeet efter moden Overvejelse og ikke i en fremkunstlet Ophidselse. (Kieler 1890b)

Samtidig som Kieler prøvde å få *Mænd af Ære* utgitt, hadde også ryktene om at hun var modellen bak Nora, blusset opp igjen i forbindelse med Jens Braage Halvorsens utgivelse av *Henrik Ibsens Liv og Forfattervirksomhed: aktmæssig fremstillet* (1889) og i *Norsk Forfatter-Lexikon 1814-1880* (1892). Her hadde Halvorsen gjengitt et korrespondentbrev som hadde stått på trykk i Aftenposten like etter premieren på *Et dukkehjem*. Brevet som Halvorsen gjenga, handlet om «den Virkelighed, som ligger til Grund for 'Et dukkehjem'» (Halvorsen 1889, 6). I Georg Brandes' anmeldelse av Halvorsens bok om Ibsen, skrev han blant annet at «Det er saaledes bekjendt, at det var en (dengang ung) gift Kones virkelige Vekselfalsk, som gav Anledning til Knuden i 'Et Dukkehjem', en Brøde, som dog ikke var be-gaaet af saa ideale Grunde som i Stykket» (1889). Både Halvorsens gjengivelse av korrespondentbrevet og anmeldelsen av Brandes var med på å underbygge Kieler som uærlig og en som godt kunne finne på å skrive usannheter.

Konklusjon

Basert på innholdet i både *Mænd af Ære* og *Kong Midas* og måten de to levende modellene blir framstilt på i verkene, er det grunn til å anta at bruk av levende modell ikke i seg selv var den eneste årsaken til at Kielers stykke møtte større motstand enn Heibergs. Det er derimot større grunn til å anta at motstanden handlet om flere faktorer, blant annet kjønn, allianser og personlige uvennskap. Både Bjørnson og Brandes var menn som hadde stor innflytelse i det nordiske litterære miljøet

og i sine respektive hjemlands samfunn generelt. Selv om de ikke direkte uttrykte motstand mot utgivelsen av stykkene, ser det ut som posisjonene de hadde i samfunnet likevel har påvirket avgjørelsene. Den makten og respekten andre i teater- og litteraturmiljøet hadde for disse skikkelsene, ser ut til å ha hatt innvirkning på avgjørelsene hos både forleggere og teaterbestyrelser når det var spørsmål om utgivelsene av stykkene. I gjennomgangen av resepsjonen kommer det også fram at stykkene er behandlet ulikt. Heiberg roses for å ha skapt en virkelighetsnær og troverdig, dog karikert, karakter. Kieler blir derimot kritisert for å ha skapt en karakter som ligner for mye på en virkelig person, samtidig som det ifølge anmelderne ikke er en troverdig fremstilling av virkeligheten. Ved å trekke frem Kieler som levende modell i *Et dukkehjem*, reduserer også anmelderne henne til Ibsens fremstilling av henne, og hun blir skildret som en man ikke kan stole på. Her er altså de mannlige anmelderne inkonsekvente i sin vurdering av forfatteres bruk av levende modeller. På den ene siden fordømmer de det de mener er Kielers feilaktige fremstilling av Brandes, men stiller seg ikke kritiske til slik Ibsen skildrer Kieler. De har altså ikke noe problem med å være dobbeltmoralske. Den kjønnsrelaterte kritikken handler om det anmelderne peker på som typiske kvinnelige egenskaper, nemlig sladder. Dette er også med på å underbygge Kieler som en lite troverdig virkelighetsfremstiller, og stykket hennes blir avfeid som et tendensstykke som må ta i bruk karikerte og usanne karakterer for at handlingen skal fungere. En innvending mot tesen min om at kjønn har spilt en viktig rolle i vurderingen av og motstanden mot Kielers stykke er selvsagt at Heibergs stykke kan ha vært av bedre kvalitet enn Kielers. En måte å bedømme kvaliteten på er ved å se på hvor mye stykkene er satt opp i ettertid. Etter 1891 er ikke *Mænd af Ære* satt opp på noen teaterscener, mens *Kong Midas* ble spilt ved et enkelt tilfelle i forbindelse med Nationaltheatrets 50-årsjubileum i 1949 (Hovdenakk 2022, 219). Ingen av stykkene har altså gjort stor suksess i ettertid. En annen måte å bedømme kvaliteten på er ved å se på hvordan stykkene oppfattes i dag. Som en leser i dag fremstår det ikke åpenbart for meg at Heibergs stykke kvalitetsmessig står over Kielers. *Kong Midas'* største svakhet er etter mitt syn den overdrevne, karikerte karakteren, Ramseth. Latterliggjøring av denne sannhetsforkynneren fremstår som stykkets hovedpoeng. Der Heibergs fremstilling av Bjørnson i mye større grad er hånende, framstår Kielers fremstilling av Brandes ikke som en latterliggjøring, men heller som en tendens i det litterære miljøet som hun oppfatter som usunn. Heibergs hevnaksjon er tydeligere et personangrep, mens Kielers Brandes-figur snarere fremstår som en representant for spesielt mannlige, forfattere og litterater som kynisk arbeider seg opp og frem. Li-

kevel ble Kielers bruk av levende modell vurdert mindre vellykket og mindre riktig enn Heibergs.

Litteraturliste

- [Anonym] 1890. «Æresbegrebet og Kvindesagen» signert Helmer, *Dagens Nyheder*, 11. mai 1890.
- [Anonym] 1890. «Kvinder af Ære» signert Helmer, *Aftenposten*, 13. mai 1890.
- [Anonym] 1890. signert P. N., *Politiken*, 22. mai 1890.
- [Anonym] 1891. «Mænd af Ære» og «Kunstkritiken» signert «g. n.» *Nylænde*, 5: 146–148.
- [Anonym] 1891. *Aftenposten*, 26. april 1891, Nr. 276.
- Anker, Øyvind. 1956. *Christiania Theater's repertoire 1827-99*. Oslo: Gyldendal.
- Beyer, Edvard. 1990. *Forskning og formidling*. Oslo: Aschehoug.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1877. Om at være i Sandhed, tale i Studentersamfundet i Kristiania 31. oktober 1877.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1887. «Nutidens sædelige Lighedskrav» *Morgenbladet* 4. august 1887, nr. 184.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1890. Anmeldelser av *Mænd af Ære*, *Dagbladet*, 22. og 30. mai 1890.
- Bjørnson, Bjørn. 1937. *Det gamle teater: kunsten og menneskene*. Oslo: Aschehoug.
- Bull, Francis. og Morten Borup. 1939. *Georg og Edv. Brandes: Brevveksling med Bjørnson, Ibsen, Kielland, Elster, Garborg, Lie: Del 1*. Oslo: Gyldendal.
- Brandes, Georg. 1887. «Engle», «Det ottende Bud» og «En sidste Udluftning» *Politiken*, 6., 7. og 8. juli 1887.
- Brandes, Georg. 1889. «Henrik Ibsen» *Verdens gang*, 6. august 1889.
- Brandes, Georg. 1890. «Kong Midas» *Verdens Gang*, 20. januar 1890, nr. 16.
- Brandes, Georg. 1908. *Levned: 3: Snevringer og Horisonter*. København; Kristiania: Gyldendal.
- Bredsdorff, Elias. 1973a. *Den store nordiske krig om seksualmoralen: en dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*. København: Gyldendal
- Bredsdorff, Elias. 1973b. «Georg Brandes' holdning til seksualmoralen». I *Den politiske Georg Brandes*, redigert av Hans Hertel og Sven Møller Kristensen, 114–134. København: Reitzel Forlag
- Canton, Ursula. 2011. *Biographical Theatre: Re-Presenting Real People?* Basingstoke: Palgrave Macmillan

- Dahlerup, Pil. 1983. *Det moderne gennembruds kvinder*. København: Gyldendal.
- Esmann, Gunnar. 1890. «Mænd af Ære» *Dagens Nyheder*, 23. mai 1890.
- Fallesen, Morten Edvard. 1890. *Berlingske Tidende*, 9. mai 1890.
- Garborg, Arne. 1890. «Snigmord» *Dagbladet*, 9. februar 1890, nr. 41.
- Grundtvig, Elisabeth. 1887. «Nutidens sædelige Lighedskrav» *Kvinden og Samfundet*, 7. april 1887.
- Halvorsen, Jens Braage. 1889. *Henrik Ibsens Liv og Forfattervirksomhed: aktmæssig fremstillet*. Kristiania: Det Mallingske Bogtrykkeri.
- Hansen, Hans Christian. 1890. «'Kong Midas' af Gunnar Heiberg. Foredrag holdt i Studentersamfundet d. 8de febr. 1890» *Samtiden: tidsskrift for politik, litteratur og samfunnsproblemer*, årg. 1, 85–95.
- Heiberg, Gunnar. 1890. *Kong Midas*. København: Schubothes Boghandel.
- Heiberg, Gunnar. 1918. *Ibsen og Bjørnson paa scenen*. Kristiania: Aschehoug.
- Hovdenakk, Sindre. 2022. *Gunnar Heiberg - Egoismens dikter*. Solum Bokvennen.
- Ibsen, Henrik. 1870. Brev til Laura Kieler. Dresden, 11. juni 1870.
- Ibsen, Henrik. 1888. Brev til Laura Kieler. München, 23. juli 1888.
- Just, Carl. 1948. *Skrøder og Christiania theater: et bidrag til norsk teaterhistorie*. Oslo: Cammermeyer.
- Jæger, Henrik. 1877. «En norsk Forfatterinde» *Nordisk Tidsskrift* 2: 1–50.
- Keel, Aldo. 1999. *Bjørnstjerne Bjørnson: En biografi 1880-1910*. Gyldendal.
- Kieler, Laura. 1870. Brev til Henrik Ibsen, 27. januar 1870.
- Kieler, Laura. 1887. «De danske Forfatterinder og Kritiken» *Kvinden og samfundet* 3 (1): 11–25.
- Kieler, Laura. 1890a. *Mænd af Ære*. Kristiania: Cappelen.
- Kieler, Laura. 1890b. «Laura Kieler om 'Mænd af Ære'» *Dagbladet*, 14. september 1890, nr. 289.
- Kieler, Laura. 1893. Fra Kongressen for Kvinder i Chicago, *Kvinden og samfundet* 9 (10): 169–177.
- Kieler, Laura. 1931. Brev til B. M. Kinck. 28.12.1931
- Kielland, Alexander L. 1978. *Brev 1869–1906*. Bind 2, 1884–1889. Utg. Johs. Lunde. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Kinck, Bernt Magnus. 1935. «Laura Kieler og Henrik Ibsen» *Edda*, 35: 498–543.
- Krane, Borghild. 1951. *Amalie Skram og kvinnens problem*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Lunde, Inger-Margrethe. 2009. *Mitt navn er ikke Nora*. Oslo: Arneberg.

- Morgenstjerne, Bredo von Munthe af. 1891. «Til Hr. Theaterchefen» *Aftenposten*, 11. mars 1891, nr. 159.
- Skavlan, Einar. 1950. *Gunnar Heiberg*. Oslo: Aschehoug.
- Thesen, Rolv. 1938. «Bjørnstjerne Bjørnson og Georg Brandes» *Edda*, 25: 1–40.
- Tiberg, Antonie. 1910. *Amalie Skram som kunstner og menneske*. Kristiania: Aschehoug.
- Vullum, Margrethe. 1890a. «Kong Midas» *Verdens Gang*, 5. februar 1890.
- Vullum, Margrethe. 1890b. «Officielle 'Dementier'» *Dagbladet*, 21. februar 1890, nr. 53.
- Aanrud, Hans. 1890. Anmeldelser av *Mænd af Ære*, *Dagbladet*, 18., 24., og 31. mai 1890.



Absalon Beyers *Om Norgis rige* (1567) i lys av Dag Solstads *Roman 1987*

AV STÅLE DINGSTAD

«Uten ironi ser Absalon Pederssøn
at også Norge er verdig til å innlemmes
i de mønstergyldige etterlikningers rekke,
og på den måten til å bli opplyst av antikken».
Dag Solstad, *Roman 1987*

Sammendrag

Emnet for denne artikkelen er Absalon Pederssøn Beyers *Om Norgis rige* (1567) slik den fiktive karakteren og historikeren ved navn Fjord oppfatter teksten i Dag Solstads *Roman 1987*. Absalon Beyers historisk-topografiske tekst har tidligere blitt brukt som referanse for en begynnende nasjonalfølelse i norsk historieskrivning. Fjord bestrider dette perspektivet innenfor et kritisk essay på rundt 30 sider. Artikkelen undersøker derfor grunnlaget for det perspektivet Fjord legger på Absalons tekst, herunder særlig de ulike utgavene av Absalons tekst som Fjord helt neglisjerer. Deretter analyserer artikkelen Fjords kritikk av tidligere historikeres oppfatninger og drøfter i hvilken grad kritikken hans er berettiget. Til slutt forsøker artikkelen å sammenfatte hvilken betydning denne undersøkelsen har for vår forståelse av Solstads *Roman 1987*.

Nøkkelord: Antikken, tekstkritikk, historiografi, patriotisme, mimesis

Abstract

The subject of this article is Absalon Pederssøn Beyer's *Om Norgis rige* (1567) as the fictional character and historian named Fjord perceives the text in Dag Solstad's

Roman 1987. Absalon Beyer's historical-topographical text has previously been used as a reference for an incipient national feeling in Norwegian historiography. Fjord disputes this perspective in a critical essay of around 30 pages. The article therefore examines the basis for the perspective Fjord places on Absalon's text, including various editions of Absalon's text that Fjord completely neglects. The article then analyzes Fjord's criticism of previous historians' perceptions and discusses the extent to which his criticism is justified. Finally, the article attempts to summarize the significance of this investigation for our understanding of Solstad's *Roman 1987*.

Keywords: Antiquity, Textual Criticism, Historiography, Patriotism, Mimesis

Innledning

Gjennom et langt liv har Dag Solstad skrevet noveller, kortprosa, anmeldelser, dikt, romaner, skuespill, foredrag, fotballbøker og artikler. Ett av diktene har tittelen «Akropolis». Det går rett til kjernen av vår kulturhistorie. Akropolis er nemlig «Vår Kulturs Vugge (eller var det høydepunkt?)» (Solstad 1971, 163). En annen måte å formulere det samme spørsmålet på er om vi har det beste foran oss eller bak oss. Spørsmålet går tilbake til striden mellom «de gamle» og «de moderne» som gikk i bølger gjennom 1600- og 1700-tallet. Flere fremtredende forfattere reagerte på begeistring for antikken som preget tidens klassisisme og hevdet at deres egen tid hadde oppnådd resultater innenfor vitenskap og kunst som overgikk forbildene fra antikken.¹ I vår nordiske litteratur berørte spørsmålet en klassisist som Ludvig Holberg. Han utarbeidet danske varianter av antikkens sjangrer og supplerte med samtidens nye, som romanen *Niels Klims underjordiske reise* (1741) og essaysamlingen *Moralske Tanker* (1744).

Solstads forfatterskap gir skiftende svar på spørsmålet om vi har det beste foran oss eller bak oss, litt avhengig av hvor i forfatterskapet vi går inn og hvilken rolle vi tilskriver den politiske utopien. I sin «Selvbiografi 27/1–67 kl. 17.40» skriver han at livet som det nå engang er, ikke blir bedre. Likevel våkner han om morgenen, kler på seg og er oppe hele dagen (Solstad 1967, 39). I de neste femti årene skal han fortsette med det og bruke dagene på å etablere seg som en av våre fremste romanforfattere. Solstad er kanskje ingen historiker. Det er romanforfatter han er,

1. Med blant «de gamle» hørte Boileau, Racine, La Bruyère og La Fontaine mens «de moderne» var yngre skribenter som Charles Perrault, de Fontenelle, de Saint Evremond og de Fénelon (Haarberg, Selboe, Aarset 2007, 292–293).

og det er romanene om Norge som er hans bidrag til den moderne europeiske litteraturen. Men han har også bidratt til forståelsen av norsk historie. Han har diktet opp historikere, og de har i tillegg hatt et eksistensielt forhold til historiefaget når de har skrevet om sitt eget land og folk. Med Kari Marstein: «Det historieløse øyeblikk representerer for ham et fysisk, klaustrofobisk mareritt som sammenlignes med det å sitte innesperret på en naken celle» (2002, 71). Marstein sammenligner med Walter Benjamins historiefilosofiske teser og nevner at de ikke så mye er et utslag av en historieteori som av en erfaring med historien. I *Roman 1987* heter det ganske presist: «Av alle de hemmeligheter menneskeheten har etterlatt seg, valgte jeg, i likhet med de aller fleste andre, å konsentrere meg om dem som ligger gjømt i mitt eget folk, det norske» (149–150). Sentralt i romanen står fremstillingen av en personlig historie som skrives inn i deler av norsk historie gjennom referanser til faktiske hendelser, bruk av eksisterende tekster og forsøk på å fornye perspektivet på fortiden.

I *Roman 1987* bruker Solstad tekster fra avisen Dagningen på Lillehammer. Hovedpersonen Fjord diskuterer innførsler i Absalon Pederssøn Beyers Dagbok, og han tar fatt på et bredt anlagt forskningsprosjekt om krigen i Norge 1940–45. I den forbindelse skriver Fjord at det var vanskelig, «ja nærmest umulig å framkomme med åpen kritikk av den rådende oppfatningen av denne viktige perioden i vår samtidshistorie» (265). Med Lillehammer som base går han inn i året 1942 og noterer seg «folkets egen historisitet» (271). Nå blir det ikke noe av dette prosjektet, men tanken henspiller på Solstads eget arbeid om krigen og betydningen av å skrive frem et annet perspektiv slik han gjør i romanene *Svik. Førkrigsår* (1977), *Krig 1940* (1978) og *Brød og våpen* (1980).

Solstad skriver historier. Emnet for denne artikkelen er historikeren Fjords essay om Absalon Pederssøn Beyers verk *Om Norgis rige* (1567). Essayet utgjør vel tretti sider av *Roman 1987* og handler om et relativt lite påaktet historieverk i norsk sammenheng, som tidligere er blitt brukt som referanse for en gryende nasjonalfølelse. Den oppfatningen er også utgangspunktet for Fjords fornyede tilnærming til Beyers historieverk. Fire hundre år etter at Absalons skrift ble nedtegnet sitter Fjord på Historisk institutt ved Universitetet i Oslo og skriver på sin hovedfagsoppgave. Tittelen er «Forholdet mellom geistlighet og verdslig myndighet i Bergen etter reformasjonen med utgangspunkt i Absalon Pederssøn Beyers håndskrift 'Om Norgis rige'» (1987, 178, jf. 175). Tittelen presenteres to ganger i romanen, men inntrykket vi får, er at betingelsene ved Historisk institutt gjorde oppgaven til noe annet enn det Fjord ønsket å få frem.

I det essayet om Absalons verk som er skrevet 20 år etter at Fjord leverte inn sin hovedfagsoppgave, belyser Fjord forskjellene mellom de to tekstene. I 1987 skriver han innenfor rammene av sin egen selvbiografi uten oppsyn fra miljøet ved Historisk institutt. Essayet i *Roman 1987* er ingen historisk avhandling, men et personlig holdningsessay, en ledigere og langt friere tekst med større rom for kritisk refleksjon og nye innsikter enn hva hovedfagsoppgaven åpnet for. I den følgende gjennomgangen av Fjords essay skal jeg undersøke grunnlaget for det perspektivet Fjord legger på Absalons verk. Det innebærer å undersøke tekstgrunnlaget til Absalons verk, videre kritikken av tidligere historikers oppfatninger, deretter Fjords eget perspektiv på verket og endelig betydningen av verket for vår forståelse av Solstads *Roman 1987*.

Om å bli forstått

Roman 1987 er den tiende romanen i forfatterskapet. Den plasserer seg dermed midt i rekken av Solstads nitten romaner. Solstad tydeliggjør her sin historiske interesse, og især er han opptatt av at vi mennesker er bundet til betingelser som vi hverken overskuer helt eller erkjenner fullt ut. Fremmedgjørende ansatser og et ønske om å bli forstått gjentas i stadig nye varianter i Solstads romaner. En variant finner vi også i *Roman 1987*, men da i form av en ingress fra presse miljøet på Lillehammer der Fjord etablerer seg som journalistlærling:

Under den bestemte forutsetning at man vil se på meg med større forståelse enn det jeg er vant med, i den forstand at man forsøker å lytte til, og ta inn over seg det jeg forteller, før man fordømmer meg, – Gjør et forsøk! For en gangs skyld! – vil jeg, en dannet mann fra Norge, født i første halvdel av det 20 århundre, men med mitt virke i annen, med oppvekst i 1950-åra, modningsår på det gyldne 60-tallet, og med rike arbeidsår på det beryktede 70-tallet, nedtegne beretninga om den skjebnen som er blitt meg til del, og som jeg står fullt ut ansvarlig for (1987, 5).

Som lesere kan vi følge oppfordringen og anstrenge oss til det ytterste for å forstå, men er det Absalon vi skal forstå, Fjord, eller Solstad? Er det verket *Om Norgis rige*, Fjords essay om det samme verket eller *Roman 1987* vi studerer? Skal søkelyset rettes mot tekstene selv, hvordan de ble til eller hvordan de har blitt oppfattet? Hvis vi inkluderer det Solstad selv har skrevet om tilnærmingen til romanen, gir han oss enda en utfordring. I «Foredrag for én person» står det nemlig at dersom vi ønsker å forstå Absalons tid og verk, skal vi ikke gå til *Roman 1987*, men henvende oss til en historiker med ekspertise på perioden (Solstad 1993, 81). Slik kan

det se ut som om *Roman 1987* bare blir et uttrykk for sin egen tid, eller et uttrykk for Fjord i egen person. Men har da romanen ingen interesse eller relevans for det som var filologen og historikeren Gustav Storms ønske med sitt kildekritiske arbeid, nemlig spørsmålet om hva vi kan vite om fortiden, især om Absalons verk?²

Til disse momentene kommer det selvbiografiske aspektet knyttet til tidsavstand og selvframstilling som Fjord selv gjør rede for: «[D]et er forskjell på å nedtegne beretninga om sitt liv og det livet som er grunnlaget for beretninga, for et liv er noe som leves, men en beretning om et liv har en beretter, og denne beretter befinner seg på et bestemt punkt i sitt eget liv, og med en bestemt holdning til dette» (1987, 135). Her fremheves forskjellen på de opplevelser og erfaringer Fjord har gjort seg og den fremstilling han selv i ettertid legger for dagen. Fjord forteller blant annet om sin egen fremmedhetsfølelse overfor det livet folk lever i Norge. Han etablerer en distanse til den fremtiden han trer inn i, gjennom underliggjørende elementer: «Framtida lå åpen [...] Likevel var jeg ikke lykkelig. Jeg kjente en djup utilfredsstillelse ved tilværelsen. Jeg kjente meg kasta ut i verden. Jeg kjente meg som en fremmed» (Solstad 1987, 84). Det livet folk i Norge lever, er ikke Fjords liv. Derimot gjør han det til en oppgave å studere betingelsene for det livet han lever, og det studiet bruker han syv år på.

Det var en eneste grunn til at jeg studerte og det var at jeg håpet at det i enden av den uendelig lange korridor av tungt fordøyelig kunnskap jeg famlet meg fram gjennom, skulle finnes et forklarelsens lys som gjorde at jeg endelig kunne utbryte: Aha, og slik kunne oppleve, på kroppen, det jeg higa aller mest av alt etter: Å forstå hvilke betingelser som gjelder for mitt liv. Utfra det studerte jeg først filosofi, siden historie (samt engelsk som tredje fag) (1987, 136).

Fjords personlige beretning om dette livet blir da i korthet et forsøk på å forstå, sammenfatte og fremstille de betingelser som har vært gjeldende for hans liv, herunder også arbeidet med den lærde humanisten Absalon Pedersøn Beyer (1528–1575).

Magister Absalon

Magister Absalon var en av dem som la grunnlaget for den åndelige fornyelsen og lærdomsutviklingen i Norge etter reformasjonen i 1537. Han ble født på gården

2. Gustav Storm (1845–1903) var blant de fremste historikerne ved det universitetet Fjord avlegger sin hovedfagsoppgave. Storms utførlige redegjørelse for kildesituasjonen er kanskje uten lidenskap, men den er grunnleggende for enhver humanvitenskap. Utgaven synliggjør alle de håndskrifter som er brukt i etableringen av teksten gjennom manuskriptbeskrivelser og omfattende tekstredegjørelser.

Skirdal ved Aurlandsfjorden i Sogn. Han oppgir selv at han tilhører den adelige slekten Beyer. Foreldrene døde tidlig. Seks år gammel ble Absalon sendt til Bergen av sin onkel for å gå på skole (Bull 1923, 80). Gjennom årene på Bergens Katedralskole kom Absalon i kontakt med Geble Pederssøn som tidligere hadde vært rektor ved skolen. Så sent som i 1536 var Pederssøn blitt kåret til katolsk biskop av domkapitlet i Bergen. På grunn av urolighetene ble han ikke bispeviglet det året. Da reformasjonen ble innført året etter, skiftet Geble side, og ble viet til superintendent av Kong Christian den 3. (Gilje 2003, 120). Han giftet seg ikke og fikk ingen barn. Derimot sørget han for Absalons skolegang og tok ham til seg som sin egen sønn.

Etter endt skolegang i Bergen ble Absalon sendt til Københavns Universitet i 1544 for å studere. Der fikk han bo hos den fremste av datidens geistlige i Danmark, Sjællands biskop Peder Palladius. I 1549 fikk Absalon anledning til å reise videre til Universitetet i Wittenberg som var reformasjonens fremste lærested. Der fulgte han forelesninger av blant andre Philipp Melanchthon. I 1551 kom Absalon tilbake til København der han tok sin magistergrad. Året etter vendte han hjem til Bergen, giftet seg med Anne Pedersdotter, som han hadde truffet i huset hos Palladius, og med unntak av et par reiser til Danmark ble Absalon værende i Bergen.

I 1553 ble Absalon utnevnt av Geble Pederssøn til den første *lector theologiae* ved katedralskolen. I perioder fungerte han som skolens lesemester eller rektor. Fra sitt opphold i Tyskland der Absalon hadde tilegnet seg sin tids historiske erkjennelser og interesser, hadde han videre lært seg å ta i bruk teateret som formidlingsarena. Francis Bull nevner at han fikk satt opp flere stykker i Bergen, både komedier av Terents og nyere tragedier. I 1560 ble han notarius ved domkapitlet, og fra 1566 hadde han stillingen som slottsprest på Bergenhus. Enkelte har fremhevet at Absalon ville vært den selvskrevne som biskop i Bergen etter Geble Pederssøn. Kongen utnevnte i stedet en danske: Jens Pedersen Skjeldrup.

En som senere kom til å bruke Absalon som kilde til en beskrivelse av Bergens historie, var Ludvig Holberg. Han siterer Magister Absalon flittig i verket om Bergens beskrivelse, riktignok via Edvard Edwardsøns manuskript på mer enn tusen sider (Holberg 1928, SS b IX, 418). Absalons dagbok fra perioden 1552–71 har senere vært en av de viktigste kildene til Bergens dagligliv i siste halvdel av 1500-tallet. Det gjør inntrykk når han her forteller om et nesten uendelig antall forbrytelser og den lovløse opptreden hanseatene viser mot Bergens borgere. Francis Bull skriver at harmen over de frekke utlendinger også er grunnlaget for Absalons hovedverk *Om Norgis rige* (1923, 82). Verket ble ifølge Ole Worm skrevet på oppdrag fra Erik Rosenkrantz som var dansk riksråd og lensherre på Bergenhus (1559–

1568). Men hvordan skriftet er blitt til, hva det handler om og hvilken plass det har fått i norsk litteratur og historie, det er i grunnen spørsmål Solstads karakter Fjord selv forsøker å gi svar på.

Absalon kjente, ikke minst fra studietiden i København og Wittenberg, samtidas fremste åndelige ytelser, og når han sjøl skriver 'Om Norgis rige', så forsøker han å gå inn i den samme åndstradisjonen. Samtidas store ånder etterlikner antikkens mestere, og Magister Absalon i Bergen etterlikner samtidas store ånder, og derigjennom også antikken (1987, 169–171).

Passasjen står sentralt i Fjords oppfatning av verket, og den er også opplysende for hvordan vi skal forstå romanforfatteren Solstad når han legger etterligningen til grunn i sine romaner. En anelse om retningen for Fjord og hans forsøk på å etablere en annen historisk sammenheng enn den han studerer seg til, gir Espen Hammer i sin bok om Solstad, *Anstendighet og revolt*. Der fremhever han at utlegningene om Absalon motiverer en skepsis som Fjord gradvis begynner å nærme seg historiefaget: «Det er ikke gjennom teori vi kan bryte ut av historiens lukning omkring seg selv i det meningsløse øyeblikket, men gjennom praksis og politisk handling» (2011, 134–135).

***Om Norgis rige* (1567)**

Et påfallende trekk ved Solstads *Roman 1987* er at Fjord ikke viser noen interesse for kildetekstene. Han skriver at utgangspunktet er Absalons håndskrift. Det er en innstilling til kilder som virker merkelig sett fra en historikers synspunkt, all den tid Absalons manuskript til *Om Norgis rige* for lengst er gått tapt. Alt vi har, er avskrifter gjort av andre. Den kanskje viktigste utgaven av Absalons verk *Om Norgis rige*, er ikke nevnt med et ord.

Mellom Absalons håndskrift og Fjords hovedfagsoppgave ligger det 400 år med teksthistorie som han ikke belyser. I flere århundrer sirkulerte verket i form av avskrifter og enkeltsitater, og når det senere ble sitert, var det gjerne de samme passasjene som gikk igjen. Den språklige normen for et lærd verk av denne typen ville vært latin om det ikke hadde vært for oppdragsgiveren Erik Rosenkrantz. Det var på hans initiativ at verket ble til, og det er også trolig bakgrunnen for at verket ble skrevet på et folkespråk. Det kunne dermed leses høyt og være tilgjengelig for bruk utover en engere krets av skriftlærde menn (Undheim 2010, 36).

Gustav Storms utgave fra 1895 ansees som den vitenskapelig sett mest pålitelige utgaven. Uten bruk av den kan man vanskelig tenke seg at Fjord hadde stått seg

særlig godt i møte med sensorene på Historisk institutt anno 1969. Nå skriver Fjord riktignok at han fikk adskillig påskjønnelse for arbeidet, men det kan da bare forklares med at det filologiske grunnlagsarbeidet ikke har vært et tema for eksaminasjonen. Absalons verk var lenge lite tilgjengelig. I trykken kom *Om Norigs rige* først med Peter Frederik Suhms «Samling til den Danske Historie», da i første hefte av andre bind, utgitt på Gyldendals Forlag i København 1781. Her innledes verket med korte opplysninger om manuskriptsituasjonen ved Bertel Christian Sandvig.³ Han redegjør for tre manuskripter, og *Om Norigs rige* trykkes etter et manuskript av Tormodus Torfæus under tittelen «M. Absolon Pedersens Norges beskrivelse» (Absolon 1781, 36–103). Sandvigs utgave ble senere betegnet som mangelfull og uriktig, og karakteristikken gjentas av senere utgivere.

Med arkeologen og kildeutgiveren Nicolay Nicolaysen (1817–1911) kom verket ut i en ny utgave i 1858. Den utgaven er trykt i første bind av *Norske magasin. Skrifter og optegnelser angaaende Norge og forfattede efter reformationen*. Her trykkes *Om Norigs rige* på et normert og relativt lett tilgjengelig dansk skriftspråk, ikke ulikt den første trykte utgaven fra 1781. Det er redegjort for tekstgrunnet i en innledning. Tre manuskripter som merkes henholdsvis A, B og C, er lagt til grunn. Forskjeller mellom de tre kildene er markert i notene. I innledningen skriver Nicolaysen: «Retskrivningen har der ingen grund været til at bibeholde» (Nicolaysen 1858, 69). Ytterligere opplysninger er det redegjort for i et eget og relativt fyldig etterskrift.

Gustav Storms utgave fra 1895 er ingen diplomatisk utgave, men den er tro mot de mange avskriftene og i tråd med tidens rådende utgivelsesfilologi. Storm etablerer en tekst og inkluderer variantene. Deretter standardiserer han ortografien med den begrunnelsen at det manuset han bruker som grunntekst, har en ortografi som avviker fra Absalons egen slik vi kjenner denne fra andre kilder: «Da Orthografien saa stærkt afviger fra Forfatterens, som kjendes fra hans 'Dagbog', fra Breve og fra Noter i en af ham ejet Bog, der nu tilhører Christiania Universitetsbibliothek, har jeg fundet det rigtigt at korrigere Orthografien efter Forfatterens, væsentlig dog kun ved at udelade de overflødige fordoblede Bogstaver» (Storm 1895, 2). Det er altså stor forskjell på denne utgaven og Nicolaysens utgave i og med at Storms utgave har forsøkt å rette seg etter Absalons antatte ortografi. Dermed blir utgaven vanskeligere tilgjengelig sammenlignet med Nicolaysens normerte dansk.

3. Om B.C. Sandvig heter det i *Dansk biografisk leksikon*: «for P. F. Suhm, i hvis bibliotek han gikk til h nde med katalogisering, utgav han 1779–84 i to bind de v rifulde Samlinger til den danske Historie, og blev 1781 p  hans foranledning sekret r i Det kgl. danske selskab for f drelandets historie og sprog, i hvilken egenskab det p hviledede ham at forts tte selskabets tidsskrift der havde v ret standset siden 1752» (Petersen u. ).

En forsiktig modernisering av ortografien finner vi i Harald Beyers utgave som kom til 400 årsjubileet for Absalons fødsel i 1928. Moderniseringen er foretatt etter ønske fra «Foreningen for norsk Bokkunst», men utgaven blir ingen leseutgave som når ut til et større publikum. Beyer legger Gustav Storms tekst til grunn, og den forsiktige moderniseringen gjør liten forskjell med tanke på anvendeligheten. Til gjengjeld har Beyer et opplysende forord der han skriver: «I mag. Absalons 'Om Norgis Rige' flyter de forskjellige tendenser sammen, polemikk mot hanseatene, lokalpatriotisme, kjærligheten til sagaen, gleden ved de store optrin, sansen for rikshistorie og trangen til å regne op kongerekker» (1928, 15).

Den foretrukne utgaven har siden vært Storms utgave fra 1895, selv om den har en heller vanskelig tilgjengelig ortografi. Teksten ble publisert på nytt i en faksimileutgave i 1968, og siden 1990-tallet har den også vært tilgjengelig i en elektronisk versjon på dokumentasjonsprosjektets nettsider ved Universitetet i Oslo. Men da innledninger, kommentarer og tekstkritiske noter er utelatt i den elektroniske utgaven samtidig som Storms ortografi er beholdt, har utgaven likevel ikke vært så mye brukt som man kunne håpe.

Inndelingen av Absalons verk

Om Norgis rige kan deles inn i tre. Gustav Storm har i sin vitenskapelige utgave fra 1895 gitt de tre delene undertitlene «Indledning», «Norgis Aldre» og «Norgis Loff» (Storm 1895, 19–20). Innledningen dekker sidene 3 til 12 og starter retorisk med avsenderens ydmyke holdning overfor oppgaven: «At skriffue retteligen oc beskiedeligen nogit vist om Norgis rigis ophaff (...) troer ieg ey nogen findis, som tör driste sig til». Absalon tar like fullt fatt og da med en historie som ikke er kjent, på et skriftspråk som ikke er normert, med et tilfang av kilder som er temmelig utilgjengelige. I denne første, innledende delen er landets historie delt i tre perioder: Den første kalles *Aristocratia* eller Nesekongernes Regimente indtil Harald Haarfagre. Den andre kalles *Monarchia* eller Enevoldskongernes Tid indtil Kong Haakon og Dronning Margrete. Den tredje kalles Foreningen med Danmark, som skal vare «indtil den yderste Dag» (Storm 1895, 20)

Etter denne innledende delen følger andre del som tar for seg Norges alder. Der trekkes analogien til menneskelivet, nærmere bestemt en kvinnes liv: «Norgis rigis stat kand mand skiffte udi hendes alder, huilken ligeruis som it menniske hafuer haft sin wdsprung, fremgang oc ende» (Absalon 1895, 12). Norges utvikling skildres deretter gjennom de tidsaldere Fjord benevner barndom, ungdom, mann-

dom og alderdom: *pueritia, adolescentia, iuventus*, og *virilitas*. Om disse heter det i den andre delen:

Saa haffuer Norgis rigis barndom verit den tid hun stod öde, fuld aff skouger, marck, berg oc dale, oc saa skarp oc sur ud, oc var ligeruis som hun var nye föd oc barn, der folck begynte at forsamlis oc boe der vdi.

Der nest begyntis hendis *adolescentia*, det er, hun begynte at voxte oc formere sig dag fraa dag, aar for aar, jndtil hun bleff hög oc stor.

Der effter begyntis hendis *iuventus*, det er hendis aller beste vngdoms alder, at hun kunde nu giöre gaffn, hielpe baade sig sielff oc andre fremmede, som kom her ind j landet, fick oc gjorde sig sielff konger oc öffrighed, förde krig oc baade inden lands oc vden.

Der effter begyntis hendis mandoms alder, som er at hun bort kastede mange tyranners aag, oc fick sig et hoffuit oc en regentere oc monarcham. Da begynte Norge at faa ögen oc saag sig vide om (Absalon 1895, 12).

Et tegn på manndom er vennskap og svogerskap med andre nasjoner, men også krig mot flere av de samme nasjonene. På bakgrunn av perioden fra Harald Hårfagre til den siste kongen som ble gift med dronning Margrete, kan man trekke den slutning at Norge har hatt sin blomstringstid og bevist sin manndoms styrke. Perioden dekker et tidsspenn på 500 år som Absalon fremhever som en sedvanlig periode på samme måte som slike kongeriker har sin fatale periode: «det er visse aar oc tider paa huilke de skulle staa oc bliffue ved mact, oc siden enten falle eller forvandlis. Saa haffuer oc Norge hafft sin termin, som er fem hundrit aar» (Absalon 1895, 21–33). Etter dette får vi en skildring av landets alderdom:

Ifra den dag, Norge kom vnder Danmarck oc miste sine egne herrer oc konger, saa haffuer det oc mist sin mandoms styrcke oc mact, oc begynner nu at bliffue gammel oc graa-herit oc saa tung, at det ey kan bere sin egen vld.

Derfor daa begynnis her Norgis alderdom, fordi hun bleff saa gammel, kold oc ufructsommelig, at hun kunde icke nu föde sielff kongebörn, som skulle vere hennis regentere. Hendis adel, gode kemper oc stridsmend fulle henne jfra, en part ved suerd, en part ved pestilentze vdi den store manne död, hues datum mand haffuer merckit y dette verß: *Rastrum, tri uorstrum, spis longa, tunc mala pestis*, det er M:ccc:l. (Absalon 1895, 22).

Etter dette risset av landets historie følger tredje og siste del av verket *Om Norgis rige* med lovprisninger av de mange og store bedrifter som står igjen som minnesmerker over denne tiden og dette riket. Denne delen har som nevnt tittelen «Norgis

Loff» og skal ifølge Storm ha vært planlagt som 10 lovprisninger. Her nevnes Nidarosdomen, først og fremst. Fjord fremhever også Absalons detaljkunnskaper når det gjelder de rikdommene Norge rommer. Absalon beskriver fiskeslag, dyreslag, korndyrking, smørkjerning, og hvilke skinnverdige villdyr det jaktes på fra kirkesogn til kirkesogn. Absalon ramser opp samtlige bisper som har sittet på bispestolene i Nidaros, Oslo, Bergen, Stavanger, Hamar, Island, Færøyene og Grønland. Han ramser opp samtlige kirker i Bergen med byggeår og kommentarer, og han ramser endelig opp samtlige adelsmenn og slekter i Norge fra Håkon Håkonsens tid og fremover (Solstad 1987, 164).

Samtidig er disse vitnesbyrdene om gammel storhet også en kilde til nytt misnøt med tanke på egen samtid og landets fremtid. Det nevnes for eksempel at det i Bergen var 27 kirker. Nå er det så vidt man kan holde fire, forteller Absalon. Nordmenn som før dro utenlands på rov, vil ikke lenger reise ut. I stedet må de nå se på at hanseatene slår seg til i landet og overtar handelen.

Dog kunde vel Norge vogne op aff söffne en gang, der som hun finge en regenter offuer sig, thi hun er icke aldeles saa forfalden oc forsmechtit, at hun io kunde komme til sin mact oc herlighed igien, thi diße haarde berg ere inden til fulle med got smör, söloff oc guld oc andre dyrbar ting, vdi folchet er endnu nogit af den gamble dygd, mandom oc styrcke, som skulle vel staa bi oc stride for deris herre oc fæderneland, dersom de kunne daglige se hannom oc fornemme hans naade emod dennem (1895, 61).

Fjord tilskriver verket en ganske annen funksjon og betydning enn det nasjonsbyggende perspektivet som gjorde seg gjeldende utover på 1800-tallet. Men litterære klassikere på linje med andre kunstverk skifter gjerne både funksjon og betydning med tiden, så det er for så vidt hverken noe underlig eller galt i at slike betydninger brytes mot hverandre. Det er mer et tegn på at verket tas i bruk og leses i lys av sin egen tid. Det Fjord imidlertid forsøker å påvise er at verket opprinnelig hadde en ganske annen funksjon enn det senere historikere har lagt til grunn, og det er en interessant tese som ikke er tatt helt ut av luften.

Historikernes perspektiv

Når Fjord 20 år etter sine studiedager i Oslo tar for seg Absalons verk på nytt, retter han kritikk mot dem som har aktivert Absalons verk i offentligheten. Han nevner ingen navn, men vi får anta at han tenker på historikere og litteraturhistorikere som Ernst Sars, Henrik Jæger og Francis Bull, for eksempel. En langt senere

litteraturhistoriker som Kjell Heggelund, med sitt kapittel om den dansk-norske felleslitteraturen i *Norges Litteraturhistorie* fra 1975, er forsøksvis langt mer kritisk til den nasjonale linjen og slik ganske på linje med Fjords perspektiv. I dag kjenner de fleste litteraturstuderende Absalons verk bare gjennom Per Thomas Andersens fremstilling av Fjords essay i *Norsk litteraturhistorie* fra 2001. Andersen tar selv utgangspunkt i Fjords kritikk av tidligere litteraturhistorikerens mer eller mindre nasjonalistiske perspektiv på verket.

Litt påfallende er det at Fjord i *Roman 1987* fremstår som den første og eneste som har fremmet en slik kritikk av tidligere fortolkninger. Til gjengjeld har han altså senere fått følge av mange. I forlengelsen av Solstads roman skrev Kåre Lunden en kommentar i *Nytt norsk tidsskrift* 1989. Trygve Riiser Gundersen publiserte et lengre essay i tidsskriftet *Arr* 2007, som belyser Fjords bidrag i lys av et nyhistoristisk perspektiv. Han redegjør blant annet for noen helt sentrale pragmatiske og institusjonelle skillelinjer mellom det å fremstille en historie innenfor historiefaget og det å fortelle en historie innenfor rammene av en roman.⁴ Endelig er det verdt å nevne Inga Henriette Undheims masteroppgave i nordisk litteratur, *Nasjon og roman* fra 2010. Den innledes med en del om Absalons verk der Undheim noterer seg at det ikke er gjort større arbeider i nyere tid på Absalons verk utover Fjords essay, og hun ser det som sin oppgave å belyse verket på nytt, riktignok innenfor en ganske annen forståelsesramme enn Fjords (2010, 6).

Hvis vi skal trekke linjen fra Fjords kritikk bakover i historien, må det være til utgiverne av Absalons verk. Det Fjord underslår er nemlig at premissene for den oppfatningen han selv fremmer, ligger hos de tidligere utgiverne. Det er utgiverne av Absalons verk som legger grunnlaget for både den konteksten og den interteksten Fjord knytter an til. De hevder at verket inngår i en lærd tradisjon av europeiske forgjengere. Derimot er de svært tilbakeholdne med å hevde at verket er et uttrykk for en sterk fedrelandskjærlighet. Især gjelder dette kommentarmaterialet til Nicolay Nicolaysen og Gustav Storm. De redegjør ikke bare for de manuskriptene vi har til verket, men også for de kildene Absalon selv har brukt. Fjord derimot vier ingen av disse utgavene særskilt oppmerksomhet. Han overser eller unnlater å gjøre oppmerksom på at det kildematerialet som belyses gjennom utgavene, avdekker en lærd kultur som nettopp støtter den kritikken han selv gjør et stort nummer av. Storm har ikke en eneste antydning eller henvisning til steder i teksten der dette

4. Gundersen supplerer de etablerte skillene mellom skjønnlitteratur og historieskriving med pragmatiske og institusjonelle skillelinjer med utgangspunkt i retorikken, ikke uten polemikk mot bruken av Hayden Whites kategorier basert på Nortrop Fries sjangerinndelinger: romansen, komedien, tragedien og satiren (Gundersen 2007).

verket skal være et uttrykk for Absalons nasjonale bevissthet, ikke et eneste ord om Absalons fedrelandskjærighet eller patriotisme.

Det Fjord gjør, er altså vesentlig å kritisere bruken av verket, men premissene for kritikken ligger i det materialet som utgiverne av verket alt har løftet frem. For andre historikere og litteraturhistorikere gjennom 1800- og 1900-tallet har det vesentlige vært å fremheve eget perspektiv i møtet med fortiden og å aktualisere verket. Det har resultert i en nokså ensidig fremstilling av Absalons verk. En rekke historikere fremhever nasjonalfølelsen som det karakteristiske ved Absalons verk. Ernst Sars for eksempel skriver om den manglende nasjonalfølelsen som preger nordmennene gjennom unionstiden, også i de øvre klasser, og siterer i den anledning Absalons patriotisme som eksempel på det som har svunnet hen:

Hvorledes Norges politiske Selvstændighed lidt efter lidt var bleven undergraven og omsider ganske tilintetgjort, var vistnok uklart eller ubekjendt for de Fleste; men man maate dog have en Følelse af, at Riget var dybt sunket fra sin fordums Anseelse og Verdighed, at det, som Absalon Pederssøn med patriotisk Bitterhed udtrykker sig, «engang havde standet udi sin Blomster og været et sterkt og mandeligt Rige blant andre Kongeriger, men nu havde mist sin Manndoms Styrke og Magt, og var begyndt at blive gammel og graahærdet og saa tung, at det ei kunde bære sin egen Uld» (1858, I, 166).

I den senere *Historisk Indledning til Grundloven* kommenterer Sars på nytt Absalons skrift og da er nasjonalfølelsen styrket: «Det er tydeligt, at den Mand, der har skrevet disse Ord, ikke har savnet Følelse for sit Fædrelands Ære og Selvstændighed; for ham har det havt noget at betyde, at han var Nordmand» (1882, 30–31).

I Sars' *Udsigt over den norske historie* gjentas poengene. Mattis Størssøns og Laurents Hanssons oversettelser av Kongesagaene og Absalon Beyers verk «Om Norgis rige» ble forbilder eller forløpere for en rekke andre verk av samme art (1891, 24). Innen de kretser som senere gjorde seg kjent med Absalons verk i form av avskrifter, har det gjort seg gjeldende «en norsk fædrelandsk Stemning» (1891, 25).

En som følger opp Sars og fremhever fedrelandskjærigheten til Absalon, er Henrik Jæger. I sin tre binds *Illustreret norsk litteraturhistorie* fra 1896 er han klar i sin vurdering: «Absalons skrift er i det hele taget gjennomstrømmet af den varmeste fedrelandskjærighet, en fedrelandskjærighet, der, når det gjelder Norges glanstid klinger i høie toner, men, naar det gjelder samtiden, er fuld af melankoli og habløshed». Litt senere heter det:

Absalon Pederssøn's «Norges Beskrivelse» er et særdeles merkelig verk for sin tid. Det viser, at den længe slumrende nationalfølelse holdt paa at vaagne. Skriftets egen stemning og grundopfatning er selv et levende vidnesbyrd om, at natten ikke var evig. Uden selv at vide det eller ville det er forfatteren den første bebuder af en ny morgen for nationen (1896, 178).

Vi kunne anført flere eksempler, men de nevnte viser at man finner uttrykk for fedrelandskjærlighet hos norske historikere fra 1800-tallet når de skriver om Absalons verk, og man finner den igjen i de sitatene fra Absalon som brukes. Fjord har følgelig et poeng: Det er få tekstpartier som siteres og gjentas av senere generasjoner, men de leses som representative for verket. Dermed er verket plassert og forstått.

Fjords perspektiv

Fjords fremstilling av Absalons verk diskuterer to hypoteser. Den første hypotesen er at skriftet er et tidlig, men tydelig uttrykk for Absalons nasjonalfølelse. Belegg for det tilskriver Fjord ettertidens historikere. De er barn av det folkeminnegranskeren Moltke Moe kalte *Det nationale gjennombrud og dets mænd* (Bull 1916, 2). Fjord mener at oppfatningen har stått sentralt i norsk litteratur og historie. Men stemmer det, spør Fjord seg og gir etter nærmere ettertanke uttrykk for sin tvil: «Jeg hadde vanskelig for å tru det» (1987, 151), og han avviser til slutt tanken.

Den andre hypotesen går ut på å vise at Norge er et verdig emne for en lærd fremstilling og at formålet med verket er å etterligne sin samtids mestere som igjen etterliknet antikkens verker. Der den første hypotesen fremhever nasjonalfølelsen og fedrelandskjærligheten, fremhever den andre hypotesen etterlikningen av antikkens forbilder som den høyeste form for åndsliv, siden antikken representerer den ideelle form (1987, 151). Fjord understreker at Absalon på ingen måte har vært opptatt av å vise fedrelandskjærlighet i skriftet. Absalon nevner i stedet landets mange kriger om herredømmet over ulike landområder og behovet for en kongemakt som er nærværende. Han fremhever sitt eget lands språk, litteratur og kultur, og det gjør han for å styrke tanken om at hanseatene kan og bør fordrives.

I møte med Absalons verk må vi imidlertid skille mellom historikerne som har skrevet om fremveksten av det nye Norge og de historikerne som har utgitt og gransket kildene til Absalons verk. De sistnevnte har arbeidet med to slags kilder til verket. Dels er det kildene til etableringen av den tekst som vi ikke lenger har i original, de såkalte tekstvitnene. Dels er det kildene Absalon selv har brukt og som han refererer til eller siterer fra. Det dreier seg om bøker Absalon har lest som stu-

dent ved universitetene i København og Wittenberg og manuskripter han har hatt tilgang til på Bergenhus festning. Fjord går ikke disse kildene etter i sømmene, og han baserer seg heller ikke på Nicolai Nicolaysens eller Gustav Storms kommentarer til Absalons verk, noe som definitivt ville styrket Fjords andre tese.

Ottar Dahl har karakterisert Gustav Storm som en «utpreget kjølig, kritisk intelligens, med et skarpt, kanskje noe nærsynt blikk for detaljer, og med spesielle evner i retning av historisk-filologisk tekstanalyse og sammenligning» (Dahl 2009). Karakteristikken gjenspeiles i arbeidet med utgivelsen av Absalons verk: I fortalen tar Storm for seg disposisjonen han har lagt til grunn for utgaven og starter med å redegjøre innsiktsfullt for de eksisterende manuskriptene til verket. Han navngir dem etter alfabetet, fra A til K. Bakgrunnen er det tapte originalmanuskriptet, samtidig som det finnes en rekke tekstvitner til manuskriptet. De skiller seg i noen grad fra hverandre, og Storms utgivelse gjenspeiler teksthistorien. Deretter tar Storm for seg Absalons forgjengere, de lærde menn og deres verker som Absalon på sin side har lagt til grunn og forsøkt å etterligne gjennom sitt verk:

Mag. Absalon havde studeret i Kjøbenhavn (1544–49) og Wittenberg (1549–51), og har vistnok paa begge Steder dyrket ikke alene Theologi, men særlig Historie og filologiske Discipliner. Han citerer blandt Klassikerne Curtius (s. 4), Aristoteles (s. 10), Plinius og Pomp. Mela (s. 52), og enkelte Notitser hos ham stammer fra Herodot (s. 27) og Plutarch (s. 19). Dog er der Grund til at tro, at ialfald de græske Citater nærmest er Laan paa anden Haand fra særlig Melanchthons Forelæsninger; sikkert er det ialfald, at Citatet om Timotheus (s. 19) findes optegnet efter Melanchthon i det Sprog (Latin), hvori Mag. Absalon citerer det: «postea vero venit in concionem et dixit: Hoc ego feci et non Foruna. Illis dictis dixerunt eum semper fuisse infortunatum». Af samme Art synes Bekjendtskabet med Plinius og Pomp. Mela at være, thi (som oplyst s. 52) er Excerpterne urigtige. Bedre bevandret har Mag. Absalon været i nyere lærd, navnlig historisk, Literatur. Naar han foruden «norske» citerer «danske, skotske, tyske, frantzoske, svenske, nederlandske og vælske (d. e. italienske) Krøniker», kan ialfald flere af disse sees at være kjendte og brugte af ham; saaledes den danske Saxo Grammaticus (Udg. af 1514), den skotske Joh. Maior (Udg. af 1521), de tyske Seb. Münster (Udg. af 1550 eller 1553) og Alb. Crantzius (Udg. af 1546), den franske Guill. Paradinus (Udg. af 1542 eller c. 1555), den svenske Olaus Magnus (Kart fra 1539), den italienske Blondus Flavius (Udg. 1531). Hvilken nederlandsk Krønike han har benyttet, har jeg ikke fundet ud; men at Efterretningen s. 43 (ialfald delvis) stammer fra en frisisk Krønike slutter jeg af, at Sagnet om Halskjæderne, paalagt Friserne af en nordisk Konge, er nævnt i en frisisk Lov (Richthofen, Friesische Rechtsquellen s. 539) og i Sicke Benninges Krø-

nike fra c. 1530 (trykt i *Werken van het Historisch Genootschap te Utrecht, Nieuwe Serie No. 48. 1887*). (1895, 21–22).

Det er disse kildene Fjord kunne lagt til grunn for sin andre hypotese om at Absalon etterligner sin samtids læremestere og at han derigjennom også etterlignet antikkens mesterverker. Her ligger de alle sammen, kildene til Absalon, på rekke og rad, enten førstehånds eller annenhånds gjennom Melanchthon, og de vitner om den etterligningen som er det fremste målet med Absalons verk. De leder ikke desto mindre til at Absalon, ifølge Fjord, kommer ut med noe ganske annet, og at det han gir uttrykk for, er et uttrykk som er typisk for hans egen tid.⁵

Det Fjord ikke har gjort, er altså å gå sine egne hypoteser etter i sømmene. Han nevner ikke de viktigste forfatterne eller verkene som Absalon skal ha etterlignet. Slik sett fremstår Fjords oppfatninger mer som løst henkastede påstander, men de er samtidig produktive i den forstand at de alt har generert et annet perspektiv som skyver patriotismen og nasjonalismen i bakgrunnen og i stedet fremhever den lærde kulturen blant de presteutdannede i kongeriket Danmark samt den umiddelbare politiske målsettingen som var å fordreive hanseatene fra Bergen.

En annen forsker som i forlengelsen av Storm følger kartleggingen av Absalons kilder, er Francis Bull. I avhandlingen *Holberg som historiker* understreker Bull at europeiske historikere fra 1300- og 1400-tallet sjelden hadde det som formål å formidle noen objektiv sannhet og at de egentlige humanister i liten grad var interessert i historieforskning (Bull 1913, 1). Bull har videre notert seg at Absalons senere forfatterskap «minder efter sin art og efter hele sit aandspreg om de verker som skriver seg fra en av Melanchthons mest kjente elever, David Chytræus i Rostock. Han var omtrent jevnaldrende med Absalon og oppholdt seg i 1549–50 i Wittenberg og holdt forelæsninger under Melanchthons veiledning» (Bull 1923, NBL 1, b 1, 81). Endelig nevner Bull også Flavius Blondus, den italienske historieskriveren som kilde. Han dannet skole i Sverige og Tyskland, men Bull noterer seg at de norske humanistene lar ideer fra sine tyske og italienske kollegaer smelte sammen med det norrøne, og at de ikke skriver på latin, men på det skriftspråket som ligger nærmest morsmålet.

5. Hva de norske kildene angår, har Absalon med unntak av Crantzius, bare benyttet seg av utrykte kilder. Hovedkilden er Kongesagaene i Mattis Störssöns samtidige oversettelse (etter Kringla). Storm gjennomgår en rekke av de utrykte kildene og suppleres av Bjarne Berulfsen i en artikkel fra 1954: «Litt om kildene til 'Om Norgis rige'» i *Maal og minne*, s. 1–10. Vesentlig her er skriftlige og muntlige kilder til det norske materialet Absalon formidler, herunder biskoper og konger, kirker og kopibøker med forsiktig kritikk av Gustav Storms fortale.

Fjords perspektiv på Absalons verk er ganske annerledes enn den bruken norske historikere har gjort av verket. Konklusjonen Fjord forsøker å overbevise leseren om, er likevel overraskende: «Derfor har det som tilsynelatende er forståelig for oss i Mester Absalons nedtegnelse fra 1500-tallet, overhodet ikke vært til stede i det han sjølv skreiv, og det som var til stede i det han skreiv, det kan vi vanskelig fatte» (1987, 152). Denne umuligheten av å forstå historien, spisser så Fjord til i form av flere, lett siterbare passasjer: «Det er en smal sak å tidfeste etterlikningene til den periode de er skrevet. Årsaken til det er at forutsetningene for deres virke har sprenget seg inn i teksten, noe de ikke var klar over og ville ha blitt opprørt over at ettertida overhodet hengte seg opp i» (172). Han legger til at det som for dem var innlysende og usynlig, i etter tid lett lar seg tidfeste til 1500-tallet. Fjord presiserer:

Det forekom meg klart at når jeg skreiv om Mester Absalon, og hvis jeg skreiv godt om han, så ville jeg likevel ikke oppnå noe annet enn å vise for framtidens historikere min egen tids lenker, som jeg sjøl ikke var oppmerksom på, men som ville legges helt åpent og naivt fram i min egen tekst og framtida ville si: Dette er interessant, sånn tenkte man altså i det 20. århundre (173).

Absalon selv knytter nedgangen for Norges del til tapet av en norsk adel, mangelen på et eget fyrstehus og underkastelsen under Danmark i 1536. Norge var redusert til «en fed ladegaard» under Danmark. Tross tidligere oppfatninger av verket som norsk-nasjonalt, er det likevel ikke noe angrep på Danmark, for Absalon priser Erik Rosenkrantz som anfører i kampen mot hanseatene. Han vil knytte båndene mellom nordmennene og det danske kongehuset fastere. Men dersom kongene vil ha et trofast folk, må de også ha kontakt med det. Folket må se sin hersker, for det er herskeren som skal vekke folket. Absalon har tro på at Norge igjen kan våkne opp av søvnen: «thi disse haarde berg ere inden til fulle med got smör, söloff oc guld oc andre dyrbar ting, vdi folchet er endnu nogit af den gamble dygd, mandom oc styrcke, som skulle vel staa bi oc stride for deris herre oc fæderneland», heter det (Absalon 1895, 60–61). Folkets dyktighet og landets ressurser er de to pilarer han bygger sin fremtidstro på.

I Fjords fremstilling kan vi merke oss de ytterliggående standpunktene og det nesten barokke i motsetningene. Dvelingen ved det timelige og det evige går igjen i refleksjonene over Absalons Dagbok og hans hovedverk *Om Norgis rige*. Fjord tenker med lengsel på noe utenfor tiden, et fast punkt som kan bevege jorden, en evig sannhet som ikke er lenket til hans egen forgjengelighet. Det kan være bakgrunnen for at Fjord mer enn å overbevise, insisterer på sitt eget perspektiv, ja viser seg som en rebell og inntar et ekstremt standpunkt.

Samtidig arbeider han med et alternativt begrep om historie, et begrep som forsøker å gjøre opp med den målsetting historikerne gjerne har hatt, nemlig å se på seg selv og sin egen tid som et slags endemål og å lede alle fortidens hendelser og handlinger frem mot dette mål. Det er denne historiens gang Fjord etter hvert bryter med. Fjord leverer oppgaven inn ved Historisk institutt 1969, og den «høsta mye, og jeg vil si, fortjent ros» skriver Fjord (1987, 180). Men noe har skjedd på veien, for gjennom arbeidet med oppgaven blir premisene «forvandla til det ugjenkjennelige» (180). Det er premisene for arbeidet som har forandret seg, uten at han selv helt har vært klar over det. «Jeg sitter altså, i dette tilfellet, og skriver en hovedfagsoppgave i historie med en bevissthet som verker over at verdien av hele mitt arbeid for å forstå 1500-tallet, er at det i beste fall kan gi andre grunnlag for å forstå Norge i 1968» (174). Fjord skriver at han ikke utholdt tanken på at det han arbeidet med, ikke hadde sannheten om sitt eget emne som formål, men sannheten om hans egen tid. Tanken gjør ham kvalm, svimmel, og han føler trang til å kaste opp.

En søken etter en sannhet som er evig og uforanderlig, har tradisjonelt vært filosofiens oppgave. Fjord har også filosofi som fag, men Solstad er som vi vet, ingen filosof. Til det har han et altfor uryddig hode. Han er en skjønnlitterær forfatter som dikter opp historikere som igjen skriver historier der det ene kan være likeså gyldig som det andre. Selv der Solstad faktisk skriver historie og knytter an til institusjonelle rammer og en etablert praksis, som i *Medaljens forside* (1990), kaller han resultatet av arbeidet for en roman.⁶ Et essay om Absalon Beyer er mindre forpliktende enn en institusjonalisert hovedfagsoppgave som har særskilte krav til kildestudier, bruk av sekundærlitteratur, metodiske overveielser, hypoteser, empirisk belegg og språklig presisjon, slik Trygve Riiser Gundersen så tydelig fremhever i sin artikkel. I sitt gjensyn med Absalons verk formulerer Fjord seg i dristigere ord og vendinger. Han formidler et ganske annet syn på både betingelsene, avstanden til og fortolkningen av dette verket enn det vi kan anta at han tidligere har gitt uttrykk for. Han understreker at det er et syn som ikke ville vært mulig innenfor rammene av Historisk institutt ved Universitetet i Oslo på 1960-tallet. Til det bemerket Kåre Lunden i sin kommentar at det er et betydelig overdrevent standpunkt. Han fremhever for eksempel at Halvdan Koht i tråd med det kildekritiske skillet mellom levning og beretning betraktet historiske kilder først og fremst som kilder til sin egen tid og ikke den tiden de omtalte.⁷

6. Selv skriver Solstad i et innlegg om *Medaljens forside* (1990), senere kalt «Romanen på historisk grunn», at historikeren skriver historie og at det er vitenskap han bedriver, mens han selv skriver skjønnlitteratur og at det er noe ganske annet: «Diktning er ikke historie og historie er ikke diktning» (jf. Solstad 1993, 109–126).

Fjords essay om Absalons verk i Solstads *Roman 1987* innebærer en tydelig relativisering, i den forstand at vår forståelse av verket er prisgitt forutsetninger i vår egen tid som vi ikke overskuer. Essayet innebærer også en veldig revitalisering og er kanskje det viktigste bidraget til fortolkningen av denne klassikeren i norsk litteratur siden Gustav Storms utgave fra 1895, da ikke i en filologisk-vitenskapelig, men i en skjønnlitterær kontekst. Fjords essay står gjennom sin lidenskapelige tilnærming og serie av spissformuleringer i sterk kontrast til Gustav Storms vitenskapelige tilnærming, hvis «eneste lidenskap som der trer frem, er trangen til å finne de sikre data bak kildenes forvirring og motsigelser, oppløse falske tradisjonsdannelser og slå fast hva vår viten i siste omgang bygger på» (Dahl 2009).

Mimesis på norsk

Fjord er sterkt kritisk til norske historikere av flere grunner, og han fremhever især deres tiltro til fremtiden. Deres valg av perspektiv på fortiden er styrt av tanken på fremtiden, og det de tenker når de skriver om fortiden, er at det går godt til slutt. Norske historikere har nesten uten unntak vært fremtidsoptimister. De bruker senere tider som en slags fasit knyttet til tanken om vekst og velstand. De har uansett spesielle sett fram mot det 20. århundre: «På denne måten blei historiefaget en skole i evnen til å framelske den snusfornuft som ligger i enhver nordmann, og jeg vil følgelig påstå at det var en nyttig skole» (Solstad 1987, 177).

Etter endt utdanning arbeider Fjord som lektor i den videregående skolen i Askim, før han avbryter og får sin åpenbaring på den nordiske historiker-kongressen som dette året arrangeres på Åland.⁸ For Fjord som ikke kan betrakte sine likegyldige gymnaselever i Askim som historiens mål, reiser det seg spørsmål de

7. Det var den danske historikeren Kristian Erslev (1852–1930) som introduserte skillet mellom levn og beretning, eller rettere: «Han delte historikernes benyttelse af kilderne op i levnsudnyttelse og beretningsudnyttelse. Forskellen ligger nemlig ikke i kilderne selv, men i historikernes forhold til kilderne, i den måde de bruges på i argumentationen, eller som man oftest siger i dag: problemstillingen» (Olden-Jørgensen (2001, 67). Kåre Lunden mener Fjord fraskriver historikeren muligheten til å si noe sant om fortiden. Selv om man oppdager problemer og ender i en utveisløshet, betyr ikke det at ingenting kan sies om fortiden. Det er derimot en oppfatning postmodernismen gjør til sitt *doxa*. Lunden roser Fjord for kritikken av det ideologiske hegemoniet innen historikermiljøet, tilknytningen til makten og forvaltningen av den objektive sannhet gjennom sosialdemokratiet, men holder fast ved den historiske metoden, ved kildegrunnlaget og nødvendigheten av et skille mellom nå og da, mellom fakta og fiksjon, historie og diktning, sannhet og løgn.

8. Fjord bemerker at han ankom kongressen i bakrus alt i 1971. Med det bekrefter han sin nokså skjødesløse omgang med kildene. Kongressen ble avholdt på Åland i 1972 (Langholm 1972).

norske historikerne ikke har stilt. På kongressen hører Fjord et foredrag av en svensk kollega, og Fjord opplever et «klarhetens øyeblikk» (209). Den unge svenske historikeren peker på den historiske metoden som problemet. Metoden er selvstendigjort i forhold til sitt objekt og den sørger for at prosedyrer og teknikker tilpasset metoden også bestemmer hva det kan forskes på. Følgen har blitt at mye historieforskning er uinteressant og at sentrale historiske problemstillinger er fraværende (210). Den politiske bevegelsen AKP (m-l) som Fjord etter hvert slutter seg til, har som siktemål å bedre livsvilkårene for arbeiderklassen, men for Fjord får bevegelsen også betydning for historiefremstillingen. Fra nå av gjelder det å befri historiefaget fra tanken på målet med historien.

«Fra mitt 1500-tall dinglet stadig en brødtjuv i galgen på Bergenshus Slott. Han har stjålet en brødsalk og nå skal han bøte med livet» (212). Spørsmålet Fjord stiller seg, er om tyven har fått oppreisning. Det har han ikke, og grunnen er at historiefagets metoder ikke tillater et slikt spørsmål. Man kan anerkjenne fremskrittet i den forstand at vi ikke lenger har dødsstraff for tyveri av brød. Men blodet som skriker etter revansje, eller rettferdighet, hører ikke med i beregningen. Fjord fremhever: «Mang en brødtjuv har dinglet i galgen på Bergenshus Slott på 1500-tallet, og bare tanken på *en* av dem tvinger fram brennende spørsmål, langt oppe i halsen, ja, som ild på tunga, stotrende, blødende, og som har med hva som er meninga med det hele å gjøre» (213). Fjord som vier Absalons Dagbok med sine nøkterne notater adskillig oppmerksomhet, hevder at det stadig hang en brødtjuv i galgen på Bergenhus Slott på 1500-tallet. I Fjords fremstilling får denne brødtjuven et rep om halsen både i 1544, i 1554 og i 1564 (Solstad 1987, 212, 213 og 214). I Absalons Dagbok forekommer det derimot ingen brødtjuver. Absalon noterer 17. september 1565: «Vart en karl aff slotted en bagerswen hengder fordi hand hafde stolit smør oc brød laas op» (Absalon 1963, 98). Det nærmeste vi kommer en brødtjuv hos Absalon, er en mann som blir hengt for å ha stjålet smør og brutt opp en lås. Fjord generaliserer på sviaktende grunnlag, men viser ved valg av eksempel at alminnelige menneskers liv og skjebne ikke har hatt plass i historievitenskapen. Historiefaget fremstår dermed som en serie hendelser og katastrofer som ikke kommer til orde når målet er vår egen tid med en fremstilling som tilfredsstillende våre egne ideologiske behov.⁹

9. I Walter Benjamins historiefilosofiske tese VII heter det at den historiker som vil gjenoppleve en epoke, må få ut av hodet alt han vet om historiens gang. Historien må leses og etableres på nytt. Det tar Fjord med seg fra den nordiske historikerkongressen på Åland. Kulturarven, skriver Benjamin, møter i den historiske materialisten en distansert tilskuer, for den kulturarv som han kan se, er av en herkomst som han ikke kan tenke på uten med gru: «Den er ikke bare et resultat av de store geniene og deres anstrengelser, men også av de samtidiges navnløse

Her er ikke stedet for de inngående refleksjonene over de øvrige delene av romanen. Men romanen ender som mange vet, med en planlagt fortsettelse. Helt på tampen gir Fjord et riss av en idyll: «Avslutter med gressklipping, har jeg tenkt meg» (1987, 400). Men det er nok riktig som Marstein påpeker, at Fjord ikke befinner seg der romanen slutter. Han er allerede et annet sted. Hun tenker seg at kritikken av det rådende teleologiske og selv gode historiesynet kanskje er det eneste bestandige i *Roman 1987* (2002, 75). Siden hun legger til grunn Benjamins oppgjør med den teleologiske historieoppfatningen, som bryter opp kronologien for å få frem en diskontinuitet og en begivenhet som står for seg selv, kan vi kanskje plassere Solstads roman nettopp der. Den er et forsøk på å tenke i unike begivenheter.¹⁰

Av det foregående kan vi trekke to konklusjoner. Hvis man vil forstå Absalons verk, gå til en ekspert. Det har Solstad selv ikke lagt skjul på (1993, 81). Men Solstad har skrevet lidenskapelig og innsiktsfullt om Absalons verk som åpner for andre perspektiver enn historikernes inngang. Hvis man dernest vil forstå Solstad og hans tid, kan man med fordel gå til *Roman 1987*. Den rommer alt fra den umiddelbare følelsen av å gå inn i sin tid til den eksistensielle fremmedfølelsen, den intellektuelle distansen, arbeidet for å forandre de betingelsene vi lever under, den reserverte aksepten av tingenes tilstand og den postmoderne slutten som ikke er én, men flere forskjellige (Marstein 2002, 74).

I starten av romanen ber Fjord om forståelse og går etter hvert i gang med å lese en klassiker få andre har lest. Så insisterer han på å formidle sin egen overbevisning og skriver frem et perspektiv som ikke bare er knyttet til norsk historie og topografi, men til en lærd europeisk kultur. Nøkkelordet er *mimesis*. Slik etableres en forbindelse mellom historikeren Fjord og romanforfatteren Solstad, som med en fiktiv selvbiografi fra innlandet skriver seg inn i forlengelsen av den moderne europeiske romantradisjonen. Av historikeren Fjords perspektiv på *Om Norgis rige* fremgår det at Absalon gjør Norge til et verdig emne for en etterligning etter mønstre av de fremste forbilder innen europeisk kunst og kultur. Solstads valg av emne for Fjords beretning om det norske folks nyere historie, ansees på samme måte å

trelldom. Det finnes ikke ett kulturdokument som ikke samtidig er et dokument over barbariet. Og på samme måte er også overleveringsprosessen, som fører det fra den ene til den andre preget av barbariet. Den historiske materialisten plasserer seg derfor i størst mulig avstand fra den. Han ser det som sin oppgave å stryke historien mot hårene (Benjamin 1991, 96–97).

10. Hos Benjamin er dette formulert på følgende måte: «Historismen stiller opp det 'evige' bilde av fortiden, den historiske materialisten stiller opp en erfaring i forhold til den, som står for seg selv» (Benjamin 1991, 102).

være et verdig emne for en etterligning etter mønster av samtidens europeiske forbilder.

Antikkens greske kunstnere etterlignet naturen. De romerske etterlignet grekerne. Solstad etterligner de store modernistiske romanene fra det 20. århundre, men det han kommer ut med, er en blanding av sosialrealisme og postmodernisme. Han skriver en fiktiv selvbiografi som tematisk må kalles særnorsk, full av eksistensiell tvil knyttet til verdien av seriøst, akademisk arbeid. Fjord avskriver muligheten for å si noe sant og viktig om fortiden og oppløser det meste i et uttrykk for egen nåtid. I ettertid gir beretningen likevel et slående uttrykk for sin egen tids oppfatninger og begrensninger. Det finner Fjord uutholdelig, men for Solstad blir det en redning, og han ender opp i *Norsk litteraturhistorie* som «en av de fremste kronikrører for det norske samfunnet etter 1960» (Andersen 2001, 500).

Litteratur

- Absalon Pedersen. 1781. *Norges Beskrivelse i Samlinger til den Danske Historie*. Andet Binds Første Hæfte, s. 33–103 [med «Fortale» av P.F. Suhm og innledning ved B. C. Sandvig]. Kiøbenhavn: Gyldendals Forlag.
- Absalon Pedersøn. 1963. *Dagbok og Oration om Mester Geble*. Utgitt av det norske språk og litteraturselskap ved Ragnvald Iversen og Trygve Knutsen. Oslo og Bergen: Universitetsforlaget.
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Benjamin, Walter. 1991. «Historiefilosofiske teser» i *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten. s. 94–103.
- Berulfsen, Bjarne. 1954. «Litt om kildene til 'Om Norgis rige'» i *Maal og minne*, s. 1–10.
- Beyer, Absalon Pederssøn. 1858. *Norges Beskrivelse 1567–1570 i Norske Magasin. Skrifter og Optegnelser angaaende Norge og forfattede efter Reformationen*, samlede og udgivne af Nicolay Nicolaysen, Første Bind. Johan Dahls Forlagshandel, s. 65–151.
- Beyer, Absalon Pederssøn. 1895. *Om Norgis rige i Historisk-topografiske Skrifter om Norge og norske Landsdele, forfattede i Norge i det 16de Aarhundrede* udgivne for det norske historiske Kildeskriftfond ved Gustav Storm. Christiania: Brøgger, s. 46–115.
- Beyer, Absalon Pederssøn. 1928. *Om Norgis rige*. Utgitt av Foreningen for norsk bokkunst ved Harald Beyer. Bergen: Beyers forlag.

- Beyer, Absalon Pederssøn. *Om Norgis Rike*: <https://www.dokpro.uio.no/litteratur/beyer/>
- Bull, Francis. 1913. *Ludvig Holberg som historiker*. Kristiania: Aschehoug.
- Bull, Francis. 1916. *Fra Holberg til Nordal Brun. Studier til norsk aandshistorie*. Kristiania: Aschehoug.
- Bull, Francis. 1923. «Absalon Pederssøn Beyer» i *Norsk Biografisk Leksikon*, 1. utgave. Kristiania: Aschehoug, s. 80–84.
- Bull, Francis. 1924. *Norges litteratur. Fra reformationen til 1814*. Kristiania: Aschehoug.
- Dahl, Ottar. 2009. «Gustav Storm» i *Norsk biografisk leksikon* på snl.no. Hentet 5. desember 2023 fra https://nbl.snl.no/Gustav_Storm.
- Gilje, Nils. 2003. *Heksen og humanisten. Anne Pedersdatter og Absalon Pederssøn Beyer*. En historie om magi og trolldom i Bergen på 1500-tallet. Bergen: Fagbokforlaget.
- Gundersen, Trygve Riiser. 2007. «Historie 1567. Fire punkter om Dag Solstad og fortidas prosa» i *Arr, idehistorisk tidsskrift*, nr. 1, s. 69–75.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hammer, Espen. 2011. *Anstendighet og revolt. Noen betraktninger omkring Dag Solstads forfatterskap*. Oslo: Oktober.
- Holberg, Ludvig. 1928. *Bergens Beskrivelse* i *Samlede skrifter*, b. IX, s. 337–468. Utgitt ved Carl S. Petersen. Kbh.
- Jæger, Henrik. 1896. *Illustreret norsk litteraturhistorie*, b. I. Kristiania: Hjalmar Bighlers forlag.
- Langholm, Sivert (red.). 1972. *Marxism och historieforskning*. Föredrag från Nordiska fackkonferensen för historisk metodlära i Godby, Åland, 8–10. maj 1972. Oslo, Bergen: Universitetsforlaget.
- Lunden, Kåre. 1989. «Automat med og utan medvit. Kommentar til Dag Solstads 'Roman 1987'» i *Nytt norsk tidsskrift* nr. 1, s. 95–99.
- Marstein, Kari. 1996. «Min hund med varm pels og halsende tunge». Mening og umulig mening i Dag Solstads roman *Roman 1987*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Marstein, Kari. 2002. «I mørket lå min hund begravd. Min hund med varm pels og halsende tunge» i *Bøygen*. Oslo: Universitetet i Oslo. Vol. 14, nr. 4, s. 70–76.
- Olden-Jørgensen, Sebastian. 2001. *Til kilderne! Introduktion til historisk kildekritikk*. Gads forlag.

- Petersen, Carl S. u.å. «B.C. Sandvig» i *Dansk Biografisk Leksikon* på lex.dk. Hentet 6. desember 2023 fra https://biografiskeleksikon.lex.dk/B.C._Sandvig.
- Sars, J.E. 1858. *Norge under Foreningen med Danmark [1537–1814]* I. *Nordisk Univ. Tidsskrift*.
- Sars, J.E. 1882. *Historisk Indledning til Grundloven*. Kristiania: Folkeskriftselskabets Forlag.
- Sars, J.E. 1891. *Udsigt over den norske historie*. Fjerde Del. Kristiania og Kjøbenhavn: Cammermeyer Forlag.
- Solstad, Dag. 1967. *Svingstol. En samling prosatekster*. Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag. 1971. *Dag Solstad. Et festskrift til 30-årsdagen 16 juli 1971*. Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag. 1987. *Roman 1987*. Oslo: Oktober forlag.
- Solstad, Dag. 1993. *14 artikler på 12 år*. Artikler. Oslo: Oktober.
- Storm, Gustav. 1895. *Historisk-topografiske Skrifter om Norge og norske Landsdele, forfattede i Norge i det 16de Aarhundrede*. Det norske historiske kildekriftfond. Christiania.
- Suhm, Peter Friedrich 1781. «Fortale» i *Norges Beskrivelse i Samlinger til den Danske Historie*. Andet Bind Første Hæfte, s. 2–5. Kiøbenhavn: Gyldendals Forlag.
- Undheim, Inga Henriette 2010. *Nasjon og roman*. Masteroppgave i nordisk litteratur. Oslo: Universitetet i Oslo.



Foreliggende filosofier om verden

Leibniz som pretekst i Ingvild Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*

AV MORTEN AUKLEND

Sammendrag

I Ingvild Burkeys andre diktsamling *Den mest tenkelige av alle verdener* (2008) befinner det seg en rekke allusjoner til filosofen Leibniz' verk *Monadologien* (1714). Artikkelen studerer, med utgangspunkt i disse forbindelsene, hvordan diktjegets tilværelse resonnerer med Leibniz' tenkning om monader, verdensspeilinger og grunnleggende premisser for tenkning. Adopsjonen av et rammeverk fra 1700-tallet gjør Burkeys bok til en allegorisk dialog med Leibniz' pretekst. Lesningen av hennes verk blir dermed en underlig og ukonvensjonell korrespondanse på tvers av århundrer som krever at leseren lager en passende hermeneutisk tilnærming til denne svært filosofiske poesien.

Nøkkelord: Ingvild Burkey, Leibniz, allusjon, pretekst, lyrikk.

Abstract

In Ingvild Burkey's second collection of poetry, *The Most Conceivable of All Worlds* (2008), there are many allusions to the philosopher Leibniz' work *The Monadology* (1714). Regarding these connections to an older metaphysics, the article studies how the poems' "I" and her existence resonate with Leibniz' philosophy on monads, world-mirroring and basic prerequisites for thinking. The adaptation of this 18th century framework turns Burkey's book into an allegorical dialogue with Leibniz' pretext. Consequently, the reading of her work becomes a strange and unconventional correspondence across centuries that mandates the reader to construct a fitting hermeneutic approach to this highly philosophical poetry.

Keywords: Ingvild Burkey, Leibniz, allusion, pretext, poetry.

Inngang

Ingvild Burkeys diktdebut *Torden i søvne* (1994) holder det tittelen lover, for net-tenne her er buldrende hektiske: «Byens søvn/er et kravlende mørke/en svie av maur, en elektrisk ørsk», heter det i åpningsdiktet (Burkey 1994, 9). Tittelen på hennes neste diktsamling er også talende for innhold og stil, men i den Bragepris-nominerte *Den mest tenkelige av alle verdener* (2008) skulle det tenkes større om tilværelsen slik den oppleves av en kvinne og «barnet» som en sommer bor i Kroatia, der «varmen fra land er som brølet fra en ovn» og sikadenes larm er «en konstant ringing i ørene» (Burkey 2008, 22). Metatrekk («det står ingenting her om Amerika») gjør verket til en lyrisk logg eller dagbok, og versene «jeg tenker meg arbeidet som lys/men arbeidets beveggrunner ligger i mørke» (18) antyder at diktene søker en klarhet.

Tittelen gir verket en filosofisk slagside, for den omskriver en påstand fremmet av «tyskernes første store filosof» (Schwanitz 200, 321), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), som postulerte at mennesket lever i det ettertiden har kalt «den best mulige av alle tenkelige verdener» (Berg Eriksen 1994, 396). I Leibniz' *Monadologien* (1714) heter det at det finnes «en uendelighed af mulige verdener i Guds ideer», men kun én er materialisert ut fra hensiktsmessighet og fullkommenhet, som det står i skriftets paragraf 53-54. I paragraf 55 ser den berømte påstanden slik ut: «Heri ligger årsagen til eksistensen af den bedste verden, som Guds visdom lader ham erkende, som hans godhed lader ham vælge, og som hans magt lader ham frembringe» (Leibniz 1991, 219–220).

Tittelen *Den mest tenkelige av alle verdener* oppmuntrer leseren til å stille både metafysiske og hermeneutiske spørsmål til diktene. De metafysiske vedrører Leibniz' metafysiske monadologi – hva inneholder den, hva studerer den, og hva er monader? – mens de hermeneutiske vedrører Leibniz som en ressurs i diktene: Hvordan involverer Burkey ham, og med hvilke konsekvenser? Allusjonen i tittelen kan forstås slik den teoretiseres i Gregory Machaceks artikkel «Allusion» (2007), der den «fraseologiske appropriasjonen» eller «sporet»¹ av forutgående tekst defineres som «a textual snippet reminiscent of a phrase in an earlier author's writing but smoothly incorporated into the new context of the imitating author's work» (2007, 525).

Det finnes mange leibnizianske «snippet[s]» i Burkeys verk, og til sammen danner de systemer som organiserer (mange av) diktene. Men disse allusjonene kan

1. Allusjon blir i Machaceks artikkel gitt en rekke navn: tekstekko, repetisjon, historisk lån, innflytelse, spor, markør, *trigger* eller simpelthen intertekstualitet, og artikkelen diskuterer fordeler og ulemper ved begrepene.

ikke alene fortelle hvordan verket kan leses. Til det trengs et mer overliggende lesebegrep, og i denne konteksten kan termen Maureen Quilligan lanserer i *The Language of Allegory. Defining the Genre* (1979), *pretekst*, passe. Den inkluderer et allusjonsforhold fordi preteksten finnes i allegorien (leserens aktuelle tekst), den er innmontert i den og fungerer som «key to its interpretability (though not to its interpretation)» (1992, 23). Distinksjonen mellom preteksten som kodenøkkel og som nøkkel til fortolkning er vanskelig å opprettholde. Preteksten gjør teksten lesbar på *visse* måter, og hos Burkey er Leibniz' tilsynekomst i diktene både bokstavelig (allusjoner og metaforlån) og skjult (metafysiske tenkemåter gjenkjennes som leibnizianske). Funn av pretekst får nødvendigvis konsekvenser for tekstforståelsen, for funnene «fanger» leseren, som begynner å lete etter flere pretekst-spor i tekstveven.

Quilligan hevder at pretekstens relasjon til allegorien er prinsipielt uklar. De to har et «*slippery relationship*», og som Karin Gundersen skriver i *Allegorier. Inn ganger til litteraturens rom* (1999, 13) er det ikke alltid lett å holde allegorien, forstått som sjangertekst og diskurs (der to betydningslag eksisterer parallelt i teksten) adskilt fra allegorien forstått som fortolkningseksegesi (allegoresen). Historisk sett henger de to sammen, og de kan smelte sammen hvis allegorien ikke «presenteres med en kodenøkkel, en figurindikator av en eller annen art (...)» (17). Hos Burkey er det som sagt uklart hvordan Leibniz fungerer i diktene. Hans tankegods opptrer der, men hvordan lanserer leseren hans metafysikk som «lesehypotese»?

Jeg skal identifisere og diskutere tre leibnizianske påvirkninger som synes å forekomme i verket: 1) Eksplisitte allusjoner til *Monadologien*, 2) Leibniz' metafysikk er tilstede i diktjegets avdekning av regler og systemer (usynlige prinsipper i naturen), og 3) leibnizianske metaforlån som reflekterende flater (vinduer og speil). Utforskningen av påvirkningene skjer på kryss og tvers hos Burkey, i vers, strofer og hele dikt der monadene reflekteres i hverandre og der det utkrystalliseres en dialektikk mellom det gitte og det tenkelige. Hva betyr det at diktjegets verden er «tenkelig», og hvilke poetiske grep lar leseren forstå at kvinnen avleser verden monadologisk? Til slutt diskuterer jeg hva som kan være tanken bak den andre preteksten som dukker opp i verket, i hvert fall i lys av Quilligans teori. Sitater fra Ludwig Wittgensteins filosofi er nemlig limt inn i diktsamlingen, og jeg leser forekomsten av disse som en mulig motstand mot Leibniz-påvirkningen, med den konsekvens at Burkeys verk blir en pretekstuell dialog med ulike filosofier som støtter sammen.

Metafysikken (Leibniz' filosofi og Burkeys)

Som et innledende forbehold til undersøkelsen kan det nevnes at Leibniz' verker er blant filosofihistoriens «mest leste og kommenterte» (Berg Eriksen 1994, 389), også i vår egen tid,² så man bør nok være Leibniz-forsker eller i det minste fagfilosof for å kunne uttale seg noenlunde kompetent om hva hans filosofi studerer. Men selv uten vekttall i filosofi kan det fastslås at den gudegitte³ harmonien som postuleres i *Monadologien* forsvinner i Burkeys dikt, som heller avtegner en sekulær og, ifølge kvinnen, «tungnem» verden. Leibniz' filosofi kan oppleves noe mekanisk – den ender ofte i teologien, altså hos Gud, sjefsmonaden som er alle tings neksus – og hans «bedste verden»-tese er et omdiskutert⁴ gudsbevis (og en *teodiceé*), som én kritiker skriver: «The core tenet of Leibniz's theodicy is that the actual world has been conceived and created by a supremely just God, who chose it as the best from among an infinity of possible worlds» (Rutherford 2014, 72).

Selv om Burkey fjerner Gud og hans preetablerte design – «mit system om den forudbestemte harmoni», som Leibniz skriver (1991, 225) – tenker diktjeget hennes i leibnizianske baner. Verden er ikke den «bedste», men den foreligger i systemer og ikke minst regler: «også regnet må følge en regel/ (...) men jeg ser den ikke» (2008, 18). Kvinnen leser verden dialektisk, i en spenning mellom preetablerte systemer og idéen om den mest *tenkelige* av alle verdener. Dette superlativet indikerer noe (kanskje) mulig, i tillegg til at det angir diktenes form: I stedet for å ordne sine tanker i prosa og paragrafer som Leibniz gjør, minner diktenes vertikale design om en person som «faller» i tanker. Diktene er svært refleksive, de utvikler resonnementer og er mer knoppskytende enn klartseende og konkluderende. Også her ser kvinnen ut til å følge Leibniz, som skriver at «at den mindste tanke, som vi bliver os bevidst, indeholder en mangfoldighed i sin genstand» (1991, 212).

Superlativet skapte hodebry for anmelderne i 2008. Én skrev at «tenkelige» ikke var en politiserende term, den måtte ikke forstås «i kraft av å være en utopi, en politisk ungdomsdrøm», men

-
2. I Deleuze og Guattaris konseptfilosofi i *What is Philosophy?* (1994, 17) blir Leibniz brukt som eksempel.
 3. Leibniz' gudsbevis er blitt omtalt som «a fundamental act of philosophic faith, and not a systematic part of his system (...)» (Rescher, 157), mens ateisten Russell kommenterer syrlig i sin Leibniz-bok: «Most philosophers seem to suppose that, if they can establish God's existence, his goodness necessarily follows» (Russell 1937, 189).
 4. Den beste verdenen er forstått bl.a. som en idealisert Gudsby der vesener lever sammen i harmoni, som et sted styrt av fri vilje og som en realisert tilstand når balansen mellom «conflicting criteria» forsones og helheten lar seg beskue (se Jolley, 165).

som en usannsynlighet, som en idé vi ikke kan resonnerer rundt, eller tenke oss fram til. Er en annen verden mulig? Det kan godt være, men en slik annen verden vil i alle tilfelle[r] være utenfor menneskekroppens erfaringshorisont – derfor er den usannsynlig. (Hygen Meyer 2008)

Anmelderens dialektikk mellom gitte og mulige verdener er presis nok, men vurderingen er for bastant fordi verden er alltid «en annen» i fantasien og diktningen. Diktjeget selv gir uttrykk for at annenhet er umulig når hun skriver «selv da jeg forlot deg/for å bli en annen/forlot jeg deg ikke//ble jeg aldri en annen» (2008, 55), men hun forsøker likevel å skrive frem «et annet sted», som hun skriver, altså en mer genuin livsfølelse: «det egentlige er et annet sted», et sted «som utfolder seg etter andre regler» (54).

Denne regelmetaforen er viktig fordi den repeteres i diktene, særlig i diktene som er metafysiske i konvensjonell forstand. Disse diktene undersøker verdens underliggende systemer, altså regelstyrte sammensetninger i DNA-er, kjemiske og biologiske koblinger og idéhistoriske kjeder som i diktene fremstilles parallelt med og i relasjon til et *tankearbeid*. Denne verkets dikttype produserer en tenkning om tenkning, om hvordan mennesker *tenker* verden og seg selv i den, og det lyriske jeg-et oppdager tidlig at det finnes et preetablert verdenssystem i tilværelsen, et mangfoldig design som det er vanskelig å få et tankemessig grep om. Allerede i samlingens andre dikt, «jeg sitter i skyggen på terrassen», blir mangfoldet i designet utforsket. De 54 versene/8 strofer er for omfattende til å siteres i sin helhet (se vedlegg), men programdiktet antyder hvordan diktet (og hele verket) kan forstås. Særlig viktig er regler og prinsipper. Disse finnes både i naturen, i Leibniz' metafysikk og i Burkeys diktsamling, og diktet bretter disse regelbaserte systemene ut. De to første strofene ser slik ut:

jeg sitter i skyggen på terrassen
og forsøker å høre meg selv tenke
og forestiller meg lyden som en slags summing
kanskje fordi forestillingen om minnet som en harddisk
har konfigurert min evne til å forestille meg ting

som lyden av en tanke idet den tenkes
en slags summing, eller mer som et hvin?
barna hviner under vannsprederen
biene summer rundt fatet med syltetøyskiver
honningen ligger lagret
i små sekskantete celler (2008, 10)

Der det maskinelle har omformet alt i naturen med sine analogier («minnet som en harddisk») vender kvinnen oppmerksomheten mot selve tenkningen («forestillinger meg»), men verdens fysiske beskaffenhet er aldri langt unna («summing»). Det fysiske og tenkelige henger tett sammen her: I førstestrofens fire første vers får tanken form og fysikk («summing», «hvin») av det omkringliggende (barna, vannsprederen), og harddiskens «summing» i første strofe løper lett over i bienes summing i strofe to; slik hektes strofene sammen. Motiver («harddisk», «lagret») og vers (barna og biene) fra den første strofen repeteres før denne ender med en ny tanke: oppmagasineringsen av bienes honningproduksjon (v10-11).

Strofene aksentuerer hvordan sansning av en fysisk verden gir form til tanken og omvendt, men trolig røper strofenes sammensmeltning av tanke og sansning diktsamlingens viktigste grep med ordet «konfigurert» (v5). En konfigurasjon (lat. *con*, «med», og *figurare*, «forme», «danne») er både et system, en (ytre) form, en atomordning og en kombinasjon, og alle disse valørene kan identifiseres i diktet, der kvinnens tankearbeid (og skriving) former, omformer, kombinerer og plasserer gjeldende forestillinger og sansninger. Ordet «konfigurert» gir dermed leseren en forståelse av at foreliggende fenomener skal systematiseres, plasseres, kombineres og (om)formes i diktets refleksive form. Konfigurasjonene skal dessuten bli til bilder i det lyriske språket, ettersom konfigurasjoner også er bildedannelser: språkbilder. Konfigurasjonene opptrer i kvinnens springende assosiasjoner før hun finner et slags helhetlig mønster i den andre strofens to siste vers, der informasjon om bienes honning samles i en visuell formdannelse: «honningen ligger lagret/i små sekskantete celler». Disse versene leder videre til strofe tre, der tankerekken ankommer ved lagringen av honning – for øvrig også en konfigurasjon av blomsternektar og biens kjertelsekret – nærmere bestemt bikubecellens sekskantete form. Diktet beveger seg altså fra sansning på terrassen via tanken til en matematisk modell og selve bildegjørelsen, motivet med den sekskantete cellens form i strofe tre:

sekskanten forekommer naturlig i naturen
 den gjenfinnes hos edderkopparten Oxyopidae
 som organiseringsprinsipp
 for klaser av insektøyne
 i tallrike krystaller og silikater,
 snøfnugg (2008, 10)

Denne modellens bidrag forstår kvinnen som et «organiseringsprinsipp», men den er også en metalitterær modell som angir tankestrømmens springende logikk – en

tanke leder til en annen som i et nettverk – og selve tenkningens filosofiske form i *Den mest tenkelige av alle verdener*: Tenkningen skal tydeliggjøre sammenhengende mønstre slik at verden blir helhetlig, og diktets systemiske helhet tydeliggjøres i strofene fem og seks, som også inkluderer et historisk forløp. Det var grekerne som først systematiserte læren om flater, kurver, vinkler og linjer:

for alt jeg vet
 ga sekskanten siden opphav til Leibniz' monader
 da han kom på tanken at sjelen hans besto
 av en ureduserbar,
 selvtilstrekkelig substans
 som gjenspeilet verdens orden
 denne mest tenkelige
 av alle verdener (11)

Her, i strofe seks, dukker også Leibniz opp, og allusjonen gir diktet en ekstra dimensjon, nemlig ideen om den ureduserbare monaden, en «selvtilstrekkelig substans», og verdens speilede bestanddeler. Diktet gir Leibniz' metafysikk en form hentet fra naturen og matematikkens geometrier, men forsøker også å gi dette systemet en konfiguratív «orden»: Ulike former og ikke minst språk (matematikkens, biologiens, poesiens og filosofiens) danner til sammen det som kan kalles «verden», og disse formene og språkene gjør prosesser og fenomener lesbare. Som et bestemt mønster («orden») i naturen som kan gjenfinnes overalt presenterer diktet her en viktig forestilling i verket, nemlig at en komplisert og fragmentert natur tross alt er konfigurert i fenomener, former og språk som (gjen)speiler hverandre, og at «verden» kan avleses.

Ettersom diktet opptrer tidlig i samlingen angir det et rammeverk for leserens forståelse: Kvinnen prøver å tenke seg frem til en leibniziansk helhet som ikke er guddommelig, men evolusjonært og fysisk regelbundet: «klaser av insektøyne/i tallrike krystaller og silikater,/snøfnugg» (v15-17) som det heter i strofe tre. Med det resultat at naturens system synliggjøres på hyperestetisk vis: «formregelen ligger skjult inni hvert klebrige frø» heter det i diktets fjerde strofe. Den skjulte «formregelen» som sitter i «hvert klebrige frø» er en synekdotisk variant av delen som speiler helheten. Det diktet kaller et altomfattende «organiseringsprinsipp» representerer altså en orden som speiles i alle sine relasjonelle frembringelser. Diktet former en totalitetstanke som slekter på Leibniz' monadologi, der helheten er designet og der delen speiles i helheten (og omvendt), og diktet produserer tanker

som distribuerer systemisk informasjon der det veksler fra sansning («barna hviner») til cerebrale operasjoner hvor det stilles store metafysiske spørsmål: «er tanken eller sansene/ den eneste kilde/til viten om verden» (v42-44).

Burkeys assosiative poetikk i diktet mimer tankens ustyrlike mobilitet, men teksten er faktisk ordnet ved at motiver og grep (sekskanten, honningcellen, konfigurasjoner) inngår i organiseringsprinsipper som plasserer, systematiserer og kombinerer materialet. At naturen er fysisk og systemisk foreliggende sier likevel lite om hvordan monaden ser seg selv i dette systemet, men her kommer kvinnens lyriske aktivitet inn, fordi diktet avleser helheten polysemisk: Den retoriske allegorien i ordet «celler» denoterer atomsammensetning, men skaper også en konnotasjon til hvordan ting er «fanget» (lat. *cella*, «avstengt rom»). Ordet «celle» tilfører kvinnens tenkning en mer klaustrofobisk dimensjon, for systemets meningsforskyvning fra helhetlig organisering til noe celleaktig tilsier at denne monaden (kvinnen) føler seg ufri og ser seg selv i spenningen mellom det foreliggende som en helhet *og* som en avstengt helhet.

Systemets celleform indikerer at det tenkende diktjeget må fremprovosere avvik til eller åpninger i systemet, og i forsøk på å teste systemtenkningen ser hun mot slutten av diktet seg selv som et distinkt brudd med systemet, nemlig som en abnorm og *tenkelig* skapning: «hvis det ene øyet mitt hadde sittet/tjue centimeter lenger til venstre/ville verden vært en annen» (strofe åtte, v47-49). Med åpningsordet «hvis» representerer disse tre versene et alternativ til det preetablerte og røper monadens vilje til å «se» noe annet enn det som er gitt ved å strekke seg hinsides sin egen substans i *tanken*. I slike kreative sprang fra noe foreliggende til noe mulig åpner diktet opp for en mer «tenkelig» verden.

Langdiktet «jeg sitter i skyggen på terrassen» er systemisk og mektig, det postulerer muligheter for at kvinnen kan forsøke å skape rom for noe annet når hun søker vekk fra formregler og organiseringsprinsipp i «store nettverk», i diktet representert ved blant annet «visse grønne alger». Nettverkene bekrefter helheten og designet, men monadens behov for å søke seg ut av det celleaktige viser seg i diktens form: Konfigurative grep (analogier, metaforikker) og brudd (typografisk markert med linjedeling og en korthugd syntaks) inngår i det som etter hvert blir verkets egen *undring*. I mange av diktens tankeekskurser lever kvinnen seg inn i andre veseners relasjon til «verden»: «er svalene lykkelige når de jakter/er skrikene deres lyden av triumf», som det står i åpningsdiktet (2008, 9). Undringen kan, via Leibniz, kanskje kalles «sjælens perceptioner» (1991, 222), dens dragning mot og begjær etter noe annet, og det er denne dragningen som ideelt sett skal lede monaden frem til ny selvforståelse, altså dens bevissthet om plasseringen i helheten.

Men da må monaden kunne se seg selv reflektert i omgivelsene. Akkurat dette prosjektet foregår i en av Leibniz' og Burkeys viktigste metaforer, nemlig speilingen.

Monadene, speil og relasjoner

I tillegg til en foreliggende pretekst ser Burkeys verk ut til å skildre et samlivs- og familiebrudd. Mor og barn har formodentlig reist sørover uten du-et som ofte tiltales i diktene, men hvem/hva er dette du-et? En ekspartner og barnets far? I flere dikt fungerer du-et tilsynelatende som kvinnens selvtiltale, i andre er det som om «barnet» tiltales, så en systematikk er vanskelig å etablere. Pronomenets diskutabile innhold er imidlertid ikke avgjørende for verkets monadiske forhold, for det sentrale er at kvinnens du-tiltale i overveiende grad er en kortslettet kommunikasjon der tiltalen ikke besvares.⁵ Kvinnens relasjon til du-et er aktiv, men hun er alene med alle sine metafysiske spørsmål: «og du, er du tilfelle?/og jeg//er jeg verden» (2008, 55). Den fraværende samtalepartnern gir ikke kvinnen annet enn «mekaniske svar/på altomfattende spørsmål», og «alle løsninger var tenkte» (55). Frustrasjonen ved å sitte fast i spørsmål og slutninger er ett av verkets viktigste tematikker, og den hindrer diktjeget å nå en ny selvforståelse. For å undersøke driften mot denne må monaden teoretiseres og kontekstualiseres.

Burkey bruker ikke monade-begrepet utenfor «jeg sitter i skyggen på terrassen», men hun anvender monaden som en filosofisk kategori i verket. Kvinnen er et slags jelelig kraftsentrum som tar del i og reflekterer helheten. Ifølge preteksten finnes det ingen kausale relasjoner mellom monader, de er unike og selvtiltrekkelige, og forandres kun av «et indre princip, da en ydre årsag ikke kan indvirke på deres indre» (Leibniz 1991, 211). For monaden kommer indre forandringer av det Leibniz kaller «perception» og «drift», slik at monaden kan konseptualiseres som en individuell, avgrenset sjelsbevegelse som forstås i form av sin persepsjon av og begjær etter et formål (Garber 2014, 219). Men dette formålet blir aldri eksplisitt hos Burkey. Et frihetsønske nevnes (2008, 64), men denne friheten er paradoksalt nok betinget av et fellesskap (du-et og barnet) som kvinnen kan se seg selv i.

Kvinnen omtaler seg selv i et dikt som «fylt av ekko/stemmer uten kropp, uten navn/skrifter» (2008, 38), altså et slags kaos av kryssende, forvirrende «ekko». Her gir trolig Leibniz' filosofi leseren et leseredskap i form av speilmetaforikker. Hver monade er på sitt unike vis «et spejl af universet» og av andre monader, som det

5. «[A]postrophe is 'short-circuited' communication; messages do not flow in both directions» (Kacandes, 330).

heter i *Monadologien*.⁶ Monaden er et relasjonskonsept fordi den som en «simpel substans [...] indgår i de sammensatte» substanser (Leibniz 1991, 210). Men ettersom monadene hos Leibniz er simple og forvirrede (221) må persepsjonene ordnes. «Persepsjon» betyr nettopp å være betinget av en relasjon, «at være sat i forhold til alt andet, og kun at eksistere i kraft af et sådant forhold», som det heter i forordet til et Leibniz-utvalg (Pahuus i Leibniz 1991, 25).

Burkey anvender *Monadologien* som en relasjonsforestilling, der båndet mellom partene er viktig. Men der kvinnen finner naturfenomener harmonisk speilet – «under bølgene er havet speilvendt/kjølig og stille» (2008, 22) – er mellommenneskelige speilinger rotete. Kvinnen ønsker å se seg selv i andre mennesker, men de mange reflekterende flatene hun speiles i, er tause som du-et, og ofte kun selvreflekterende: «bildene av presidenten snudd mot veggen/som når jeg snur dem tilbake/forvandles til speil» (29). Også diktenes mest tanke- og tekstorganiserende relasjon, den mellom kvinnen og «barnet», er uklar og ikke minst asymmetrisk. I Kroatia lyder «barnets lyse latter/rundt morens mørke» (52), og moren forsøker å se verden hinsides sitt mørke, fra «der barnet ser verden» (37). Asymmetrien er tydeligst om morgenen, da omgivelsene er moderlig arrangert og barnet møter en kravløs verden: «når barnet våkner/har jeg allerede ordnet verden/den er vennlig, begripelig, klar» (37).

Diktene produserer en rekke ulike mor-barn-motiver og -speilinger av ulike valør, noe som gjør relasjonen vanskelig å avlese. I ett dikt blir barnet som springer «langs veien/ [...] med den lave solen i ryggen» omtalt som «verdens lys» (48), altså et frelsermotiv, mens bokens avsluttende strofe, der barnet «springer ut etter ballen som vinden/tok og hjertet/slår som en vimpel» (66), antyder avstanden mellom dem: Morens frykthamrende hjerte røper at barnet er utenfor hennes rekkevidde og beskyttelse. Barnet er en egen «verden», og denne uavhengigheten skaper problemer for kvinnens relasjonsforståelse.

Diktenes hyppigste metaforikk er den hvor reflekterende flater som speil, øyne, glass og vinduer opptrer, og denne metaforikken er utpreget leibniziansk: «Monaderne har ingen vinduer, gjennom hvilket noget kan komme ind eller ud», er en berømt formulering fra *Monadologien* (1991, 210). Utsagnet kan tolkes som uttrykk for sjelens lukkede selvtilstrekkelighet,⁷ men denne forestillingen utfordres i

6. Paragraf 63 i *Monadologien* (Leibniz 1991, 222). Se også Russell (1937, viii).

7. Det sosiologen Norbert Elias ville kalt «*homo clausus*», altså et «vi-løst jeg», en lukket og isolert person som ikke ser seg selv i lys av «verden». Elias kritiserer også vestlig filosofis hang til å betrakte mening som noe individuelt. Descartes' *cogito*, Berkeleys *esse est percipi* og Leibniz' vinduløse monade er tre versjoner av det samme subjektet, og følgelig en prygelknabe i hans forskning. Se for eksempel essayet «Science or Sciences?» i *Essays I. On Sociology and the Humanities* (s. 206 i *Collected Works*).

Burkeys dikt, der monaden mer enn noe annet er *relasjonell*, et begrep også Leibniz bruker, men ikke utvikler utover speilingen.⁸ Hos Burkey aksentueres relasjoner, for kvinnen består nærmest utelukkende av «vinduer» hun ser omgivelsene sine gjennom når hun forsøker å leve seg inn i andre vesener (svaler, du-et, barnet). Burkey kan sies å bygge ut Leibniz i mer metonymisk grad ved at monadene lever utpreget relasjonelle liv, og diktene undersøker hvorfor kvinnen trøbler med å se og forstå speilingene hun inngår i. Problematikken kommer til syne i et lite dikt hvor mor og barn møtes ansikt til ansikt:

kjærligheten til barnet
erstattet ansiktet mitt med et speil
der barnet ser verden
klarne og skyer over

en verden av tårn
av trapper og broer
tusen seilende frø
og et av dem spirer (2008, 37)

Persepsjonen av relasjonsforholdet reflekteres i diktets omskiftelige, ustabile faktorer: Ansiktet som erstattes av speil og himmelen som endrer seg, samt uttrykkene «verden» (bestemt form) og «en verden» (ubestemt), som indikerer en metonymisk splittelse; monadene lever nær hverandre, men ikke i den samme «verden». Moren dikter seg riktignok inn i barnets perspektiv, men enten speilet i første strofe er bokstavelig eller metaforisk, ser barnet bare seg selv og sin «verden» i det, ikke morens kjærlighet. Diktets omskiftelighet synes betegnende for relasjonsutforskningen i verket, der det å se seg selv i verden og i andre (jf. Leibniz' «persepsjon») er å erfare ustadige varianter og perspektiver mer enn en egentlig felles «verden». Splittelsen av «verden» i to, i kvinnens og barnets, indikerer at monadene er unike og separate. Også den adskillende cesuren mellom strofene indikerer at diktet produserer to persepsjoner fra to ulike monader før barnets verden fylles med «tårn» og «trapper og broer».

Strofe to, som adresserer tosomheten i diktet, kan kontekstualiseres på en måte som strofe én ikke kan, for de to siste versene konfigurerer det monadiske ved at kvinnen i barnet ser relasjonen i form av et frø. Muligens er dette frøet et ekko fra «jeg sitter i skyggen på terrassen», der det huset et skjult system («formregelen ligger

8. Se Leibniz 1991, 220.

skjult inne i hvert klebrige frø»). Og da henter frøet om en metonymisk eller kanskje heller en synekdochisk forplantning: Moren er spredd i form av «barnet», og hun ser seg selv i forplantningen. Diktet synes å både bruke og utdype Leibniz' speilingsteori, men metonymiserer den i større grad.

Diktets møte mellom mor og barn kan likevel leses metaforisk, altså som uttrykk for en type tenkelighet som finnes i det foreliggende, slik Deleuze og Guattari foreslår i sin konseptlære – en type filosofi de faktisk gir Leibniz æren for å ha initiert. De skriver der at monaden som ser et *annet* ansikt enn sitt eget blir slått av eksistensen av en mulig verden som eksisterer i denne (1994: 17). I tilfellet *Den mest tenkelige av alle verdener* er nok dette også riktig, men en litt for enkel avlesning av en problematikk som verket ikke presenterer noen løsning på. «Verden» er hos Burkey kompleks og sammensatt, og et aspekt ved samtenkningen av poesi og filosofi er at verkdiskursen ikke skaper klarhet i Leibniz' relasjonstenkning, men heller tenker med den og innsetter den i konfigurasjoner som demonstrerer hvor kompleks kvinnens tilværelse er. I «kjærligheten til barnet» er barnet en del av kvinnen, og likevel uavhengig, og dette relasjonelle forholdet blir utnyttet også på et verknivå ved at mange av diktene reflekteres i hverandre. De er selvstendige tekster samtidig som de repeterer hverandres motiver (speil, frø, regler) og bekrefter at poeten tenker i lys av Leibniz' speilinger, som tas opp i verket og utsettes for en spørrende poetisk utprøving.

Preteksten som språklig påvirkning

Som en foreløpig konklusjon kan Burkey sies å reprodusere leibnizianske konsepter og tenkemåter som dikt-jeget igjen konfigurerer, enten metaforisk eller metonymisk. Utover i verket dukker det imidlertid opp allusjoner også til Ludwig Wittgenstein. I diktet «det jeg ville ha sagt» finnes verset «*verden er alt som er tilfelle*» (2008, 55), en tese fra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), og med innlmingen av Wittgenstein-vers får verket en dobbeltfilosofisk bunn der Leibniz suppleres av en filosof hvis språkideal divergerer fra dennes «fornuftens språk».⁹ Hva Burkey oppnår med å hanke inn nok et filosofisk forelegg kan diskuteres både som en konfigurasjon av 1) tenkningen i verket og 2) av poesien i verket, altså et språkliggende.

Når det gjelder 1) er et mål med *Tractatus* ifølge dens forfatter å «trække en grense for tænkningen», altså å etablere hva som kan sies i en filosofisk diskurs og

9. Se *Sannhet og metode*, der Gadamer adresserer Leibniz' språkideal *analysis notionum* (Gadamer, 457).

hva som må kalles nonsens. For å trekke en slik grense må man kunne tenke «hvad der ikke lader sig tænke» (Wittgenstein 1993, 35), altså overskride et foreliggende system. Å få til overskridelser av det foreliggende synes vrient for kvinnen, og i «det jeg ville ha sagt» etterfølges allusjonen av vers som anroper både sanselige, kroppslige og retoriske kategorier: «hav og himmel/hjerne og nerver/tautologier og usendte brev» (2008, 55). Begrepsparene illustrerer kvinnens forståelsesredskaper i forsøket på å tenke seg en annen verden: sansning («hav og himmel»), kropp («hjerne og nerver») og språk («tautologier og usendte brev»).

Den siste kategorien, språk, representerer verkets metalitterære problematikk, altså diktskrivingen, som kvinnen ofte er misfornøyd med («tautologier og usendte brev»). Hun forsøker å respondere med spørsmål, undring og innlevelse i andre vesener, og det er antagelig i disse bruddene med det foreliggende at Burkeys filosofiske poesi, altså punkt 2), lar seg lese som en språklig Wittgenstein-påvirkning som forplanter seg til diktenes form. Og da kan linsen på Burkeys forfatterskap utvides.

Bruk av pretekst og sitatinnliming kjenneretegner dette forfatterskapet. Charles Darwin er omdreiningspunkt i deler av romandebuten *Falsk pike* (1997), mens Paul Éluards «Det finnes en annen verden, men den er i denne» er motto til prosaboken *Et underlig redskap. Fortellinger* (2019). Éluard-sitatet kan leses som en romantisk eller surrealistisk anfeltelse, der «verden» er skjult og må skrives frem (av poeter). I tråd med det allerede etablerte vokabularet i *Den mest tenkelige av alle verdener* må «organiseringssprinsippet» altså hentes ut av verden gjennom imaginasjon. Å tenke og skrive «verden» frem er for Burkey en dialektisk praksis, der foreliggende filosofier og en oppfølgende refleksjon over disse sammen produserer tekstmening. Praksisen kan anskues på hovedsakelig to måter. Selve grepet, at noe foreliggende limes inn i Burkeys tekster, er vesentlig da det anroper den aktuelle tekstens pretekstuelle samtalepartner. Denne gir i tillegg et rammeverk for leseren og fungerer som et ordnende prinsipp i teksten, som igjen sier noe om hvordan forfatteren har *tenkt* verket som en systematisering av arbeidet.

Men Burkeys pretekstdialog representerer også noe både innholdsmessig stort («verden») og noe stilmessig komprimert. Hun gjenbraker teser og påstander fra andre forfattere som synes klartseende og bramfrie, men de er ikke klartekst og mest av alt komprimerer de et uoverskuelig mangfold der den store «verden» får plass i en setning. Dermed oppnår Burkey retorisk kraft i det korte (som i maksimen eller tesen), noe man i mangel av et bedre uttrykk kan kalle en produktiv poetisk *åpenhet* i uttrykket. For eksempel er tesen «verden er alt som er tilfelle» i *Et underlig redskap* tittel på en fortelling som åpner slik:

Mine problemer er av filosofisk art. Gjør det dem illusoriske? Noen vil påstå at filosofien er en sykdom. Men tilbyr de noen kur? Hjelper logisk analyse mot kvikk-sand under føttene? Det eneste jeg ikke har forsøkt, er pragmatisme. (Burkey 2019, 217)

Burkeys diktning er ikke en «pragmatisme» der filosofiske teser om verden oversettes til eller praktiseres som litteratur – den kan ikke reduseres slik – men foreliggende filosofier er en særlig allegorisk motor i hennes tekster, de er springbrett for tenkning og diktning, og de inviterer leseren til å utvide det aktuelle verkets kontekst. De inviterer rett og slett leseren til å lese *mer* tekst og til å reflektere over tekstforbindelsers funksjoner. Allegorier skaper denne typen lesepraksis fordi de «are about the making of allegory in extremely particular ways», skriver Quilligan (1992: 15). De fører leserens interesse over på allusjonene og siteringen i seg selv. Tesen «verden er alt som er tilfelle» er kanskje selvforklarende, tautologisk eller tve-tydig både hos Burkey og hos Wittgenstein, men signalet leseren får er at førstnevnte låner et ufortolket materiale for å kunne dikte videre. Burkeys tekster blir slik interpretativt ubestemmelige. «Verden» er som sagt i 2008-diktene et rommelig begrep, det henviser til kvinnens tilværelse, til et underliggende system og til en relasjonell tosomhetsverden av reflekterende flater.

Burkeys Wittgenstein-sitater kommuniserer også en innforståthet med språk som en filosofisk problematikk etter den språklige vendingen på 1900-tallet. Språk må tenkes inn i metafysikken før man kan tale om «verden». Det gir kun en mediert tilgang til «verden», hvilket indikerer at vi mennesker er språkbrukere som oppholder oss i foreliggende systemer – i språkspill, grammatikker og konvensjoner – som kontinuerlig praktiseres. Disse foreliggende systemene opplever kvinnen, som vi har sett, som «celler» (jf. «jeg sitter i skyggen på terrassen»). Språk-problematikken dukker opp eksplisitt i det – så vidt jeg kan se – første diktet hvor det alluderes til Wittgenstein, «et bilde holdt oss fanget». Første strofe går slik:

et bilde holdt oss fanget
av tanken som en gjenmurt sal
og legemet:
røyk som blåser bort (2008, 53)

Her korresponderer den similiske lukningen av rommet («som en gjenmurt sal») med Wittgensteins metaforiske paragraf 115 i *Filosofiske undersøkelser* (1953): «Et bilde holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå i språket vårt, og det virket som språket bare gjentok det for oss, ubønnhørlig» (Wittgenstein 2010: 79).

Hvis teorier er systemiske forestillinger som bekrefter hverandre skaper de også celler, synes sitatet å si. De samler og binder sammen, men lukker også. John Gibson tolker paragrafen slik i artikkelen «Reading for Life»:

It is because we are held captive by a certain picture – a *theory*, as Wittgenstein often puts it – that we are unable to see what is already in plain view; our metaphysical commitments prevent us from seeing our world aright. So the question becomes: how do we find that feature of our world which is already open to view but which we somehow fail to see; how do we come to identify that aspect of our form of life which can bring to clarity what we once thought only a metaphorical thesis could explain? (2004, 118)

Burkey ser ut til å dele Wittgensteins bilde- og teoriskepsis. Hvis foreliggende språkbilder og teorier holder kvinnen fast med «celleaktig» makt kan Gibsons utlegning faktisk kontekstualisere kvinnens krise: Hun er forvirret og forsøker derfor å se «what is already in plain view» i form av språk- og verdensbilder (du-et, monader og speilinger) hun har forpliktet seg overfor, men som ikke lenger duger. I sine forpliktelser overfor fortiden får foreliggende filosofier («*metaphysical commitments*») makt over kvinnen, som sitter fast: «for hvordan bevege seg fremover/fra et punkt til det neste/når mengden av punkter er uendelig/måleenheten forsvinnende/avstanden fiktiv», som det også står i «et bilde holdt oss fanget» (Burkey 2008, 53).

Ja, hvordan gjøre tilværelsen til «en utregnet bane» hvis ens redskaper («måleenheten») er skrøpelige og mellommenneskelige relasjoner («avstanden») usikre? Kvinnens respons er poetisk: I forsøk på å vikle seg ut av det foreliggende leter hun etter «et annet språk skjult i bølgene» (2008, 25), en poesi med undring og konfigurasjon som drivkraft. Wittgenstein-allusjonene skal i verket fungere som slike overskridelser. Tesene, sitatene og spørsmålene som hentes fra Wittgenstein trekker verkmeningen bort fra leibnizianske forståelser, de representerer en glidning i monadens tankesett og de indikerer en oppmerksomhetsendring for leseren: Skiftet fra metafysikk og monader til språkfokus dreier leserens fokus fra teorier og ideer til lyrisk stil og form blant annet fordi Burkeys dikt minner langt mer om Wittgensteins «små, skarpe skisser» (Åmås 2000, 108) og undrende, reflekseive tvetydigheter enn til Leibniz' paragrafprosa. Burkey lener seg mot førstnevnte ved å legge seg tett opp til *Tractatus* og *Filosofiske undersøkelser*, der et mer reflekseivt og «spørrende» språk skal konfigurere det foreliggende.

En fusjon av filosofi og poesi var også Wittgensteins overbevisning. I et brev til vennen Paul Engelmann hevdet han at filosofi burde skrives som «poetic compo-

sition» (Monk 2005, 27) fordi poesiens bildeutvidende egenskaper kan *visé* det som ikke kan sies av filosofien. Lyrikkens konfigurierende egenskaper kan lage rom for det «tenkelige», et begrep som faktisk finnes i *Tractatus*: «Hvad der er tænkeligt, er også muligt» (Wittgenstein 1993, 46). I forlengelsen av et slikt sitat er det vanskelig å lese Burkeys verk som primært en Leibniz-allegori, noe Quilligans pretekstteori bekrefter: Preteksten får nemlig privilegert status som guide for fortolkning kun hvis de to forbundne tekstene er retorisk avstemte mot hverandre, det er ikke nok å bare låne ideer og motiver: «[I]t is primarily the status of the language in the pretext which determines the development of the allegory [...]» (1992, 98). Wittgensteins stil, hans skisseaktige undring og klippede syntaks er en nærliggende pretekst for Burkey hvis allegoriens «impact» er å låne og bruke pretekstens autoritet, slik Quilligan hevder (136).

Det poetiske språkets iboende muligheter til tross, Leibniz kan ikke helt forkastes som «lesehypotese» til Burkeys dikt, for de har mange spor av hans tenkning i seg. Allusjonene og speilmetaforene som blir skutt ut i verket er *Monadologien*-«ekko» som gjør leseren til en slags Leibniz-ekseget som til en viss grad «er tilbake hos de første allegorikerne» (Gundersen 1999, 17). I Leibniz-allusjonene avtegnes et allegorisk system som utfolder seg i verket, og leserens interesse for spor av forutgående tekst er en sentral del av å lese allegorier, skriver Quilligan. Allegorier er nemlig, som allusjoner, «*obsessive*». De skaper en «besatt» språkorientert leser som blir opptatt av å jakte på flere allegoriske spor i tekstveven. Denne jakten slutter ikke, og skal ikke slutte, ifølge Quilligan, som hevder at «the process of interpretation can go on indefinitely, as it is in fact supposed to with allegory» (1992, 22).

Ved siden av verkets tittel var det Leibniz-allusjonen i programdiktet som startet allegorijakten, og her kan det være på sin plass å minne om hva ordet «allusjon» betyr, nemlig «lek» (lat. *allusio*). Allusjoner opptrer gjerne som små gåter eller *trivia* (Machacek 2007, 527). Burkeys lek med Leibniz er både en tankelek, en allusjonslek og en leserlek, og lekens sentrum blir hintet til i de allerede siterte versene «og jeg er fylt av ekko/stemmer uten kropp, uten navn/skrifter». Utsagnet synes å romme hele verkets filosofilek og er kvinnens sanneste erkjennelse: Hun er et dikt-skrivende menneske som lever med ekko av stemmer hørt og skrifter lest inni seg. Sitatpraksisen er kvinnens forsøk på å klargjøre tilværelsen, men i verket snakker de to filosofiske tungene oppå og *inn* i hverandre, de distribuerer leserens interesse på ulike måter, slik at *Den mest tenkelige av alle verdener* blir en løpende, men uoversiktlig dialog som gjør diktene flerstemte og rikholdige. Leserens respons er en jakt på pretekstspor, en jakt som ikke har som mål å avdekke tekstens helhetlige lek,

men heller ser sporene som fortolkningsmuligheter (jf. Qulligans «key to its interpretability»).

Utgang: foreliggende filosofier og diktning

Artikkelens innledende spørsmål var om Leibniz' foreliggende filosofi ble en ressurs i Ingvild Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*, og i lesningen av verket. Selv om kvinnen i et dikt avviser metafysikken – «verden er ikke det rette ordet» (2008, 19) – må svaret bli at han kan sies å fungere som retningsangivende for forståelsen. Men når den gjeldende forfatteren (med mange beundrere og få lesere) foretrekker konfigurasjon fremfor klartekst og sitatlek fremfor skjemaer blir det vanskelig å svare sikkert. Det kan for eksempel finnes andre sitater og andre filosofer i verket enn de undertegnede har funnet. Det finnes også allusjoner til skjønnlitterære verker, blant annet et godnatt-dikt av Inger Hagerup (2008, 52).

Herværende artikkel har studert hvordan diktjegets tenkning dannes og speiles i foreliggende filosofier, og denne praksisen fortsetter i Amerika-diktsuiten som avslutter verket (2008, 56-66). I denne selvbiografiske delen brettes kvinnens amerikanske slektshistorie fra farssiden ut som en historiserende motvekt til ahistoriske, ubeviselige metafysikker. Suiten er verkets private «arkiv», den er full av allusjoner til amerikansk kultur og historie, og på dette fremmede og like fullt hjemlige kontinentet finner kvinnens siste speiling sted: I denne metaforiske «flaten» reflekteres hun i oppvekstminner som kontekstualiserer henne genealogisk.

Kvinnen løftes her ut av sine metafysiske rammer og er ikke lenger «historieløs» (61), men suiten er likevel ikke verkets endelige trumfkort mot metafysikken fordi verkets dialektiske spenning mellom det gitte og det tenkelige forsones ikke. Burkeys allusjonspraksis opphører ikke i denne delen, snarere øker den betraktelig. Amerika-diktene gir kanskje monaden en «riktigere» selvforståelse, noe introspektive selvportrett som «en gang trodde jeg/at jeg kunne bli hvem jeg ville/det tror jeg ikke nå» (61) kommuniserer. Men Amerika-sitater som «*They hate our freedom*» og «*freedom to go*» er også en slags pretekst-lek, ikke med filosofiske sitater, men med et foreliggende materiale som rammer inn monadens selvforståelse parallelt med at den forlenger allusjonsleken. Verkets lek med foreliggende systemer ser altså ikke ut til å ende, og til slutt er det bare diktenes hyperrefleksive stil som gir noenlunde sikker informasjon om diktenes ærend: Å konfigurere det foreliggende slik at bilder på en annen, tenkelig verden kan produseres.

Hvorvidt diktene i tråd med tittelen skaper den «mest» tenkelige av alle verdener, er usikkert, men utforskningen deres av ulike pretekster kan betraktes som en

primær årsak til at *Den mest tenkelige av alle verdener* fungerer som litteratur: Dialogen med det foreliggende – en regelstyrt verden, filosofier og allusjoner – blir ikke mekanisk, kvinnen forsøker stadig å konfigurere det foreliggende uten at teser og forestillinger blir helt bekreftet eller avvist. I stedet skaper dialogen et nettverk av foreliggende filosofier som aktiverer og stimulerer leserens teksttilfang og lese-måter. I så måte illustrerer Ray Monks karakteristikk av *Tractatus* denne leserens erfaring av Burkeys *Den mest tenkelige av alle verdener*. Verket er «too poetical for philosophers and too philosophical for poets, it is a work that makes extraordinarily few concessions to the reader and seems consciously designed to elude comprehension» (2005, 30).

For de som ikke vil dykke i pretekstfilosofier når de leser *Den mest tenkelige av alle verdener*, er en alternativ lese-måte å fokusere på verkets mer uanselige vers der allusjoner og sitater uteligger, og der kvinnens tilværelse ikke reduseres til småting, men der tingene for kvinnen bekrefter at «verden» ikke alltid er «det rette ordet». I kortvers der «den lille bølgen slikker barnets fot» (2008, 25) synes det som om tilværelsen er taktil og nær nok for kvinnen, og tilstrekkelig meningsfull i konfigurasjonen: Den lille bølgen (fra det store havet) som kilende slikker den lille menneskefoten. Verden kommer mennesket i møte og berører den, her behøves ingen store tanker og systemer, bare et barn på en strand og en innkommende bølge. I diminutive perspektiver som dette nedskaleres «verden» med poetisk klarhet, som jo var kvinnens forestilling i verkets tidlige vers «jeg tenker meg arbeidet som lys».

Litteratur

- Berg Eriksen, Trond. 1994. *Undringens labyrinter. Forelesninger over filosofiens historie*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Burkey, Ingvild. 1994. *Torden i søvne*, Oslo: Aschehoug.
- Burkey, Ingvild. 2008. *Den mest tenkelige av alle verdener. Dikt*, Oslo: Oktober.
- Burkey, Ingvild. 2017. *Et underlig redskap. Fortellinger*, Oslo: Oktober.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. 1994. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill, London & New York: Verso.
- Elias, Norbert. 2014. «Science or Sciences?» I: *Essays I. On Sociology and the Humanities, The Collected Works of Norbert Elias*, volume 14, 2014, edited by Richard Kilminster and Stephen Mennell, Dublin: University College Dublin Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2012. *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, oversatt av Lars Holm-Hansen, Oslo: Pax.

- Garber, Daniel. 2014. «Monads and the *Theodicy*: Reading Leibniz». I: *New Essays on Leibniz's Theodicy*, Larry M. Jorgensen and Samuel Newlands (red.), Oxford University Press.
- Gibson, John. 2004. «Reading for Life». I: *The Literary Wittgenstein* (John Gibson and Wolfgang Huemer (ed.)), London and New York: Routledge.
- Gundersen, Karin. 1999. *Allegorier: innganger til litteraturens rom*, Oslo: Aschehoug.
- Hygen Meyer, Astrid. 2008. «Den mest tenkelige av alle verdener», nrk.no 2/5 (hentet 7/1 2023), https://www.nrk.no/kultur/_den-mest-tenkelige-av-alle-ver..._-1.5534108.
- Jolley, Nicholas. 2005. *Leibniz*, London and New York: Routledge.
- Kacandes, Irene. 1994. «Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's 'La modification' and Julio Cortázar's 'Graffiti'». I: *Style*, Vol. 28, No. 3, Second-Person Narrative (Fall 1994, s. 329-349), Penn State University Press.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1991. *Monadologien*. I: Justus Hartnack og Johannes Sløk (red.): *Leibniz*. Indledning, oversættelse og noter ved Mogens Pahuus, 2. udgave, København: Munksgaard.
- Machacek, Gregory. 2007. «Allusions». I: *PMLA*, mars, vol. 122, No. 2 (s. 522–536).
- Monk, Ray. 2005. *How to Read Wittgenstein*, London: Granta Books.
- Quilligan, Maureen. 1992 [1979]. *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Rescher, Nicholas. 1979. *Leibniz: An Introduction to his Philosophy*, Totowa New Jersey: Rowman and Littlefield.
- Russell, Bertrand. 1937 [1900]. *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Rutherford, Donald. 2014. «Justice and Circumstances: Theodicy as Universal Religion». I: *New Essays on Leibniz's Theodicy*, Larry M. Jorgensen and Samuel Newlands (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Schwanitz, Dietrich. 2005. *Dannelse. Alt det du må vite*, oversatt av Kjell Olaf Jensen, Oslo: Pax.
- Wittgenstein, Ludwig. 1993. *Tractatus Logico-Philosophicus*, på dansk ved og med noter af David Favrhøldt, København: Gyldendal.
- Wittgenstein, Ludwig. 2010. *Filosofiske undersøkelser*, oversatt av Mikkel B. Tin, Oslo: Pax.
- Åmås, Knut Olav. 2000. *Ludwig Wittgenstein*, Oslo: Gyldendals Ariadne-serien.

Vedlegg: «jeg sitter i skyggen på terrassen»

jeg sitter i skyggen på terrassen og forsøker å høre meg selv tenke og forestiller meg lyden som en slags summing kanskje fordi forestillingen om minnet som en harddisk har konfigurert min evne til å forestille meg ting	5
som lyden av en tanke idet den tenkes en slags summing, eller mer som et hvin? barna hviner under vannsprederen biene summer rundt fatet med syltetøyskiver honningen ligger lagret i små sekskantete celler	10
sekskanten forekommer naturlig i naturen den gjenfinnes hos edderkopparten Oxyopidae som organiseringsprinsipp for klaser av insektøyne i tallrike krystaller og silikater, snøfnugg	15
og i artikuleringen av visse grønne alger som flyter på stille tjern kjedet sammen i store nettverk dessuten hos enkelte halsstarrige planter formregelen ligger skjult inni hvert klebrige frø	20
sekskanten heter også heksagonal hvilket jeg antar er gresk og stammer fra geometrien for også grekerne med sine husslaver og sitt demokrati og sin lediggang runder den brennende solen kom til et punkt da det ikke lenger var nok å måle pyramider med det blotte øyet streke opp sanden med en skrellet pinne	25 30

- for alt jeg vet
ga sekskanten siden opphav til Leibniz' monader
da han kom på tanken at sjelen hans besto
av en ureduserbar, 35
selvtilstrekkelig substans
som gjenspeilet verdens orden
denne mest tenkelige
av alle verdener
- jorden har flyttet seg igjen 40
solen flommer innover terrassen
er tanken eller sansene
den eneste kilde
til viten om verden
- jeg flytter stolen 45
jeg kunne trenge en solhatt
hvis det ene øyet mitt hadde sittet
tjue centimeter lenger til venstre
ville verden vært en annen
- hvordan kan noe som ikke tenker 50
gi opphav til noe som tenker
der er lyden igjen
mer som et hvin enn summing
et bilhjul spinner i hvit sand (s. 10-11)



«En farkost for lengselen min»

Økopoesi, dekonstruksjon og Inger Elisabeth Hansens «Bruk og misbruk av klippeblåvingen»

AV HADLE OFTEDAL ANDERSEN

*Deconstruction is the secret
best friend of ecocriticism*

Timothy Morton

(Morton 2014, 12).

Samandrag

I denne artikkelen analyserer eg Inger Elisabeth Hansens dikt «Bruk og misbruk av klippeblåvingen» (2015). Eg knyter meg til Timothy Mortons utlegging av sambandet mellom økokritikk og dekonstruksjon, slik dette kjem til uttrykk i essayet «Deconstruction and/as ecology» (2014). Gjennom analysen av diktet argumenterer eg for at det kan lesast på to nivå: Det primære nivået er ei økopoetisk skildring av ein utryddingstruga sommarfugl. Det sekundære nivået er ein dekonstruksjon, der det gjennom diktet oppstår ei peiking mot det umoglege for oss i å gripa sommarfuglens ikkje-menneskelege eksistens. Gjennom å visa at denne siste forståinga kjem til gjennom lesingar av eksplisitte, metapoetiske sekvensar og ei synleggjort «sommarfuglifering», som analogt med vår menneskelege verdsoppleving føreset ei forståing av «verd» i heideggeriansk forstand, meiner eg å visa at det er diktet sjølv som legg fram denne dekonstruksjonen.

Nøkkelord: Økopoesi, dekonstruksjon, dekonstruksjon og økokritikk, Inger Elisabeth Hansen, Timothy Morton

Abstract

In this article, I analyse Inger Elisabeth Hansens «Bruk og misbruk av klippeblåvingen» (2015). I make use of Timothy Morton's explanation of the relationship between ecocriticism and deconstruction, as this is expressed in his essay "Deconstruction and/as ecology" (2014). Through the analysis of the poem, I argue that it may be read on two levels: The primary level is an eco-poetical description of a butterfly under threat of extinction. The secondary level is a deconstruction, as the poem also establishes the impossibility to us in grasping the butterfly's non-human existence. By showing that this second understanding is based on explicit, meta-poetic sequences and a revealed "butterflyfication", which in analogy with our human understanding demand a "world" in Heideggerian sense, I mean to show that this deconstruction is embedded in the poem itself.

Keywords: eco poetry, deconstruction, deconstruction and ecocriticism, Inger Elisabeth Hansen, Timothy Morton

Med samlinga *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* (2015) går Inger Elisabeth Hansen for alvor inn i økopoiesien. Boka har fått sær positiv mottaking, og særleg opningsdiktet «Bruk og misbruk av klippeblåvingen» har blitt gjenstand for interesse blant forskarar (Couglin 2018; Vassenden 2020; Rustad 2022).

Opningsdiktet vender seg apostrofisk til den utryddingsstrua sommarfuglen klippeblåvinge, men uttrykker seg samstundes med ein sterk tvil i høve til sine egne føresetnader for å føra denne talen: «Brukte jeg Klippeblåvingen som en far-kost for lengselen min?» (Hansen 2015, 9) Denne dobbelheita opnar for å lesa diktet som ei samtidig økopoetisk skildring og ei problematisering, til og med ei undergraving, av føresetnadene for å gjera nett dette. Med dette blir det råd å lesa diktet som ein slik konvergens mellom dekonstruksjon og økokritikk som Timothy Morton tar til orde for i «Deconstruction and/as ecology» (2014). Morton viser at dekonstruksjonens innsikter kan settast i spel innanfor ein økokritisk kontekst, på måtar som gjev djupare forståing av korleis det menneskedominerte språket legg føringar for forståinga av det ikkje-menneskelege. Målet med nærverande artikkel er å visa korleis Hansens dikt, lese med vekt på den nemnde dobbelheita mellom skildring av sommarfuglen og undergraving av føresetnadene for denne skildringa, fører fram ei dekonstruktiv rørsle av same type som Morton tar til orde for.

Av tidlegare forskning har Jenna Couglin gjort ei lesing der ho tar utgangspunkt i diktets bruk av skillet mellom den latinske taksonomien, der sommarfuglen heiter

«Scolitandides Orion», og med det blir ført vekk frå verda, og den nasjonale namngjevinga, der «Klippeblåvinge» peikar mot den lokale staden, der sommarfuglen finn sitt gode livsgrunnlag (Couglin 2018, 110). Hans Kristian Rustad plasserer seg i nærleiken av dette når han konstaterer at diktet løfter fram, og avviser, «en type virkelighetsflukt som lyrikk til tider har blitt beskyldt for å være». Og han konstaterer at Orion i denne samanhengen ikkje er ein konkret plass (Rustad 2022, 48). Med dette tangerer Couglin og Rustad den forståinga av diktet som ei synleggjort undergraving av røsla mot det klassisk poetiske som eg òg baserer meg på. Men i mi lesing fører denne undergravinga vidare, til ei problematisering òg av det som blir stilt opp som alternativ til det verdsfråvende. Undergravinga blir meir radikal, og rører ved sjølve grunnføresetnaden for å ytra seg om andre arter i det heile tatt.

Før me kjem så langt, må me etablere ei forståing av kva det er som blir undergravd. Først vil eg derfor presentere diktet slik det står fram som kommuniserande, økopoetisk tenking. Etter dette vil eg så venda meg til Morton, og hans syn på relasjonen mellom økokritikk og dekonstruksjon, og korleis dette opnar for eit nytt, og radikalt, syn på «Bruk og misbruk av klippeblåvingen». Men me startar altså med diktet sjølv:

BRUK OG MISBRUK AV KLIPPEBLÅVINGEN, SCOLITANTIDES ORION

Klippeblåvinge, du som fantes i det stille,
du som i det stille ble fordrevet av arealpolitikken,
du hildiringsblå beboer av granitt ved Iddefjorden, i skrenten
inne ved randen og i det ytterste, på sørvendte svaberg fordrevet
av arealpolitikken, fornuftig i fargene, kamuflert i det svabergsbrune,
kamuflert i det hildiringsblå, nesten uten en egen farge i ditt eie,
lett å overse, ikke skapt for å søke ly i en rose,
unnselige elsker av strandfiole i mai,
fordrevet fra habitatet

Nå når du står på den røde lista,
nå når opphavsretten din løper ut,
la meg få låne deg, jeg vil låne deg, Klippeblåvinge,
Scolitandides Orion, nå når du blir løftet fram og belyst på vei ut,
nå når du blir gjennomlyst av din egen forsvinning som en stjerne slokna

for lengst, nå når du har dine femten minutters berømmelse,
la meg få låne deg

La meg få bruke deg som farkost,
la meg få gi deg en gammel kaptein,
en som kan navigere, en som kan seile deg helt til Orion,
en gammel kaptein som ikke vil gå fra borde, med en skute som går,
med et hjerte som slår, en som kan navigere de som trenger det til Orion

Men du er Klippeblåvingen,
du vil helst fly lavt, du trives når granitten stiger som vinger fra havet,
du trives når solvarme, sørvendte svaberg letter i kimingen,
Scolitantides Orion, farget som horisonten med mørke vingefrynser,
du skal ikke til himmels, du skal ikke til Orion,
du blir satt under særskilt beskyttelse
og tildelt et habitat mellom hytter og hus ved havet

Brukte jeg Klippeblåvingen som en farkost for lengselen min?
Var det bare lengselen min som trengte en kaptein?
En kaptein som kan navigere Klippeblåvingen til Orion?
Hva skulle den gjøre der?
(Hansen 2015, 8–9)

Her møter me eit vakkert dikt, med tiltalande diksjon, som gjennom klassisk apostrofe nærmar seg sitt objekt på ein forsiktig, undrande og utprøvande måte. Og som gjennom dette uttrykker sin særeigne, poetiske habitus. I tillegg til det lydlege merkar me oss òg det grafiske, idet diktets form kan oppfattast som ei attgjeving av sommarfuglens taggete venger.

I tråd med det overgripande prosjektet i den diktsamlinga det opnar, går diktet inn på eit heilt lokalt fenomen som kan knytast til artsbortfall og habitatødelegging. Det «nå» som blir presentert, der sommarfuglen får sine «femten minutters berømmelse», er 2007. Då var det tale om ei vegutbygging i det svært begrensa området i Torpbukta ved Iddefjorden, i nærleiken av Halden, som på dette tidspunktet var den einaste kjende plassen der klippeblåvenga heldt til i Noreg (i dag kjenner ein til eitt område til). Saka blei tatt opp i media, mellom anna i NRK: «I dag drar planutvalget i Halden på befarings i området. Men det er ikke for å se på

sommerfugler. De skal se på en vei som trolig er anlagt ulovlig, og som kan være i strid med reguleringsbestemmelsene» (Engebretsen 2007).

Men her finst òg ei poetisk motstemme, ei uttrykt indre tvil, knytt til spørsmålet om autentisiteten i det økopoetiske diktet: Først heiter det «La meg få låne deg». Noko seinare «La meg få bruke deg». Før ein til slutt kjem til spørsmålet om den poetiske tekstens skildring av reisa til Orion i det heile har noko med sommarfuglen å gjera, eller om det i diktet utelukkande handlar om menneskets refleksjon over seg sjølv (og si eiga forsvinning).

Relasjonen mellom den første, lyriske stemma og så denne undergravande stemma er naturlegvis ein del av diktet. Om Paul de Man har rett i sin klassiske påstand om at teksten dekonstruerer seg sjølv (de Man 1988, 44), har me her å gjera med ein tekst som løfter det grunnleggande spørsmålet om forholdet mellom språket og det autentiske, utanomspråklege på bordet og gjer det til si hovudsak. Eller i alle fall til ei av sine hovudsaker. Særleg tydeleg blir dette fordi «jeg» i dette diktet, med sin apostrofiske tiltale, med sin lengsel etter stjernene, er så djupt involvert i tradisjonen at det ikkje bare er som autentisk, menneskeleg «jeg», men òg som kunstnarleg «jeg», som representant for poesien, at ho uttrykker seg. Det avsluttande spørsmålet er ikkje bare om «jeg» behøvde klippeblåvenga si rørsle mot stjernene, men òg om ikkje *litteraturen* behøvde dette.

Pluraliteten av diskursar

Diktet er vidare særmerka ved at det inneheld referansar til ei heil rad ulike diskursar, altså kunnskapsområde med tilhøyrande språkpraksisar. Disse er falda ut som eit blafrande, stadig omskiftande spor gjennom heile diktet.

Allereie i tittelen er det kvardagslege, norske namnet «Klippeblåvinge» stilt ved sida av det namnet denne sommarfuglen har innanfor den vitskapelege, taksonomiske diskursen, der artar har namn på latin: «scolitantides orion», som denne arten blei døypt, i 1771 (meir om dette i Coughlin 2018).

I diktets andre line blir den juridisk-politiske diskursen introdusert, gjennom ordet «arealpolitikken». I tredje lina blir denne strengt saklege diskursen kontrastert av (over)poetisk språk, i formuleringa «hildiringsblå», som refererer til det fenomenet som gjer at det i varmt vær til dømes kan sjå ut som ei øy svevar i lufta.

Andre strofa opnar med ei tilbakevending til den juridiske diskursen, med formuleringar om «opphavsretten» og «den røde lista». Denne gongen blir dette kontrastert med språk frå kulturelle diskursar av nyare dato. Sekvensen «gjennomlyst av din egen forsvinning» peikar temmeleg direkte mot Tor Ulvens «Når forsvinn-

ingen lyser sterkt nok ...» (1981), som sluttar med å konstatera at «forsvinning er dannelse» (Ulven 1981, 61). Medan Andy Warhol er opphavsmannen til uttrykket «femten minutters berømmelse» (Warhol 1968, u.s.). Slik ligg det ei aktualisering av ein bestemt, seinmodernistisk finkultur her. Stilt opp saman med arkaiserande poetiseringar og juridisk terminologi gjev dette klare og verknadsfull kontrastar.

Når me i dette avsnittet finn ei samanlikning mellom den gjennomlyste forsvinninga og «en stjerne sloknet for lengst», altså ein supernova, peikar dette, saman med nemninga av stjerna Orion i neste strofa, mot astronomien generelt. Orion peikar dessutan mot mytologien, mot dei gamle grekarane si førestelling om at det er ein jegar som etter sin død blir til stjerna Orion (Vandvik 1960, 40). Eventuelt enno vidare, til Egypt, der Orion er den celestrial framtoninga til den store guden i underverda, Osiris (Pinch 2002, 178).

Nemninga av å flytta sommarfuglen til Orion knyter oss dessutan tilbake den skjønne lyrikkens tradisjon, der det å forflytta seg til stjernene eit velbrukt bilete på overskridinga av det jordiske. Her høyrer då den frå sommarfuglen assosierte fuglens flukt òg heime, ikkje bare som bilete på kunstens frie utfolding, men òg på sjelas oppstiging til det ideale. For dei gamle grekarane var ordet for sjel og for sommarfugl faktisk det same: *psūkhē*. Spørsmålet er om me ikkje òg ser ei aktualisering av den poetiske diskursens bruk av sommarfuglen som bilete. Få norske lyrikklesarar vil lesa eit dikt om sommarfuglar utan å assosiera dette til Henrik Wergelands «Den første sommerfugl» (1837) og Inger Christensens *Sommerfugledalen* (1991) (jfr. Rustad 2022, 45). Seinare i samlinga, i «Lite minnedikt tilegnet lindepraktbillen», alluderer Hansen ope til Wergelands «Til min Gyldenlak» (1845).

Formuleringa mot slutten av tredje strofa, om «en gammel kaptein som ikke vil gå fra borde, med en skute som går,/ med et hjerte som slår» inneheld eit lett omskrive omsettingssitat frå Evert Taubes «Så länge skutan kan gå» (Taube 1961). Det ligg eit klart skifte av tone i denne populærkulturelle referansen. Og då både eit skifte til sentimentalitet, i og med at visa handlar om å gleda seg før ein skal døy, og til den enkle humoren dette leikande sitatet, til skilnad frå diktets øvrige tone, introduserer.

Elles har ein knyta diktet til eldre former som ode, elegi og læredikt (Vassenden 2020), og til eit tillike sær s alderdommeleg «sakralt uttrykk» (jfr. Ims 2023, 206).

På denne måten kjem diktet til å visa fram eit enormt oppbod av ulike diskursar. Ein kunne seia at den menneskelege meiningsskapinga skriv seg opp mot sommarfuglen om og om igjen, i ei samtidig framvising ikkje bare av ulike lyriske tradisjonar, men av eit vell av ulike språk og diskursar. For eit snautt hundreår

sidan hevda Mikhail Bakhtin at det polyfone er særmerkande for romanen som sjanger (sjå Bachtin 2010). Nå har det påståtte fråveret av polyfoni utanfor roman-sjangeren alltid vore ei sanning med modifikasjonar. Men ein har definitivt sett ei intensivering av dei polyfone innslaga i lyrikken dei siste åra. Og Hansens dikt er eit av dei mest eklatante døma på dette.

Undergravinga av diskursane

Til slutt byter diktet frå presens til preteritum, frå apostrofe til spørsmål, og til ei vurdering av diktets eigne fråsegner fram til då. Heile det menneskelege språket – representert ved den romantiske idealismen, og dens søking mot stjernene – blir undergravd i desse fire avsluttande, retoriske spørsmåla. I og for seg er ikkje denne slutten naudsynt, diktet undergrev heile vegen sine eigne idealistiske fråsegner fordi dei ulike diskursive elementa blir framviste i sin relasjon til klippeblåvenga på måtar som viser at dei absolutt ikkje fangar inn det sentrale, nemleg at sommarfuglen er noko heilt anna enn eit menneske: Fokuset på den som fører ordet sjølv i dei tidlegare formuleringane «La meg få låne deg», «La meg få bruke deg», så vel som det markerte «Men» i høve til dette i nest siste avsnittets «Men du er Klippeblåvingen/ du vil helst fly lavt», skapar ein motsetnad mellom sommarfuglen sjølv og poetens påkallingar av språklege tradisjonar. Den romantisk-idealisticke tradisjonen er bare til glede for den som fører ordet, for mennesket og diktet.

Det tradisjonelle diktet, som antropomorfiserer sommarfuglen og løfter han mot stjernene i det han forsvinn, blir på ein gong vist fram og motsagt. Dette er noko «jegg» gjennom dei retoriske spørsmåla konstaterer at det er ho som med sin «lengsel», med sitt kjensleliv «trengte», i form av ein påkalla kaptein som kunne føra klippeblåvenga over i det transcendent (å bli til ei stjerne, som jegeren Orion.) Samstundes får dette konsekvensar for dei andre diskursane som er spelte ut her. Det mediale og det juridiske handlar jo òg om at klippeblåvenga blir lagt merke til idet han held på å forsvinna. Legg merke til sidestillinga av diskursane her: «nå når du blir gjennomlyst av din egen forsvinning som en stjerne slokna/ for lengst, nå når du har dine femten minutters berømmelse». Her er det poetiske og det mediale sidestilt. «du skal ikke til himmels, du skal ikke til Orion,/ du blir satt under særskilt beskyttelse/ og tildelt et habitat mellom hytter og hus ved havet». Her er det poetiske og det juridiske stilt ved sida av kvarandre, som alternative måtar å halda fast på det som forsvinn. Og kva vil dette seia? I alle fall at det mediale, at det å interessera seg for artar som held på å forsvinna er som romantisk lyrikk. Og at det juridiske, at det å oppretta reservat for trua artar er som romantisk lyrikk. I

forsvinninga blarfrar det til, for sommarfuglen som for den døyande Wergeland. Og så vel medial som juridisk diskurs blir, i alle fall tentativt, redusert til sentimentalitet, til «lengsel».

Legg vidare merke til at habitatet er «mellom hytter og hus», altså i den menneskelege sfæren. Å kalla noko eit habitat når det i realiteten handlar om å måtta leva der menneska er, er til det ytste ironisk. Dette er ei umoglegheit, ein reint språkleg konstruksjon.

Sommarfugliferinga

Til dei nemnde diskursane kjem éin eg ikkje har vore inne på tidlegare: «du vil helst fly lavt, du trives når granitten stiger som vinger fra havet,/ du trives når solvarme, sørvendte svaberg letter i kimingen». Parallelt med sommarfuglen som flyg, blir her hildringa som fenomen nytta til å skapa eit flott poetisk bilete, av granitten, av svaberga som lik sommarfuglen lettar og byrjar å fly. I motsetnad til antropomorferinga av verda, som ein frå økokritisk hald har kritisert så sterkt, ser me her at det handlar om ei sommarfuglifering av omgjevnadene. Og her er me inne på noko ein gjerne finn i den lyriske tradisjonen, som alternativ til antropomorferinga. Dette er som svar på fenomenologiens tanke om at me ikkje kan sjå verda med anna utgangspunkt enn vårt, der verda er «tilhånds», som Martin Heidegger uttrykker det: «Skogen er dyrket skog, fjellet er steinbrudd, elven er vannkraft, vinden er vind 'i seilene'» (Heidegger 2007, 95). Me kan ikkje, som Tor Ulven formulerer det, oppleva «treet som forteller om treet» (Ulven 1997, 12). For er ikkje tanken med desse formuleringane at når sommarfuglen er seg sjølv, når han «sommarfuglar», så er verda forstått som aspekt av hans eksistens? Og når ein i tillegg kontemplerer at diktet kan oppfattast som eit figurdikt, som ei spegling av sommarfuglvengene sin utsjånad, så vil vel dette òg seia at sommarfuglen smittar over på den menneskelege meiningsproduksjonen, både i biletspråket og i heile diktets måte å stå fram på?

Den openbare tanken er at diktet etablerer ei slik sommarfuglifering av omgjevnadene. Men med nærmare ettertanke er dette bare ei spegling av vår koloniserande måte å vera på, som gjer at me ser det menneskelege i våre omgjevnader. Kven har sagt at sommarfuglen gjer det same, at han ser det sommarfuglaktige i sine omgjevnader?

«Dekonstruksjon og /som økologi»

Med dette spørsmålet er me framme ved Timothy Mortons utlegging av relasjonen mellom dekonstruksjon og økologi. For yngre lesarar vil kanskje resonnementet i «Deconstruction and/as ecology» stå fram som noko lukka. Men for oss som hugsar dekonstruksjonens glansdagar, og korleis det på eine sida handla om at alt var språk, og på andre sida om at dette språket var bygd opp av dikotomiar der du aldri kunne gripa innsida, aldri få tak i ei eigentleg sanning eller meining, er det lett å forstå korleis han kan knyta den dekonstruktivistiske lesinga til opplevinga av naturen: «The hidden dimension definitely exists. Yet as soon as you go round the back of a tree, or fly around the Moon, the dark side is no longer there: it has been displaced. You can't get rid of the dark side, but it keeps disappearing, just ahead and just behind» (Morton 2014, 5–6). Morton knytter dekonstruksjonen til denne tanke- og retningens kanskje vesentlegaste inspirasjonskjelde, Martin Heideggers fenomenologi. Frå dette punktet kan me då sjå det sommarfuglen ser seg ikring i, sjå sommarfuglens «verd». Og då er me på plassen der me nett forlot klippeblåvenga, nemleg ved spørsmålet om korleis sommarfuglen opplever sin eksistens: «Relying on touchy feely ideologies of 'embeddedness,' ecophenomenology resists the humiliating darkness of things: the way things elude our grasp (conceptual and physical), the way the darkness might not conceal depths, but a depthless opaque surface» (Morton 2014, 14). Me kan ikkje gripa sommarfuglens måte å vera i verda på, og då ikkje fordi det er eit djup der som me ikkje kan komma inn i, men rett og slett fordi det djupet me føreset ikkje finst. Og dét er den synleggjorde misforståinga i Hansens dikt: Som me har sett, er det slik at den som fører ordet «les» sommarfuglen, gjennom investeringar i ein serie ulike former for diskursivitet, som så blir benekta. Slik sett kan ein seia at diktet vedkjenner seg begrensinga som ligg i at ein er låst inne i si eiga verd. Men desse nektingane ser alle ut til å føresetta at det finst ei klippeblåvengas «verd». Og dette er ifølge Morton punktet der me tar feil:

What happens when you take «world» out of the equation? The beings we misname «animals» emerge, baffling the familiar litany that goes something like this: animals don't have art; don't imagine; don't reflect; don't plan; don't hesitate; have no sense of irony; they just function; are completely absorbed in their environment; are creatures of the here and now. And so they're inferior to us—or superior to us. Why the compulsion to repeat the litany? How come the same ideas prove exactly opposing opinions—that animals are inferior or superior? The litany has to do with concepts of «world». (Morton 2014, 25)

Misforståinga er altså at ein søker djup, at ein søker livsverd der det ikkje finst noko oppleving av denne typen. Sommarfuglen «trives» ikke der granitten «stiger» og svaberga «letter». Sommarfuglifiseringa har vist seg som ei avansert form for antropomorfisering. For:

Perhaps personhood is not a unified whole, but haphazardly bundled sets of unevenly evolved mechanisms for sensing and cognizing. When an ant walks over the sand, maybe she doesn't have a «picture» of the sand, maybe she just walks. Perhaps walking as such is merely trying not to fall. Intelligence may not be a way of picturing a world: then mouse consciousness would not differ much from human consciousness. It's no problem we will never see the world from a mouse's point of view: the mouse herself lacks a sense of mouseness and a mental picture of the world, just as we do (which isn't to say that she doesn't have an "inner life"). Contra Heidegger, we coexist in lacking-a-world. (Morton 2014, 26)

Dette er særst tankevekkande. For når me diskuterer dekonstruksjon, og då eit tanke-system basert på at meininga er noko som oppstår i og med språket, så finst det altså ikkje noko «utanfor» i høve til dette språket. Og då sjølvstg heller ikkje ei «verd» for oss, anna enn i språket. Derfor sameksisterer me i eit tilvære utan ei utanom-språkleg verd. (Merk at dette er ei generalisert forståing av kva «språk» er, det handlar ikkje bare om ord i ei bok, men om den måten språkets måte å organisera ting på styrer den verda me lever i.)¹

Destabiliseringa av den menneskelege meininga

Frå dette punktet blir det så – endeleg – mogleg å forstå funksjonen til alle dei ulike diskursane som er spelte ut i diktet. Dette er ikkje éi røyst, men fleire røyster. Desse gjer synleg eit eksistensnivå, vår språkleg definerte verd. Og dei gjer synleg at dette ikkje er ei einskild verd, men eit multivers. Her er eit samansurium av «verder», av religiøse, politiske, poetiske, historiske verdsbilete som ikkje kan reduserast til ein samanhengande horisont. Visst er all forståing styrt av språket som struktur, men dagens norske lesarar deler likevel ikkje forståing av tilværet med menneske som meiner stjerna Orion er ein jeger som gudane har plassert der oppe, eller at månen er ein båt lasta med guddommelege vesen som kvar natt kjemper mot dei mørke kreftene i tilværet. Slik løyser språket seg, verda seg opp. Gjennom dei ulike språklege diskursane blir me merksame på at konseptet «verd» ikkje er dekkande for vår menneskelege eksistens heller.

1. Jfr. Derrida i Royle 2004, 27

Slik får inkorporeringa av alle dei ulike diskursane sin funksjon. Slik får dei to poetiske røystene som talar mot kvarandre funksjon. Det er nemleg desse som viser fram det ustabile, det destabiliserte, ved det språklege systemet, og med det ved vår «verd». Ein står ikkje på ein trygg grunn og ser seg ikring i eit enkelt identifiserbart tilvære. Og her, i samband med denne destabiliseringa, kan ein òg plassera dei spørsmåla som blir stilte i diktet:

Brukte jeg Klippeblåvingen som en farkost for lengselen min?
 Var det bare lengselen min som trengte en kaptein?
 En kaptein som kan navigere Klippeblåvingen til Orion?
 Hva skulle den gjøre der?

Ved kategorien *spørsmål* er me same stad som Paul de Man opnar sitt kanskje mest kjende essay, «Semiologi og retorikk» (1973). Essayet handlar om relasjonen mellom grammatikk og retorikk. Poenget hans er at ein strukturalistisk analyse av litteraturens «grammatikk» ikkje er gyldig, fordi ein ikkje ein gong kan forstå meininga med sjølv den enklaste konstruksjon. Formuleringa «Hvad er forskellen?» er grammatisk sett eit spørsmål, men retorisk sett ein påstand, om at ein ikkje bryr seg om det som blir diskutert (de Man 1988, 36–37).

Me merkar oss den underforståtte referansen til dekonstruksjonens kjerneomgrep «différance», som mellom anna handlar om at alle ord ifølge strukturalismen bare har meining i relasjon til andre ord, som skilnad, og meininga derfor alltid vil vera noko som unndrar seg ei endeleg avklaring (jfr. Christensen 1986, 21).

Men meir til poenget i høve til «Bruk og misbruk av Klippeblåvingen» er det faktum at dette diktet sluttar med eit retorisk spørsmål av same type som det de Man tar føre seg. «Hva skulle den gjøre der?» Nei, klippeblåvenga har ingenting å gjera på ei fjern stjerne. Spørsmålet før er òg av ein spesiell art, fordi det er knytt til biletleg språk: Sjølv om diktet uttrykker eit ønske om å senda sommarfuglen til Orion, så har dette aldri vore meint bokstavleg. Det er ikkje i røyndomen, men i det litterære språket, i den metaforiske eller allegoriske utlegginga av ei rørsle vekk frå røyndomen, at den som fører ordet hadde ein lengt etter denne reisa til stjernene.

Ei slik språkleg reise til stjernehimelen er, som alle lyrikklesarar veit, eit resultat av sterke tradisjonar. Og her ligg neste dikotomi: Diktet uttrykker seg innanfor motsetnadsparet idealistisk-politisk, med samtidig nærver av ein verdsfråvend tradisjon og ein i særleg høg grad verdsvend tradisjon. Idealisme og økopoesi. Spørsmålet, frå ein dekonstruktivistisk synsvinkel, blir om diktet kan

uttrykka seg om verda, utan med det å bli fanga inn av ein metafysisk tradisjon som gjer ei slik griping umogleg.

Sjangerlov og eksplikativ samtale

Her plasserer Hansen ordet «lengsel» som det sentrale bindeleddet. Den idealistiske tradisjonen blir kopla til ei kjensle. Og dette er ikkje kva kjensle som helst, men ei kjensle retta mot *det som ikkje er her*. Dikotomien nærver-fråver, som, dersom ein aksepterer Cullers berømte tanke, uttrykt i *The pursuit of signs. Semiotic, sign, deconstruction* (1983), om apostrofen som grunnleggande for den poetiske tradisjonen, genererer ein appetitt for det som ikkje er her, for det som forsvinn eller har forsvunne: «The poem [...] knows its apostrophical time and the indirectly invoked presence to be fiction and says so but enforces it as event» (Culler 1983, 154).

Men dette skjer då gjennom ei påkalling, som påfallande nok skapar det nærveret ikkje av den påkalte, men av den påkallande, som utgjer diktets måte å vera på: «thy eternal summer shall not fade,/ [...] / When in eternal lines to time thou grow'st./ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this, and this gives life to thee» (Shakespeare 2004, 58). Diktet finst gjennom si påkalling, og sjølv om den påkalla får sin plass i og med dette, så finst det då heller ikkje noko dikt utan denne påkallinga.

For Paul de Man er konsekvensane av dette at eit kommunikativt aspekt ved språket er avskore. Som Mallarmé skriv, i «Et terningkast opphever aldri Tilfeldigheten» (1897): «INTET [...] VIL HA FUNNET STED [...] ANNET ENN STEDET» (Mallarmé 1983, 62–63). Før han legg til, på neste dobbeltside: «UNTATT [...] KANSKJE [...] ET STJERNEBILDE» (Mallarmé 1983, 64–65). Og Mallarmés kunst for kunstens skuld er då òg det typiske materialet for dekonstruksjon (jfr. Skjervheim 1986, 148–149). Men for Timothy Morton så vel som for Inger Elisabeth Hansen er det openbart ikkje slik. Det finst eit tydeleg røyndoms-insisterande syn, som dei formulerer i tekstane me her har føre oss. Den dekonstruktivistiske utlegginga blir såleis nærmare å forstå som det Jürgen Habermas kallar «eksplikativ diskurs», det vil seia den samtalen som handlar om føresetnadene for å kunna kommunisera (Habermas 1984, 21–22; jfr. Fauske 1999, 19–20 og Schanning 2000, 163).

I dette stykket legg Hansens dikt seg nær opptil Kjartan Fløgstads *Fimbul* (1994), ein roman der referansar til dekonstruksjonen er fletta saman med ei fortelling om eit attentat mot utdelinga av Nobels fredspris til Menachem Begin og Anwar Sadat. Som Fløgstad, er Hansen ein forfattar som kjem til dekonstruksjonen

frå ein verdsvend poetikk, og forsøker å få dei to til å møtast, utan å gå på akkord med ønsket om å seia noko vesentleg, av politisk art, om verda.

Med sitt sterke innslag av eksplikativ diskurs er det naturleg, og passende, at «Bruk og misbruk av Klippeblåvingen» er plassert ved opninga av diktsamlinga, som ei påminning om føresetnadene for dei følgande sidene: Dikta i samlinga handlar om, og kallar fram, noko ein ikkje kan kalla fram utan å dra med seg nokre språklege og antropomorfe føresetnader. Det einaste ein kan gjera, er å halda fast på medvitet om desse føresetnadene, og om korleis dei påverkar vår forståing, våre uttrykk. Og det er i dette stykket, som påpeiking av «Bruk og misbruk av Klippeblåvingen» som ein refleksjon over føresetnadene for å kunna ytra seg på ein slik eksplikativ måte, at mitt bidrag til den voksande forskinga kring denne moderne klassikaren av eit dikt ligg.

Litteratur

- Bachtin, Michail. 2010. *Dostojevskijs poetik*. Oms. til svensk av Lars Fyhr og Johan Öberg. 2. rev. oppl. Gråbo: Anthropos.
- Christensen, Otto M. 1986. «Zur-sprache-kommen der Sache selbst». I *Agora* 1/1986.
- Coughlin, Jenna. 2018. «Of Wildflowers and Butterflies. Interrogating Species Names in Norwegian Poetry from the National Romantic to the Anthropocene». I *Nordic Narratives of Nature and the Environment*, redigert av Reinard Hennig m.fl., Lanham: Lexington.
- Culler, Jonathan. 1983. *The pursuit of signs. Semiotic, sign, deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Engeberetsen, Marius. 2007. «Sommerfugl trues av utbygging». Lasta ned 26.07.2023 frå <https://www.nrk.no/osloogviken/sommerfugl-trues-av-utbygging-1.2118179>
- Fauske, Halvor. 1999. «Forord». I Jürgen Habermas: *Kommunikativ handling, moral og rett*. Oslo: Tano/Aschehoug.
- Fløgstad, Kjartan. 1994. *Fimbul*. Oslo: Gyldendal.
- Habermas, Jürgen. 1984. *The theory of communicative action, vol. 1. Reason and the rationalization of society*. Oms. til engelsk av Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press.
- Hansen, Inger Elisabeth. 2015. *Å resirkulere lengselen, avrenning pågår*. Oslo: Aschehoug.
- Heidegger, Martin. 2007. *Væren og tid*. Oms. av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax.

- Ims, Margit. 2023. «'Å være eller'. Menneskeleg og ikkje-menneskeleg i 'Å være eller ikke være albatross' av Inger Elisabeth Hansen». I *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk*, redigert av Stein Arnold hevrøy m.fl., Oslo: Novus.
- Mallarmé, Stéphane. 1983. «Et terningkast opphever aldri Tilfeldigheten». I *Utvalgte tekster*. Oms. Av Jan Jakob Tønseth og Arne Kjell Haugen. Oslo: Gyldendal.
- de Man, Paul. 1988. «Semiotologi og retorikk». Oms. av Jan Rosiek. I *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*, redigert av Lars Erslev Andersen og Hans Hauge. Aarhus: Modtryk.
- Morton, Timothy. 2014. «Deconstruction and/as Ecology». I *The Oxford handbook of ecocriticism*, redigert av Greg Garrard. Oxford: Oxford university press. Her etter pdf lasta ned 27.07.2023 frå https://www.academia.edu/30632877/Deconstruction_and_as_Ecology
- Pinch, Geraldine. 2002. *Egyptian Mythology*. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Royle, Nicholas. 2004. «Following theory». Intervju med Jaques Derrida. I *life.after.theory*, redigert av Michael Payne og John Schad. 2. utg. London og New York: Continuum.
- Rustad, Hans Kristian S. 2022. «Antropocen stemning. Emosjon og følelse i dikt av Kristin Berget og Inger Elisabeth Hansen». I *Solen er ligegladd. Er litteraturen?*, redigert av Marianne Barlyng. København: Spring.
- Schaanning, Espen. 2000. *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus.
- Shakespeare, William. 2004. *Sonetter*. Oslo: Aschehoug.
- Skjerveheim, Hans. 1986. «Invitasjon til (kulturelt (?)) sjølv mord. Om sentraliteten i poststrukturalismen og dekonstruksjonismen». I *Norsk litterær årbok 1986*, redigert av Geir Mork og Leif Mæhle. Oslo: Samlaget.
- Taube, Evert. 1969. «Så länge skutan kan gå». I *Röda visboken*, redigert av Bengt R. Jonsson og Margareta Jersild. Stockholm: Forum.
- Ulven, Tor. 1981. *Forsvinningspunkt*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor. 1997. *Essays*. Oslo: Gyldendal.
- Vandvik, Erik. 1960. *Blant gudar på Olymp*. 2. utg. Oslo: Samlaget.
- Vassenden, Eirik. 2020. «'La meg få bruke deg som farkost'. Moderne læredikt og sakpoesi». I *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk*, redigert av Stein Arnold Herøy m.fl. Oslo: Novus.

Warhol, Andy. 1968. «In the future everybody will be world famous for fifteen minutes». I *Andy Warhol*, redigert av Andy Warhol m.fl. Utstillingskatalog. Stockholm: Moderna museet.

Wergeland, Henrik. 1998. «Den første Sommerfugl» og «Til min Gyldenlak». I *Norske tekster. Lyrikk*, redigert av Idar Stegane m.fl. Oslo: Cappelen.

Bidragstatarar

Hadle Oftedal Andersen (f. 1969) er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger og lyrikkmeldar i Klassekampen. Han har mellom anna gjeve ut bøkene *Bygdemodernisme. Tarjei Vesaas og dei yste ting* (2015), *Modernisme for dei minste. Artiklar om lyrikk for barn* (2021) og *Gullalder. Om norske rocketekstar 1979–1990* (2024).

Morten Auklend (f. 1978) er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Tromsø – Norges arktiske universitet. Han har utgitt *Navnløs erfaring. Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994–2003* (2016) og publisert artikler om litteraturredaktikk og forfattere som Knut Hamsun, Fredric Jameson, Merethe Lindstrøm, Torborg Nedreaas, Tomas Tranströmer og Therese Tungen. Redaktør i *Nordlit*.

Ståle Dingstad (f. 1965) er mag.art., dr.art. og professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Han har mellom anna gjeve ut: *Hamsuns strategier* (2003); *Den smilende Ibsen* (2013); *Litterære kretsløp* (2017) saman med Aasta Marie Bjørvand Bjørkøy; *Knut Hamsun og det norske holocaust* (2021).

Espen Grønlie (f. 1978) har doktorgrad i allmenn litteraturvitskap frå Universitetet i Oslo på ei avhandling om Ezra Pound. Han har vore førelesar på Universitetet i Oslo og Kulturakademiet i Roma, og litteraturkritikar for blant andre Klassekampen og Morgenbladet. No er han kritikar for Dagbladet, Le Monde diplomatique og Vagant. Grønlie har omsett Dante Alighieris *Om diktning på folkespråket* frå latin (2006) og Giorgio Agambens *Fellesskapet som skal komme* frå italiensk (2017).

Øyvind T. Gulliksen (f. 1945) er professor emeritus ved Universitetet i Sørøst-Norge, studiestad Bø i Telemark. På tidleg 1970-tal var han vitskapeleg assistent på Sigmund Skards prosjekt om «USAs rolle i norsk historie». Han har publisert *Knud Wefald: Dikt i samling / Selected Poems* (1987), «Saa nær hverandre»: *Ei samling Amerikabrev til Midtvesten fra Nissedal 1850–1875* (1999), *Twofold Identities:*

Norwegian-American Contributions to Midwestern Literature (2004), *Paradoksal trost: Om Paal-Helge Haugens forfatterskap* (2007), *Elisabeth Korens brev hjem*, I og II (2023). Han er dr. philos med emne frå amerikansk litteratur frå Universitetet i Bergen og har ein æresgrad frå Luther College in Iowa.

Ingrid Lorange (f. 1996) har ein master i nordisk litteratur frå Universitetet i Bergen. Ho skreiv masteroppgåva om Laura Kieler og levande modellar i livet og forfatterskapen hennar. Lorange jobbar for Foreningerne Nordens Forbund.

Kjell Ivar Skjerdingsstad (f. 1964) er dr. art. i nordisk litteratur på ei avhandling om Tarjei Vesaas og det sanselege språket. Han er professor ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag ved OsloMet og leiar forskargruppen Litteratur- og kulturformidling. Skjerdingsstad har skrive artiklar og bøker om litteratur, lesing og formidling, herunder om Herbjørnsrud, NRK, Shared Reading og lokale bibliotek.