

NORDLIT

Arbeidstidsskrift i litteratur
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø



**Til minne om Øystein Rottem
(1946 – 2004)**

Nummer 17,
vår 2005

Til minne om Øystein Rottem (1946 – 2004)



NORDLIT

Nummer 17, vår 2005

Redaktører/Editors

Linda Nesby (linda.nesby@hum.uit.no)

Per Bäckström (per.backstrom@hum.uit.no)

Tanja Kudrjavnseva (tanja.kudrjavnseva@hum.uit.no)

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, N-9037

Telefon 77 64 42 40 Telefaks 77 64 42 39

ISBN 82-90423-72-1

ISSN 0809-1668

Forsidefoto: Ola Røe

FORORD

Dette nummeret av *Nordlit* er i sin helhet viet Øystein Rottens minne. Rottem, som var en av Norges ledende litteraturkritikere og formidler innenfor et bredt litterært felt, hadde et langt yrkesengasjement ved Humanistisk Fakultet ved Universitetet i Tromsø bak seg, da han forlot byen i 1984. Han bygde seg raskt opp et stort internasjonalt nettverk, og lot København fremstå som base, men pleide like til det siste kontakten med fagmiljøet ved Universitetet i Tromsø, både som forsker, foredragsholder, sensor og privatperson.

Minneskriftet spenner vidt i sin samling av artikler om norske og utenlandske forfattere, litteraturkritikk og poesi. Artiklene er ment å anskueliggjøre Øystein Rottens åpne, inkluderende og tolerante syn på kunst og litteratur, samtidig som vi håper å illustrere noe av den aktiviteten som foregår ved Humanistisk Fakultet ved Universitetet i Tromsø. Vi håper og tror at han ville vært glad over å se at så mange ulike representanter innenfor academia sysler med spørsmål og innfallsvinkler han selv anså som interessante og meningsfulle.

Fire av artiklene i dette nummeret er relatert til Knut Hamsuns forfatterskap; Even Arntzen gir en analyse av "Feberdigte" med vekt på den krise og desillusjon som preger diktet. Heini Mähönen og Anna Klara Måseide argumenterer mot den etablerte oppfatning av Fru Ruben i *Siste Kapitel* som en av Hamsuns mest eksplisitt tegnede jødiske romanskikkelser. Linda Nesby skriver om *Pan* med fokus på genre og plot og Morten Bartnæs drøfter Øystein Rottens "tristanismebegrep" slik det fremkommer i Rottens analyse(r) av *Pan*. Deretter følger Lisbeth Pettersen Wærp som retter fokus mot fremstillingsmåten av det mørke og uhyggelige i Tarjei Vesaas' prosa. Trygve Lavik undersøker likheter og ulikheter mellom Sartres eksistensialisme og Solstads tanker om rollespill og autentisitet, mens Per Bäckström avslutter første del med en lesning av de to danske lyrikerne Pia Tafdrup og Søren Ulrik Thomsens poetikker fra 1980-tallet.

Nummeret avsluttes med fire artikler fra seminaret "Den nordiske etterkrigslyrikkens poetologi", som ble arrangert ved Universitetet i Tromsø den 10. - 12. mars 2005 av Ole Karlsen og Per Bäckström med støtte fra Nordiska kulturfonden. Stort sett alle presentasjoner fra seminaret trykkes her som mer eller mindre ferdige tekster, bortsett fra

ett som vil bli publisert i et senere nummer av *Nordlit*. Seminarbidragene faller godt på plass innenfor dette minnenummeret for Øystein Rotttem fordi de berører tema som stod sentralt innenfor hans litteraturforskning. Louise Mønster diskuterer jeg'ets rolle i moderne lyrikk, og viser at denne rollen har både positive og negative sider, skjønt de negative har vært betont i forskningen. Niklas Schiöler analyserer ekfrasens funksjon i Tomas Tranströmers diktning, med hovedvekt på et bilde av William Turner. Erling Aadland analyserer tittelens betydning for diktet som helhet gjennom en diskusjon omkring hvem som egentlig gir diktet tittel. Per Bäckström kartlegger det fellesnordiske samarbeidet innenfor 60-tallsavantgardismen ved hjelp av eksemplene Öyvind Fahlström, Åke Hodell og Per Højholt. Helt til sist følger Henning Howlid Wærps anmeldelse av Erik Bjerck Hagens *Litteraturkritikk*. En introduksjon fra 2004.

*

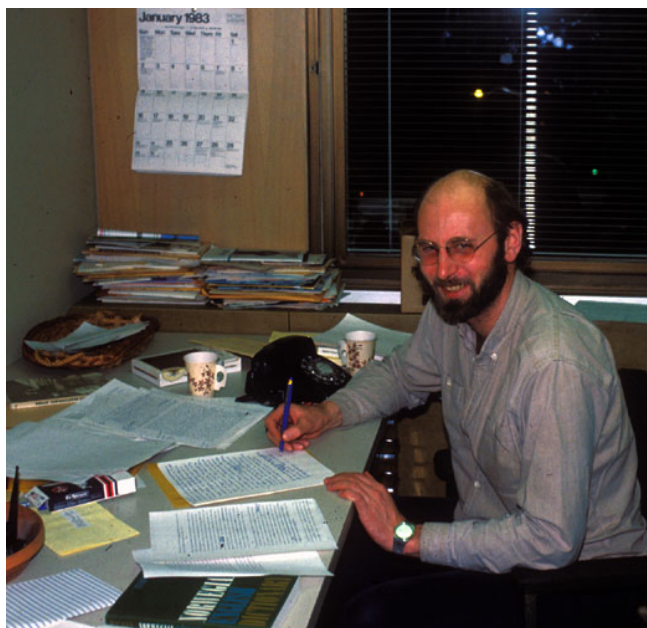
Takk til "Dagbladet", Cappelen Forlag, Gulbrand Alhaug og Even Arntzen som alle har bidratt med bilder.

ØYSTEIN ROTTEM (1946-2004)

Nils M. Knutsen

Øystein Rottem vokste opp hos sine besteforeldre på et småbruk i Snillfjord i Trøndelag. Etter folkeskolen flyttet han til sin mor i Trondheim, og de to bodde på ett rom og kjøkken i fem år mens han fullførte realskole og gymnas. Etter studieår ved Universitetet i Oslo ble han i 1975 cand. philol. med nordisk hovedfag. Hans hovedoppgave, *Knut Hamsuns Landstrykere. En ideologikritisk analyse*, kom ut på Gyldendal i 1978, og derved kunne en større leserkrets få erfare det som hans studiekamerater forlengst hadde innsett: At en ny betydelig Hamsun-forsker nå hadde gjort sin entré.

Høsten 1977 ble Øystein Rottem ansatt som amanuensisvikar i nordisk litteratur ved Universitetet i Tromsø og flyttet hit med sin kone, Gerd Vigeland, og deres sønn Svein. I januar 1979 gikk han over i en stilling som universitetsstipendiat, en stilling han hadde fram til sommeren 1984, avbrutt av et semester (V 83) som visiting professor ved universitetet i Madison, Wisconsin.



Januar 1983. Øystein Rottem i Madison,
(Foto: Gulbrand Alhaug)

I 1985 ble Øystein ansatt som universitetslektor i norsk ved Københavns Universitet. På dette tidspunkt var Øysteins første ekteskap blitt oppløst. I København møtte han Bente Findling som han senere giftet seg med. Sammen har de sønnen Andreas, født 1989.

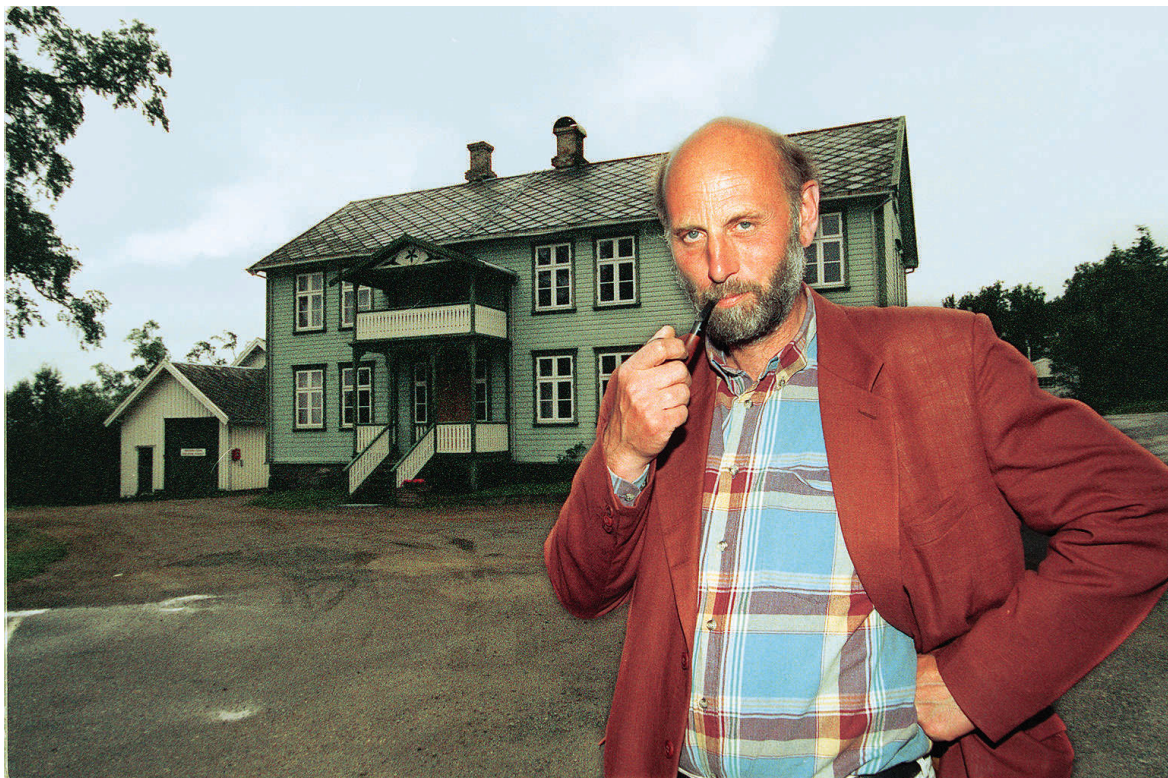
Etter at hans periode ved Københavns Universitet var over, tilbrakte Øystein et år som gjesteprofessor ved Universitetet i Wien. Fra 1992 og fram til sin død arbeidet han som free-lance kritiker og forfatter, med base i København.

Øystein var en ekte 68-er og ble preget både av den politiske radikaliserings av studentmiljøet og av den økte interessen for teori, særlig marxistisk orientert teori, som utover på 70-tallet kom til å prege litteraturstudiet. Dette var ideologikritikkens store tid, vi saumfor alle romaner på jakt etter tingliggjøring, falsk bevissthet og manglende dialektisk sammenheng mellom basis og overbygning, og vi nikket tilfredse når vi atter en gang kunne påvise realismens seier bak ryggen til de intetanende forfatterne.

I denne perioden skaffet Øystein seg et teoretisk fundament som ga ham et gjennomtenkt syn på både hva forfatterne drev med og på hva han selv som forsker og kritiker drev med. Han var imidlertid udogmatisk av natur, og teoriene kom aldri forstyrrende i veien for hans evne til å møte en tekst med åpent sinn, en evne som etter hvert skulle gjøre ham til Norges viktigste kritiker i 1980- og 1990-åra.

Som stipendiat i Tromsø var det meningen at Øystein skulle arbeide med et prosjekt om den tyske resepsjonen av Knut Hamsuns forfatterskap. Men dette var i gründertiden for Universitetet i Tromsø, med store studentkull og få lærere, og Øystein ble snart sugd inn i den samme uendelige karusell av undervisning og veiledning og administrasjon som vi andre kvernet rundt i. Han ble raskt en avholdt lærer, også fordi han med sin interesse for samtidas norske litteratur dekket et felt som vi andre ikke følte oss like hjemme i. Hans popularitet som lærer førte i neste omgang til at han ble ettertraktet som veileder, og dette, kombinert med hans store raushet med seg selv og sin egen arbeidstid, førte til at han både underviste og veiledet og administrerte langt ut over sin arbeidsplikt. Han engasjerte seg også i fagforeningsarbeid og satt ett år som leder av NTL ved UiTø. Konsekvensen av alt dette var at hans avhandling aldri ble fullført, ja, den ble i realiteten aldri skikkelig påbegynt.

Øysteins 13 semestre ved nordiskseksjonen ved Universitetet i Tromsø var utvilsomt rike og utviklende år for ham, men sammenlignet med hans seinere så flittige produksjon av bøker, fikk han - forståelig nok - forholdsvis lite skrevet i sin stipendiattid. Desto mer arbeid fikk han altså lagt ned i oppbygginga og utvklinga av faget nordisk litteratur i Tromsø, og en lang rekke av dagens norsklektorer ble i disse åra sterkt preget og inspirert av hans måte å nærme seg litteraturen på.



August 1996. Foran Hamsuns "Skogheim" på Hamarøy.

(Foto: Ørjan Ellingvåg / Dagbladet)

Etter at Øystein i 1992 etablerte seg som free-lance skribent, tok hans produksjon av bøker og artikler virkelig fart. Og det var først nå, når han fikk sitte sånn noenlunde i fred og arbeide, at man for alvor kunne registrere hans voldsomme arbeidskapasitet. Fra slutten av 1980-åra var han hovedanmelder i "Dagbladet", og her skrev han mellom 40 og 50 anmeldelser hvert år, noe som i seg selv er et drøyt årsverk. I tillegg til dette produserte han bøker og artikler, han var stadig på reisefot som foredragsholder og gjesteforeleser, og han hadde mange oppdrag som veileder og sensor.

Vi spurte oss ofte hvordan han fikk tid til alt dette, for det var faktisk helt uforståelig. Hver gang Øystein kom til Tromsø som gjeste-

foreleser, hadde han gjerne 3-4 ferske romaner med seg i den romslige skinnveska, og alle sammen skulle leses og anmeldes samme kveld. Men når forelesninga var slutt, hogde vi alle tak i ham og dro ham med på Prelaten og på Skarven slik at han ikke fikk fred før langt på natt. Men utrolig nok - neste dag, eller dagen etter, sto anmeldelsene i Dagbladet. Han var med andre ord ekspert på å få tid til alt, ekspert på å stjele søvn fra seg selv, ekspert på å arbeide ekstremt hurtig og konsentrert. Det hendte nok at tidspresset ble *for* stort slik at han måtte levere anmeldelser han ikke var fornøyd med, men gjennomgående holdt hans anmeldelser svært høy faglig kvalitet, så høy at han i de siste 10 år av sitt liv utvilsomt var den mest innflytelsesrike anmelderen i Norge. Han hadde en enestående evne til raskt og tydelig å skissere de tematiske sammenhengene i en bok, samtidig som han, takket være sin oversikt over etterkrigstidas litteratur, med stor autoritet kunne plassere tekstene i en historisk sammenheng.



August 2000. Øystein Røttem i København
(Foto: Sveinung Uddu Ystad/Dagbladet).

En av grunnene til det var at litteraturkritikeren Rottem gikk hånd i hånd med litteraturforskeren Rottem, og de to sidene ved hans talent befruktet og inspirerte hverandre gjensidig. På toppen av det evige kjøret med anmeldelsene fortsatte han med å produsere fagbøker og fagartikler. Hans store kjærlighet og evige fascinasjonsobjekt var Knut Hamsun, men det siste ti-året var hans forskning først og fremst knyttet til moderne litteraturhistorie. Hovedverket her er hans 3-bindsværk om etterkrigstidas norske litteratur. Dette verket representerer ikke bare en nesten ufattelig arbeidsprestasjon, og attpåtil på rekordtid, men det er kanskje også det beste uttrykket for hans analytiske evner og vilje til å trekke linjer og peke på sammenhenger. I disse tre bindene vandrer han belest og velorientert rundt blant romaner og diktsamlinger og novellesamlinger og dramaer i hundrevis, og han rydder og ordner, forklarer og perspektiverer, tolker og vurderer med sikker hånd, med sikker smak og med en utrolig god oversikt.



April 2002. Ved lanseringen av Hurtigrute-boka
(Foto Robert S. Eik/Dagbladet)

Øysteins publikasjonsliste, satt opp ved hjelp av opplysninger fra Bente Findling-Rottem, er neppe helt komplett, men den viser at Øystein har ytt vesentlige bidrag til norsk litteraturforskning. Han hadde fortsatt mange bøker han skulle skrive, mange foredrag han

skulle holde og mange bøker han skulle anmelde, og for norsk litteraturforskning og norsk litteraturkritikk er det et stort tap at han nå er borte.

Publikasjonslisten viser også hvor sterkt han både som lærer og som kritiker og forfatter var orientert mot *formidling*. Han hadde den fødte pedagogs store glede av å fortelle om og analysere et stoff, og etter hvert som han fikk rutine, både som kritiker og som forfatter, slapp han seg mere løs som skribent, han våget både å underholde og å provosere, og han kunne more seg - og leserne! - med spissformuleringer og fyndord.

Dessverre fikk Øystein aldri skrevet den boka han gikk og verket med i alle år, en biografi om Knut Hamsun, med hovedvekt på analyse av Hamsuns tekster. Han hadde i noen år en avtale med Gyldendal om en slik biografi, men så mange andre gjøremål kom i veien at han måtte si opp avtalen. De siste åra av sitt liv arbeidet han - ved siden av alt det andre - med en biografi om Kristoffer Uppdal. Øystein hadde særlig gode forutsetninger for å skrive denne biografien, dels fordi han var trønder, men også fordi han hadde brei orientering i norsk arbeiderdiktning, og fordi han hadde personlig erfaring med den før-moderne verden av slit og kroppsarbeid som er et viktig element i Uppdals rallardiktning.

Men sykdommen satte en stopper for dette prosjektet og for alle de andre prosjektene Øystein hadde planer om. Sykdommen satte også stopper for den selvbiografien Øystein begynte på da døden nærmet seg. Han fikk bare skrevet ett eneste kapittel, "Brevet", der han skildrer bestefaren og barndommens landskap ute på Sundlandet.

Øystein var en av de mange i sin generasjon som gjorde "den store klassereisen", spranget fra arbeiderklasse og strevsom, nøysom primærnæring over til et liv som velberget, urban intellektuell. Han ble en verdensborger, med venner over hele Europa og i USA, men han glemte aldri hvor han kom fra, hans røtter sto så dypt i det trønderske kystlandskapet, med naust og fjøs, en potetåker, litt slåttemark, litt vedskog. Det portrettet av bestefaren han tegner i "Brevet", er der ved også et bilde av en verden og av noen verdier som Øystein brakte med seg og identifiserte seg med. I hele sitt voksne liv dyrket han forbindelsen med barndommens verden gjennom å tilbringe alle sommerferier der, og han oppdro sine to sønner, Svein og Andreas, til å elske dette stedet og til å bli like lidenskapelige fiskere som han selv.



Juni 2003. På Harlekin restaurant i Bogstadveien.
(Foto: Lars Eivind Bones / Dagbladet)

Øysteins store arbeidsdisiplin var kombinert med en like stor evne til sorgløst å nyte øyeblikket, ikke minst i sammenheng med mat og drikke. Å sette seg til bords med Øystein var å gi seg hen til noen lykkelige timer med både latter og litteratur, sang og taler, fisk og filosofi. Han var sine venners venn, men han var like raus og hjertelig mot vilt fremmede og kunne med imponerende sakkunnskap og engasjement delta i samtaler, ikke bare om hans to store lidenskaper, litteratur og fisk, men om allverdens andre emner - spydkast og skøyteløp, tango og poker, rock og jazz, kvinnesak og kokebøker, filetskjæring og film noir, travløp og tipping. Øystein var virkelig det våre forfedre kalte en "gleðimaðr mikill", en mann som omga seg med et stort, luftig rom av vennlig generøsitet, og i dette rommet var det plass til alt og alle.

Jeg tror det er dansken Villy Sørensen som i boka *Digtere og demoner* hevder at det viktigste ikke er å være en god forfatter, det viktigste er å være et godt menneske. Øystein Rottem var begge deler, og sorgen over hans død er tung å bære.

*

Det gjorde et dypt og gripende inntrykk på alle de tilstedeværende da Øysteins eldste sønn, Svein Vigeland Rottem, leste "Brevet" under minnesamværet for Øystein etter begravelsen i København.

Med familiens tillatelse gjengir vi her "Brevet", både for å minnes Øysteins vedlikehold av forbindelsen med barndommens verden, og for å minnes Øystein som en strålende forfatter. Hans avbrutte selvbiografi er ett av de mange prosjekt skjebnen ikke lot ham få fullføre, liksom skjebnen heller ikke lot ham få fullføre sitt eget liv.

BREVET

Øystein Rottem

I **stille stunder** kan jeg fortsatt se ham for meg, som gjennom en rift i tiden, fjernt, uskarpt, ikke brått og uventet, men manet fram, jeg kan ikke sitte å vente på at bildene dukker opp av seg selv, det kan ta sin tid, og jeg har ikke all verdens tid, de sier at det er uhelbredelig, og jeg har ingen grunn til å tvile på dem, derfor kan jeg ikke sitte å vente, jeg må grave bildene ut av fortidens brønn, jeg må framkalle negativene straks de dukker opp på netthinnen; da ser jeg ham for meg der han sitter ved bordet med ryggen mot oppvaskbenken og det blåmalte kjøkkenskapet; bøyd over den blomstrede voksduken, med kulepen-
nen i den svære neven og skriveblokken foran seg på bordet, setter han møysommelig den ene setning etter den annen ned på papiret; det er ikke gjort i en håndvending, men han har ingen hast, langsomt fyller han arket, så stopper det opp, han trenger en pause, han blir så lett stiv i nakken når han sitter for lenge i samme stilling, ennå er ikke brevet ferdigskrevet, men han har tid nok å ta av; jeg ser ham for meg der han reiser seg opp og går ut i gangen, han trekker litt på beinet, han tar vindjakken på, henter ned den gamle skjerm-lua fra hylla, drar på seg bladvottene, det har snødd kraftig på morgenkysten, men nå, i de første dagtimene, er det klarnet opp, en frisk pust av kulde slår mot ham når han åpner døra, det er rimfrost, et par-tre minusgrader, steinhella utenfor inngangen er glatt, forsiktig gir han seg på vei mot redskapsskuret, midtveis mellom huset og skuret stanser han opp, løfter blikket, ser over mot Hitra, noen skydotter henger over Sandstad, ellers er himmelen blå, på Hemnskjel-kaia ser han et par karer i ferd med å flytte på noen fiskekasser, ferja siger forbi Leikneshausen, staken på grunna peker rett opp, en måse har slått seg til ro på toppen, det er flo sjø, ingen strøm, ingen vind; han lar blikket vandre mot varden på Skogøya, staken og varden, to peilemerker i et langt liv; jeg slutter meg til ham, stiller meg ved siden av, vi står der side om side, jeg følger blikket hans, glemt er alt om sykdom og død og elendighet, vi ser utover Sørbukta, den ligger klar og blank, husene speiler seg i sjøen, jeg ser alt for meg, avstanden er opphevet, det er han og jeg, oss to, en hegre står urørlig på ett bein nede på skjæret, et ærfuglepar padler sakte langs fjæra, et steinkast lenger ute brer små ringer seg ut og avslører at småseien er på vei, et par måser flakser rastløst over ringene, på jordet nedenfor veien stikker visne gresstrå opp gjennom

snøen, her og der er snøen sparket til side, det er hjorten som har vært her, den har trukket ned fra Stordalen for å gnage litt føde i seg, slik er det hver vinter, i store flokker kommer de, hopper over gjerdene, krysser veien, alt gjentar seg, alt er som det alltid har vært, vi står her side om side, midt i det hele, her har han tilbrakt det meste av sitt voksne liv, helt siden han med kone og barn flyttet til Røvika i midten av 1920-årene, kjøpte det som var av grunn på den lille halvøya, kjøpte det fra storgården Sunde, her har han, år etter år, pløyd og harvet, gravd stein opp av jorda, satt poteter, tatt poteter opp, sådd og høstet, korn og grasfrø, spredd møkk, reist hesjer, kjørt frau ut, kjørt høy inn, sol og regn har skiftet, det har aldri vært i tankene hans å flytte, reise til et annet sted, se noe annet, de lengste reisene har gått til Trondheim, én gang, kanskje et par ganger i året, for å gjøre nødvendige innkjøp, ikke for avkoblingens skyld, ferie er noe han aldri har tenkt på, han har vært bundet til stedet, en stedbunden, en Isak i miniatyr; nå står han her og ser utover det som har vært rammene om hans liv, det handler om tilhørighet, om et tilhørsforhold han aldri har satt ord på, annerledes kan det ikke være, det er nettopp ordløshet som er denne tilhørighetsformens primære kjennetegn, jeg har heller ikke ord for den, jeg står, taus, en imaginær figur midt i mitt eget indre bilde og ser skrått opp på ham, hva kretser tankene hans om? ser han seg tilbake? tenker han på det liv han har levd? gjør han opp status? nei, han er ingen filosof, ingen sentimental mann, han har alltid hatt nok med dagen i dag, det har han fortsatt, han har levd et liv, det er ikke noe merkelig i det, han har hatt sin stund på jorden, denne stunden er ennå ikke forbi, han har fortsatt sitt å sysle med, han har et brev å skrive, han skal skufle vekk snøen som nettopp har falt, slik at han kan komme seg tørrskodd ned til veien, han skal vel til butikken i dag også? han har ikke falt i tanker, han står bare her og gleder seg over synet av en vakker vinterdag; så tar han seg sammen, henter skufle i skuret, bøyer seg ned, tar de første takene, han er i gang, med ett svimler det for ham, det mørkner, han mister taket i skufle, han faller om kull, nå er det ikke mer å se, her stanser alt opp, alle bilder og forestillinger løser seg opp, det er ikke mer å tale om, ikke mer å sette ord på. Resten er taushet, mørke.

Litt senere på dagen fant min onkel ham. Legen ble tilkalt. Han kunne konstatere at døden var inntruffet på stedet.

“MEN MENNESKET LEVER SÅ LÆNGE.” EN LESNING AV HAMSUNS “FEBERDIKTE”

Even Arntzen

Dette skal handle om Hamsuns “Feberdikte”, fra Hamsuns første og eneste diktsamling, *Det vilde kor*, utgitt i 1904.¹ Øystein Rottem og jeg snakket mang en gang om at noen burde sette seg ned og ta for seg denne teksten på analytisk vis. Så her kommer et lite forsøk.

“Feberdikte” er en diktskyklus, en suite, bestående av ti deler, nummerert med romertall fra I til X. I det følgende skal jeg foreta en kronologisk lesning av del for del, før jeg så ser alle delene i innbyrdes sammenheng, samt i forhold til tittelen.

Vi leser del I:

Jeg finder mig fraskilt alt,
hende, jorden og Gud -
Farvellet faldt.

Ja som ære og gods skulde reddes og liv bli kaldt
det kom med et utsendt bud
som liv det gjaldt.

Til å være Knut Hamsun er åpningsordene nærmest sensasjonelle og sjokkerende: “Jeg finder mig fraskilt alt, /hende, jorden og Gud - /Farvellet faldt.” Det som her er oppsiktsvekkende er ikke først og fremst at Hamsun/det lyriske jeg føler seg atskilt fra det kvinnelige subjekt/“hende”, det har han tilkjennegitt mange ganger tidligere i sitt forfatterskap. Nei, det sensasjonelle er at den erklærte panerotikeren Hamsun finner seg fraskilt *alt*, i betydningen “jorden og Gud”, han står altså utenfor verden, satt fullstendig på sidelinjen, hensatt i en absolutt outsiderposisjon. Stemningsleiet i første halvdel av del I er således ytterst mollstemt, der det såre ekkoet av avsondring, avskjed og kanskje også avvisning klinger mellom linjene. Andre halvdel av første del er noe mer lukket og halvmystisk, kort sagt: hva menes? “Ja som ære og gods skulde

¹ “Feberdikte” er i denne artikkelen sitert fra Knut Hamsun, *Samlede verker*, bind 15, Oslo: Gyldendal, 1976, ss. 186-190. Det er altså Hamsun *reviderte* versjon (1916-versjonen) jeg forholder meg til.

reddes og liv bli kaldt / det kom med et utsendt bud / som liv det gjaldt.”

Det sentrale ordet i disse tre verselinjene er det tilsynelatende ubetydelige pronomenet *det*. *Det*’et viser tilbake på den desperate stemningen av atskillelse og tomhet, separasjon, som aksentueres i de tre første verslinjene. Og jeg spør meg uvilkårlig: hvem er utsigelsesinstans bak ordene “Farvellet faldt”? Er det Gud? Jorden? Hende? Alle tre. Eller rettere sagt: som et resultat av at disse tre instansene ikke lenger er en integrert del av subjektet frammanes den såre følelsen av et altomsluttende og kosmisk farvel til alt og alle. Og det “utsendt[e] bud”, hvem er det? Det mest nærliggende er å tolke dette som selve inspirasjonskraften bak diktet: rett nok er han/det lyriske jeg nedtrykt og i et ganske så slett lune, men likevel er det ikke verre stilt enn at han makter, med stor energi, å feste ned sine stemninger og refleksjoner til papiret. I et slikt perspektiv får setningen “som liv det gjaldt” ny mening: det som er livsviktig er å få skrevet, å fremstå som kunstnerisk produktiv, både overfor verden og seg selv. Kunsten, skriften, blir den reddende planke, det er skriften, diktet, akkurat *dette* diktet, som kan redde hans truede “ære og gods”, altså hans selvrespekt, ry og materielle inntektsgrunnlag.

Vendingen “og liv bli kaldt” fortøner seg imidlertid noe tvetydig: er det her snakk om liv som blir “kaldt” i betydningen framkalt, altså revitalisert, eller er det snakk om liv som blir tilbakekalt, i betydningen lagt dødt? Her er det nok rimelig å anta at begge betydningsnivåene kan sies å være aktive, men mest det førstnevnte: gjennom skriften har det diktproduserende subjektet en mulighet til å bli revitalisert og bli født inn i verden på ny. Men den andre betydningen ligger også latent: selv om han skulle makte å redde sin “ære og gods” vil han likevel dø (en gang), under påtrykk av denne verdens uunngåelige og brutale forgjengelighet.

Døden og kjærligheten:

Vi leser del II:

Nu drager en høst sit dødningspor,
enden kan håpes, enden kan ventes,
liv som gaves tilbakehentes
alting forgår i forgjængelsens kor.
Men mennesket lever så længe.

Nu sankes i lade og samles i hus,
græsset høstes og kornet skjæres,
løvet falder, altsammen fortæres,
segner tilbake i dødens brus.
Men mennesket lever så længe.

Det overordnede motiv i disse to strofene er *døden*. Rent konkret er dette diktet satt inn i en høstlig ramme der allnaturen, i smått og stort, er preget av dødsprosesser og forråtnelse. Det lyriske jeg er i del II ikke direkte manifest, men vi fornemmer det likevel ganske så direkte i sekvensen “enden kan håpes, enden kan ventes”. Det som her tilkjennegis er ikke annet en ufordekt dødslengsel: når alt annet rundt ham dør, så må vel også *han* kunne håpe på den samme saliggjørende befrielse, både fra verden og sin martrede bevissthet? Men den gang ei, så heldig er han dessverre ikke, og derfor kan han intet annet enn (hele to ganger) lakonisk konstatere at “mennesket lever så længe.” Normalt ville et utsagn som dette være ladet med et positivt fortegn (å hvor det er fint at livet er langt!), men slik er det ikke innenfor dette diktets kontekst. Her fremstår utsagnet som en utvetydig beklagelse – over å være i live!² Forøvrig er det verd å merke seg at den menneskelige innhøstning, markens grøde, beskrives som en temmelig negativ og drepande aktivitet, nærmest som en morderisk handling rettet mot allnaturen.

² Ved nærmere ettersyn stemmer kanskje likevel ikke dette helt, hele diktskyklusen er fylt av en stor skaperengergi som formidler det motsatte inntrykk: Gud hvor godt det er å få lov til å være i live, å få lov til å være i denne verden og skrive dikt som dette!

Vi leser del III:

Gud straffe dig, Alvilde,
du slukte al min ild
og tok dit ord tilbake
og ledte mig så vild.
Jeg har vel veien lang igjen
og det er ingen sol på den.
Gud straffe dig, Alvilde!

Gud glæde dig, Alvilde,
ha tak for hvert minut.
Du gav mig mange navne
og kaldte mig din gut.
Du rakte mig din hånd og mund
og du var min en liten stund,
Gud glæde dig, Alvilde!

Mens del II på sett og vis kan sies å omhandle “jorden”, må del III i så måte sies å omhandle “hende”, altså det kvinnelige subjekt som har sveket han og kanskje vært en katalysator for hans nåværende tristesse og mentale ubalanse. De to strofene er ikke vanskelige å tolke; den første er gjennomdunstet av hevntanker og ønsket om tukt mot henne (“Gud straffe dig, Alvilde”) som har sveket ham og følgelig er (med)skyldig i at han har det vondt, andre strofe er preget av det totalt motsatte, av takknemmelighet og glede over at hun tross alt har vært hans kjæreste en stund og tydeligvis skjenket ham mange gode minner – “Gud glæde dig, Alvilde.”

Galskap, melankoli og fortvilelse

Vi leser del IV:

Nei hør, hvad er det for en stille gru
som glider ind i mine sanser nu,
som vrænger hviten i mit øie frem
og gjør mig munden blek og skakt fortrukken?
Et spas av fatum der han ligger drukken?
En galmandsverden fylder mig – fra hvem?

Her er vi så å si midt inne i “Det ubevidste Sjæleliv”, på den ene side tilkjennegir det skrivende subjektet en markant angst for den gryende galskapen og det lallende vanvidd, på den andre side

fungerer sanseinntrykkene fra hans indre produktivt, han skriver jo om det som vederfarer ham, hans sjels eiendommelige beskaffenhet. Vi merker oss også at han undrer seg over *årsaken*, hvem som står bak og regisserer hans "stille gru" og "galmandsverden", han spekulerer over om det kan være et pek ("en spas") av skjebnen ("fatum"), men trekker ingen sikre konklusjoner. Derimot antyder han at også skjebnen er en "gal" og nærmest dionysisk kraft, i og med at han beskylder skjebnen for å være en lunefull og uberegnelig størrelse ("der han ligger drukken").

Vi leser del V:

Det er noget jeg sitter og ei kan forstå:
hvi skjæres det korn og hvi falder det løv?
hvi smuldrer alt sommerens liv til støv?
Hvi grønnes græsset for straks at forgå?
Det tænker jeg på.

Det korn skulde mætte de hungrige munde
og græsset blev grønt for at visne til strø.
Og løvet var skyggen i solørike lunde.
Men jeg – hvorfor dryssedes glædernes frø
i mig for at dø?

Jeg ropte og spurte til havets skum,
til skogen og berget og sivet,
til stenen og stormen og himlens rum
og alting som øren er givet:
har jeg bedt om at fødes til livet?

Men himlen og stormen og stenen var stum.

Her er jeg'et igjen over i en kontemplativ modus. Og i det panerotiske. Første strofe er viet til det man kan kalle for livets generelle meningsløshet; hvorfor blomstrer (all)naturen så voldsomt og livsbejaende om sommeren, for så å legges (tilnærmet) død om høsten (og vinteren)? Andre strofe følger opp indignasjonen over denne livets voldsomme ødsling, nei kornet burde gå til menneskeføde, ikke bare visne hen! Så kobles den kosmiske undergangsstemningen til det skrivende subjektets indre miseré; også han har en gang blomstret (av glede), men nå når

“Men mennesket lever så længe”

kjærlighetsobjektet, “hende”/Alvilde, er borte, synes livet meningsløst. Og i tredje strofe krever det panerotiske jeg'et et kosmisk svar på denne elendigheten, han henvender seg til den omkransende allnaturen, til havet, skogen, fjellene, uværet og himmelhvelvingen – instanser som normalt gir livsmening og værensfylde til det hamsunske subjektet – men ikke nå, panerotikerens gamle guddommer er brutalt tause, hvilende i sin egen umælende likegyldighet: “Men himlen og stormen og stenen var stum.”

Vi leser del VI:

Alvilde, jeg husker den siste nat,
du ropte: Knæl!
Jeg drak av din sko
og alle lo.
Det gjorde jeg nu for at muntre din sjæl.

Alvilde, så rakte du ut en blomst.
Jeg holdt mig frem,
du gav mig et blik,
et fuldgodt stik.
Jeg tumlet mig ut. Det var kulmørkt hjem.

Så er altså tankene igjen hos Alvilde, han minnes med vemod og sorgmodighet sin (påtatte) underdanighet, sine overskuddspregede spasmakersprell for å glede sin elskede, hvordan han var rede til å gi hele seg selv – og hvordan han ble avvist, hvorpå det feberframkallende tungsinnet overmannet ham.

Vi leser del VII:

Nu hyler den høstlige vind
som en regnvåt hund mot min rute,
det risler frost i mit blod
mer kjølig end vindens derute.
Det folder sig ut i mit indre
et dunstende giftblomstflor,
og dunsten står hvit ut i veiret
ifra mine næsebor.
Det spirer i hatets have.

Det koker, det koker. Jeg prøver
for gjæves at falde i blund,
Jeg hører en flaglines evige
klapren og klapren mot stangen,
det pusler ved døren, det lister
på tå, det er skridt på gangen,
min puls gjør gjøende støt
som en halsende helvedeshund.
Det koker, det koker, det koker.

Også denne delen synes å være nært forbundet med Alvildes skjebnesvangre avvisning, der jeg'et er hjemsøkt av fortvilelse, neurasteni og dødsfornemmelser. Ikke nok med det, her er også innslaget av feberhallusinasjoner tydelig, han hører innbilte, men angstfremkallende skritt på gangen, han er totalt nedtrykt og desperat, kaldsvettende og handlingslammet, hans indre er i absolutt opprør: "Det koker, det koker, det koker."

Ville seksualfantasier og hallusinatoriske visjoner

Vi leser del VIII:

Alvilde, bring min kappe og min hat med fjær i
top,
jeg agter mig så snart ut at ride.
Hold bøilen frem, slavinde, imens jeg stiger op
og løp du selv tilfots ved min side.

Og spør man så og undres hvad det er for en
blæst
som suser over bergene så vide,
da er det mig som kommer, det er mig som er
tilhest
og du som løper hund ved min side.

Hei, rap dig nu, min ganger, for jeg sier jeg har
hast,
jeg rider mig en tur i mit rike.
Og segner du, Alvilde, så binder jeg dig fast, –
Guds kors, jeg rider livet av dig, pike.

Mens forrige del var av preget av desperasjon og henimot en stakkarslig neddtrykthet, er tonen her overlegen og herskeraktig, nærmest flottenfeiersk – noe som igjen er ytterst symptomatisk for det skrivende jeg'ets psykiske ambivalens. Anslaget i første strofe er tilnærmet ridderromantisk, jfr. ridekappen og den fjærsatte hatten. Og nå skal Alvilde sannelig få unngjelde, han skal tydeligvis vise henne hvem som egentlig er hersker! På det rent konnotative plan kan disse tre strofene leses som en regulær *sadistisk fantasi*: han skal ri i voldsomt tempo, og stakkars Alvilde skal springe som en tjener, “en slavinde”, ved siden av den kappekledte hersker med fjær i hatten. Og hensikten med rideturen? Å sette seg selv i respekt, samt å sette den egenrådige Alvide på plass, en gang for alle.

På den annen side er det mer enn nærliggende å lese dette som en utildekt *seksualfantasi*, spekket som de tre strofene er med åpenbare seksualsymboler: “bøilen” som hun, på hans forlangende skal holde fram som et symbol på hennes kjønnsorgan, hvordan han skal trenge inn i denne, altså henne, dvs. underlegge seg henne på herskermanér, mens hun, underdanig, skal følge hans lyster under rittet, altså under seksualakten. Ikke nok med det, under rittet/akten skal han ta henne så grundig at hun besvimer, formodentlig av nytelse, for en gang for alle å vise henne hvilken veldig mann og elsker han egentlig er: “Guds kors, jeg rider livet av dig, pike.”

For det tredje er det også mulig å tolke del VIII metapoetisk, som et begjærlig ønske om å skrive, der hesterittet kan leses som et Pegasus-ritt, en overskuddspreget fantasiflukt i diktningens verden, jfr: “jeg rider mig en tur i mit rike.”

Vi leser del IX:

Det koker, det koker av veir og vind.
En banken når mine øren.
Kom ind!
Ingen står utenfor døren.
Jeg ser den første dag som var skapt,
det ryker av den nyfødte verden,
jeg selv er et liv.

Ved jordens ytterste grænse står
og ser fra skyen utover værket
et stumt ansigt....
Bad jeg om mit liv, da jeg lå i mulmet?
Fremad, min blodhest, jeg rider på en ambolt,
jeg er den rød teglsten, rød av blod,
som har spist det gule for en kasket.
Si, banket det ikke på døren?

Den tåke jeg ser – er det dødens land?
Det ligger et livløst hav derute
og midt i havet en blindfødt ø:
det er dødens land.
Jeg kommer, jeg breder armene ut
og synker mot dig evindeligh....

Igjen er vi tilbake til feberfantasiene, hans indre er mer eller mindre gått i oppløsning. Jeg leser den hallusinatoriske bankingen utenfor døren som et desperat ønske om at Gud skal tre inn i rommet og forestå en allmektig opprydding i hans forjagede indre. Men dessverre: "Ingen står utenfor døren." Denne skuffelsen oppfølges av en *visjon* om livets, og menneskets, opprinnelse. Og i denne visjonen er Gud taust til stede, som "et stumt ansigt" som skuer utover sitt skaperverk. Visjonen følges opp av en anklage mot Gud, for at han, det skrivende og lidende subjektet, intetanende og uten å ha blitt rådspurt, tvangsmessig er blitt en del av skaperverket: "Bad jeg om mit liv da jeg lå i mulmet?" Så er han igjen inne i den desperate og energifylte rytterfantasiene. Forestillingen om at han "rider på en ambolt", at han i sitt ritt er en "rød teglsten" kan jeg vanskelig tolke som annet enn at situasjonen er ytterst smertefull, men at han tross alt er fylt av inspirasjon og glødende skrivebegjær, jfr. hvordan et begrep som "de røde jærn", ellers i Hamsuns forfatterskap (blant annet i vandrers-trilogien), nettopp symboliserer inspirasjonskraften og skrivebegjæret. Og midt opp i sitt ville ritt spør han atter en gang etter Gud; "Si, banket det ikke på døren?", altså: er Gud her? Men nei, som Nietzsche, og flere med ham, på denne tiden allerede hadde slått fast: Gud er og blir død. Og i denne gudsforlatte verden er det ikke

“Men mennesket lever så længe”

så underlig at jeg'et lengter etter hvile i “dødenes land”, de to siste verslinjene er som en samleieskildring med døden: “Jeg kommer, jeg breder armene ut / og synker imot dig evindeligen...”

Men livet lever

Vi leser del X:

Nu er det gåt som mangen dag, og dagene de iler.

Min sjæl er frisk og kold og hård,
en høst har stormet i dens vår.
Jeg klager ikke mer, jeg nikker taus til alt og smiler.

Hvi skulde vel en sorg få fylde høiene med bulder
og stanse hver en veifarssjæl?
jeg tramper ned med trodsig hæl
den sorg jeg ei får plass til på min gode, gamle skulder.

Jeg vandrer ind i skogene, en hersker uten rike,
en bøiet mand, en hævet ånd,
en falden fot, en knyttet hånd,
og som hilser mig med kården som min overvinders like.

Men sene nætter sitter jeg og hører ljåer kvæsse
og fjed som over jorden går.
Et ansikt hist i skyen står.
Og ødets orgel bruser til den siste lange mæsse.

Nå er krisen tilsynelatene over, han er tilsynelatende i mental balanse igjen, men krisen har satt sine spor, han har blitt likeglad (“kold og hård”), på grensen til det kyniske (“jeg nikker taus til alt og smiler.”). Han er riktignok beredt til å leve videre, men han er merket av de feberforrevne opplevelser, opplevelser som etter alt å dømme er framskyndet av et alvorlig erotisk nederlag. Og siste strofen av del X er like mollstemt som del I, dødsbevisstheten er igjen altoverskyggende og øredøvende (“sitter jeg og hører ljåer kvæsse”), Gud er nå imidlertid til stede, men bare som et

trøstesløst “ansigt hist i skyen” som minner han om at livet er særdeles begrenset og døden vårt eneste sikre holdepunkt.

Kort oppsummering og perspektivering

På det ytre plan handler diktsyklusen “Feberdikte” først og fremst om et alvorlig erotisk nederlag som får fatale og omseggripende konsekvenser: han, den hamsunske panerotikeren, mister rotfestet og kontakten med alt, jorden og allnaturen. Men likevel er ikke denne krisen og tomhetsfølelsen utelukkende negativ, det feberhete subjektet kommer i kontakt med hittil ukjente dyp i sitt indre og blir kunstnerisk produktiv i denne opprevne tilstanden. Således har “Feberdikte” en tydelig metapoetisk profil, det er en suite som sier noe om grunnlaget for den hamsunske skriften: tomhet og fravær, manglende livsfylde, noe som igjen som gir grunnlag for ny livsfylde, holdt oppe av spenningen mellom undergang og livsfornyelse. Diktet sier også en god del om Hamsuns ømfintlige nerver, hans livslange neurasteni. Tittelen “Feberdikte” sier kanskje først og fremst noe om Hamsuns estetikk: å dikte er som en smertefull og feberhet rus, ravende over galskapens avgrunn.

“Feberdikte” har mange intertekstuelle referanser, åpenbare og mindre åpenbare, til Hamsuns øvrige forfatterskap. En av de mer åpenbare finner vi i del V, i siste og nest siste strofe. Likheten med visse passasjer fra *Pan*, særlig i kapittel XXXIII, er påfallende: “Hvorfor? Spør vinden og stjernene, spør livets Gud; for ingen anden vet sådant noget. [...] Hvorfor? Spør de tolv måneder og skipene på havet, spør hjærtets gåtefulde Gud....”

På samme måte som Hamsun/det lyriske jeg i “Feberdikte” henvender seg til allnaturen (og da spesielt i del V) for å få svar på sine eksistensielle problemer, ser vi her at også Glahn retter sine spørsmål mot den omkransende allnaturen for å få svar på livets mysterier.

Navnet Alvilde dukker siste gang opp i Hamsuns forfatterskap i *På gjengrodde stier*, som en del av historien knyttet til vandreren Martin fra Kløttran, Martin Enevoldsen fra Sagfjorden på “Hamrøya”:

Jeg skal prøve å kikke i det, sa jeg træt og bladet i heftet. Men jeg kan ikke læse alt, bare hist og her.

Det stod om skolelæreren og en mand som het Berteus, jeg så navnet *Alvilde* et par ganger, om å komme til fred med Gud, om å fare til Klingenberg, og om presten, ro fiske, skjerpe i fjeldene – (257, min uth.)

Hvad var det hun het, *Alvilde*? Og to børn.
Tausket. (298, min uth.)

Du gode sjæl Martin fra Kløttran, der går du. Du har en blomst inde i dig, en bitte liten blomst av en synd inde i dig: *din håpløse forelskelse i piken Alvilde som aldrig vilde vite av dig.* Men en dag vil du få høre at Alvilde har giftet sig med den bygdens mand, det er ingen anden råd, du må bøie dig for slaget. Og du vil gå til Gud da også og si at det var nu ikke så godt for hende. (300, min uth.)³

Det er nok ikke samme Alvilde som i “Feberdikte” det her er snakk om, men det er mer enn påfallende at navnet Alvilde, også i *På gjengrodde stier*, er knyttet til forelskelse, avvisning - og fiksjonsskapning.

Helt på tampen, noen ord om formspråket. Faktisk ser man at nesten alle strofene er ganske så tradisjonelt bygd opp, med et noenlunde fast rim- og rytmemønster (isolert innenfor hver av delene). Del IX skiller seg imidlertid noe ut, her benytter Hamsun såkalte frie vers, noe som gjerne blir sett på som et typisk *modernistisk* kjennetegn. Likevel må vi nok kunne slå fast at i den grad “Feberdikte” er et modernistisk dikt, så er nok det først og fremst på *innholdssiden*, og ikke formelt. I et litteraturhistorisk perspektiv blir gjerne modernismen sett i sammenheng med oppløsningen av visse menneskelige og sosiale kategorier, en oppløsningsprosess som for alvor tok til å skyte fart i siste halvdel av 1800-tallet. Modernismen (og modernitetens opplevelsesform) knyttes gjerne til det splittede, fragmenterte, desentrerte, gudløse, kaotiske og uoversiktlige ved den menneskelige erfaringsverden. Charles Baudelaire (sammen med Walt Whitman, som Hamsun forøvrig var meget opptatt av) blir ofte trukket fram som den som innvarsler modernismen i lyrikken, ikke bare med sine frie vers, men først og fremst på grunn av sin særegne sansning av omverdenen og det menneskelige subjektet; subjektet som en

³ På *gjengrodde stier*, sitert etter *Samlede verker*, Oslo: Gyldendal, 1976.

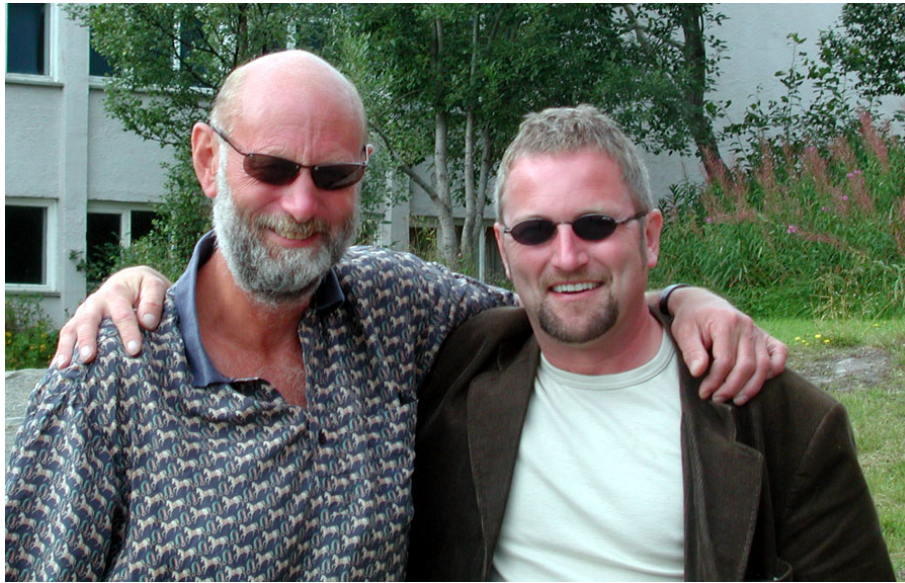
spaltet og oppløst kategori, fylt av angst, rådvillhet, idealens sammenbrudd, tom transcendens, galskap, hallusinasjoner, poetiske visjoner –

Vår lesning av “Feberdikte” har vist at Hamsun/det lyriske jeg nettopp gestalter seg innenfor modernitetens erfaringsfenomenologi, totalt fremmedgjort, gudløs og angstfylt som han/det er. På nesten samme måte som Baudelaire i den ugjennomskelige virkeligheten av forførelsesmekanismer, narrebilder og menneskelig forfall finner en hittil uoppdaget skjønnhet og et nytt kunstnerisk-estetisk spillerom, er de erfaringer Hamsun/det lyriske jeg vederfares av i sine desperate feberfantasier både forbundet med *tap* og *frigjøring*. Det skrivende jeg’ets flytende og konturutviskende fantasier kan meget vel leses som en poetisk bærer av modernitetens flimrende flyktighet. Men som hos Baudelaire er det *også* tale om en grunnleggende livsbejaelse og en frenetisk fabuleringsaktivitet. Og det hamsunske jeg’et oppviser i sine feberhete stemningskast en udiskutabel modernistisk *ambivalens*, svingende mellom hat og kjærlighet, melankoli og fandenivoldskhet, dødslengsel og livslyst, i et og samme øyeblikk.

Og dette var altså til deg, Øystein, skrevet ved ditt gamle og velbrukte skrivebord, som nå befinner seg i mitt skrivehus ved Vestfjordens bredder. Som du meget vel husker overtok jeg ditt gamle skrivebord da du flyttet ut av Nansenveien 11 i Tromsø våren 1984. Og jeg fornemmer sterkt hvordan du akkurat nå, smått smilende med en raus whisky i høyre hånd, titter meg over skulderen her jeg sitter og ser mot Hamarøyfjellene på den andre siden av den store havsletta. Måtte du i framtiden fortsette å titte meg over skulderen med ditt milde, men likevel så skarpe blikk. Takk for at jeg fikk lov til å lære deg å kjenne, som kollega, menneske og venn.

PS: Joda, jeg vet utmerket vel at en langt grundigere analyse av “Feberdikte” kunne vært levert, men det var nå slik det ble denne gang. En litt springende begynnelse.

“Men mennesket lever så længe”



Gode venner. Siste bilde av Øystein og Even, tatt under Hamsun-dagene på Hamarøy i august 2002.

ER FRU RUBEN JØDISK ELLER IKKE? EN DISKUSJON OM HENNES KARAKTER I HAMSUNS *SISTE KAPITEL*

Heini Mähönen og Anna Klara Måseide

Introduksjon

I denne artikkelen vil vi diskutere karakteren fru Ruben fra Hamsuns roman *Siste Kapitel*, som utkom i 1923. I sammenheng med denne karakteren ønsker vi å se henne i lys av Allen Simpsons artikkel "Knut Hamsun's Anti-Semitism" der han kaller henne for "Hamsun's most offensive anti-Semitic fictional creation."¹ Simpson argumenterer her for at Hamsun ved flere anledninger bekjentgjør sine politiske standpunkt og tydeliggjør dem gjennom diktningen sin. Dette kommer allerede frem ved en av artikkelens mellomtitler, "Anti-Semitism in Hamsun's Authorship", som peker mot en lesning av Hamsun og hans forfatterskap som vanskelig kan misforstås.

Simpsons argumentasjonsmetode later ikke til å ta hensyn til nødvendigheten av en narratologisk analyse; istedenfor virker det som om argumentasjonen baseres på Hamsuns liv, hans kulturelle og politiske sympatier og antipatier. En slik bruk av historisk-biografisk opplysninger kan være problematisk, fordi teksten selv risikerer å bli tilsidesatt. Simpson hevder at Hamsun i *Siste Kapitel* klart knytter an til anti-semittiske referanser, slik som navn, bruk av terminologi, utseende og andre klisjeer om jøder og han knytter disse opp til karakteren fru Ruben. Han konkluderer med at hun må være jødisk, til tross for en slående mangel på konkret tekstlig belegg omkring karakterens religiøse og kulturelle tilknytning. På bakgrunn av Simpsons sterke påstand kombinert med mangelfull tekstlig illustrasjon, ønsker vi å drøfte fru Rubens jødiske opphav.

¹ «Edda» 1977, hefte 5, s. 273-293.

Fremstillingen av karakteren "fru Ruben"

Fru Ruben har bestemt seg for å gjennomgå et opphold ved Torahus sanatorium, som ligger et godt stykke opp i fjellet og unna sivilisasjonen. På Torahus bor hun sammen med andre velstående mennesker, som av forskjellige grunner søker ro og mulighet til å kurere ulike lidelser. Fru Ruben spiller ingen sentral rolle i romanen, og fremstår aldri som en av hovedskikkelsene. Vi stifter imidlertid kontakt med henne på et tidlig tidspunkt.² Etter en stund kommer det en engelsk kvinne, som blir omtalt som Mylady, til Torahus. Fru Ruben lærer henne å kjenne og fremstår etterhvert som hennes fortrolige venninne. Denne konstellasjonen forblir intakt gjennom hele Myladys opphold på Torahus. Det viser seg etterhvert at Mylady har kommet i økonomiske vanskeligheter på grunn av ektemannen. Dette akter fru Ruben å gjøre noe med. Hun sender bud på sin mann, konsul Ruben, fordi hun mener at han er i stand til å hjelpe Mylady. Konsulen ankommer Torahus og blir innlosjert på samme rom som sin kone. Fru Ruben viser ham brevene og papirene som Mylady har overrakt henne, men konsul Ruben viser liten interesse for dette "bevismaterialet":

Hvad slags værdier har hun? Papirer. Brev. Hadde fru-
ventet sig store ting ved denne oplysning så blev hun skuffet,
konsulen luet tvertimot ikke op, men gjorde en gjeip. (57)³

Til tross for fru Rubens gjentatte forsøk på å overtale ham til å ta saken, viser konsulen liten vilje: "Disse papirer, sa han, private brev – jeg er konsul, brevene betyr skandale, pengeavpresning – nei jeg rører dem ikke!" (Ibid). Herr og fru Ruben samtaler lenge om papirene, men konsulen står på sitt og avslutter tilslutt med følgende ord: "Nu er det sent, lat os lægge oss! Nei den affæren med danserinden vil jeg ikke blande mig i. Det indser du vel? [...] Hvis du lægger dig nu og slukker lampen så får vi ro engang» (59 ff). På denne anmodningen svarer fru Ruben skarpt og direkte: "Ja så får du ro!" (60). Kort tid etterpå inntreffer hans død, og kort etter reiser fru Ruben bort sammen med Mylady. Hun dukker imidlertid opp igjen senere som trelasthandler Bertelsens kommende kone. Slik blir fru Rubens

² Fru Ruben er den første av gjestene ved Torahus sanatorium som nevnes. Dette skjer i kapittel II.

³ Fra nå av vil vi kun vise til sidetall når det gjelder *Siste Kapitel*. Utgaven vi bruker er fra Samlede Verker, 1976.

rolle i *Siste Kapitel* framstilt, og dette tekstlige utgangspunktet utgjør grunnlaget for en diskusjon av hennes karakter.

Konsulens død

I boken dør fru Rubens ektemann, konsulen, på en måte som forblir delvis uklar for leseren:

Hvad må han tænke – en stor hodepute mellem hendes hænder! Hun viser sig med fortrukket ansikt i lampelyset, hun skjeler som i hysteri, som i galskap, naturligvis var hun vel dygtig fra sig selv efterdi hun ikke engang fik sagt noget, ikke et ord. Nu reiser konsulen sig op i sengen med et ryk, det er neppe for å se endda bedre, det er vel likefrem for å verge sig; men i samme øyeblikk undergår han en selsom forandring, ansiktet falmer på ham og synker sammen, hænderne lammes, han siger tungt og dødt bakover og dunker nakken mot sengegavlen. Der blir han liggende (59).

Det store spørsmålet er: Kunne fru Ruben ha forårsaket sin manns død? Sitatet gir oss som lesere et lite innblikk i situasjonen som oppstår umiddelbart før konsulens død. Men selve skildringen av døds måten gir rom for tolkning. Det står ikke klart hva som skjer, og som leser sitter man igjen med et inntrykk av at fru Ruben faktisk enten 1) sjokkerer sin mann slik at han dør, eller 2) at hun faktisk myrder ham. Et tydeligere indisium på drap er det faktum at det kommer blod fra konsulens øre i det døden inntreffer: "Det kommer blod ut av hans ene øre, kanskje også ut av det andre som hun ikke ser" (59).

Ved hjelp av fortellerstemmen åpner teksten helt klart for spekulasjon rundt dette dødsfallet, noe som igjen er med på gjøre fru Rubens karakter både mystisk og interessant. Fortellerstemmen legger allerede på et tidlig tidspunkt til rette for at leseren kan trekke egne konklusjoner om fru Ruben. At hun i utgangspunktet blir beskrevet i alt annet enn positive ordelag, bidrar ikke mindre til følelsen av at fortellerstemmen kanskje aktivt går inn for nettopp å presentere leseren for en usympatisk kvinne.

Det er påfallende at Simpson unlater å drøfte fru Rubens som mulig morderske. Tvert om slår han kategorisk fast at konsulen døde av slag - rett nok etter å ha blitt forsøkt myrdet: "When her husband refuses to help her, and, moreover, rejects her sexual advances fru

Ruben attempts to murder him but, at the awesome sight of her approach, he has a stroke and dies" (Simpson 1977:285). Måten Simpson ignorerer fru Rubens suspekterte rolle i forbindelse med ektemannens død, er oppsiktsvekkende. Han konkluderer ikke med at det negative hun representerer, kan kuliminere i den absolutte synd, nemlig drap på sin mann. Dermed blir det klart at i Simpsons øyne er ikke fru Ruben tilstrekkelig ond til å kunne gjennomføre det. Hva er Simpsons motivasjon for å la fru Ruben slippe unna anklagen om drap? Hvis Hamsun hadde som intensjon å fremstille jøder som så usympatiske og listige som fru Ruben fremstår, hvorfor ikke da la henne stå frem som selve bekreftelsen på hans syn? Om Simpson lar fru Ruben drepe sin mann, så dreper han også sitt eget argument, da det å drepe en annen jøde, som til og med er ens ektemann, ikke i det hele tatt kan ansees som «racesympatie». Han avstår altså fra å kommentere denne muligheten, da det nettopp ville ha svekkethanspoeng. Det fremstår som lite gjennomtenkt og til dels hastig når Simpson trekker konklusjoner om Hamsuns karakterer i *Siste Kapittel*. Hvis han oppfatter sammenhengen mellom liv og virke hos Hamsun som så klar som han ser ut til å gjøre, burde han da ikke også hatt mot til å kunne dra sammenligningen helt ut: Er fru Ruben jøde, bør hun ikke også være så slu at hun ikke står tilbake for å gjennomføre et drap på sin uinteresserte mann og med dét avvikle sitt dårlige ekteskap? Det er klart at Simpson ikke anser fru Ruben som morder. Hamsuns biograf Ingar Sletten Kolloen⁴, står derimot ikke tilbake for å dømme fru Ruben skyldig: "I den neste, *Siste Kapittel*, hadde alle bedratt alle. Fru Ruben hadde sågar myrdet sin utro ektemann på en særdeles bestialsk måte" (Kolloen 2004:161). Det er grunn til å tro at Kolloen i denne uttalelsen har satt sin lit til medisinsk sakkyndighet. Beskrivelsen av hvordan blod renner ut av konsulens øre(r) får dermed den oppmerksomhet som den (kanskje) fortjener, da blod ut av ørene kan tyde på at konsulen har blitt utsatt for et slag.⁵

⁴ Forfatter av den siste norske biografien om Hamsun, *Hamsun Erobreren*. Kom ut i 2004 på Gyldendal Forlag.

⁵ Noe som f.eks. kan ha oppstått ved at han slår hodet sitt i sengegavlen og at det dermed oppstår et brudd på hjerneskallen som igjen fører til at blodkar i hodet sprenges.

Fru Ruben – jøde eller ikke?

I *Siste Kapitel* blir det aldri direkte nevnt at fru Ruben er jøde, og ordet "jøde" blir ikke brukt. Fru Ruben blir beskrevet på andre og varierende måter, og karakteristikken av henne er ikke til å misforstå. Fremstillingen av henne er helt klar der hun blir portrettert som alt annet enn sympatisk. Simpson argumenterer for at nettopp den inngående beskrivelsen av hennes mangel på skjønnhet må leses som tydelig tegn på at fru Ruben er jøde. I den anledningen går Simpson faktisk så langt som å henvise til hvordan "...many of the non-Jewish characters in this novel are unpleasant, although it must be admitted that none is as unpleasant as fru Ruben" (Simpson 1977:285). Simpson mener (i tillegg til å insistere på at det finnes opptil flere jødiske karakter i *Siste Kapitel*) å kunne se en helt klar sammenheng mellom utseende og kultur i Hamsuns fru Ruben. Dette skal ifølge Simpson være nok et bevis på at fru Ruben er jødisk. Videre skriver Simpson: «... but even if some equally unpleasant characters did exist, only her unpleasantness is regularly attributed to her race" (Ibid). Det interessante her er at ved å bruke ordet «unpleasant» i beskrivelsen av fru Ruben, risikerer egentlig Simpson å ende opp med å uttrykke egne fordommer. At fru Ruben heller aldri i romanen er omtalt som jødisk, underbygger vår idé om at Simpson argumenterer ved å ta i bruk egne klisjeer om jøder.⁶ Hvis man ser på fru Rubens egenskaper, viser de alle til det stereotype bildet av jøder som tykke, rike, forfengelige og pyntesyke – i tillegg til å være flinke forretningsmenn. Den siste faktoren fungerer som nok en indikator på den "typiske jødes" rikdom og evne til å være slu og lur. I forhold til sluhet og lurhet kan det diskuteres hvorvidt et av de kanskje fremste bevis på nettopp dette dukker opp i episoden der konsulen dør – og leseren sitter tilbake med en følelse av at det kanskje var fru Ruben som forårsaket sin manns død. Simpson uttrykker seg videre om fru Rubens karakter idet han påpeker hvordan hun aktivt går inn for å beskytte sine egne økonomiske interesser i ekteskapet med herr Bertelsen: "Dertil var hun for klok ... hun var den hun var og hun hadde sitt særeie i orden" (292). Simpson utdyper – og setter fru Ruben i sammenheng med en form for slu klokskap idet han på slutten av sitt resonnement

⁶ Det kan være at premissene i Simpsons argumentasjon er basert på Hamsuns samtids syn på jøder. Det som svekker denne mulige tolkningen er at det er lite rimelig å anta at han på et så viktig punkt i sin argumentasjon ikke formulerer premissene for sin konklusjon.

konstaterer: "A Norwegian lumber merchant later marries her for her money, but the Jewess is too clever for the Norwegian [...] Presumably a good Norwegian woman would not have been clever enough to protect her inheritance from a venal businessman" (Simpson, 1977: 285). Her argumenterer Simpson tydelig for sitt syn på hvilken karakter Hamsun tillegger fru Ruben: han viser til hennes penger og hvordan hun tar ekstra vare på dem i og med at mannen hun giftet seg med, kommer fra en litt lavere klasseenn henne. At Simpson aldri viser til tekstlig belegg for å underbygge sine poeng, går igjen som en alvorlig mangel i hans argumentasjon. Selvfølgelig er det ikke alltid nødvendig at alle referanser og lignende er ført opp ved interpretasjon av et litterært verk. Man må ha lov å spekulere, men i forhold til fru Ruben går dette for langt, rett og slett fordi det alltid blir gjort uten bruk av konkrete tekstlige bevis. Med andre ord, man savner tekstlige belegg.

I forhold til Simpsons interpretasjon av fru Rubens andre ekteskap, virker det som om det fremstår som det ugjendrivelige bevis på hennes evne til å planlegge sine handlinger, noe som igjen gir grobunn for hans tro på at fru Ruben med sin slu klokskap må være jøde. En slik form for argumentasjon er likevel ikke helt uproblematisk; den kan oppfattes som om Simpsons påstander først og fremst baseres på fordommer – og typiske klisjéfylte karakteristikk av jøder. At fru Ruben bare vil finne kjærlighet og gifte seg igjen, utelukkes helt fra Simpsons side. I tillegg ignorerer han det faktum at for henne var kanskje ikke penger det viktigste da hun giftet seg på nytt, rett og slett på bakgrunn av hennes erfaringer med en svært ufølsom og distansert ektemann. Det viktigste er kanskje å bli lykkelig i sitt nye ekteskap, og med dét glemme de dårlige erfaringene fra ekteskapet med konsulen.

Nå må det også påpekes i forhold til fru Rubens overvekt, som hos Simpson tjener som indisium på hennes jødiske bakgrunn, at hun blir beskrevet som overstadig tykk kun så lenge konsulen er i live. En stund etter hans død returnerer hun til Torahus sanatorium, og da fremstår hun som slank og vakker – i tillegg til nå å være gift med herr Bertelsen. Med andre ord er det ingen klare bevis for at fru Ruben er jødisk. Det finnes mange mulige indisier, men likevel ingen konkrete tegn. Innbyrdes uforenlige egenskaper som tykk/tynn kan ikke tjene som premisser for samme konklusjon uten meget tungtveiende tilleggsargumenter, som opphever den innbyrdes uforenligheten. At

Simpson ikke begrunner, og heller ikke kan begrunne, sin påstand om at fru Rubener jøde, ved henvisning til teksten, men begrunner den med at hun er overvektig, liker ringer og er gift med en rik mann, betyr at han underprøver sin egen påstand når han sier: "Unsavory Jewish watchsellers, we will see, recur throughout Hamsun's authorship in which, oddly enough, the only businesses Jews are specifically associated with have to do with watches and clocks" (Simpson 1977:279). Fru Ruben blir ikke knyttet opp mot verken klokker eller klokkeselgere i *Siste Kapitel*. Hun er derimot velstående, og med høy posisjon i samfunnet i kraft av å være gift med en konsul. Allen Simpson demonstrerer med sin formulering hvor begrenset han leser og oppfatter Hamsun, hans karakterer og hans evne til å portrettere. Samtidig begrenser han Hamsuns jødefigurer på en måte som faktisk tar brodden vekk fra sin egen tolkning av fru Ruben. Hvordan kunne fru Ruben fortsatt være jøde, når hun ikke har noe å gjøre med klokker? Dette er ett av mange problemer ved Simpsons argumentasjon.

Om man går ut fra synet på Hamsun som anti-semitt, er det rimelig å anta at en anti-semitt anvender klisjeer av jøder, i tillegg til å ville generalisere bildet av jødene. Men dette skjer ikke i *Siste Kapitel*. Fru Ruben forblir ikke overvektig, fortellerstemmen refererer hele tiden til hennes skjønne mandel-øyne. I tillegg til dette er det sannsynlig at den eneste grunn til at ringene på hennes fingre spiller en så stor rolle, er at hun, som enhver kvinne, blir usikker på seg selv i det hun opplever at kroppen vokser ut av sine normale dimensjoner, og ringene på hennes tykke fingre fungerer som hennes eneste forbindelse til sin glanstid, et minne hun nødig gir slipp på. Fru Rubens ektemann ser heller ikke ut til å gjøre saken enklere, i det hun verken mottar kjærlighet eller positiv oppmerksomhet fra ham. Hun er desperat. Hun ønsker bare sin manns oppmerksomhet, slik hun engang hadde da hun var slank. Så, om Simpson synes dette fungerer som et slående argument for at fru Ruben er jødisk, viser han ikke mye innsikt i kvinneverdenen og kvinners psykologi.⁷

⁷ Det er ikke bare jøder Hamsun uttaler seg negativt om. Han hadde heller ikke alltid høye tanker om tyskere. Dette kommer frem i artikkelen "Hamsun-spørsmålet og angsten for det enkle" av Jon Langdal, der Langdal referer til en artikkel av Sparre Nilson: " [...] også andre folkeslag får sin del av nedsetjande karakteristikkar. Tyskarane er bråkete, undertrykkjer polakkane og eksploaterer Tyrkia «i germansk alvor" (Langdal 2001:32). Hamsuns evne og vilje til å kritisere folkeslag var altså ikke kun forbeholdt jøder.

Problematikken rundt navnet "Ruben"

Om det er fru Rubens navn som får Simpson til å trekke sin konklusjon på et så tidlig tidspunkt, er mye mulig. Etter et kort resymé av *Siste Kapittel* slår han bombastisk fast følgende: "Among the guests at this resort is Hamsun's most offensive anti-Semitic fictional creation, fru Ruben" (Simpson 1977: 284). Fru Ruben blir beskrevet som «"[...] umåtelig tyk og tungblåst [...]" Å hun var så tung, hun vraltet som en gående vadefugl" (53). Simpson forteller følgende om fru Ruben: "She is the first guest to be mentioned by name, and is characterized as enormously fat, vain and a hypochondriac" (Simpson 1977: 284). Dette er et eksempel på hvor enkelt Simpson drar sine konklusjoner, selv om teksten ikke nødvendigvis støtter ham. Vi får heller aldri vite om konsulen er jødisk, og om hun har giftet seg – og med dét tatt hans eventuelle "jødiske" navn eller hans eventuelle jødiske tro. Dette er et viktig poeng, da fru Ruben mest sannsynlig har tatt sin ektemanns etternavn.⁸ Ingen plass kommer det fram at herr Ruben er jødisk, og navne-problematikken ser ikke ut til å ha vært av særlig interesse for Simpson.

En interessant tilnærming til måten navnet Ruben opptrer på i *Siste Kapittel*, finner vi, derimot, i Michael Schmidts artikkel "Frau Rubens Name". Her viser han til at etternavnet Ruben faktisk var å finne i Berlins telefonkatalog fra 1941. 5 mennesker stod oppført under dette navnet, selv om jødene ikke hadde lov å ha telefon og selv etter at mesteparten hadde flyktet eller blitt internert i konsentrasjonsleire. Med dette som bakgrunn, hvordan kan man da fastslå at navnet Ruben er en sikker indikator på jødisk bakgrunn? På bakgrunn av den terror og frykt jødene i Nazi-Tyskland opplevde, hvor sannsynlig er det at noen jøder valgte å stå oppført i Berlins telefonkatalog, slik at boddelen enklere kunne nå dem? Dette kan ikke sees på som noe annet enn en grov forenkling.

Nå skal det likevel nevnes at Knut Hamsun ikke kunne være i besittelse av denne type informasjon idet han skrev *Siste Kapittel*. Men om han var så opptatt av at fru Ruben skulle og måtte bli oppfattet som jødisk, ville han kanskje gjort det litt enklere for leseren, slik tilfellet, for eksempel, er i *Landstrykere* og hvor klokkeselgeren Papsts

⁸ Michael Schmidt argumenterer for nettopp dette : "Denn sie trägt den Namen ihres Mannes, sie muss also nicht jüdisch sein, weil sie - möglicherweise! - mit einem Juden verheiratet ist." (176) i artikkelen "Frau Rubens Name", i "Venneskraft til Gulbrand Alhaug", redigert av Tove Bull et al, Tromsø 2002, s. 175-178.

jødiske identitet blir fastslått og han omtales som "den vandrende jøde" (Hamsun 1976:61). Dolores Buttry bringer diskusjonen om karakteren Papst i *Landstrykere* videre i artikkelen "Hamsun og Jødene", der hun skriver hvordan "Papst [...] er Hamsuns betydeligste fiktive jøde, og den eneste person i Hamsuns forfatterskap som er klart og tydelig identifisert som jøde, dvs. om hvem ord som "jødisk" og "jøde" blir brukt" (Buttry 1993:15). Betegnelsen "Den vandrende jøde" viser åpenbart til Askaverus-myten, men impliserer ikke at Papst blir tillagt negativeegenskaper.

Kulturelle kjennetegn og forbindelsen til fru Ruben

Som kjent var man i Hamsuns samtid opptatt av markante kjennetegn hos jøder.

I motsetning til fru Ruben finner vi i *Siste Kapitel* den finske greven, herr Flemming, som faktisk er så skrøpelig at han får spesiell mat (rømmekolle) og spesiell behandling (sove i halm) hos Daniel på seteren hans. Flemming får, ved hjelp av frøken d'Espard, særbehandling siden han ikke blir videre frisk av sanatoriumsoppholdet:

Det var hr. Flemings påfund, han vilde til Daniel og hans sæter ... den brystsyke herremand foretrak denne gamle sæterhytte. Her satte han sig på træstolen og fik melk av en bolle eller rømmekolle av et trækjørel ... Han betaler, betaler godt for melken og beder om å få abonnere på rømmekoller. (34)

Fru Ruben, derimot, ser verken ut til å ønske særbehandling eller oppsøke ritualer som hadde vært naturlig for enhver som vil holde seg innenfor det den jødiske trosretning. Hun bærer heller ikke religiøse symboler eller ser ut til å ha vaner som vekker oppsikt eller som på annen måte skiller henne ut fra det mikrokosmos som Torahus framstår som. Hennes angivelige jødiske identitet spiller merkelig nok heller ingen rolle i det hun gifter seg med herr Bertelsen. Det er i det hele tatt interessant å legge merke at ingen gjest ved Torahus ser ut til å oppfatte fru Ruben som jødisk.

I 1927 ble en svært restriktiv fremmedlov vedtatt. Den mer eller mindre forbød jøder og sigøynere å bosette seg i Norge.⁹ *Siste Kapitel*

⁹ Se Kolloen: *Hamsun - Erobreren*, s.176, der dette da blir diskutert.

ble gitt ut i Norge fire år tidligere, i 1923. Sannsynligheten for at jødernes posisjon her til lands hadde forandret seg slik at loven kom som et sjokk, er liten. Dermed er det på sin plass å vurdere om ikke nettopp fru Ruben ville ha fremstått som en slags «outsider» på Torahus. Men denne rollen har frøken Julie d'Espard. Hun er den som ikke får komme helt inn i det gode selskap, og som blir omtalt på følgende vis:

Flere lot seg forarge over frøkenen, hun var så utenlandsk og overlegen, hun satte sig ut over forholdene. Gamle prestegårdsfrøkener de mente det var nok å tro på Gud og gå ærbart klædt blandt folk, men nei. De fôr ikke omkring og knirket i dørene om natterne, men det gjorde frøken d'Espard. Om morgningen klaget de til inspektøren, inspektøren hadde en samtale med oldfruen, oldfruen gikk til doktoren. Ja doktoren tenkte på det og var enig i at de måtte dæmpe uvæsenet. (23)

Frøken d'Espard er med andre ord den de andre taler om og som stikker seg ut som annerledes. Hun blir til og med omtalt som "uvæsenet", en merkelapp fru Ruben aldri blir knyttet til. I tillegg er det interessant å ta frøken d'Espards ulykkelige skjebne i betraktning. Den står i sterk kontrast til fru Rubens lykkelige skjebne. Fru Ruben viser seg kapabel til å ta skjebnen i egne hender, noe hun i tillegg gjør særdeles bra. Frøken d'Espard, på den andre siden, viser seg ikke å ha denne evnen. Hun har derfor en særdeles negativ utvikling.

Simpsons beskrivelse av fru Ruben som spesielt "unpleasant" i forhold til de andre karakterene i romanen, er mao. ikke særlig velegnet. På bakgrunn av beskrivelsen av henne på slutten av romanen treffer beskrivelsen hans heller dårlig. Fru Ruben gjennomgår en metamorfose ved å gå fra å være en (spesielt for Simpson) "ekkel" person til å bli en vakker og selvstendig kvinne. Om det skal være et kulturelt kjennetegn at jøder er og forblir overvektige og ubehagelige, for å bruke Simpsons egen karakteristikk, hvorfor er det da ikke frøken d'Espard som blir fremstilt som «unpleasant» og tykk (gravid)? Å feste en så dramatisk undergang til en "fransk perlehøne" og på samme tid la fru Ruben, med sin evne til å overleve, seire – er uforenelig med Simpsons argumentasjon.

Rasebegrepet og kjønnsdebatt

Konsulen ser ut til å få fru Ruben til å føle seg usikker i forhold til sin

kvinnelighet. Hun forsøker fortsatt å pynte seg, blant annet ved bruk av ringer, og signaliserer dermed et ønske om framstå som vakker og spesiell. Selv når ringene ikke lenger passer på alle fingrene, insisterer hun på å bruke dem - på lillefingrene:

Fru Ruben hadde ringer før, altfor mange, de plaget hende og var iveien. Som han selv så hadde hun måttet flytte dem allesammen over på lillefingrene. Ja etterhvert som de andre fingrer blir lutter tommelfingrer. Fruen lutet sit hode ned og svarte: Da jeg var atten år – Javel, jeg kjender den leksen, avbrøt konsulen. Men du er ikke atten år, du er dobbelt op! I mere end en forstand dobbelt, mangedobbelt. Da jeg var atten år, fremholdt fruén stændig, hadde jeg like så tynde fingrer som dine skrivedamer! (56)

Fru Ruben fremstår som svak og puslete overfor konsulens argumenter. Hun er ikke atten år lenger, og hun er heller ikke slank. Det nytter ikke lenger å snakke om 'gamle dager'. Fru Rubens desperasjon kommer enda tydeligere frem idet hun nevner konsulens sekretær – med andre ord sammenligner seg selv med unge, slanke piker som virker truende på hennes posisjon. Innenfor romanens kontekst av forstillelse og utroskap, fremstår da også fruens bekymring helt legitim.

Når det kommer til begrepet «race», er det betenkelig at Simpson så umiddelbart knytter det utelukkende til jøder. I *Siste Kapittel* blir nemlig dette begrepet ikke bare knyttet opp til fru Ruben, men også til den fransk/ norske frøken Julie d'Espard, som omtales på følgende vis: "Hun er så pen og brunøiet og livlig, hun legger kanskje også litt an på å være ildfuldere end hun er, hvorledes kunde hun ellers få vist hvad for en race hun var av!" (21) Om Simpsons ukritiske omgang med begrepet 'rase' skal tas seriøst, må altså også frøken d'Espard være jøde!

I sitt essay nevner også Simpson begrepet "racesympatie". Uttrykksmåten dukker opp i *Siste Kapittel* idet fru Ruben vil hjelpe sin engelske venninne: "Racesympatie? Kanske. Men i så tilfælde var jo lordén av selvsamme race, og ham arbeidet hun stik imot!" (57) Simpson konkluderer øyeblikkelig med at begrepet "racesympatie" står som nok et tydelig bevis for at den engelske Lady også er jødisk: "[...] the Englishwoman is a Jew too" (Simpson 1977:285). Hva man imidlertid ser, er hvordan fortellerstemmen ikke er konsistent i sin

definisjon av begrepet, og med det lar spørsmålet om hvorvidt vennskapet mellom de to kvinnene er basert på felles religion og kultur, stå ubesvart.

Problemet med Simpsons argumentasjon er at han fra første stund utelukker andre betydninger av begrepet 'racesympatie' enn de man assosierer med raseskille, slik som nazistenes raselover, og dermed, konsekvent, knytter til religion og kultur. Hvorfor vurderer han ikke også om 'racesympatie' ikke kan bety sympati mellom kvinner? Tenker man på de to kvinnenes negative erfaringer med sine ektemenn, er jo dét grunnlag nok for å gjenkjenne en slags 'racesympatie' mellom to kvinner med ekteskapsproblemer. En annen mulighet er at fru Ruben er engelsk og at de dermed er på bølgelengde med hverandre.¹⁰ Dette er nok et eksempel på hvordan Allen Simpson utelukkende går inn for å forstå og ikke minst utnytte begrepet 'race' slik at det i størst mulig grad tjener til støtte for hans egne påstander.

Begrepet "race" var dessuten ikke forbeholdt Knut Hamsun. I 1919, fire år før *Siste Kapitel* kom ut, anvendte Johan Borgen begrepet 'race' i følgende sammenheng: "Jeg vil gi den besmittede og lettere angrepne ungdom et godt raad: Hold kjæft!!! [...] Foreninger og organer som latterliggjør den fra før usympatiske race de utgjør, gutter mellom 15 og 20 år" (Haavardsholm 2000:109).¹¹ Om en ser dette sitatet i lys av Simpsons forståelse av begrepet 'race', så må det bety jøder. Men dette virker lite sannsynlig all den tid Borgen så ettertrykkelig sier "... gutter mellom 15 og 20 år"? Er alle gutter mellom 15 og 20 år jøder? Knappt. Derimot er gutter da i puberteten, og det er det Borgen refererer til når han omtaler den særs ustabile oppførselen som tilhørende en 'race'. Denne salven kom på trykk i debattinnlegget "Foreningsgalskap og Bladdilla" i bladet *De Unges Forbund*, og var rettet mot Oslos unge menn. Det ville nok ha vekket stor debatt om Borgen omtalte dem som jøder! Dette eksempelet *kan* tyde på at ordet 'race' i Norge rundt 1920 blant annet ble benyttet i omtalelen av kjønn. Dette støtter i så fall hypotesen om at begrepet 'racesympatie' kan vise til fellesskapet og forståelsen mellom disse to kvinnene.

Om det skulle være så enkelt å definere begrepet 'race' som Simpson antyder, så vil det jo egentlig si at det er synonymt med begrepet 'jøde', noe det jo udiskutabelt ikke er. Det er grunnleggende

¹⁰ Hun snakker nemlig godt engelsk.

¹¹ Dette sitatet er å finne i Espen Haavardsholms *Øst for Eden - En biografi om Johan Borgen*, s. 109, Gyldendal, Oslo 2000..

feil å identifisere religion og kultur med rase. En person som bestemmer seg å konvertere fra jødedom til islam, hvilken rase skulle han da tilhøre? Å klassifisere mennesker i raser på bakgrunn av kultur er følgelig ugyldig. Den kulturelle bakgrunnen til en person kan ikke entydig slå fast hvilken biologisk rase vedkommende tilhører.

Diskusjonen rundt karakteren "Mylady"

Mylady er, ved siden av Mylord, den eneste figuren i boken som ikke opptrer direkte selv. Leseren får vite om hennes situasjon og oppførsel gjennom de andre personene. Hun er beskrevet på følgende måte: "Hun var fornem og eksklusiv, læste magasiner, badet, drev småturer med sin tolk, den norske pike, stod op til middag og spiste sin egen middag om kvelden klokken otte" (39). I en annen scene heter det:

Den gode lord hadde fått sin start ved hjelp av konens, danserindens, medgift, det var hun som hadde sat ham i vei med den lille formue hun hadde fått samlet med sin dans, med sine ben, han hadde så omsat den i hjerne og handling, og det hadde ført dem begge tilveirs. (58)

Man ser her en helt tydelig splittelse i karakteren: På den ene siden portretteres Mylady typisk "ladylike", da hun stiller med egen tolk, opptrer særdeles fornemt, og ikke minst blir rikdommen hennes tydelig for leseren gjennom ringen fru Ruben mottar. På den andre side kommer det frem ved konsulens lesning av Myladys brev at hun har en fortid som overhodet ikke stemmer overens med idéen om en Lady. Det blir gjort antydninger om at hun er skuespiller og "kanske danserinde" (56) og spørsmålet om hun har tjent penger ved å fortsette med dansingen, blir også lagt frem: "De siste brever indeholdt hentydninger til ladys tilbakefald til danseriet, til en reise i Skotland med en obskur direktør for en forlystelsesbod" (58).

Fortellerstemmen er tydelig. Likevel er det umulig å vite helt sikkert hva fortellerstemmen vil, siden det blir med begreper som "kanskje" og "hentydninger". Dette er likevel et viktig punkt, og det er med på å styre leserens forståelse av Mylady i en bestemt retning. Disse måtene å styre leserens oppfatning på er likevel ikke basert på annet enn fortellerstemmens hentydninger som skal lede leseren frem mot visse ikke-uttalte konklusjoner.

Tvetydigheten som dukker opp i Myladys karakter er med å

skape en slags mystikk rundt henne. Hvem er denne Lady egentlig, og hva sier fortiden om henne? Indisiene på hennes litt vulgære bakgrunn er interessante å se i sammenheng med Simpsons, og forsåvidt fortellerens, beskrivelser av fru Ruben. Begge kvinnene har noe negativt knyttet til seg. Man oppfatter ingen av dem som ubetinget feminine, gode og vakre. De presenteres slik at leseren automatisk blir skeptisk til deres natur og virke. Det er kun for fru Ruben at Mylady ikke viser seg å være noe mysterium. Hun viser henne respekt og vennskap ved å tilby Mylady sin hjelp. For de andre beboerne ved Torahus forblir Mylady mystisk, en de ofte samtaler om, og som rett og slett fremstår som gjenstand for deres nysgjerrighet.

Allen Simpson mener at Mylady automatisk må bli fru Rubens venninne ettersom Hamsun ikke liker engelskmenn: "If Hamsun disliked the Swiss, he hated the English. Consequently, he associates this Jewish character with the latter" (Simpson 1977:284). Selv om de to er venninner, betyr det ikke automatisk at Mylady symboliserer de såkalte "feil" som Simpson mener Hamsun asosierer fru Ruben med, og som han mener beviser at hun er jødisk. Det er like sannsynlig at det er bare en tilfeldighet, og at de to kvinnene rett og slett *er* venninner eller har utviklet et interessefellesskap på bakgrunn av å være underlegne kvinnefigurer.

Myladys ektemann er usynlig i *Siste Kapittel*. Vi stifter kjennskap med ham kun gjennom konsulens lesning av Myladys brev og papirer. Simpson går tidlig ut i sin artikkel og omtaler Myladys (fraskilte) ektemann som jøde: "Mylady's husband is also a Jew" (Simpson 1977:285). Hvordan Simpson kan trekke en slik konklusjon, fremstår som nok et mysterium, siden det heller ikke i forhold til ham finnes noen konkrete ytringer eller former for bevis for at han må være jøde.

Den upålitelige forteller og den implisitte forfatter

Simpson mener å kunne bevise at privatpersonen Hamsun ikke viker tilbake for å overføre personlige meninger på f.eks. det politiske og kulturelle området til tekstene sine. Bevisene er i følge Simpson mange og slående. Dette er viktig å påpeke. På den andre siden blir det insistert på at dette faktisk skjer i *Siste Kapittel*, uten grundig nok å kunne belegge påstanden med referanse til konkrete passasjer i Hamsuns tekst. Simpson påstår, men viser ikke eksplisitt at Hamsun ikke skilte mellom liv og diktning i sine bøker. Simpson forsøker å vise

hvordan Hamsun fremstiller fru Ruben, ved å sitere steder fra boken og konstaterer på bakgrunn av dette: "Throughout the novel, Hamsun deploys the full range of his verbal artistry to evoke fru Ruben's obesity" (s. 284). I dette tilfelle blir det tydelig at Simpson ikke ser forskjell på Hamsuns personlige oppfatninger og romanfortellerens beskrivelser.

I interpretasjon av et litterært verk er det helt essensielt å være bevisst på at forfatteren ikke er eller trenger om å være den samme som fortelleren. Og i denne sammenheng er begrepet "the intentional fallacy" interessant. Selve begrepet ble framsatt av den amerikanske litteraturforskeren W. K. Wimsatt Jr. I "The Intentional Fallacy" i 1946. Wimsatt foreslo

[A]t en sammenblanding av spørsmål om verket selv med spørsmål om forfatterens intensjon, burde kalles "the intentional fallacy." [...]. Dette betyr ikke at det forfatteren har å si om verket, og andre biografiske og faktiske opplysninger er uten interesse for en som forsøker å forstå verket. [...] Men disse opplysninger inngår ikke i det materialet tolkningen prøves mot. Her er det bare verket som teller. (Føllesdal et al 1984:101)

Det er tydelig at Simpson, ved å blande forfatterens eventuelle intensjoner sammen med forståelsen av verket, går rett i denne fellen.

I tillegg oppstår begrepet om den implisitte forfatter, det vil si leserens oppfatning av forfatteren som kombineres med hans/hennes egne verdier og normer, slik at en implisitt forfatter oppstår i leserens sinn – og det er en slik implisitt forfatter Simpson synes å konstruere. Alt blir vanskeligere når man legger til grunn at i dette tilfellet er den implisitte forfatter ikke nødvendigvis identisk med Hamsun. Dermed kan man ikke si at det faktisk *er* Hamsun som uttrykker sine meninger i romanen. Han er, sant nok, forfatteren, som igjen kanskje bruker av sin "full range of his verbal artistry" (ibid), men der stopper den direkte forbindelsen mellom tekst og forfatter.

Det Wayne C. Booth skriver i *The Rhetoric of Fiction*,¹² støtter tanken om at forfatteren alltid likevel er nærværende:

In short, the author's judgement is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. [...] we must

¹² Wayne C. Booth: "The Rhetoric of Fiction", University of Chicago Press, Chicago 1961. xx

never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear. (Booth 1961:20)

Hamsun skaper altså figurene og fortelleren. Men forfattere er alltid nærværende, og forfatterens verdier og meninger er mulige å lese. Spørsmålet er om man er god nok som leser til å finne dem. Simpson går ut fra at Hamsun er anti-semitt. Deretter trekker han den konklusjon at beskrivelsen av fru Ruben er uttrykk for Hamsuns anti-semittisme. Dette er et klart eksempel på "the intentional fallacy". Om Simpson, som det kan se ut til, bruker fru Rubens antatte jødiske identitet som argument for Hamsuns anti-semittisme, står vi overfor et ugyldig argument. Det ser ut som om han på denne måten gjør seg skyldig å argumentere i sirkel, og i såfall er hele begrunnelsen å betrakte som ugyldig.

I forhold til fortelleren eksisterer det et begrep, "upålitelig forteller". Booth utviklet dette begrepet på 1960-tallet. Han beskriver det følgende måte:

For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.» «Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists [...] The narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. (Ibid:158 ff)

Dette betyr at fortelleren faktisk sier det motsatte av det forfatteren selv tenker. De "riktige" tankene og dermed den implisitte forfatters egentlige meninger er "mellom linjene".¹³ Dette er nettopp utfordringen med den upålitelige fortelleren; det vil si at leseren må være i stand til å se og forstå dypere betydninger og kanskje villedende "informasjon»" fra den upålitelige fortelleren i teksten.

På bakgrunn av denne teorien er det enda vanskeligere å påstå at Hamsun implisitt uttrykker sine anti-semittiske tanker igjennom fru

¹³ På 1990-talet ble dette begrepet vurdert på nytt. Nå for tiden legger man ikke et så stort ansvar på den implisitte forfatteren som burde vise fortellerens upålitlighet. Nå gjelder det heller å gi leseren en utfordring med det å kunne kjenne igjen den upålitelige fortelleren. Derfor spiller blant annet resepsjonen av teksten en viktig rolle, i forskningen på denne slags tekster. Dette kommer fram i: «Metzler Lexikon Literatur –und Kulturwissenschaft», herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar, 2001. S. 654 f.

Rubens karakter. Det er ikke usannsynlig at fru Ruben er en karakter som Hamsun kun skapte for sin roman. Det kan også være at Hamsun selv ikke har sympati med den karakter-typen fru Ruben utgjør i romanens første del. Men av det alene følger ikke at fru Ruben må være jødisk. At hun senere i romanen står frem med helt andre karaktertrekk, styrker vår skepsis til Simpsons konklusjon.

Konklusjon

Hele Simpsons tekst kan leses som tuftet på en ikke-vitenskapelig teknikk, nemlig å fremme konklusjoner uten gode grunner eller bevis. Simpson påstår, som vi har vist, at fru Ruben er jødisk, fordi det, gitt de premisser han antar, men ikke belegger, kun var det hun kunne være. Simpson ser ut til å anta at på grunn av Hamsuns sympati med nazismens raseteorier, som begynte å gjøre seg gjeldende først mer enn 10 år etter at romanen ble utgitt, kan man med en karakter som heter Ruben til etternavn, og som i tillegg blir fremstilt som "unpleasant", overvektig og forfengelig, ikke være annet enn jødisk, fordi: "only her unpleasantness is regularly attributed to her race" (Simpson 1977:285). Simpson ser ut til å overse det faktum at anti-semittisme var et utbredt fenomen i mellomkrigstidens Europa. Det var ikke særegent for Tyskland og nazismen. Vi har sett det som viktig å lese og tolke Hamsuns *Siste Kapitel* ut fra det som står i teksten, snarere enn å begrunne tekstens mening på grunnlag av Hamsuns politiske overbevisninger. Vår oppfatning er at teksten må leses som et selvstendig litterært verk. I denne sammenheng ser vi det som naturlig å spørre hva Allen Simpson levner iav vilje og autoritet til fortellerstemmen? Ved å trekke de konklusjoner han gjør, basert på Hamsuns liv og eventuelle politiske sympatier, kveler han også idéen om en forteller – som enhver forfatters mulige talerør og som enhver forfatters mulighet til å kunne opptre på tvers av egne meninger i et slags fritt rom, der alt av meningers mot kan bli luftet og testet – uten at forfatteren selv skal måtte bli assosiert med det eller nødvendigvis måtte stå til ansvar for det. Allen Simpsons utelatelse av narratologiske begreper og deres betydning i interpretasjonen er en mangel i hans artikkel og gir leseren følelse av pseudo-vitenskaplighet, men vitner i realiteten om et overfladisk studium av romanen.

I forhold til fru Ruben som jødisk karakter er det også

interessant å se at hun kanskje er den eneste karakteren i *Siste Kapittel* som har en positiv utvikling: Hun går fra å være en overvektig kone i et ulykkelig ekteskap til å bli en slank og attraktiv kvinne som gifter seg på ny. Om Simpson virkelig tror at Hamsun hadde som intensjon å framstille henne som ekkel og jødisk ved hjelp av samtidens stereotype bilde av jøder, hvorfor står hun da igjen som *Siste Kapitels* fugl Føniks?

Man kan lese nesten hva enn en vil, inn i en tekst. Men problemet blir å kunne forsvare det en har lest inn, når spørsmål om logikk og gyldighet dukker opp. Hadde Simpson valgt å la teksten tale for seg selv og ikke knyttet personen Hamsun direkte opp mot den, ville han ha klart å skjule det som nå ter seg som en refleks av hans egne fordommer. Og hans dubiøse lesning ville vært vanskeligere å avsløre som så mangelfull og kritikkverdig som den, etter vår oppfatning, er.

Litteratur:

- Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961.
- Føllesdal, Dagfinn, et al.: *Argumentasjonsteori, Språk og Vitenskapsfilosofi*, Universitetsforlaget, Bergen 1984.
- Hamsun, Knut: *Landstrykere*, Gyldendal Forlag, Oslo 1976.
- Hamsun, Knut: *Siste Kapittel*, Gyldendal Forlag, Oslo 1976.
- Haavardsholm, Espen: *Øst for Eden - En biografi om Johan Borgen*, Gyldendal Forlag, Oslo 2000.
- Knutsen, Nils M. (Red.): *Rasisme, Monologer, Musikk – tre artikler om Knut Hamsuns forfatterskap*, Hamsun selskapet, Bodø 1993.
- Kolloen, Ingar: *Hamsun. Erobreren*, Gyldendal Forlag, Oslo 2004.
- Langdal, Jon: «Hamsun-spørsmålet og angsten for det enkle», i *Syn og Segn*, Hefte 1, 107. årgang, 2001.
- «Metzler Lexikon Literatur –und Kulturwissenschaft», herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar, 2001.
- Schmidt, Michael: «Frau Rubens Name» i «*Venneskrift til Gulbrand Alhaug*», redigert av Tove Bull et al, Tromsø 2002.
- Simpson, Allen: *Knut Hamsun's Anti-Semitism*, i «*Edda*», hefte 5, 1977.

PÅ JAKT ETTER TEMA OG PLOT.
TID, STED OG IDENTITET I KNUT HAMSUNS PAN (1894)

Linda H. Nesby

15. oktober 1894 skriver Hamsun i et brev til sin forlegger P. G. Philip-
sen:

Endelig i dag kan jeg sende Dem Manuskript. [sic] De kan be-
gynde Trykningen *straks*. [...]

Husker De noget i "Samtiden", der hedder "Glahns Død"? De
likte det riktignok ikke; men det er et Spørgsmaal, om jeg ikke
maa trykke dette "Glahns Død" som Slutning til denne Bog. I
samme Afsnit tales om et Brev, som "Grevinden" sender Glahn,
dette Brev skulde jeg da ogsaa skrive og trykke med. Dermed
vilde hele Bogen faa et Slags historisk Præg, bygget på Akt-
stykker. [...] (Næss 1994:426)

Hamsuns intensjon om å skrive et brev fra Edvarda ble ikke gjennom-
ført. Planen om å la trykke novellen "Glahns død" som avslutning ble
derimot iverksatt. Den tragiske finalen legger føringer for både be-
gynnelsen og midten av romanen, og er i realiteten premissleverandør
for hele romanens plot.

Intensjonen å la boken ha preg av en fragmentert fremstillings-
og sammenstillingsform har, etter min mening, vært vellykket. Dette
understrekes ytterligere av romanens undertittel, "Af Løytnant Tho-
mas Glahns Papirer", en tittel som signaliserer at teksten verken er
komplett eller opprinnelig hadde den romanstatus den etterhvert
fikk.¹ *Pan* er, etter min mening, en litterær tekst uten en klar plot-
struktur og en tekst som krever en stor grad av aktivt menigssøk fra
leserens side. Romanen beveger seg mellom flere tidsplan, og hendel-
sene følger ikke suksessivt. *Pan* har ingen lineær struktur, verken te-
matisk, komposisjonelt eller edisjonsfilologisk. Epilogen, lagt til en an-
nen tid og ført i pennen av en annen forteller vanskeliggjør utledning-
en av romanens tema. Siden *Pan* er en førstepersonsfortelling kan dis-

¹I enkelte senere utgaver av *Pan* er undertittelen fjernet; i 10. utgave fra 2000 er den
borte, mens den i de to utgivelsene fra 1984, som et ledd i markeringen av roma-
nens 100-årsdag, er tilstede. I 1934 utgaven av samlede verker er den også borte.
Utelatelsene virker temmelig arbitrære. For en nærmere drøfting av dette aspektet,
se Humpál 1998 b.

se metanarrative formgrepene tenkes å signalisere et fokus mot temporalitet og mening også på romanens innholdsplan.

Begrepet 'plot' kan defineres som en temporal ordning av handlingssekvenser i en tekst. 'Tema' i en romanteoretisk sammenheng viser til syntetiseringen av tekstens ulike meningsplan. Mens 'plot' tradisjonelt blir knyttet til tekstens formalia, blir 'tema' knyttet til innholdssiden. Enkelte forskere hevder at det i modernistisk litteratur finner sted en nedbygging av klare plotstrukturer, og at fremstillingen av karakterer skjer på bekostning av denne desavoueringen av plot.² Siden plotet, i likhet med genre, skaper forventninger til handlingsgangen i en tekst innebærer fravær av plot en større åpenhet i forhold til hva teksten 'egentlig' handler om.

Mitt utgangspunkt for denne artikkelen er at fraværet av en klar plotstruktur og en entydig tematikk formelt retter søkelyset mot det meningstap som skildres i *Pan*. Dette er en hypotese. Ikke noe sted i romanen blir det direkte sagt at noen av karakterene finner tilværelsen tom og meningsløs og slik sett søker nye livsverdier.³ Men de to sentrale karakterene, Thomas Glahn og Edvarda Mack fremstår begge som usikre og søkende individer med hensyn til egen identitet. Begge uttrykker et ønske om å forlate stedet de opphavelig kommer fra, og skjønt bare en av dem gjør det, er dette et viktig signal om eksistensiell uro. I romanen skildres det hvordan begge tester ut roller, og nordlandsnaturen som de begge aktivt oppsøker fremstår som et viktig premiss for disse identitetsprosjektene.

En slik uttesting av roller og verdier er både et velkjent tema og motiv innenfor 1890-tallets dekadanselitteratur, men i motsetning til sine åndsbrødre er verken Glahn eller Edvarda i første rekke hjernehelter.⁴ Begge er aktivt handlende karakterer, noe som bl.a. illustreres av at hele handlingen i *Pan* initieres av Glahns oppbrudd fra storbyen og reise til handelsstedet nordpå. For både Glahn og Edvarda står for-

² Se Scholes og Kellogs (1968) "Plot in Narrative" s 300.

³ Martin Humpál skriver i *The Roots of Modernist Fiction*: "The narrative techniques convey in a unique way the existensial void and the tension between the public and the private worlds within Glahn's psyche, and the way he projects them into his narrative." (Humpál 1998 a: 111) Jeg er enig med Humpál at Glahns eksistensielle tomhetsfølelse initierer hendelsene i romanen. Men i motsetning til Humpál er jeg kun villig til å se på narrasjonen som ett av flere meningskonstituerende prosjekter.

⁴ Jfr typiske dekadansetekster som Huysmans *A Rebours* (1884), Ola Hanssons *Sensitiva Amorosa* (1887) og Arne Garborgs *Trøtte Mænd* (1891).

flytning i tid og rom som et redskap for å teste ut ulike prosjekter og verdier som kan virke meningsgivende, og det er denne tids-rom problematikken jeg ønsker å forfølge videre.

Tid i *Pan*

Tidens fremtredende funksjon i romanen signaliseres allerede i romanens første setning: "I de siste dager har jeg tænkt og tænkt på Nordlandssommerens evige dag" (I). Vi ser her hvordan en partikulær tids-henvisning (de siste dager) kobles sammen med en generell tidshenvisning av iterativ karakter (Nordlandssommerens evige dag). Bruken av iterativ er forøvrig gjentakende i hele kapitlet ("ofte om aftenen", "mangen gang", "dag efter dag"). Det blir deretter redegjort for tidspunktet for handlingene og nedskrivningen, nemlig årene 1855 og 1857. Denne eksakte tidsangivelsen står, tilsynelate, i kontrast til den mytiske, uspesifiserte og gjentagne tid som romanen forøvrig synes å ønske å fremme. Rolf Vige peker på tilsynekomsten av begge disse tidsplan i *Pan*:

Drømmens atmosfære frigjør handlingen fra tid og rom. Det samme gjør den ekstatiske livsfølelse som gjennomstrømmer beretningen. For ekstasen er jo nettopp opplevelsen av det "tidløse", av evigheten i nuet: "Nordlandssommerens evige Dag".- Her må vi innskyte at man i høyeste grad også fornemmer handlingsforløpet i "Pan" som noe nærværende og reelt. Det er nesten påfallende hvor ofte og presist tid og sted blir nevnt på de forskjellige punkter i beretningen. (Vige 1970:85)

På samme måte som nåtid og fortid glir over i hverandre i første setning, finner vi en veksling også senere i første kapittel. Glahn bruker presens både om det å tenke og det å skrive: "Jeg sitter her og tænker" (I) og "Jeg husker at for to år siden gikk tiden meget hurtig" (Ibid.). Rolf Nyboe Nettum nevner uttrykket "episk presens" en illustrerende term for den ikke-konsekvente tempusbruken.⁵ Vekslingen mellom preteritum og presens er så bevisst utydelig at de to tidene later til å smelte sammen for romanens hovedperson. Vekslingen er et uttrykk for hvordan avstand og nærhet er viktige kompositoriske, og tematiske, størrelser i romanen.

⁵ Nyboe Nettum (1970) s 217.

Romanens anakrone åpning fører til at de to tidsplan glir over i og kompletterer hverandre. Analepsenes betydning i enhver roman av retrospektiv karakter er selvsagt stor, men i *Pan* er vekslingen mellom nåtidssituasjonen og tiden for hendelsene i Nordland særlig viktig fordi den vanskeliggjør forståelsen av begge tidsplan.⁶ I tillegg kommer spredte forekomster av frempek, så som når det i andre avsnitt heter: "Og de folk jeg møtte var særegne og av en anden natur end folk jeg kjendte fra før; nu og da var en nat nok til å få dem til å springe ut fra barn av i al deres herlighet, modne og fuldt voksne" (I). Utsagnet peker frem mot Glahns uttalelse om at Edvarda har vokst mye i løpet av sommeren. Men det kan også leses som en generelt frempek omkring de erotiske forbindelser som Glahn inngår i, det være seg med Edvarda, Eva eller Henriette, og der alder er et gjengs tema.⁷

Steder i *Pan*

Handlingen i *Pan* er lagt til en rekke steder: storbyen som Glahn kommer fra, og vender tilbake til etter Nordlandsoppholdet, Nordland, handelsstedet Sirilund, Macks herregård med samme navn, Glahns hytte, smedens og doktorens hus, øyværet, fjellet og skogene rundt Sirilund. I del to av *Pan*, "Glahns død. Et papir fra 1861" er handlingen lagt til India og stedsskiftet aktualiserer skildringen av en rekke nye settinger: Landsbyen, hytta som Glahn og jaktkameraten leier og jungelen hvor de jakter.

Til tross for denne rekken av steder som dukker opp under lesningen av romanen, er det etter min mening likevel rimelig å hevde at det i *Pan* er to hovedsettinger, nemlig Nordland og India. Disse to geografiske områdene kan videre deles inn i en natur- og en kultursfære. Kultursfæren i Nordland er knyttet til handelsstedet Sirilund med kjøpmann Macks herregård som det sentrale midtpunkt. Rundt seg har han et selskap av egnens prominenser: Doktoren, nabosognets to prestedøtre, sine fullmektiger og tilreisende gelikere. Natursfæren i

⁶For en fin drøfting av tidsaspektet i romanen se Ronald Popperwells artikkel "Knut Hamsun and *Pan*" (1986), s. 27.

⁷Skildringen av en uvirkelig mytisk natur, og en eventyraktig tid kan være med på å legitimere Glahns erotiske forbindelser. Hans jegerrolle er på alle måter tvilsom, noe som blir klart i forbindelse med Mack som utnytter Eva og hvis væremåte fremstår som forkastelig i den sosialiserte kontekst han er en del av. Når så Glahn gjør det samme, i et naturmytisk skjær, er det hele preget av positive konnotasjoner.

Nordland består av fjellene, skogen, havet og øyene rundt Sirilund. Det er en natursfære med særegne kvaliteter; midnattsolen visker ut skillet mellom dag og natt og skaper et tidsmessig flux. Thomas Glahns hytte er situert midt mellom kultur- og natursfæren. Som objekt er den også utstyrt med trekk fra begge sfærer; den blir beskrevet som "et loddent hi" fordi den er kledd med pels og dyreskinns innvendig. Samtidig får Glahn i sin rekonvalesensperiode besøk av en vaskekone som ser til både ham og hytta, som lager mat og gjør rent og som slik sett representerer et sosialisert og kulturelt innslag.⁸

I etterordet er handlingen lagt til India. Jernbanen som fraktet Glahn og jaktkameraten første del av reisen til India går ikke like frem, og de ankommer via elven. Store deler av tiden bruker de til å jakte i jungelen. Slik skildres natursfæren i romanens siste del. Kultursfæren er knyttet til den vesle landsbyen de to nordmennene slår seg ned i. Standarden på hus og hotell er svært enkel, og mye av livet leves utendørs. Den stratifisering som preget handelsstedet i Nordland er fraværende i India; høvdingen blir sagt å bo i en annen landsby.

Glahns forhold til kulturrommet

Glahns skifte av oppholdssted medfører et identitetsskifte for Glahn: Han lar løytnantsuniformen bli tilbake når han reiser, til fordel for jegerdrakten. Jegerkostymet av skinn representerer natursfæren; helt konkret er tanken at det skal få Glahn til å gå i ett med omgivelsene. Når han også oppsøker kulturelle settinger i samme antrekk har det motsatt effekt; han stikker seg ut og fremstår som et forstyrrende element i den dannede sfæren. Når han på slutten av sitt opphold på Sirilund sender bud etter uniformen, ifører seg den og oppsøker Edvarda indikerer det at han påkaller kulturens verdi- og referanseramme. Begge Glahns topografiske sceneskift ender med at han ifører seg drakter som signaliserer vestlige, urbane og kulturelle verdier. Verdt å legge merke til er nettopp disse Glahns kostumeskift; på en pregnant måte illustrerer de et viktig poeng, nemlig at Glahn i realiteten er å betrakte som en turist både i Nordland og i India. At han ifører seg skinnklær i Nordland og minimaliserer klesdrakten i India er i tråd med disse stedenes kleskodeks. At han samtidig har i bakhånden både sin løytnantsuniform og et vestlig brudgomskostyme illustrerer hvordan i praksis påkaller og tester ut ulike roller, uten noensinne å ta

⁸ Se kap XVIII.

spranget helt vekk fra sin opprinnelige habitus. Han bryter ingen bånd, men forholder seg søkende til både natur- og kulturrommet.

Glahns forhold til kulturrommet er problematisk. Han insisterer på å være en del av naturrommet, parallelt med at han fremstår som kulturelt ignorant. Likevel røper han sin status som moderne kultur-menneske stadig vekk bl.a. i scenen der han venter på å få besøke Edvarda på Sirilund:

Jeg reiser mig og går, sætter mig og reiser mig igjen. Klokken er omkring fire; når klokken blir seks går jeg hjemover og ser om jeg træffer nogen. Jeg har to timer igjen og jeg er allerede litt urolig og børster lyng og mose av mine klær. [...] Og klokken blir fem. Solen viser falsk tid for mig, jeg har gått vestover den hele dag og jeg er kanskje kommet en halv time foran mine solmærker ved hytten. Alt dette er jeg opmærksom på; men allikevel har jeg en time til klokken seks, derfor reiser jeg mig atter og går et stykke. Og løvet rasler under mine føtter. Således forløper en times tid. (VI)

De stadige tidsreferansene som impliserer en opptatthet av tid er et moderne kulturtrekk. Som moderne bymenneske er Glahn henfallen til temporær orientering, og ikke engang de mer rurale tidsmarkører kan dekke over det faktum at Glahns tid er temmet og tvunget. Naturens syklisitet, gjentagenhet og forutsigbarhet står i kontrast til Glahns fluktuerende væremåte. Han oppholder seg kun kort på de steder han kommer til, han er preget av uro og hvileløshet, forandring og omskiftelighet.

Edvardas forhold til kulturrommet

Mens Glahns forhold til kulturrommet blir forsøkt underkommunisert av ham selv som forteller, betones det at kulturrommet er Edvardas hjemsted. Hun er født inn i en sosial overklasse, noe som setter henne i en særstilling i forhold til Sirilunds øvrige beboere; tilsynelatende står hun helt fritt i kraft av den sosiale makt og status hun er bærer av.⁹

Men kulturrommet Edvarda tilhører er ikke kun et sted med sosial betydning, men også med kjønnsmessige implikasjoner. Mest tydelig er bildet av Sirilunds kulturelle rom som sterkt patriarkalsk i

⁹ Ronald Popperwell gir til kjenne en fin skildring av Edvarda, der han bl.a. betoner hennes initiativ, handlekraft og døm av ny kvinne. (Popperwell 1986:21-22) Til tross for at jeg kun deler denne oppfatningen et stykke på vei, vil jeg imidlertid si meg enig med Popperwells påstand om at Edvardas rolle i romanen er mer sentral enn både fortelleren og senere kritikere har gitt inntrykk av.

form av Macks åpenlyse utnyttelse av Eva, smedens kone. Macks forhold til Eva er et uttrykk for hvordan mannlig seksualitet har gode vilkår på Sirilund.

Slik blir Edvardas kulturelle referanseramme kjønnsmessig betinget; som kvinne i et mannsdominert samfunn er hun prisgitt farens bestemmelser og hennes frihet og selvstendighet kan bare finne sted innenfor gitte rammer. Dette fører oss inn på et beslektet aspekt ved kulturrommet, nemlig det som har å gjøre med tid. På den ene siden fremstår Sirilund som et progressivt hjem og Mack som en progressiv mann. Det inntrykk han ønsker å gi Glahn ved å vise ham sitt bibliotek og konversere ham om moderne transportmidler som toget, viser at Mack ønsker å knytte Sirilund til en moderne og progressiv tid. Men i forhold som angår kjønn og erotikk fremstår både Mack og Sirilund som utpreget konservative. Sirilund er, som nevnt, et patriarkat og unge, vakre Edvarda kan vel nok få opptre fritt så lenge hun ikke skal bedømmes av en mulig ektemann. Men så snart en mulig ektemann dukker opp på stedet snevres Edvardas rammer inn. For Edvarda er derfor tid interessant som alder, og en viss alder impliserer i denne kulturelle sfæren at kvinner går fra å være rene kjønnsobjekter til også å bli ekteskapskandidater.

Edvardas underordnede rolle i romanens kulturrom er kanskje tydeligst i forbindelse med Macks bestrebelser på å finne henne en ektemann. Hans interesse av saken er ikke kun knyttet opp til tanken om Edvardas ve og vel, men synes også forretningsmessig motivert. Edvardas funksjon som en brikke i farens realisering av et fornuftsekteskap legger begrensninger på henne. Glahns gjentatte påstand om hennes barnslige og umodne utseende og kropp, til en viss grad bygget opp under av Edvardas egen, spontane og naive væremåte, *kan* skyldes et ønske fra hennes side om å utsette voksentilværelsen. Hun lyver ikke bare på seg en ung alder, men hun lyver også fra seg ansvar og ikke minst, forpliktelser til å imøtekomme farens planer om å investere i henne som seksualisert vesen.

Edvarda og naturrommet

Den kanskje viktigste forskjellen i måten Edvarda bruker hhv natur- og kulturrommet på, har å gjøre med kjønn og alder. I naturen fremstår Edvarda lekende, spontan og barnlig. Glahn nevner flere ganger hvordan hun går kledd i for trange klær, for korte klær, gamle, opp-

farvede klær, konfirmasjonsskjolen. I naturen er hun den hun selv oppgir å være, nemlig en romantisk 15-16 års gammel pike som svermer og drømmer dagen bort. Under en av øyturene kulminerer Edvardas spontanitet og frihetsfølelse i en demonstrativ markering av hennes følelser for Glahn:

Min tale gjorde heller ingen virkning på Edvarda, hun søkte ikke å skjule noget, å utslette indtrykket av sin overilelse, tværtimot, hun satte sig i nærheten av mig og så på mig hele tiden. Nu og da talte hun til mig. Da vi senere lekte enke sa hun høilydt:

Det er løytnant Glahn jeg vil ha. Jeg gidder ikke løpe efter nogen anden.

Så for satan, ti dog stille, menneske! hvasket jeg og stampet i marken. (X)

Naturrommet fremstår for Edvarda som et profant fristed, ikke bare sosialt, men også i erotisk øyemed. Det er neppe tilfeldig at det er her hun legger til rette for å la seg forføre av Glahn:

Min far reiser en av de første dager til Russland, sa hun, og da vil jeg holde en fest. Har du været på Korholmerne? Vi skal ha vin i to kurver, damerne fra præstegården kommer med igjen, min far har allerede git mig vinen. [...]

Og uten å si mer kastet hun sig hæftig om min hals og så på mig, stirret ind i mit ansig mens hun pustet hørlig. Hendes blik var ganske sort." (XIIV)

Det er en åpenbar forskjell i måten naturrommet fremstår på i forbindelse med den sosiale tilstelningen hun planlegger på Korholmerne og det intime og private møtet hun og Glahn har i skogen; i førstnevnte eksempel er naturen en rekvisitt, i det andre eksemplet er naturen en rent nødvendig setting – Edvardas seksuelle invitt ovenfor Glahn ville, presumptivt, aldri funnet sted noe annet sted! Naturrommet betegner for Edvarda en forskjell fra kulturrommet i kraft av den spontanitet, frihetsfølelse og det erotiske initiativ hun der er bærer av. Naturrommet fremstår som en fleksibel arena hvor Edvarda kan prøve ut et sett av roller og identiteter, det være seg som uskyldig ungpике eller forførende kvinne.

I naturrommet ikler Edvarda seg en barnerolle og med den møter hun andre forventninger og forpliktelser enn hva voksenrollen innbyr til. Doktorens pedantiske evaluering av hennes språk og kunnskaper reduserer og forminsker henne og det kan først virke underlig at hun bærer over med det. Men doktorens væremåte innebærer å behandle henne som et barn og det er et siktemål hun selv synes å oppmuntre ved sin oppførsel i naturrommet. Hun fremstår som uvanlig åpen og spontan i de møtene hun har med Glahn i naturen. Det er en åpenhet som hun ikke er bærer av innenfor rammene av kulturrommet. I naturrommet skjer en temporal forflytning tilbake til barndommen. Slik blir naturrommet bærer av et regressivt aspekt og en anledning for Edvarda til å komme på offensiven og frede seg selv som potensiell ekteskapskandidat.

Glahns forhold til naturrommet

Edvardas bruk av naturrommet som et profant fristed og regressiv tumleplass er forståelig ut fra et kjønnsmessig aspekt. Hun synes å trenge et sted hvor hun kan agere mer fritt enn hva de kulturelle konvensjoner tilsier. For Glahn, som mann i et patriarkalsk univers, faller denne forklaringsmodellen bort. Hvilken funksjon har naturrommet for han?

Som nevnt innledningsvis fremstår Glahn søkende i forhold til egen identitet. I møtet med Nordlandsnaturen antar naturen hellige dimensjoner og Glahn subsumerer disse kvalitetene.¹⁰ Opplevelsen av Nordlandsnaturen som hellig manifesterer seg på en rekke måter: Glahn har opplevelser som ligger nært opp til visjoner og ekstase, naturrommet personifiseres og en rekke planter, gjenstander og dyr blir tillagt menneskelige egenskaper. Glahn er dessuten omgitt av religiøse symboler og allusjoner: Eva er gitt navn etter den første kvinne. Edvarda dyrkes som en guddinne og bringes i beste gammeltestamentlige tradisjon et dødt dyr til offer. Og nettopp hunden Æsop er mer enn en jakthund trent opp til å hente byttet; han er en kamerat og sosial relasjon for Glahn, hvis død representerer et symbolsk selvmord og et varsel om Glahns egen forestående død. Steinen utenfor Glahns hytte

¹⁰For en drøfting av det hellige med utgangspunkt i Nietzsche, se Anne Sæbøs artikkel "Syklisk tid og panteistisk rom i Hamsuns religionssyn" (Sæbø 2003:31).

skildres som en fallos og tjener rollen som kultgjenstand.¹¹ En rekke religiøse markører er mao applisert på skildringen av hans opphold og vandringer i naturrommet; et naturrom som omfatter både skogen, fjellene og øyværet rundt Sirilund.¹²

Glahns innskriving av det hellige i naturen tjener til å gi den en bestemt funksjon innenfor hans identitetsprosjekt. Ved å knytte seg så sterkt opp til et hellig sted overtar Glahn noe av dets hellighet. Han forholder seg til det nordnorske naturrommet som om det var et mentalt og mellommenneskelig kraftreservoar. I naturrommet henter han ro og harmoni, mulighet til kontemplasjon og kosmisk opphøyethet:

Jeg blev fuld av glæde og tak ved duften av røtter og løv, av den fete os av furuerne, som minder om lukten av marv; først i skogen kom alt indendi mig i stilhet, min sjæl blev egal og fuld av magt. Jeg gik dag efter dag i åserne med Æsop ved min side og jeg ønsket intet heller end å få vedbli å gå der dag efter dag, skjønt det endnu lå sne og bløt sørpe over den halve mark. (I)

I naturen henter han også som jeger kraft og styrke og som elsker potens og handlekraft. Naturrommet blir et sted Glahn identifiserer seg med; når han trekker seg unna Edvardas åpenlyse seksuelle invitt skjer dette ved en henvisning til naturens væremåte.

Det tegnes, etter min oppfatning, et bilde av stedet som et hellig reservoar. Men dette hellige har sin klare begrensning både ved at det er knyttet til ett bestemt sted, nordlandsnaturen og til en eller to av dens sykluser, nemlig vår og sommer. Herunder følger også en svært viktig temporær implikasjon ved det å forholde seg til naturrommet som hellig: Naturen målbærer en temporær fristillelse for Glahn; den

¹¹Steinen blir igjen etter brannen og etter at Glahn forlater stedet, den representerer og manifesterer den type helligdom som er knyttet til stedet og som Glahn ikke kan ta med seg. I kjølvannet av bruddet med Edvarda fordrives Glahn vekk fra det hellige sted. Brannen i hytten tjener en klassisk funksjon; den tilintetgjør alt og driver Glahn på vandring. Kun steinen blir tilbake, kanskje som en reminisens om den hellighet som var knyttet til stedet, kanskje som et tegn på at stedet enda ikke er tømt for mening. Men brannen fungerer som den ultimate utdriving av Glahn fra paradiset; i så måte er det en typisk exodus beretning vi har med å gjøre.

¹²Ofte er overgangene glidende mellom disse tre toposene. I kapittel XX er handlingen innledningsvis lagt til skogen, deretter utspiller mesteparten av hendelsene seg på en øy utenfor Sirilund.

impliserer syklisitet og stabilitet som gir Glahn en temporal tumbleplass for realisering av sine amorøse svermerier. Dette tidsaspektet er svært relevant for forståelsen av Glahns forhold til naturen. I naturen er han, mer eller mindre, temporært fristilt. Utover de fire sekvensene som vår, sommer, høst og vinter betegner, fungerer Glahn som i et tidsmessig fluks der han er fri til å ikle seg de roller og positurer han ønsker. Naturrommet gir han ikke bare frihet fra sosiale konvensjoner, men også anledning til å utforske sin egen identitet ved å ikle seg andre roller. Rollen som jeger var en anakronisme allerede i 1855; ved å legge begivenhetene i sin egen fortelling tilbake i tid og til et perifert sted synes Glahn å legitimere det hamskifte han foretar. Likevel er det hans betoning av det religiøse som gir fortellingen det skinn av uvirkelighet og tidløshet som er nødvendig for at vi som lesere skal forholde oss til dette som en klassisk kjærlighetshistorie. Dette understreker et poeng jeg allerede har vært inne på, nemlig at det til syvende og sist kanskje ikke er kjærligheten alene som er det sentrale i *Pan*, men utforskningen av Glahns og Edvardas respektive identiteter slik de fremstår i det krysspress som følelsene dem i mellom tvinger frem.

Glahns naturmytiske prosjekt

Jeg har så langt vist til Glahns utprøving av hhv jeger, elsker og soldatrollen, men en fjerde rolle han forholder seg til er forfatterrollen. *Pan* er en førstepersonsfortelling med Glahn som forteller. Det vil si at han ikke bare er ansvarlig for hvilke hendelser og karakterer som skildres, og hvordan, men også for de mere formale grep han gjør i utformingen av historien. Jeg har innledningsvis knyttet noen kommentarer til selve komposisjonen. Videre vil jeg gjerne rette oppmerksomheten mot det som kan tenkes å tjene som forelegg for skildringen av det nordnorske naturrommet, nemlig de mange mytiske allusjonene. Det metanarrative grepet Glahn gjør bruk av ved å påkalle så vidt mange naturmytiske referanser gir teksten et tolkningsoverskudd som en gjengs nærlesning av romanen knapt tar høyde for. La meg først se nærmere på de som omfatter karakter- og handlingsplanet i *Pan*.

Romanen er gitt navn etter guden Pan - en mytisk skikkelse som har sitt opphav i det før- klassiske Grekenland circa år 2000 f. Kr. Henning K. Sehmsdorf skriver følgende om den arkadiske Pan:

Den arkadiske Pan var en naturgud som hersket over skogens dyr og ånder og ga uttrykk for seksualdriftens funksjon i årets

kretsløp. Når han plutselig og uventet viste seg blant mennesker og dyr, kunne de flykte fra ham i vill "panikk". (Sehmsdorf 1990:30)

Idet han på forskjellig vis drøfter Pan-mytens relevans og protagonisten i denne, står mytens og romanens erotiske adferd sentralt og han skriver bl.a.: "Jeg mener at både den primitive Pan som personifiserer seksualdriften, og den klassiske kriger som lengter bort fra instinktets begrensede tvang, er tydelig analoge med Glahns problematiske seksuelle utstråling." (Ibid.) Det problematiske i hht. Sehmsdorf er at Glahns følelsesliv er underlagt naturenes biologiske rytme og at den som sådan både fratar ham kontroll over sitt eget følelsesliv og, ikke minst, evne til å leve ut den følelsesmessige kontinuitet og jevnhet som et stabilt og harmonisk kjærlighetsforhold krever.

Premisset for at denne konklusjonen er rett, er at Glahn faktisk *er* underlagt naturens stemninger og skiftninger. Etter min mening er dette ikke nødvendigvis tilfellet. Slik jeg leser teksten og slik jeg forstår Glahn som karakter er han i kun liten grad i sine følelsers vold. Han fremstår som en karakter som iscenesetter sin egen tilværelse, sin egen adferd og, forsøksvis, også sine omgivelers adferd. Han påkaller Pan i skrivesituasjonens refleksive, tilbakeskuende modus og gjør ikke engang krav på å faktisk ha opplevd Pan-skikkelsen.

Sehmsdorf har valgt å betone Glahn som den utagerende stemningsjagende protagonisten i Hamsuns roman. Det grundige belegg han gir av Pan-mytens opphav gjør koblingen til *Pan* og de konklusjoner han trekker av dette, plausible. Men etter min mening fører fokuset på Glahns vitalitet og kjønnsdrift til å skyve andre, diametralt motsatte, men ikke desto mindre sentrale aspekter ved romanen som intellektualitet og innadvendthet i bakgrunnen. For Glahn ferdes også i et ensomt landskap i Nordland, der mangelen på omgang med andre mennesker kompenseres for ved et rikt og eksaltert følelsesliv knyttet til naturens mange stemninger. Naturen er ikke kun en erotisk skueplass, men også et sted for kontemplasjon. At forholdet til Edvarda, og andre medmennesker, mislykkes må ses på bakgrunn av at Glahns uklare oppfatning av seg selv som individ.

Skildringen av de tre jernnettene er et sentralt tekststed i *Pan*. Glahn går ut i skogen, gjør opp en nying, stirrer inn i bålet, tar naturen inn over seg og samtaler med Eva. Han gjentar den samme prosedyren tre netter på rad, hver natt representerer en intensivering av

graden av påvirkning og siste natt sender han da også Eva bort og blir igjen alene. Han forsøker øyensynlig å frigjøre seg fra Edvardas grep om han. En herdingsprosess er i gang. Glahns selvtest gjennom de tre jernnetter har preg av å være et rite egnet for å skape personlig styrke og integritet. Naturen tjener som et middel for å herde Glahn og de tre jernnetter bærer preg av å være et overgangsrite, ment å skulle skille Glahns emosjonelle, men ufruktbare binding til Edvarda fra en tilstand hvor han er emosjonelt fri fra Edvarda, klar til å dyrke en annen og mere abstrakt størrelse.

Jeg er tilbøyelig til å forstå Glahns praktisering av det som etterhvert tar form av naturrituale (bålgans, kontemplasjon, nyorientering) som en bruk av naturen i et selvrealiseringsprosjekt. Glahn venter på naturens frost ("Det er ingen frost", "Den anden jærrnat, den samme stilhet og det milde veir", "Var det enda litt frost!" XXVI) som skal gi ham den samme nødvendige hinne av is for å verne seg mot følelsene som river i ham. Men ritualet praktisert mellom furustammene er forgjeves. Naturrommet gir ham en visjonær opplevelse, det viser ham hva som kunne ha vært. Gud er til stede og observerer Glahn, men Glahn blir stående utenfor både naturens mulige lindring eller Gudsinstansens avklarende opphøyethet. Naturrommet manifesterer en mulighet for Glahn, det demonstrerer sin potens i kraft av overtro om jernnettene eller visjonært i kraft av det helliges tilstedeværelse, men Glahn selv får ingen del i noe av dette. Gjennom de tre jernnetter presiseres Glahns opplevelse av hvordan det skulle ha vært. Dette er ritualets og visjonens fremste egenskap – at de viser muligheten i det andre – problemet er at ritualet og visjonen, både temporært og stedlig, er knyttet til en type begrenset utstrekning som gjør at de ikke representerer noe reelt alternativ som personlighetskonstituerende insitament fordi varighet da er påkrevd.

Ved å knytte an til en mytisk tid og et mytisk sted skapes et bilde av et konkret og hjemlig sted, satt i en statisk og stabil tid.¹³ De mytiske hendelsene er plassert i det nordnorske naturrommet i en tid som ikke krever endring og progresjon. Det er en idyll som tar form, slik idyller har vært beskrevet fra antikken av og frem til moderne tid. Ved å knytte an til idyllen skaper fortelleren Thomas Glahn forventninger

¹³Karakteristikken er sammenfallende med Mikhail Bakhtins definisjon av idyllkrontopen slik den fremkommer i "Forms of Time and of the Chrontope". (Se Bakhtin 2000:224 ff)

hos leserne om en klar utvikling og avslutning for historien. Idyllen er fundert i en litterær kontekst hvor meningstap og eksistensiell uro, lik den jeg har drøftet i forbindelse med Glahn og Edvarda, var fremmed. Den er også fundert i en etablert plot som man som leser, uvilkårlig, påkaller i møtet med en tekstlig idyll. Ved å påkalle idyllens trygge, hjemlige og stabile univers i form av nordlandsnaturen skapes en referanseramme som gjør karakterenes rotløshet desto mere iøynefallende. Tekstens har en "... stylistic aura from that genre in which the given word usually functions. It is an echo of the generic whole that resounds in the word" (Bakhtin 1998:87 ff.). Glahns skildring av nordlandsnaturens idyllkvaliteter er da kanskje også en av grunnene til at man har hatt så vanskelig for å forstå, og akseptere, at kjærlighetshistorien mellom Glahn og Edvarda skulle ende så tragisk. Ved å knytte an til en genre forventer man uvilkårlig et samsvar med selvsamme genres antatte plot og tema.

Natur og kultur i India

"Glahns død" ble første gang publisert i "Samtiden" i 1893 som novelle, men i *Pan* fra 1894 har den endret status til oppklarende etterord. En innledende- og en avsluttende passasje er fjernet, og utgjør den vesentligste forskjellen mellom de to utgavene. Handlingen i "Glahns død" foregår i India der fortelleren og Glahn møtes på en elvebåt og bestemmer seg for å gå på jakt sammen i de indiske skoger. Det er høst 1859 og to år siden Glahn vendte tilbake fra Nordland. Fortelleren bekrefter Glahns egen påstand om at tiden har vært brukt til å praktisere en dekadent livsstil: "Fra nu av blev Thomas Glahns navn først ordentlig bekjendt, han slog sig vild, gal, han drak, gjorde skandale på skandale og tok avsked fra militærtjenesten" (II, I).¹⁴

Tiden de to tilbringer i India sammen er ikke spesifisert, det blir vist til tidshenvisninger som "En uke senere" (II, II), "En ukes tid forløp nu" (II, II), "I to dager var Glahn ikke ædru en eneste stund" (II, III) og "I de følgende dager" (II, IV). Alt i alt synes handlingen å strekke seg over en drøy måned. Disse upresise tidshenvisningene tjener sin kanskje viktigste funksjon som markører av tidens ubetydelighet:

¹⁴ I novellen "Glahns død" fra 1893 er forfallet ytterligere understreket: "Tidligere havde han været en kæk, haabefuld Mand, som alle holdt af, nu slog han sig vild, som den værste Udhaler og Satan, drak, gjorde Skandale paa Skandale og tog Afsked fra Militærtjenesten" (Hamsun 1893:178 ff.).

Glahn har forkastet ønsket om å strukturere og ordne tiden, på samme måte som han på ved å begå selvmord demonstrerer resignasjon i forhold til forsøket på å finne mening med tilværelsen.

Det blir tidlig klart at sjalusi er hovedmotivet i denne delen av romanen, lest som en selvstendig enhet. En vakker, ung innfødt – halv-tamulerinden Maggie - blir sentrum for Glahn og jaktkameratens rivaliserende oppmerksomhet. Hun inngår i et forhold til fortelleren, men er åpenbart mere tiltrukket av Glahn. Sjalusimotivet inngår også i hoveddelen av *Pan*, og fortelleren synes å være en pendant til doktoren, både i kraft av sin spissborgerlighet og sin status som Glahns rival. Maggie, på sin side, er svært ulik Edvarda såvel i utseende som i byrd, men begge er de innfødte, hjemmehørende på det stedet Glahn og jaktkameraten kommer reisende til.

Stedet de to kommer til er en liten indisk landsby. De tar inn på det som omtales som stedets hotell, men som i virkeligheten viser seg å være en skrøpelig hytte: "Ak for et hotel! Veggene var av ler og litt træ og dette træ var gjennomætt av de hvite myrer som krøp omkring allevegne" (II, II). Hytta fremstilles som et forvrengt bilde av hytta på Sirilund, og understreker den nedadgående bevegelsen som preger Glahns liv.

Også i India er Glahn omsluttet av en skog. Men hvor skogen i Nordland ikke kun fremstod som eksotisk, men også som et matforråd, fremstår den indiske skogen som et eksotisk opplevelsessted som de oppsøker under dekke av å gå på jakt:

Vi passerte tehaver, rismarker og græssletter, vi levnet byen bak os og gik i retning av floden, vi kom ind i skoger av underlige, fremmede træer, bambus, mango, tamarindus, teak- og salttrær, olje- og gummivækster, ja Gud vet hvad det var for slags træer altsammen, vi forstod os ikke meget på det nogen av os. Men i floden var det ikke meget vand og det vedblev å være lite vand i den like til regntiden. Vi skjøt vilde duer og høns og vi så to panthere ut på eftermiddagen; det fløi også papegøier over vore hoder. (II, II)

Vi har altså å gjøre med et natur- og kulturrom også i India, men grensene mellom disse er utydelige. Ute- og innerom løper over i hverandre og beskjeftigelsene knyttet til landsbylivet (lediggang og erotikk) kompletteres av beskjeftigelsene i jungelen (jakt). India er et samfunn gjennomsyret av natur; landskapet fremstilles som erotisert og volde-

lig. Det kan virke som om naturen har glidd over i kultursfæren, og universalisert og manifestert seg i seksualitet og vold og et fravær av intellektuelt samvær. Det finnes heller ingen religionsmarkører. Den indiske natursfæren er desakralisert og til forskjell fra det nordnorske naturrommet synes det ikke engang å være rester av transcendens. Det indiske naturrommet har heller ingen tilknytning til mytiske referanser. Guden Pan, som figurerer i Glahns egen beretning, var en Gud for jegere av småvilt. I India jaktet det på tigere og leoparder, og Pan er da heller ikke nevnt.

Alt i India befinner seg på et lavere plan enn i Nordland; naturen er fri for transcendens, jakten er mere rå og hensiktsløs, seksualiteten mere tom og følelsesløs enn hva tilfellet noen gang var i Nord-Norge. Og Glahn følger fallet og mister definitivt sin menneskelighet i møtet med den altoppslukende naturen i India. India fremstår som et samfunn gjennomsyret av natur der kun instinkter og drifter er tilbake. Det er en klassisk dekadansebevegelse som finner sted der verdier tappes for innhold, og der mennesket til slutt mister sin menneskelighet. Men denne fallende bevegelsen utgjør samtidig en egen form for negativ dynamikk. Richard Crane skriver følgende om plot:

[...] [W]e may say that the plot of any novel or drama is the particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character, and thought that constitute the matter of his invention. It is impossible, therefore, to state adequately what any plot is unless we include in our formula all three of the elements or causes of which the plot is the synthesis; and it follows also that plots will differ in structure according as one or another of the three causal ingredients is employed as the synthesizing principle. (Crane 1968:306)

Både på handlings, karakter og refleksjonsplanet finner det i epilogen sted en klar og tydelig utvikling. Handlingen er styrt av indre dynamikk som skaper spenning og driver romanen fremover mot finalen. Parallelt med den semantiske nedbyggingen av karakterer, hendelser og tankevirksomhet skjer det en oppbygging av et syntetiserende plot.

Skildringen av Glahns liv og endelikt midt i Indias jungel er sentral for forståelsen av hvilken funksjon naturrommet har i *Pan*.¹⁵ Formidleren av den indiske jungel er ikke Glahn selv, men hans reisekamerat, som av flere kritikere er karakterisert som en "spissborger".¹⁶ Gjennom sin beretning skaper denne jaktkameraten et bilde av seg selv som en smålig, ignorant, sjalu og grunn karakter. Han mangler Glahns sjarm og han synes å mangle Glahns organ for drøm og svermeri. Jaktkameratens skildring av det indiske naturrommet er en skildring av en kvelende varm, klaustrofobisk jakt plass, der han og Glahn vekselvis slåss om de samme dyr og den samme kvinnen. Naturen er en arena for jakt og mangler fullstendig en transcendent dimensjon. Som jeg skrev innledningsvis synes Glahn å ha forkastet ønsket om å strukturere og ordne tiden, på samme måte som han på ved å begå selvmord demonstrerer resignasjon i forhold til forsøket på å finne mening med tilværelsen. Men parallelt med denne semantiske avvisningen av både tema og plot finner det på formplanet sted et romanmessig "vellykket" prosjekt. For epilogens historie har både et stringent plot og en klar tematik, og det interessante er at det synes som om det er Glahn selv, som aktør på handlingsplanet, som driver frem den perfekte komposisjonen, sjalusien og sinnet, som til slutt tvinger frem det velregisserte selvmordet. Skildringen av Glahns opphold i India bærer bud om en tom natur og en tom karakter, men det er et aristotelisk tegnet mønsterplot som bygges opp og finner sin form parallelt med karakterens undergang.

Denne alternative naturskildringen i *Pan* er viktig fordi den minner oss om det subjektive i Glahns ekstatiske skildring av Nordlandsnaturen. Ved at jaktkameraten trer inn på arenen i et landskap

¹⁵Epilogen har lenge fått en stemoderlig behandling i ulike lesninger av *Pan*. Lengst går kanskje Rolf Vige, som i *Konflikt og visjon* (1970) skriver: "Noen vesentlig rolle for forståelsen av PAN spiller epilogen ikke" (Vige 1970:216).

¹⁶Flere har lansert hypotesen om at Glahn er fortelleren også i "Glahns død" (jfr Turco 1980, Sjøvik 1991 og Seiler 1995), bl.a. ved å vise til en kongruens i stil, samt gjentakelse av enkelte motiv og språklige preferanser. Som Humpál skriver er ikke argumentene særlig overbevisende. Ett argument mener han derimot holder vann, men det er bare relevant i den grad man tar høyde for romanens originaltittel. Humpál argumenterer for at Glahn er forfatteren av "Glahns død" fordi tittelen *Pan. Af Løitnant Thomas Glahns papirer* indikerer at skrevet består av flere tekststykker forfattet av Glahn. En innvending mot dette synet kunne være at det åpenbart ikke er i tråd med Hamsuns intensjon om å skrive "aktstykker", samt at det i litt for stor grad bærer preg av en post-moderne forvirrings og lek-med-roller struktur som romanens øvrige autentiske insistering synes å motsette seg.

som i mangt minner om det i Nordland blir man som leser tvunget til å ta innover seg et annet og diametralt motsatt syn på naturrommet. Det er en påminnelse om Glahns subjektivitet i hans skildring av Nordland. Det er også en påminnelse om hvor tom og transparent naturen fremstår når den hos romanpersonene ikke er filtrert gjennom drøm og fantasi, eller når den hos oss som lesere ikke er knyttet til forventninger om et gitt plot og tema.

Avsluttende kommentarer

Min påstand angående tilstedeværelsen av et plot i epilogen og fraværet av en klar plotstruktur i *Pans* hovedhandling finner støtte i Scholes og Kelloggs generelle observasjon omkring det 20. århundredes romanpraksis: "Character and plot, once again, are tending to separate. Serious works, in which the empirical is emphasized get the characters; adventure stories get the plots" (Scholes og Kelloggs 1968:300). Kanskje kan dette også tjene til å forklare noe av den pejorative holdningen epilogen er blitt møtt med, der deler av forskningslitteraturen omkring *Pan* har valgt å ignorere den - av kvalitative årsaker.¹⁷

På det metanarrative planet faller skildringen av nordlandsnaturen sammen med skildringen av idyllen. Ved å påkalle idyllens tids- og stedskonsepsjon søker Glahn som forteller å legge føringer for hvordan beretningen om Nordlandsoppholdet skal forstås; fokus dreies bort fra individuelle meningssøk og over mot kjærlighetshistorien mellom ham og Edvarda. Ved å skape en scene, eller bedre et tekstlig rom som i alt vesentlig fremstår som et idyllisk landskap, skapes forventninger om hva som skal skje. Idyllens tidsrepresentasjon er *villet*. Som lesere forventer vi tilsynelatende av et kjærlighetsforhold fordi dette annonseres på romanens første side, samt et lykkelig utfall i tråd med idyllens tradisjonelle plotstruktur og vi forvirres når så ikke skjer.

Mitt utgangspunkt for denne analysen av *Pan* har vært å undersøke tiden og stedets betydning på tekstens ulike plan. Jeg mener at ved å bruke begreper fra et romantisk vokabular illustreres det hvordan tid og sted har en sentral funksjon både på det semantiske, formelle og metanarrative plan i *Pan*. Jeg har forsøkt å vise hvordan tilstedeværelsen av det nordnorske naturrommet med de temporale implikasjoner dette knytter til seg, har vært et egnet sted som en arena for Glahn og Edvardas ulike identitetsprosjekter. Problemet med na-

¹⁷ Dette gjelder bl.a. Harald Næss 1990 og Rolf Vige 1970.

turrommet har vært det tidsmessige aspektet. Både Edvardas kjønnsmessige løsrivelsesprosjekt, samt Glahns religiøse, erotiske og naturmytiske prosjekt betinget en type varighet som nordlandsnaturen ikke var i stand til å gi.

Etter min mening er det rimelig å hevde at teksten underkommuniserer forbindelsen mellom romanens hoveddel, Glahns beretning om sitt kjærlighetsforhold til Edvarda Mack noen hektiske sommermåned i 1857 og epilogens skildring av hans død i Indias jungel noen år senere. Ved å påkalle idyllen, samtidig som en klar plot- og temaformulering er utsatt skapes et tekstlig rom der premissene for realiseringen av et kjærlighetsforhold er tilstede. Ikke å undres over at et av de mest frekvente spørsmål omkring *Pan* har vært: Hvorfor gikk det galt i forholdet mellom Glahn og Edvarda? I epilogen er settingen tilsynelatende en helt annen, og tilstedeværelsen av både plot og tema understreker forskjellen til romanens hoveddel. Men forskjellen er fiktiv. Innenfor det store hele som *Pan* utgjør er Glahns beretning en utviklingshistorie. Glahns ulike prosjekter forblir åpne og uavsluttede. Epilogen, derimot, er en avviklingshistorie. I kraft av sin uensartede narrative struktur formidler *Pan* betydningen av å ha et fast verdigrunnlag og en stabilt temporalt dreiepunkt – både for karakterene som skal leve et liv og for leserne som skal hente mening ut av en tekst.

Litteratur:

- Bakhtin, Mikhail 2000: "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" i Holquist *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin
- Bakhtin, Mikhail 1998: *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.
- Crane, R. S. (1968): "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones" i Calderwood, James L. og Toliver, Harold E. *Perspectives on Fiction*, Oxford University Press
- Hamsun, Knut 1893: "Glahns død. Et papir fra 1861" i "Samtiden" s 177 ff.
- Hamsun, Knut (2000) 1893: *Pan*, Gyldendal
- Humpál, Martin 1998 a: The Roots of Modernist Narrative. Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries, Pan, Solum Forlag.
- Humpál, Martin 1998 b: "Editing and Interpreting. Two Editions of Hamsun's *Pan* and the Question of the Fictional Authorship of 'Glahns død'" i *Edda* 1/1998 s 20-29

- Knutsen, Nils Magne 1990: *Tre foredrag fra Hamsun-dagene 1990*, Hamsun-Selskapet.
- Nettun, Rolf Nyboe 1970: *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Gyldendal Norsk Forlag
- Næss, Harald 1994 (1992): *Knut Hamsuns brev. 1879-1895*, bd I, Gyldendal Norsk Forlag
- Popperwell, Ronald 1986: "Knut Hamsun and *Pan*" i *Scandinavica. An International Journal of Scandinavian Studies*, vo 25 No 1, s 19-31
- Scholes, Robert og Kellogg, Robert 1968: "Plot in Narrative" i Calderwood, James L. og Toliver, Harold E. *Perspectives on Fiction*, Oxford University Press
- Sehmsdorf, Henning 1974: "Knut Hamsun's *Pan*. Myth and Symbol" i *Edda* hf 5.
- Seiler, Thomas (1995): "Knut Hamsuns *Pan* als patriarchaler Schöpfer-Mythos", "Edda" hf 3 ss 267-277
- Sjåvik, Jan (1991): "Lesning som sentral trope i Knut Hamsuns *Pan*" i *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk Institutt, Universitetet i Trondheim 29. juli – 3. august 1990 redigert av Asmund Lien, 1991
- Sæbø, Anne 2003: "Syklisk tid og panteistisk rom i Hamsuns religionssyn" i Arntzen, Even og Wærp, Henning (red.) (2003): *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferansen, 2003. "Tid og rom i Hamsuns prosa"*, Hamsun-Selskapet ss. 29-52
- Turco, Alfred Jr. ((1980): "Knut Hamsun's *Pan* and the Riddle of 'Glahn's Death'" i *Scandinavica* 19 s 13-29.
- Vige, Rolf 1963 (1970): *Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse*, Universitetsforlaget.

ØYSTEIN ROTTEM OM *PAN*. PERSON OG PÅVIRKNING

Morten Bartnæs

Øystein Rottem arbeidet med Hamsuns romaner gjennom hele sitt liv som litteraturforsker og -kritiker. Innenfor Rottems virke ser ikke *Pan* ut til å innta noen sentral stilling, men hans *Pan*-studie ble gitt ut i tre forskjellige versjoner over et tidsrom på 16 år.¹ Artikkelen resepsjonshistorie ser imidlertid ikke ut til å motsvare utgivelseshistorien. Når Rottems artikkel siteres, vises det til hans gjengivelse av *Pan*-resepsjonen (Wærp 1999, 215), eller hans uttalelser om romanpersonenes psykologi (Brøgger 1999, 201ff.). Når det gjelder hovedsynspunktene i Rottems artikkel, er det bare tilsynelatende en enkel oppgave å gjengi dem, og det er kanskje ikke urimelig å anta at dette er en av årsakene til den mangel på resonans de har støtt på i den senere *Pan*-litteraturen.

Siktemålet med de følgende bemerkningene er ikke å diskutere hvorvidt de resultatene Øystein Rottem kom frem til som *Pan*-fortolker, er passende. I stedet ønsker jeg å ta utgangspunkt i to vanskeligheter som kan oppleves under lesingen av Rottems artikkel om *Pan*. Disse vanskelighetene kommer etter mitt syn spesielt tydelig til syne i Rottems artikkel, men har også generelle sider som av plasshensyn imidlertid bare kan behandles flyktig her.

Rottems *Pan*-utlegning benytter en i litteraturvitenskapen mye brukt tolkningsmodell eller -fremgangsmåte der litterære personer fremstilles i deres egenskap av å være påvirket. Bevisstheten omkring vanskelighetene ved en slik forklaringsmåte er i dagens teoriorienterte

¹ De tre utgitte versjonene av artikkelen om *Pan* bygger på et foredrag holdt i 1986, som – i bearbeidet form – først ble gitt ut samme år med tittelen "Pan – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerdrakt", deretter som "Jeg vil være dig tro om jeg skal dø for det: Pan – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerkostyme" (1996), og sist som "Pan – En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt" (2002). Teksten fra 1986 ser ut til å være et opptrykk av foredragsmanuskriptet. Den neste versjonen (1996) representerer en tilpasning til en skriftlig uttryksform, og er samtidig kraftig utvidet – mest i form av henvisninger til og diskusjoner av synspunkter i nyere Hamsunlitteratur. Forskjellene mellom de to siste versjonene er – bortsett fra titlene – stort sett av typografisk art. Når det gjelder sjangerbetegnelsen (artikkel), følger jeg forfatteren i sistehåndsutgaven (Rottem 2002a, s. 20).

litteraturvitenskap så dominerende at tanken om at en litterær figur kan påvirkes av noe, med den største lethet knyttes opp mot en post-hegeliansk, nedbyggende tenkemåte. Denne negativt-dialektiske tenkemåten fokus på aporien som fortolkningsmessig *telos* gjør at tanken om påvirkning knapt kan formuleres – enn si utnyttes hermeneutisk – uten dens subtilt formulerte, fordoblende motsetning – og det man kunne kalle en post-hegeliansk para-tese. Rotttems tilnærming representerer en tankegang som tilsynelatende ligger fjernt fra denne dobbelthetstenkningen – spesielt i den forstand at hans formuleringer er positivt-konkluderende heller enn negativt-abstraherende. Denne positivt-konkluderende stilen, som har som ett av sine elementer en i dagens akademiske sakprosa noe uvanlig, insisterende gestus, utgjør en betydelig, forvanskende faktor når synspunktene som Rotttem formulerer, skal refereres, for slik å bli elementer i en faglig diskusjon. Denne stilen kan også føre til at det blir vanskelig å få øye på den kompleksiteten som preger argumentasjon og synspunkter i artikkelen. Om kompleksitet skal være et kvalitetskriterium ikke bare for litteratur, men også for fortolkende virksomhet, står Rotttems artikkel ikke tilbake for andre, meg bekjente bidrag til *Pan*-utlegningen.

I det følgende vil jeg ta for meg noen sider ved forholdet mellom romanens påvirkede person – Glahn – og den abstrakte instansen som har rollen som påvirkende agens – slik det trer frem i Rotttems artikkel om *Pan*.

Person

En kompliserende faktor ved enhver omtale av personene i *Pan* er som kjent at Glahn – i egenskap av å være førstepersonsforteller – opptrer både som skrivende og beskrevet person i romanen. I etterskriftet opptrer han dessuten enten som objekt for en annen litterær persons beskrivelse, eller som objekt for en selvbeskrivelse brutt gjennom subjektiviteten til en av ham selv oppfunnet skrive-stråmann; om man velger den siste tolkningen,² vil en beskrivelse av Glahn som litterær(e) figur(er) også omfatte en skildring av ham som pseudonym,

² Denne tolkningsmuligheten utnyttes f. eks. av Turco (1980) og Mazor (1984); Rotttem holder den utenfor sin tolkning.

eller bedre (siden fortelleren i etterskriftet er navnløs), som skrivende pseudoperson.³

Forholdene kompliseres ytterligere hvis man – slik det er vanlig i den nyere *Pan*-litteraturen – betrakter Glahn-som-forteller som upålitelig. For lesere som ikke kjenner *Pan*-litteraturen, er det kanskje grunn til å understreke at den upåliteligheten som alle meg bekjente utleggere etter Vige (1963) påpeker, er av mer grunnleggende art enn den som teksten på en nesten beklemmende måte stiller til skue, og som er knyttet til det Glahn uttrykker om hva forholdet til Edvarda betyr for ham.⁴ Nyere litteratur om romanen må i alle fall omfatte både beskrivelser av Glahn som handlende person slik han selv fremstiller seg, og av Glahn som handlende person slik han avdekkes i tolkningen. – Tilsvarende gjelder selvsagt (med de passende forandringer) for etterskriftet, og for den saks skyld for andre personer i romanen, f. eks. når en tolkende beskrivelse av Edvarda omfatter refleksjoner omkring troverdigheten i hennes utsagn.⁵

Rottem spesifiserer sjelden hvilken av de nevnte Glahn-figurene han omtaler i løpet av artikkelen, selv om han utvilsomt er seg bevisst at hovedpersonen i romanen er noe mer enn én størrelse. At den skrivende Glahn er forskjellig fra Glahn i romanhandlingen, og at den skrivende Glahn er upålitelig, er – slik Rottem påpeker (s. 96) – utgangspunktet for den dominerende, moderne sekundærlitteraturen om romanen. Likevel tar han selv utgangspunkt i en annen størrelse når han begynner sin analyse av romanen. Denne størrelsen introduseres som *Thomas Glahn* (*loc. cit.*); en halv side senere stilles spørsmålet:

³ Denne oppstillingen kunne selvsagt forlenges og omfatter bare utsagn om den litterære personen Glahn som faktisk opptrer i det jeg kjenner av sekundærlitteratur om romanen.

⁴ Som Rottem påpeker, gjelder Glahns stadige "underrapportering" av betydningen kjærlighetsforholdet har for ham på skrivetidspunktet, som et lærebokseksempel på talen til en upålitelig forteller (jf. Aarseth 1976, 25). Aarseths overgang mellom den innlysende konstatering at Glahns utsagn om betydningen av kjærlighetsforholdet er kontrafaktiske, og påstanden om at han derfor er en upålitelig forteller (av den grunn at han på dette punktet ikke vet hva han føler), er imidlertid ikke uproblematisk. Den forutsetter bla forestillingen om en forteller med et intet mindre enn parodisk monn av mangel på selvinnsikt, og impliserer altså (i den ureflekterte formen den vanligvis fremstilles) enten en lesning av *Pan* som travesti, eller som mangelfull i personskildringen. Dette er imidlertid tolkningsmuligheter som sjelden utnyttes.

⁵ F. eks. om Glahns dyreblikk, som hun – uten at Hamsunforskningen fester lit til henne – tilskriver en venninne.

Hvorfor gikk det galt? Hvorfor kunne ikke Thomas Glahn og Edvarda Mack "få" hverandre?

Hvilken funksjon har denne omtalen av romanens hovedpersoner med fullt navns nevne? – At de i *Pan*-litteraturen tradisjonelt omtales vekselvis med for- og etternavn, og ikke som f. eks. Thomas og Edvarda, kan vel best forklares som resultat av en assimilasjonsprosess der navneformene som oftest opptrer i romanen, overføres til samtalen *om* romanen. En innlysende konsekvens av Rotttems navnebruk her er at den mannlige hovedpersonen rykkes nærmere pga den intimitet som bruken av fornavnet impliserer; Edvarda dras på tilsvarende vis ut av sin rolle som omsvermet ungpике og settes i en sosial og familiemessig sammenheng slik at avstanden mellom henne og Rotttems lesere økes. Bruken av hovedpersonenes fulle navn har også en annen, mindre iøynefallende konsekvens: Fremmedgjøringen som den desautomatiserende navnebruken fører til, er i første rekke en fremmedgjøring av hovedpersonene som *litterære* personer. Navnebruken fører til at personene fremstår som mer virkelige, mer menneskelignende.

Denne antropomorfiseringen av de litterære personene er første ledd i en bevegelse som er sentral i Rotttems argumentasjon og fremstillingsmåte. Til tross for at han selv viser til naiviteten ved å stille spørsmålet om årsakene til at romanpersonene ikke får hverandre, brukes litteraturteoretiske argumenter ("Leerstellen") for å forsvare dets rolle som utgangspunkt for analysen av romanen. Spørsmålet som stilles, er tilsynelatende formulert så nært opp til vanlig dagligtale som mulig, og det virker som om Rotttems utgangspunkt er å *late som om* Glahn og Edvarda er virkelige personer som har hatt et virkelig, ulykkelig kjærlighetsforhold. Denne fremgangsmåten er et vesentlig element i den litteraturvitenskapelige samtalen om litterære figurer, selv om den sjelden gjøres til gjenstand for metodisk refleksjon. Likevel virker Rotttems introduksjon av problemene knyttet til en analyse på handlingsplanet i romanen alt annet enn ureflektert. Han antyder selv at feilen ved spørsmålet om hvorfor Glahn og Edvarda ikke får hverandre, ligger i at det impliserer en synsmåte der litterære personer betraktes som om de var virkelige personer (s. 97). Premisset om at en slik synsmåte ikke er passende, finnes også andre steder i *Pan*-litteraturen. Yair Mazor kritiserer f. eks.

Alfred Turcos aparte tese om Glahn som forfatter av *Glahns død* med utgangspunkt i (et rett nok ganske merkverdig) skille mellom fiksjon og virkelighet: "He [Turco, *scil.*] even concludes that Edvarda might read the epilogue, ignoring the fact that Edvarda cannot read at all since she exists only in the novel..." (Mazor 1984, 319).

I Rottens tilfelle innledes og markeres den antropomorfiserende bevegelsen altså ved at romanpersonene omtales med fullt navn, og ved at deres handlinger problematiseres på en måte som forfatteren straks distanserer seg fra. Etter å ha gjengitt de velkjente synspunktene til Rolf Vige og Rolf Nyboe Nettums omkring årsakene til at kjærlighetsforholdet ender som det gjør, kommer Rottens *novum*: Han kritiserer Vige og Nettum for å legge "for stor vekt på rene psykologiske forklaringer" og hevder at *Pan* "ikke først og fremst" er en psykologisk roman. Det virker rimelig å anta at Rottem her presenterer et abbreviatur av omtrent følgende argumentasjonsrekke: Rene psykologiske forklaringsmåter passer i analysen av rent psykologiske romaner. *Pan* er ikke en rent psykologisk roman, altså kan Vigens og Nettums primært psykologiske tilnærminger ikke føre til en utdypende behandling av det viktige i romanen. – At *Pan* ikke er en rent psykologisk roman begrunner Rottem med en påstand som inneholder en implisitt kritikk både mot Hamsun som virkeliggjør av sitt litterære program, og mot Vige og Nettum som fortolkere: Karakterene i *Pan* er "stiliserte" (s. 98).

Denne påstanden avslutter den innledende omtalen av handlingen i romanen, og markerer også en overgang fra det man kunne kalle en naivt-antropomorfiserende fremstillingsmåte, til forklaringsmåte som går hinsides det individualpsykologiske. Den antropomorfiserende fremstillingsmåten forlates imidlertid ikke, men utvides med et i analysen stadig tilbakevendende agens: Teksten. – Denne i moderne litteraturvitenskap hjemmевante størrelsen får – her som ellers – selv menneskelige trekk. Den dømmer kjærligheten mellom Glahn og Edvarda til døden (s. 98), den forholder seg kanskje ikke ureflektert til, enn si godtar, en bestemt kjærlighetsoppfatning (s. 102), den etablerer en distanse til sin egen forteller (s. 105), utleverer Glahn (s. 123), demonterer, uthuler... (*ibid.*). – Rottens tekstkonsepsjon representerer på ingen måte noe uvanlig i dagens litteraturvitenskapelige språkbruk, men fra et teksthistorisk synspunkt er den oppsiktsvekkende: I den første versjonen av artikkelen (1986) er

det ikke teksten som reflekterer og demonterer, men et forfatternavn som Rotttem altså – sikkert ikke uten ironi – i senere utgaver forvandler til *Schall und Rauch*.

Rotttems omtale av de litterære personene er innledet av refleksjoner omkring skillet mellom virkelige og fiktive mennesker, og omkring litterære personers psykologiske egenskaper. Når det gjelder hans egen beskrivelse av de litterære personene, skiller den seg – sett fra et formalt eller stilistisk synspunkt – ikke vesentlig fra det som er vanlig i *Pan*-litteraturen.

Jeg har lagt vekt på at Glahn er et *sivilisasjonsmenneske*. Men selvfølgelig er han ingen hvilken som helst borger. Poenget er at hans flukt fra sivilisasjonen er en bevisst viljesakt som utgår av et gjennomcivilisert, høykulturelt sinn. (s. 106).

Hva kan man slutte seg til om Rotttems syn på litterære figurer ut fra denne beskrivelsen? Som litteraturforsker har han den hemsko i forhold til Glahn-som-forfatter at muligheten til å beskrive de litterære personene gjennom å fortelle om deres handlinger, bare er til stede i begrenset grad. Rotttems beskrivelser befinner seg på et viderekomment, reflektert nivå. De handler om den menneskelige romanpersonen Glahn, men former ham samtidig på en karakteristisk måte. Dette kommer kanskje tydeligst frem hvis man foretar et tankeeksperiment – å forestille seg Glahn som en virkelig person, og deretter prøve å finne en annen mulig kontekst til sitatet ovenfor. Etter det jeg kan se, lar utsagnet seg ikke plassere innenfor noen andre akademiske teksttyper enn nettopp den litteraturvitenskapelige. Når det gjelder deler av innholdet, kunne man ha forestilt seg noe lignende innenfor vitenskapelig prosa i så ulike fag som psykologi, sosiologi, sosialpsykologi, jus eller historie, men disse mulighetene faller bort av språklige årsaker og på grunn av ambisjonsnivået i personbeskrivelsen; "borger" er f. eks. utvilsomt et juridisk faguttrykk, "ingen hvilken som helst borger" er det ikke – uttrykksmåten er så å si for presis og for upresis samtidig.

Når det gjelder andre skriftlige sjangrer, har sitatet fellestrekk med den typen folkelig historieskrivning som var vanlig fra ca 1900 til ca 1960, f. eks. hos Alf Henrikson eller Stefan Zweig, og sitatet kunne ha inngått i en slik kontekst. Likevel er forskjellene mellom folkelig-psykologiserende historieskrivning og den fortolkende praksis som

Rottens tekst er et eksempel på, mer påfallende enn likhetene. Dette skyldes delvis at den episke for-tidigheten i romanen kontres med det tradisjonelle refererende presens i Rottens analyse av personene og deres handlinger, delvis at handlingene som danner grunnlag for personbeskrivelse i tekstitolkningen, er gitt ved romanteksten, slik at Rottem må forutsette et følt kunnskapsbehov og en leserinteresse som går ut over tekstens pålydende, og som er årsaken til at publikum vil lese *om*, ikke bare *i* romanen. Begge disse momentene skiller *mutatis mutandis* Rottens personbeskrivelser fra dem vi finner hos f. eks. Zweig og Henrikson.

Rottens formuleringer tilhører det naturlige språket, og om man skulle finne en situasjon der en virkelig person med romanpersonens navn blir omtalt på samme måte, måtte det være den fortrolige samtalen mellom personer som kjenner Glahn godt, og som snakker om ham i hans fravær – f. eks. over et kafébord. I denne fortrolige samtalen veies romanpersonens handlinger opp mot hverandre, det avdekkes skulde lag i hans personlighet, skremmende sider, dultede drømmer. Det intime forholdet mellom fortolkeren og hans samtalepartner viser seg i at handlingene som omtales, mangler et vesentlig trekk ved deres handlingskarakter – den gjenfortellende presens gjør at de ikke fremstår som avsluttede – om den refererende fortolkeren faller tilbake i de episke tempora, fører intimitetsbruddet umiddelbart til aversjon hos den som må høre på – fortolkeren forteller nettopp *ikke* om handlingene og kan dermed ikke fremstille dem i deres perfektivitet, forutsetningen for den intime stilen er nettopp samerfaringen som den fortolkende samtalen bygger på.⁶ Om vi skulle forestille oss en samtale mellom to personer på Sirilund som hadde opplevd Glahns barnsligheter og på bakgrunn av denne opplevelsen ville søke å forstå ham over et kafébord, ville det åpenbart

⁶ Denne typen assimilasjon av episk fortid i referater er svært uvanlig i moderne tekstfortolkning, men følelsen av anmasselse og intimitetsbrudd som ser ut til å gjøre den umulig i dag, er trolig spesifikk for dagens vitenskapelige, tekstitolkende praksis. Den var til gjengjeld svært utbredt i antikken og lar seg observere f. eks. i Tore Hamsuns uvitenskapelige, gjenfortellende tolkning av *Pan*-handlingen: "Det kyske pikeuttrykk i hennes tommelfinger virket ømt på ham. Og hun, Edvarda, hadde løftet sløret fra sitt ansikt engang og sett at han hadde 'dyreblikk...'" (Hamsun 1952, 172). Også i Carl Angell-Petersens bok, som i sin helhet er viet uvitenskapelige personskildringer av Hamsun-figurer, blomstrer fortidsformene: "Edvarda var en kvinne med sterke lidenskaper og et forkvaklet sinn." (Angell-Petersen 1993, 49).

bli sett på som en anmassende tilranelse om en av dem begynte å opplyse den andre om episoder de begge hadde opplevd, uten den typen imperfektivitetsmarkører som den gjenfortellende presens representerer.

Tre momenter skiller imidlertid Rottums fremstillingsform fra kafébordets fortrolige samtale. For det første veltalenheten som kjennetegner tekstens uttalemodus *ex officio*. Denne dannede veltalenheten i hele setninger, hvis egentlige arena er forsamlingens offentlighet, danner en merkbar kontrast til samtalens emne – de nære og nærmeste ting, individet ikke som individ, men som Thomas Glahn. – For det andre den – om de skulle ha vist til en virkelig person (og bare i en slik, kontrafaktisk sammenheng) – nesten anmassende påståeligheten i beskrivelsene som legges frem. Denne påståeligheten, den formende viljen som lar seg erkjenne i formuleringene og den selvsikkerhet de frembringes med, er den direkte motsetningen til den fortrolige samtalen – småordenes og kondisjonalenes samtaleform *par excellence*. Det bør kanskje understrekes at den påståelighet i Rottums formuleringer som jeg vil peke på, ikke har noe å gjøre med hans holdning til sine medfortolkende leseres oppfatninger. Denne påståeligheten er heller ikke, slik jeg ser det, noe ubetinget negativt, – hans tolkninger og personskildringer presenteres systematisk som gyldige, men ikke alenegyldige – dette for øvrig i overensstemmelse med den fortrolige samtals sjangerkonvensjoner. Den for vårt vedkommende interessante påståeligheten oppstår først i sammenheng med det meningspluralistiske idealet som har en så fremtredende rolle i den nyere *Pan*-litteraturen. I vår tekst viser dette idealet seg bla. ved at en mengde andre *Pan*-fortolkere siteres og slik bidrar med like påståelige enkeltutsagn – som frister en tekstlig koeksistens med Rottums, slik at en mengde hver for seg påståelige enkeltutsagn utfyller eller uthuler hverandre. Den typen påståelighet som er spesifikk for det siterte utsagnet om Glahn som sivilisasjonsmenneske (og for de fleste av sitatene fra *Pan*-litteraturen han selv anfører), viser seg kanskje tydeligst i det for *vel valgte ord* typiske ettertrykket, man kunne si at den oppstår i det noen vil uttrykke seg slik at de rammer spikeren i hodet.

Et tredje moment som kjennetegner Rottums fremstilling av Glahn har å gjøre med det vi kunne kalle den internaliserende bevegelsen. I sitatet ovenfor kommer den til syne når romanfiguren, etter å ha blitt

betraktet i forhold til de juridisk-sosialantropologiske generaliseringene "sivilisasjonsmenneske" og "hvilken som helst borger", diskuteres i forhold til sine indre egenskaper. Disse indre egenskapene utgjør en så vesentlig del av Rottens personbeskrivelse at de på grunn av sitt omfang knapt kunne vært elementer i en fortrolig samtale. Begrepsligheten i disse personbeskrivelsene preges av deres affinitet til filosofiske uttrykksmåter, og dette slektskapet kunne brukes som et tredje kriterium for å skille Rottens personbeskrivelser fra dem som er vanlige i den fortrolige samtalen: Mens de førstnevnte ser ut til å ha fokus rettet mot personens psykologiske kjennetegn (her evnen til den frie viljesakt) som personens konstituerende elementer, gjelder dette ikke i samme grad for den fortrolige samtalen.

Påvirkning

Et kjennetegn som gjør Rottens artikkel egenartet i forhold til samtidens norske litteraturvitenskap, er de metafysiske forestillinger som på forskjellig vis kommer til syne i argumentasjon og konklusjoner. Det særegne ved disse forestillingens nærvær i artikkelen er at de til tross for den avstanden de behandles med, er konstituerende for tekstens argumentative (eller assosiativt-forbindende) struktur. De opptrer dessuten atskilt fra sin filosofi- og (proto-)vitenskapshistoriske kontekst, nærmest i en reaktualisert form, og virker på innfløkt vis sammen med et i artikkelen ofte funksjonalisert, moderne fortolknings- og meningsmessig pluralismeideal.

Vanskelighetene ved å gjengi konklusjonene i Rottens artikkel henger intimt sammen med det verdensbildet den bygger på og formulerer. Et første særtrekk som slår en ved dette verdensbildet, er dets sett fra et moderne ståsted avvikende metafysiske overbygning. I det siste, oppsummerende kapittelet i artikkelen omtaler Rottem for eksempel "romanens altomfattende forklaringsprinsipp, det som strekker seg utover naturen i snever forstand, nemlig Eros som livets innerste prinsipp" (s. 120). – At det fra forfatterens side her dreier seg om en type billedlig eller uegentlig språkbruk, er klart nok (for *Pan* er ikke noen filosofisk avhandling), og grunnen til at formuleringene er tatt med her, er åpenbart at de antas å ha verdi som element i en tolkning av romanen. – Hvordan kan vi forstå formuleringen om at Eros som livets innerste prinsipp er romanens altomfattende

forklaringsprinsipp? Sett fra et idehistorisk synspunkt har begrepene som brukes her, "livets innerste prinsipp" og "forklaringsprinsipp", bare overfladiske likheter. Det førstnevnte har metafysisk karakter, sistnevnte er et vitenskaps- eller kommunikasjonsteoretisk faguttrykk.

Uttrykket *livsprinsipp* har først i tiden etter 2. verdenskrig fått den dåm av *new age* som assosiativt knyttes til dets nåtidige bruksmåter. Mens det i dag ser ut til å være forlatt innenfor universitetsfilosofien, var det et mye brukt uttrykk innenfor noen av de i vid forstand spiritualistiske tankeretningene innenfor akademisk filosofi og psykologi i mellomkrigstiden. Dette gjelder blant annet tysk *Lebensphilosophie*, og når Rottem viser til Eros som livets innerste prinsipp, bruker han et uttrykk som i dets moderne form er preget av Ludwig Klages. I det lille, fra et nåtidig perspektiv i dobbelt forstand burleske skriftet *Vom kosmogonischen Eros* (1921) behandler Klages Eros som verdens- og livskonstituerende prinsipp. Klages' popularitetskurve har vært tydelig synkende de siste årene, og det virker vanskelig å forestille seg den posisjon Klages – som i dag sjelden nevnes uten henvisninger til Adornos *Zerstörung der Vernunft* – hadde hos f. eks. Walter Benjamin eller Robert Musil (Lebovic 2004). At Rottem her – bevisst eller ikke bevisst – setter seg i forbindelse med nettopp Klages, er interessant både fordi sammenhengen mellom Klages og Hamsun allerede er omtalt i faglitteraturen (Brynildsen 1973), og på grunn av den historiske ironien i at Rottem, med sin ideologikritiske bakgrunn, tilsynelatende ureflektert griper tilbake til uttrykksmåtene til en tenker som i den grad selv har blitt utsatt for ideologikritikk.

Når Kant i *Kritik der Urteilkraft* (§ 78, B358) beskriver *forklaring* som en avledning fra (kjente) prinsipper, støtter han seg åpenbart på tidligere, etablerte definisjoner og tankesett. Denne forestillingen ble ganske tidlig utfordret og ser ut til å være forlatt innenfor moderne vitenskapsteori, men opplevde en renessanse i den konstruktivistiske kommunikasjonsteorien etter 2. verdenskrig, f. eks. hos Paul Watzlawick. – Trolig ville det være upassende å se på bruken av uttrykket her som kantiansk eller konstruktivistisk orientert. Rottens begrepsbruk ser ut til å være alluderende heller enn direkte-henvisende. Den allusive bevegelsen går ikke i retning av noen bestemt tekst eller forfatter, men påberoper seg heller den dåm av ormsstukkenhet som hviler over uttrykket *qua* filosofisk terminus.

Rottens forestillinger om kjærlighetstematikken i *Pan* begrenser seg ikke til Eros som livets innerste prinsipp som altomfattende forklaringsprinsipp. Han omtaler også den kjente opposisjonen mellom et ømt/svermerisk/"sivilisert" og et sanselig/seksuelt/"naturlig" kjærlighetssyn og bruker en del plass på å påvise dem i romanen, men hevder at disse "underlegges" det omtalte forklaringsprinsippet (s. 120). Forholdene kompliseres ytterligere på de siste sidene i artikkelen, der forfatteren konkluderer med at det er mulig

å oppfatte *Pan* som en 'høysang' til kjærligheten. Det lar seg gjøre forutsatt at man utgår fra en bestemt kjærlighetsoppfatning, nemlig den som på tristanistisk vis identifiserer kjærligheten med drøm og lidelse, og som spalter eros i to: den lidenskapelig fikserte og den nomadisk flakkende, personifisert i den lidende elsker og den omvandrende Don Juan, de to representanter for henholdsvis kjærligheten som underkastelse og lidelse og ideen om kjærligheten som uforpliktende eros. (s. 124)

Forestillingen om et "tristanistisk" kjærlighetssyn går som et ledemotiv gjennom hele den tolkende delen av artikkelen, og som det går frem av sitatet, dreier det om et moment med en lett identifiserbar funksjon: "Tristanisme" er det sentrale tolkningsremediet i analysen. – Etter det jeg kan se, er det Rottem som har innført dette uttrykket i norsk litteraturvitenskap, men verken uttrykket eller bruken av det i sammenheng med tolkning av skjønnlitteratur er hans oppfinnelser. Rottens kilde ser ut til å være Thomas Bredsdorffs *Tristans børn* (1982), en bok som røper sin innflytelse i en rekke enkeltformuleringer i artikkelen,⁷ men som bare nevnes i noteapparatet ("har bidratt til å skjerpe mitt blikk for tristanismen i *Pan*" (note 33, s. 245)). I stedet viser Rottem til Denis de Rougemonts *L'amour et l'occident*, "en bred fremstilling av tristanismen i vestlig litteratur" (s. 100).

Omtalen av Rougemonts lille bok ville trolig ha overrasket forfatteren en smule, siden han bruker litteratur bare som eksempelmateriale i en mentalitetshistorisk fremstilling, og ikke minst fordi ordene tristanist/tristanisme ikke forekommer i den. Rougemont, som hos Rottem får den sær-skandinaviske yrkestittelen

⁷ F. eks. i påstanden om at Edvarda ikke er "en ekte datter av Isolde" (s. 102) – lignende slektskapsmetaforer forekommer *passim* hos Bredsdorff.

”idéhistoriker”, ønsker i boken å påvise en etter hans syn uheldig utvikling i de europeiske kjærlighetsforestillingerne gjennom det siste årtusenet og bruker myten om Tristan og Isolde som et element i påvisningen av et i dag dominerende, individualistisk-pervertert kjærlighetssyn. Dette kjærlighetssynet ønsker han å forbedre eller erstatte – for å restituere ekteskapet som institusjon.

Bruken av uttrykket tristanisme i den betydningen det har i artikkelen, er i seg selv resultat av en historisk utvikling som tør være enestående. Hos Rotttem betegner det åpenbart *ikke* tilhørighet til en gruppering av mennesker med samme, bevisste overbevisning, men heller et element i vestlige menneskers kollektive ubevisste. Avledningen –isme er som kjent ikke produktiv i betydninger som ikke har å gjøre med bevisst valgt gruppetilhørighet. Om man ville sette ord på den påståtte sammenhengen mellom Tristan-myten og Hamsuns romanfigurer, ville det språklig korrekte være å omtale tilstanden som tristani og Glahn som tristaniker. – Grunnen til Rotttems språkbruk er at ordet i sin herværende betydning lider under sin forhistorie. I -ismenes tidsalder betegnet tristanisme nettopp en bevisst valgt gruppetilhørighet – til den gruppen av mennesker som identifiserte seg med handling og musikk i Richard Wagners opera *Tristan und Isolde* (1865). Denne typen tristanisme er så sterkt representert i vestlig litteratur at den har vært gjenstand for en rekke motivstudier. Den regnes gjerne som en avart av den mer generelle *wagnérisme* som var utbredt blant intellektuelle og anti-intellektuelle i tiden frem til første verdenskrig. Wagnersk tristanisme kan oppsummeres som dekadentenes wagnerisme med elementer av det Adorno kaller *thalassale Regression* – ønsket om å gå i oppløsning, drukne seg (f. eks. i Wagners musikk), flyte ut (i havet) etc. Selv om mange skjønnlitterære funksjonaliseringer av dette motivet også omfatter et kjærlighetsmotiv, har altså ”wagnersk” tristanisme mer å gjøre med opium, enn med parforhold som sådan.

Sett mot denne bakgrunnen er Rotttems språkbruk åpenbart nyskapende: Han bruker det samme tekstlige utgangspunkt som Rougemont (og Wagner) – middelalderens *Tristan*-diktninger, og peker på det ”tristanistiske” kjærlighetssynet som ligger til grunn for dem:

[Myten om Tristan og Isolde] forteller oss at den kjærlighet som nærer seg på avstanden mellom de elskende og den motstand

deres kjærlighet støter på, det vil si den kjærlighet som ikke lar seg realisere som et fast, kontinuerlig og institusjonalisert forhold – at det er denne kjærlighet som brenner med den mest intense flammen. (s. 100).

Når det gjelder katakresen av tristanismebegrepet som betegnelse for en kjærlighetsoppfatning, har den altså en historie som ikke begynner med Rottems artikkel (og Bredsdorffs avhandling), men som jeg ikke kan gå nærmere inn på her.⁸ Som det antydes i artikkelens tittel, mener Rottem å ha funnet en tolkningsnøkkel til romanen; og i hans argumentasjon fungerer tristanismen uten tvil som et forklaringsprinsipp.

Tristanismen innføres proleptisk som "den kjærlighetsoppfatning som 'styrer' forløpet" (s. 96); senere hevder Rottem at adaptasjonen av denne kjærlighetsoppfatningen "gjør at teksten med nødvendighet må dømme Glahn og Edvardas kjærlighet til døden" (s. 98); deretter omtales tristanismen som "Glahns kjærlighetsoppfatning"; "Glahn føler, taler og handler i Tristans ånd" (s. 102). Artikkelen avsluttes med den ikke umiddelbart forståelige påstanden om at det i *Pan* er "én mytisk figur som får stå uimotsagt. Han heter ikke Pan. Han heter Tristan." (s. 124). – Den metafysiske overbygningen i artikkelen kan altså forsøksvis oppsummeres slik: Romanens "altomfattende forklaringsprinsipp" – "Eros som livets innerste prinsipp" – hersker over både den ømme/svermeriske/"siviliserte" og den sanselige/seksuelle/"naturlige" kjærligheten. Tristanismen regnes til den førstnevnte kjærlighetsgruppen, og får likevel "stå uimotsagt".

Før den videre situeringen av tristanisme slik den fungerer i artikkelens begrepsverden, er det på sin plass med noen bemerkninger om kjennetegn ved uttrykket slik det brukes i artikkelen. – For det første forutsettes (rottemsk) tristanisme som *ukjent* for tekstens imaginære lesere. – For det andre holdes det mytiske opphavet til tristanismeforestillingen varmt gjennom hele essayet – på første og siste side opptrer mytefiguren Tristan. Når dette mytiske opphavet skal tematiseres, brukes dessuten gjerne billedlig språk – Glahn som

⁸ Det tidligste belegget jeg kjenner, er en kapitteloverskrift i Norton og Killes *Philosophies of Love* fra 1971 ("Tristanism and Chivalric Love."). – At Rougemont unngår dette uttrykket, kan ha å gjøre med at det wagnerske tristanismebegrepet ser ut til å ha vært sterkere fiksert i Frankrike (og Italia) enn i USA og Skandinavia, (Koppen 1973) slik at det ville bli misoppfattet av franske lesere.

”Tristans sønn” etc. – For det tredje dreier det seg om et uttrykk som ikke blir begrepsliggjort innenfor rammene av romanteksten, og som må forutsettes som et ubevisst element i psyken til Glahn – romanens ”Tristan i jegerdrakt” – både som handlende romanperson og som forteller. Den tekstlige gesten Røttem foretar, er altså en avdekking, eller mer presist: Han viser hvordan en interpretatorisk bruk av tristanismetanken får romanens hovedperson etc. til å avdekke seg selv. – For det fjerde dreier det seg om et uttrykk som antas å ha relevans på flere forskjellige tolkningsnivåer. Som det går frem av sitatene, ser det ut til at forfatteren forestiller seg romanen som *gjennomtrukket* av tristanisme, den antas å prege både ”teksten”, Hamsun-som-forfatter, den mannlige hovedpersonen og den mannlige-hovedpersonen-som-forteller – eller rettere sagt: Røttem slår interpretatorisk mynt på uttrykket i sammenheng med diskusjonen av flere forskjellige tekstlige nivåer og instanser.

Innføringen av uttrykket som noe nytt og ukjent for den forestilte leseren har en mengde konsekvenser for dets tekstlige gestaltning: Myten om Tristan og Isolde gjenfortelles – enten til imaginære lesere som ikke kjenner den, eller som en reaktualiserende gjenoppfriskning. En opphavsmann for begrepet (og den ”tristanistiske” tilnærmingen) omtales og siteres utførlig (Rougemont), mens Røttems umiddelbare (og i artikkelen langt mer nærværende) kilde til tristanismetanken (Bredsdorff) underrepresenteres. Det knyttes an til tidligere, individualpsykologisk orienterte tolkninger (Nettum og Vige), samtidig som det antydes at de er irrelevante og at de er beheftet med selvmotsigelser – altså modne for revisjon (jf. s. 99). Røttem gjennomfører en approprierende bevegelse som ut fra et overordnet perspektiv må fremstå som paradoksal: Gjenfortellingen av sagnet om Tristan og Isolde er betydelig lengre enn det leseren trenger for å forstå tristanisme-forestillingen, men den er lang nok til at leseren fatter en tolkende interesse for den. Slik fremstår det som i utgangspunktet ikke er mer enn en gjenfortelling av Rougemont = Bredsdorffs tanker, som element i forfatterens og leserens tolkende praksis. Dette inntrykket forsterkes av den billedlige uttrykksformen som stadig forbinder selve myten – og ikke teoretiseringen om den – med romanhandlingen.

Den billedlige omtalen av forholdet mellom romanen og tristanisme har også andre funksjoner. At den har en funksjon i

forhold til idealet om språklig originalitet og *variatio*, er innlysende. Rottens språkbruk viser seg imidlertid å være preget av billedlige uttrykksmåter også når det ikke antydes et slektsforhold mellom romanens og mytens hovedpersoner. Rottens bruker hermetegn når han for første gang omtaler "den kjærlighetsoppfatning som 'styrer' forløpet" i romanen (s. 96), deretter ligger kjærlighetsoppfatningen "til grunn for" historien (s. 98), romanen er "gjennomsyret av tristanisme" (s. 100). At forstenede uttrykksmåter fra hhv. skipsfart, anleggsvirksomhet og bakerfaget opptrer som anskueliggjøring av tristanismens funksjon i romanen, er verken uvanlig eller overraskende. Det er imidlertid påfallende at alle de billedlige uttrykksmåtene impliserer en tids- eller årsaksforståelse der kjærlighetsforestillingen *går forut for* roman, handling, personpsykologi etc., altså en ontologisk prioritet.

Den tilbake- og (ontologisk-hierarkisk) oppadrettede bevegelsen som er preger Rottens billedbruk når han berører tristanismebegrepet, korresponderer med den avdekkende gesten som preger hans behandling av hovedpersonen. Tristanismen forutsettes som noe ukjent i Glahns psyke, og dens fordekthet ser ut til å være et vesentlig kjennetegn både med -ismen og med dens virkemåte, både i og utenfor romanhandlingen. – Rougemonts analyse av denne kjærlighetsforestillingen er som nevnt et forsøk på overvinne gjennom bevisstgjøring, og dette forsettet ser det ut til at også Bredsdorff slutter seg til. Rottens forsett har også med overvinne å gjøre, men er mer metodisk-tradisjonelt innrettet: I det øyeblikk Glahn-som-forteller anerkjennes som upålitelig, skapes leserens behov for å forstå fortelleren bedre enn ham selv. Oppfyllelsen av dette behovet skjer gjennom en velkjent fremgangsmåte som er eristisk heller enn hermeneutisk, der teksten leses ut fra det perspektiv at den er resultat av et selvbedrag som kan overvinnes gjennom leserens virksomhet. Et kjennetegn ved denne avdekkende praksisens dynamikk er at tolkningens eksplikative kraft (og dermed dens heuristiske verdi) blir større jo mer ubevisste og skjulte de avdekkede, drivende kreftene fremstår i romanteksten. – Om man skal dømme etter Rougemont, Bredsdorff og Rottens bruk av uttrykket, er tristanismens fordekthet et immanent vesenstrekk ved den; en tristanistisk tolkning av (fiktive eller virkelige personers) bevisst-

tristanistiske handlinger ville vel være mer interessant som tankeeksperiment enn som litteraturvitenskapelig metode.

At tristanismen som tolkningsverktøy gjøres gjeldende på flere tekstlige nivåer, følger til en viss grad av dens begrepsmessige egenart. Tristanismen fremstilles som en allmennmenneskelig egenskap eller mentalitet, og kunnskap om den forutsettes å kunne forklare både det lesende publikums holdninger, forfatterens virke og romanpersonenes handlinger. Dette muliggjør den samlende bevegelsen Rotttem gjennomfører ved at i utgangspunktet disparate foreteelser subsummeres under og forklares med utgangspunkt i tristanismebegepet. Tristanismen fremstilles som årsak til at den "temmelig banale" kjærlighetshistorien i *Pan* interesserer oss som lesere (s. 100), til at kjærlighetsfortellinger gjerne slutter ved giftemålet (s. 101), til at kjærlighetsforholdet mellom Edvarda og Glahn ikke fullbyrdes (s. 98 og *passim*), til at en individualpsykologisk tilnærningsmåte ikke alene er en passende tilnærming til romanen (*ibid.*) og til at Glahn-som-forfatter skriver (s. 111). – Spesielt interessant er den bevegelse Rotttem gjennomfører i forhold til det i *Pan*-forskningen stadig tilbakevendende spørsmålet om hvorfor Glahn og Edvarda ikke får hverandre. I den nyere *Pan*-litteraturen behandles dette spørsmålet sjelden uten en viss forlegenhet.

Spørsmålet er knapt, slik Wærp (1999, 230) hevder, et "sentralt fortolkningsfelt" i *Pan*-litteraturen. Det påfallende ved spørsmålet er heller at det nevnes og forlates. Når det nevnes, skjer det oftest med henvisning til to eldre studier (Vige 1963 og Nettum 1970),⁹ noe som gir forfatterne muligheten til å ta opp spørsmålet *som allerede stilt*, samtidig som viktigheten av det kan betones. – Forlegenheten ved

⁹ Wærp (1999, 230) nevner spørsmålet i en tilsynelatende unødvendig sluttnote med henvisning til Nettum og Vige; Rotttem innleder referatet av Vige og Nettums synspunkter ved å hevde at spørsmålet "kan virke snusfornuftig" (s. 97). Humpál (1998, 156) nevner spørsmålet i en sluttnote om "the question of who is 'guilty' for the relationship to go awry" – hermetegnet rundt *guilty* kan vel bare bety at han ikke ser på uttrykket – og dermed spørsmålet – som helt passende. Kittang (1995, 64) nevner spørsmålet, men distanserer seg fra det med en naivistisk-banaliserende uttrykksmåte: "Kvifor [...] Er det ganske enkelt fordi Edvarda viser seg å vere eit troll [...]?" – Seiler (1995, 267) viser til Nettum og Vige: "[D]ie Erörterung der Gründe für das Scheitern dieser Liebesbeziehung [ist] lange Zeit im Brennpunkt des Forschungsinteresses gestanden" – for deretter å forlate spørsmålet. Sehmsdorf (1974, 359ff.) berører spørsmålet, men uten å stille det direkte; allerede her er motsetningen mellom Viges og Nettums synspunkter etablert som intertekstuell bakteppe.

dette spørsmålet lar seg påvise i sekundærlitteraturen til andre verker enn *Pan*, og den er kanskje et allment kjennetegn ved moderne litteratur om tekster med motiver knyttet til uoppfylt kjærlighet. Hvorfor er det problematisk å diskutere grunnene til at romanpersonene ikke får hverandre? – Rottem antyder selv at dette medfører at litterære personer betraktes som om de var virkelige personer, noe han åpenbart ser på som upassende (s. 97). Denne synsmåten er i seg selv ikke uinteressant, men det vil føre for langt å diskutere den her i det omfang den fortjener. Påstanden om at litterære personer eksisterer i kraft av deres likhetstrekk med virkelige personer har en historie som går tilbake til Aristoteles, og det ser ikke – som tidligere nevnt – ut til at verken Rottem eller andre Hamsunforskere har kastet vrak på den antropomorfiserende betraktningsmåten som element i beskrivelsen av handlingene til litterære personer. – Hva er det da som gjør spørsmålet problematisk? – Etter mitt syn har problemet to sider, én knyttet til litterære personers egenart, og én knyttet til de tradisjonelle metodiske grense-dragningene i moderne litteraturvitenskap.

En vesentlig menneskelig egenskap som Glahn og Edvarda mangler, er evnen til å treffe selvstendige avgjørelser. Deres skjebne er bestemt i kraft av at de opptrer i Hamsuns roman, som nå engang handler om ulykkelig kjærlighet. Allerede det å kalle dem papirfigurer forfatteren skyver rundt på som han vil, ville være en billedlig uttrykksmåte som forlenet dem med et element av egeneksistens de ikke innehar. Når Rottem ser på det som upassende å betrakte dem som om de var virkelige personer, kan det være denne manglende egenskapen hos Glahn og Edvarda han sikter til. Problemene dette momentet fører til, har i alle fall konsekvenser for forholdet mellom tradisjonelle litteraturvitenskapelige kategorier som litterær person, motiv, tema og, for den saks skyld, forfatterintensjon. Spørsmålet om årsakene til at de litterære personene ikke får hverandre, er uhyre nært knyttet til handlingen i romanen som helhet, til kjærlighetstematikken i romanen, til mentalitetshistoriske faktorer i romanens diskursive omgivelser og, om man vil, til forfatterens ønske om å skrive om ulykkelig kjærlighet. Det er – i motsetning til f. eks. spørsmålet om hvorfor Glahn skyter seg i foten (som Sehmsdorff (1974, 371) bramfritt stiller), eller spørsmålet om hvorfor han lar Eva dø (som Kittang (1995, 67) stiller uten distanseringsvirkemidler) – så sentralt at et svar

innenfor rammene av personpsykologiske forklaringsmåter fremstår som banalt og irrelevant. Dette gir spørsmålet en grensekrenkende virkning. I sin likefremme form oppfordrer det til svar begrunnet i de litterære personenes psykologi, men underminerer samtidig den litterære figuren som metodisk betraktningssmåte ved den kontaminasjon av analytiske kategorier og de sirkulære slutningene det inviterer til. Hvis Glahn og Edvarda fikk hverandre, ville ikke *Pan* vært *Pan*.

Innenfor rammene av Røttems syn på tristanismen i *Pan*, er hans avsluttende kontring av spørsmålet om årsakene til bruddet mellom Glahn og Edvarda like sirkulær som svaret ovenfor:

[Man kan] hevde at spørsmålet om hvorfor Glahn og Edvarda ikke kunne få hverandre, er galt stilt. Hvis de gjorde det, ville nemlig forutsetningen for denne tristanistiske fortelling om uoppfylt kjærlighet ikke være til stede – vel og merke som tristanistisk fortelling (s. 110).

Den er likevel ikke intetsigende. Det interessante ved argumentasjonen her er at tristanismebegrepet tilkjennes en posisjon som gjør det mulig for forfatteren å anvende det som element i en forklaringsmåte som søker tilbake til primærårsaker og slår seg til ro med disse. I sitatet ovenfor fullføres forbindelsen mellom tristanismen og den ytre verden som artikkelen beskriver, begge instanser faller til ro og hviler i hverandre.

Det temmelig klare fokuset på en enkelt, universell forklaringsvei skiller Røttems *Pan*-utlegning ikke bare fra den konkurrerende *Pan*-litteraturen. Det Røttem ved sin bruk av tristanismebegrepet distanserer seg fra, er opplysningstidens velkjente forsøk på en vending bort fra interessen for den primære årsak som forklaringsmessig slutt- og utgangspunkt. Sett fra et post-hegeliansk ståsted representerer dette imidlertid heller et fortolkningsmessig problem, enn bekreftelsen på en arbeidshypotese. Dette skyldes ikke minst at den påståelighet, det ettertrykk som tristanismetanken (i kraft av å være et *vel valgt ord*) formuleres med, bare ut fra en ureflektert (og direkte fiendtlig) betraktningssmåte kan ses på som ubrutt og ureflektert fra Røttems side. Å skulle anse Røttems tanker om tristanismen i *Pan* som upålitelige ut fra en slik tankegang, er et synspunkt som er beheftet med den samme typen pinlighet som kan

gjøre seg gjeldende når fortellerne i *Pan* omtales som upålitelige: I begge tilfeller er det vanskelig – i tanke så vel som i fremstilling – å unngå den i Rottem's tilfelle upassende forestillingen om at det dreier seg om en upålitelighet som ikke vet om seg selv.

Litteratur

- Angell-Petersen, C. (1993): *Kvinner – (og noen haner) i Knut Hamsuns diktning*. Oslo: Eget forlag.
- Bredsdorff, Th. (1982): *Tristans børn: Angående digtning om kærlighed og ægteskab i den borgerlige epoke*. København: Gyldendal.
- Brynildsen, Aa. (1973): *Svermeren og hans demon: fire essays om Knut Hamsun*. Oslo: Dreyer.
- Brøgger, F. Ch. (1999): "'Gud vet, tænkte jeg, hvad jeg I dag er vidne til': Naturen som 'Det andre' i *Pan*". I: Arntzen, E. et al.: *Hamsun i Tromsø II: Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse*. Tromsø: Hamsun-selskapet.
- Hamsun, T. (1952): *Knut Hamsun – min far*. Oslo: Gyldendal.
- Humpál, M. (1998): *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels*. Oslo: Solum.
- Kittang, A. (1995): "Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*." I: Knutsen, N. (red.): *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Tromsø: Hamsun-selskapet.
- Koppen, E. (1973): *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin etc.: De Gruyter.
- Lebovic, N. (2004): "Dionysian Politics and the Discourse of 'Rausch'". *Working Papers of the UCLA Center for European and Eurasian Studies* 2004 (4).
- Mazor, Y. (1984): "The Epilogue in Knut Hamsun's *Pan*". *Edda* (6).
- Nettum, R. (1970): *Konflikt og visjon: hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912*. Oslo: Gyldendal.
- Norton, D. L., Kille, M. F. (eds.) (1971): *Philosophies of Love*. Totowa (New Jersey): Rowman and Littlefield.
- Rottem, Ø. (1986): "Pan – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerdrakt" i Knutsen, N. M. (red.): *Pan, handelsstedene, novellene, illustrasjonene. Rapport fra litteraturseminaret, Hamsun-dagene 1986*. Tromsø: ISL.
- Rottem, Ø. (1996): "'Jeg vil være dig tro om jeg skal dø for det' Pan – en høysang til Kjærligheten og Nordlandsnaturen eller Tristan i jegerkostyme" i Rottem, Ø.: *Lystlesinger. Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur*. Oslo: Cappelen.

- Rottem, Ø. (2002a): *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo: Gyldendal.
- Rottem, Ø. (2002b): "Pan – En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt". I Rottem 2002a.
- de Rougemont, D. (1974): *Love in the western world*. Translated by Montgomery Belgion. New York etc.: Harper & Row.
- Rougemont, D. de (1972): *L'amour et l'occident*. Paris: Plon.
- Sehmsdorf, H. (1974): "Knut Hamsun's *Pan*. Myth and Symbol". *Edda* 1974 (6).
- Seiler, Th. (1995): "Knut Hamsuns *Pan* als patriarchaler Schöpfer-Mythos". *Edda* 1995 (3).
- Tang, J. (1977): *Den oprørske elsker: Kritik af vores kærlighedspraksis gennem analyse af klassiske kærlighedsromaner*. København: Borgen.
- Turco, A. (1980): "Knut Hamsuns *Pan* and the Riddle of Glahn's Death". *Scandinavica* 19 (1).
- Vige, Rolf (1963): *Knut Hamsuns Pan: En litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Wærp, H. (1999): "Knut Hamsuns *Pan*. Nordlandsnatur eller symbollandskap?" I: Lærkesen, I. et al. (1999): *Naturhistorier. Naturoppfatning, menneskesyn og poetikk i skandinavisk litteratur*. Oslo: Cappelen.
- Aarseth, A. (1976): *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*. Oslo: Gyldendal.

SARTRE OG SOLSTAD OM ROLLESPILL OG AUTENTISITET

Trygve Lavik

Dag Solstads klassiske artikkel "Nødvendigheten av å leve inautentisk" (1968) er en introduksjon til Witold Gombrowicz' forfatterskap, men artikkelen kan like mye leses som en artikulasjon av Solstad egen grunnleggende filosofi om rollespill og identitet.¹ En filosofi som han eksplisitt prøver ut i sin debutroman *Irr! Grønt!*, men som også mer eller mindre implisitt er til stede i hele hans forfatterskap.² I "Nødvendigheten av å leve inautentisk" skriver Solstad: "Denne lette skissen av Gombrowicz' grunnbegrep Form viser – forhåpentlig – dens slektskap med eksistensialistiske måter å tenke på."

I denne artikkelen vil jeg vise på hvilke måter Dag Solstads tenkning er i slekt med eksistensialistiske måter å resonnerer på, nærmere bestemt med Jean-Paul Sartres filosofi. Sartres filosofi er en understrøm i Solstads forfatterskap som ikke ofte nok har blitt belyst. Nå må det påpekes at Solstads forfatterskap har et vell av andre påvirkningskilder enn Sartres forfatterskap, og at Solstads romaner heller ikke kan betraktes som illustrasjoner av eksistensialistiske ideer. Et sentralt siktepunkt med denne artikkelen er snarere å vise hvordan eksistensialistiske ideer settes på spill i fortellingene. De begrepene fra Sartres filosofi som jeg vil bruke i min analyse er vond tro, blikk og skam.

1. Vond tro - selvbedraget

1.a) Sartres filosofi i *Væren og Intet*

For å forstå Sartres begrep om selvbedraget må vi først se litt nærmere på noen sentrale aspekter ved Sartres hovedverk *Væren og Intet* (1943). Det Sartre kaller den menneskelige virkeligheten utspiller seg mellom det som er, Væren, og det som ikke er, Intet. Denne inndelingen av den menneskelige virkeligheten i to regioner er grunnlaget for hele Sartres ontologi. Tingene bare er. De er, som Sartre kaller dem, *væren-i-seg*. Mitt

¹ Nå er det kanskje litt underlig å tilskrive en skjønnlitterær forfatter en filosofi, men i denne artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i Solstads to artikler "Spilleren" (1968a) og

"Nødvendigheten av å leve inautentisk" (1968b), som jeg vil lese som filosofiske artikler.

² Solstad har selv understreket sin vedvarende gjeld til Gombrowicz. Se for eksempel Jan Kjærestads intervju med Dag Solstad, *Vinduet*, 3, 1984.

skrivebord bare er, det er seg selv likt, det er identisk med seg selv. Bordet har et innhold, slikt som for eksempel bordflate, bein, tremasse, noe det helt uproblematisk eksisterer i samsvar med. Hva det betyr at ting faktisk er identiske med seg selv får vi demonstrert når et maleri er kommet på avveier og man tror man kanskje har funnet det. Da må man forsikre seg med nitidige undersøkelser at det ikke er en falsk kopi, men at maleriet er identisk med seg selv.

Motpolen til tingene er bevisstheten, som Sartre kaller for *væren-for-seg*. Sartre tar utgangspunkt i Edmund Husserls definisjon av bevisstheten som intensjonal, dvs. bevisstheten er alltid rettet mot et objekt. Bevisstheten er derfor alltid bevisstheten *om noe*, slik som for eksempel min bevissthet om skrivebordet foran meg. Bevisstheten er ikke noe eget i tillegg til det den er bevissthet om. Bevisstheten er et Intet. Hva som menes med det kan klargjøres med en analogi. La oss tenke oss en mestertyv som er ekspert på forkledningskunst. Når en slik mestertyv og forkledningskunstner kler seg ut i andres klær, og gir seg ut for å være en annen person enn den han er, er han en person han ikke er. På samme måten er bevissthetens forhold til tingene. Bevisstheten låner sin Væren fra tingen, det den altså selv ikke er. Men det som er interessant med denne analogien er den måten analogien *ikke* ligner på forholdet mellom bevisstheten og tingene. Vi kan nemlig tenke oss at noen tar tak i den forkledde mestertyven og avslører ham. Da blir det åpenbart at han er noe annet enn den han utgav seg for å være. Mestertyven er forskjellig fra den han gav seg ut for å være, på samme måten som kaffekoppen min er forskjellig fra min telefon. Bevisstheten derimot er ikke noe annet enn det den er bevissthet om. Sartre mener derfor at bevisstheten selv ikke er noe annet enn denne negerende virksomheten. Bevisstheten kan ikke gripes, som en ting. Vi kan bare bli bevissthet om vår egen bevissthet som noe som stadig negrer det den er bevissthet om.

Det Sartre kaller for den menneskelige virkeligheten utgjøres ikke av bevisstheten på egen hånd. Bevisstheten svever ikke ensomt rundt i et eneste stort, tomt intet. Den menneskelige virkeligheten innebærer at vi alltid allerede er *situert* i en *situasjon*. Mennesket svarer på situasjonen med et *prosjekt*. Det er væren-i-seg og væren-for-seg som til sammen utgjør situasjonen. For den menneskelige virkeligheten, dvs. innenfor situasjonen, fremstår væren-i-seg som faktisitet, mens væren-for-seg fremstår som overskridelse. Væren-i-seg vil ikke fremstå som faktisitet

dersom ikke den menneskelige virkeligheten har et prosjekt om overskridelse, og likeledes vil ikke væren-for-seg fremstå som overskridelse dersom den ikke møter motstand, dvs. faktisitet. En fjellside vil ikke fremstå som bratt og slitsom dersom jeg ikke har et prosjekt om å bestige fjellet, og heller ikke som bratt og farlig dersom jeg har et prosjekt om å stå på slalåmski nedover fjellsiden. Og hvis ikke væren-i-seg fremstod som faktisitet for våre prosjekter, ville prosjektene miste karakter av å være overskridelse. Eksempelvis ville ikke de moderne polfarere oppleve sine prosjekter som overskridelse dersom ikke henholdsvis nord- og sørpolen lå der de faktisk ligger omsluttet av enorme mengder ismasse, kulde, rev, klipper og vandrende isbjørner.

Det at den menneskelige virkeligheten består av *Væren og Intet*, er Sartres ontologiske begrunnelse for at mennesket er fritt. Da den menneskelige virkeligheten inneholder Intet, muliggjør dette Intet friheten. Den enkleste inngangen til en forståelse av at mennesket er et Intet, er at vi er måloppsettende. Disse målene eksisterer ikke, de er et Intet. Samtidig er også vår streben etter å realisere disse målene noe som intetgjør vår tidligere situasjon. Slik tilfelle er med slaven Spartacus som gjør opprør mot romerne, Nora som forlater Helmer, dataingeniøren som sier opp jobben for heller å utdanne seg til filosof. Ved enhver situasjon foreligger det alltid muligheter, og det å benekte at vi i det minste har muligheten til å velge ett av disse alternativene, er samtidig å benekte at vi er slik Dag Østerberg sier, "det *intet* som lar verdens fenomener fremtre."³ Da forholder vi oss til oss selv ikke som et Intet, men som en ting, og da har vi havnet i selvbedraget.

Sartre kaller selvbedraget for vond tro.⁴ Vond tro er å flykte fra situasjonens tosidighet. Situasjonen konstitueres, som vi har sett, både av faktisitet og overskridelse. Selvbedraget består i å forstå situasjonen som enten bare faktisitet eller som bare overskridelse. Selvbedraget kan innta to former, oppriktigheten/god tro og vond tro, men Sartres poeng er til slutt at oppriktigheten/god tro egentlig bare er en undergruppe av vond tro. Når man er oppriktig (eller i god tro) sier man: "Ja, jeg er den du beskylder meg for å være, og jeg kan ikke overskride meg selv, jeg er kun faktisitet". Eksempler på oppriktighet kan være personen som sier

³ Østerberg 94: XI

⁴ Sartres term *mauvaise foi* har mange alternative oversettelser til norsk slik som "dårlig tro", "falsk tro" og "ond tro". Sartre kaller ikke dette fenomenet for "livsløgnen" da han skiller vond tro fra løgn, av en opplagt grunn: Det å lyve for seg selv er en logisk umulighet, i det minste innebærer det et paradoks, hvorvidt Sartre har klart å manøvrere utenom dette paradokset er et annet og vrient spørsmål, som vi ikke skal ta opp her.

”Ja, jeg er feig, jeg”, eller ”Ja, jeg er lat, jeg”. Den oppriktige har valgt å gjøre seg selv til et objekt, og valgt mindreverdet som prosjekt. Grunnen til at vi kan henfalle til en slik type selvbedrag er at vi da slipper unna det ubehaglige kravet til å handle og velge. Innsikten som vi skjuler er at vår bevissthet er et Intet. Følgelig er vi dømt til å stadig velge oss selv i frihet, på nytt og på nytt. Den autentiske eksistens er altså ikke det samme som å være i god tro, eller å være oppriktig. Det utbredte idealet som sier at det viktigste er å være seg selv, vil altså for Sartre være et selvbedrag, da et slikt ideal fordrer at det er mulig å være et selv, i betydningen av en essens, dvs. som en substans med egenskaper.

Når man er i vond tro sier man ”Nei, jeg er ikke den du beskylder meg for å være, for jeg er kun overskridelse”. Men i et slikt prosjekt har man gjort overskridelsen til en ting man allerede er. Man er det man ikke er, på samme måten som telefonen ikke er det samme som kaffekoppen. Hjalmar Ekdal i *Villanden* befinner seg i et slikt selvbedrag. Han mener selv at han ikke er den han tilsynelatende er, nemlig en lat, middelmådig fotograf. I egen øyne er han egentlig en oppfinner. Når en person, slik som for eksempel Hjalmar Ekdal, lever den viktigste delen av sitt liv i en dagdrøm, har han flyktet inn i overskridelsen. Det kan kanskje synes som om dette strider med Sartres påstand om at mennesket er et Intet som stadig må velge seg selv, og at vi stadig skal forsøke å virkeliggjøre prosjekter som overskrider oss selv. Forskjellen er at et prosjekt, som ikke er i vond tro, møter livets realiteter i form av faktisitet. Vi drømmer ikke bare om å bestige et fjell, men vi gjør det faktisk. Da opplever vi, innenfor prosjektet, vår kamp med faktisiteten. Når man derimot flykter inn i overskridelsen, har man flyktet fra situasjonen som består av enheten av faktisitet og overskridelse. Overskridelsen lever sitt eget liv, uten at man prøver å virkeliggjøre prosjektet og bryne sitt overskridende prosjekt mot faktisiteten.⁵

⁵ En tredje form selvbedraget som man kan innta er en type selvbedrag hvor vi på én og samme tid, dels flykter inn i overskridelsen og dels inn i faktisiteten. Sartres eksempel er et stevnemøte mellom en mann og en kvinne. Kvinnen nyter mannens komplimenter, men hun fryser dem fast i øyeblikket, de er noe som kun eksisterer her og nå, mens de sitter tête-à-tête ved et restaurantbord. På den måten skjærer hun vekk komplimentens overskridende betydning henimot det videre forløpets eventuelle seksuelle tildragelser. Komplimentene får dermed bare karakter av å hylle hennes person, og ikke hennes kropp, hun har blitt kun ånd. Hun har flyktet inn i overskridelsen. Da kavalieren griper hennes hånd, lar hun ham gjøre det, men lar likevel sin hånd bare hvile dødt i hans hender. Da gjør hun sin egen kropp til en ting, som ligger i hans hånd. Hun utsetter å ta et valg, dvs. hun er ikke sin kropp. Dersom hun derimot velger å være sin kropp, kan hun trekke hånden tilbake, eller trykker mannens hånd, eller hva hun nå måtte finne på. Men kvinnen som bare lar hånden ligge i mannens hender

Vi har i dette avsnittet sett at væren og intet, dvs. tingene og bevisstheten innefor den menneskelige virkeligheten, fremstår som faktisitet og overskridelse, og at det å kun gjøre seg til én av delene, er å rømme fra situasjonen og inn i selvbedraget. Vi skal i neste avsnitt se at også Solstad avviser at mennesket kan være identisk med sin rolle, et syn som samsvarer med den ene typen selvbedrag som Sartre skisserer. Dette går ut på å gjøre seg selv identisk med faktisiteten, dvs. å forstå seg selv som en ting.

2.b) Om rollespill og autentisitet i Solstads artikler

Solstads rollespillteori, slik den fremstilles i artiklene "Nødvendigheten av å leve inautentisk" og "Spilleren" bygger på samme innsikten som vi kan finne hos Sartre, nemlig at mennesket ikke kan identifiseres med en ting, og følgelig ikke bli ett med sin rolle.⁶ Heller ikke Solstad mener at det finnes noe selvidentisk jeg bak rollen. "Det har med å vite at utenom roller er ingenting" (Solstad 1968a:110). I artikkelen "Nødvendigheten av å leve inautentisk" er form det sentrale begrepet:

Form er alt det som et menneske manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, idéer m.m. Formen varierer for hver situasjon et menneske opptrer i. (Solstad 1968b:127)

Solstad mener at mennesket ikke kan bli identisk med seg selv, da formene er noe som allerede ligger der fra før og er bestemt av andre. Og derfor hevder Solstad at

[Det er] et faktum at mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med sin form. Eller mer dagligdags: At mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med den han gir seg ut for å være. (Solstad 1968:128)

som en ting, bare *har* en kropp, hun lar sin kropp kun være en ting. Hun har flyktet inn i faktisiteten. (Sartre 1943b: 77-78)

⁶ Solstad vil i denne artikkelen i første rekke klargjøre aspekter ved Gombrowicz' forfatterskap som har hatt betydning for hans egen tenkning, og artikkelen fremstår dermed, slik mange har påpekt, som et idémessig program for hans kommende roman *Irr! Grønt!* (Bache-Wiig 1977: 133) Rollespillteorien i *Irr! Grønt!* er ikke bare påvirket av Gombrowicz og Sartre, men også av den danske attityderelativismen og fra sosiologisk litteratur (Thon 2000:38).

Det kan imidlertid synes som om Sartre og Solstad har forskjellige syn på hvorvidt autentisk eksistens er mulig og ønskelig. Solstads budskap i artikkelen er at vi bør leve inautentisk, mens Sartre nettopp mener at mennesket bør forsøke å leve autentisk. Jeg mener at dette er en skinnuenighet mellom Solstad og Sartre. De legger forskjellig betydning i betegnelsen "autentisk eksistens". La oss sette opp en tolkningsliste:

T_0 autentisk eksistens

T_1 å være det intet som lar verdens fenomener fremtre⁷

T_2 å være selvidentisk på samme måten som tingene er identiske med seg selv

Sartre tolker T_0 i retning av T_1 , mens Solstad tolker T_0 i retning av T_2 . Det Solstad kaller for autenticitet blir dermed det samme som Sartre kaller for oppriktigheten/den gode tro, og som Sartre, på samme måten som Solstad, mener er en type selvbedrag, og følgelig det motsatte av det Sartre forstår som autentisk eksistens. Solstad og Sartre er derfor enige i selve saken, dvs. at mennesket verken kan, eller bør forsøke, å gjøre seg til en selvidentisk ting.

2.c) Selvbedragere i *Irr! Grønt!* og *Ellevte roman, bok atten*

Jeg skal nå undersøke hvordan Sartres begreper om faktisitet, overskridelse og selvbedrag kan brukes til å belyse noen scener fra Solstads romaner *Irr! Grønt!* og *Ellevte roman, bok atten*. Disse eksistensialistiske ideene blir ikke kun illustrert i Solstads romaner, men snarere satt på spill i møte med den konkrete fortellingen.

I romanen *Irr! Grønt!* er bilde et av nøkkelbegrepene. Aftenlandet, som bokens hovedperson Geir Brevik må henslepe sin tilværelse i, er en bildevirkelighet. I Platons hulelignelse sitter fangene fastbundet til huleveggen og ser på bildene som skyggene kaster på veggen. Skyggebildene lages av noen personer lenger opp i hulen som bærer dukker og redskaper, som hulens bål lyser opp, slik at skyggebildene flimrer over huleveggen. Fangene er henvist til en bildevirkelighet som sin eneste virkelighet. I romanen *Irr! Grønt!* er det også noen ubestemmelige makter utenfor ham selv som skaper disse bildene, og det er oldingene. Oldingene holder opp bilder for Geir Brevik, bilder som sier at han skal være ung og spille rollen som ung mann. Det vil imidlertid ikke Geir Brevik være med på. Men i motsetning til helten i Hulelignelsen, som bryter gjennom barrieren av bildemakere og som

⁷ Dette er som tidligere nevnt en formulering som Dag Østerberg bruker. (Østerberg 1994:XI)

kommer seg ut av hulen til lyset og sannheten, blir Geir Breviks strategi å lage kaos nede i hulen. Han vil spille ut bildene, ved å vende bildene mot seg selv, sette opp et speil for dem. Han identifiserer seg tilsynelatende med bildene fullt og helt, mens han samtidig forsøker å vrenge dem, slik at de sprekker.

En viktig scene i *Irr! Grønt!* foregår i et kunstmuseum og utspiller seg mellom de jevngamle barndomskameratene Geir Brevik og Nils Hanson, og en ny bekjent av dem. Hun heter Benedikte Vik og er sekretær i et helikopterutleiebyrå. De ser på et maleri som fremstiller en naken mann, og to kvinner som med skremte og innestengte blikk ser på denne mannens stolte nakenhet. Benedikte Vik stiller seg i en bestemt vinkel i forhold til bildet, og retter blikket mot den malte, nakne mannens edlere deler, som hun ser på uten blygsel eller redsel, og setter dermed et spørsmålstegn ved de forskremte kvinnene i maleriet. Rett foran øynene på den farlige intellektuelle Geir Brevik, foretar altså sekretæren Benedikte Vik i et kort øyeblikk en slags improvisert *performance act*, hvor hun iscenesetter seg selv som en del av og som en utvidelse av maleriet. Denne handlingen rekontekstualiserer hele kunstverket. Fra å være en stolt framvisning en manns nakenhet, og to kvinners forskremte redsel for denne maskuline og virile kraft, blir maleriet, med sekretærens *performance*, en ironisk kommentar til den jålete intensjonen den mannlige kunstneren opprinnelig hadde. Benedikte Vik har utspilt Geir Brevik, og hun gjort narr av både mannens verden og av den intellektuelle kunstens sfære. Og Brevik er imponert av henne. Han som er romanens protagonist har funnet en verdig antagonist: Hun er like sterk som han. Og hun er en spiller. Hun vinner makt, ved å spille ut andre, ved å ironisere over de rollene de har identifisert seg med. Geir Breviks prosjekt i romanen blir å bekjempe antagonistens Benedikte Vik ved å spille henne ut, ved å ironisere over de rollene og formene hun har identifisert seg med, tatt bolig i.

Nå er det ikke egentlig Benedikte Vik som er romanens virkelige antagonist. Den virkelige fienden er selve de formene, bildene, mønstrene som oldingene har laget og som Geir Brevik mener både han og Benedikte er fanget av. Dette er former de må forsøke å frigjøre seg fra. Boken illustrerer hvordan kapitalismens (oldingenes) ideologi, trenger så dypt ned i samfunnet, at kapitalismen også styrer og regisserer det som strengt tatt burde være åpent for ekte livsutfoldelse. Geir Brevik ønsker derfor å be Benedikte med på kino, hvor hans plan er

å utføre en tilsvarende *performance act* inne i kinolokalet. Det skal han gjøre under framvisningen av reklamefilmene. Det er disse bildene som fjetrer og styrer Benedikte Vik, på samme måten som han selv er fjetret og styrt av oldingenes bilder i kunstmuseene. Geir Breviks hensikt med å be Benedikte Vik på kino er altså ikke autentisk, den er inautentisk. Han vil forsøke å spille ut rollen som ung mann som ber ung kvinne på kino.

Det Geir ønsket med telefonsamtalen var faktisk å be henne på kino. Det var filmen som var hans mål, å få Benedikte med på kino og sammen med henne se bildene vise seg på lerretet, det var det han ønsket når han ringte til henne. [...] Derfor var han trådt ut av mønsteret om han aldri så mye fulgte det. Ja, han fulgte det fullstendig, han var identisk med sin rolle – og han overvant den dermed, for rollen bygde jo på at man ikke *kunne* være identisk med den – hans samtale var ikke en samtale om noe annet, men om det saken dreide seg. Selv om det bildet han dannet, var en del av oldingenes bilde av ungdommen, var det nå blitt et omsnudd bilde, et bilde med omsnudd innhold, men det var han alene om å vite – hun trodde at han fulgte spillereglene og at han dermed hadde andre intensjoner enn dem han ga uttrykk for, og derfor kunne han stå i telefonen og more seg over at han lurte henne fordi han var absolutt ærlig. Til tross for alle symptomene, svette, skjelving, stamming, pauser, nøling, nervøs røst, så følte han seg befridd. Mønstrene raknet. Endelig raknet mønstrene. Endelig unngikk han å bli slukt av "den unge gutten". (Solstad 1969:89)

Dette avsnittet illustrerer en situasjon. Situasjonen består i hvordan helten blir møtt av former, dvs. faktisitet, som han selv lager sitt eget perspektiv på i kraft av sitt prosjekt, dvs. sin egen overskridelse. Faktisiteten er også til stede som svette, skjelving, nervøs røst, etc. men han mener likevel at han har overskredet faktisitetens nødvendige begrensninger, han gjør seg ikke identisk med faktisiteten. Geir Brevik mener han selv her eksisterer som ren overskridelse. Er dette en illustrasjon av hvordan det er mulig å bli en god spiller, som lever inautentisk? Det er ikke åpenbart. Sartre mener at autentisk eksistens er å fastholde situasjonen som både faktisitet og overskridelse. Det Sartre kaller for vond tro, kan like gjerne være at man har gjort seg selv til kun overskridelse, at man mener selv man ikke er det alle andre ser at man er. En lite tolerant og psykologiserende tolkning av Geir Brevik kan være at han egentlig er en fyr som lider av kvinneangst, noe han ikke vil innse, og derfor har flyktet inn i et selvbedrag hvor han har ser seg selv som

ren overskridelse; som en fyr som har gjennomskuet alt, samtidig som hans svette, skjelving etc. avslører hvem han egentlig er.⁸

En mer sympatisk tolkning kan imidlertid være at Brevik er autentisk, vel og merke i Sartres betydning av ordet: Brevik fastholder situasjonens enhet av faktisitet og overskridelse. Det interessante med Solstads beskrivelse er hvordan situasjonens overskridelse og faktisitet lever side ved side. Det er ikke entydig hvorvidt Brevik enten er i vond tro, altså har flyktet inn i overskridelsen og vekk fra en identifikasjon med faktisiteten, eller om Brevik er autentisk i Sartres betydning av ordet, og fastholder situasjonens enhet av faktisitet og overskridelse.

I *Ellevte roman, bok atten* er det en scene som ligner på scenene fra *Irr! Grønt!*, hvor hovedpersonen Bjørn Hansen spiller rollen som sjalu mann for sin samboer Turid Lammers.

Men han brøt ut i sjalusi, han viste henne alle de klassiske tegnene på det. Og han spilte heller ikke, han følte sjalusienes mørke irrganger i seg, den djupe forlatthet og det mørke raseri, frastøtelsen og forstøtelsen, alt fløy mørkt og djupt og dirrende gjennom ham. Men det var bare spillfekterier. Han satt hele tida kaldt og iakttok seg sjøl, der han vandret rundt på golvet og i fortvilelse skyttet de anklager mot henne, som hun beveget tok i mot. Slik holdt han henne oppe. Slik bar han henne på hendene. (Solstad 1992:29)

På samme måten som Geir Brevik spiller han, og overskrider dermed situasjonens faktisitet, samtidig som han kjenner situasjonens faktisitet på kroppen. Spørsmålet blir hvorvidt Bjørn Hansen her er en selvbedrager: Har han flyktet fra sjalusis faktisitet og inn i overskridelsen? Eller fastholder Bjørn Hansen situasjonen, som bestående av både faktisitet og overskridelse, hvor bevissthetens prosjekter og følelsenes faktisitet aldri kan forenes i en høyere syntese? Jeg mener scenene fra *Irr! Grønt!* og fra *Ellevte roman, bok atten*, verken kan betraktes som en illustrasjon av selvbedraget eller den autentiske eksistens, men at eksistensialistiske begreper snarere settes på spill, enn at de fremstilles i kraft av pedagogiske eksempler, slik som for eksempel Sivert Ødegaard synes å mene.

⁸ Det er mange passasjer i teksten som vitner om Breviks kvinneangst. "Hun (...) kunne dermed å sitte henslengt og demonstrere kjedsommelighet (...) sitte og demonstrere "å være utenfor", rynke pannen" (18) "Hun var overlegen" (19) "Vik var suveren" (20) "hun [var] bare ved sitt nærvær en trussel" (69) "Det diffuse truende var forsvunnet" (70).

Sivert Ødegaard hever i artikkelen "Eksistensiell Eskapisme" at heltene i Solstads 90-talls romaner er personer som befinner seg i vond tro. Et problem med Ødegaaards analyse er hans eksegese av Sartres filosofi. Han synes å blande sammen Sartres begrep om autentisitet med det å være i god tro, noe som for Sartre er det samme som oppriktigheten, altså å være i vond tro.

Bjørn Hansen "lykkes" [kun] i sine inautentiske valg, når han flykter fra virkelighetens ubehag. Når han tilsynelatende ønsker å handle i "god tro", å gjøre noe han fullt og helt kan identifisere seg med, noe som er *ekte følt*, da ender det i en gedigen fiasko. (Ødegaard 1998:322)

Ødegaaards tolkning kan absolutt ha mye for seg, men om vi skal bruke Sartres autentisitetsbegrep, kan altså ikke god tro betegne det samme som autentisk eksistens. Ødegaard mener også at Bjørn Hansen er i vond tro når Hansen frivillig setter seg i en rullestol fordi han dermed har gjort seg selv til en ting. Problemet med en slik analyse er at Bjørn Hansen selv *vet* at han ikke er lam, han *tror* ikke selv at han er lam, følgelig er ikke Bjørn Hansen i vond tro. Solstads roman lodder tross alt dypere enn som så, og jeg tror heller ikke Sartres begreper er særlig velegnet til å tolke skildringen av Bjørn Hansens rullestolprosjekt.

Vi har i del 1 sett at Solstads romanfigurer verken entydig kan beskrives som personer i vond tro, eller personer som realiserer en autentisk eksistens, men at scenene på en presis måte illustrerer hvordan den uavklarte tvetydigheten mellom faktisitet og overskridelse går helt inn margin på personenes selvoppfattelse.

2. Blikket

Sartres teori om blikket er inspirert av Hegels teori om herre og trell. Hegel mener at relasjonen mellom herren og trelle oppstår og opprettholdes i kraft av den gjensidige anerkjennelsen av hverandre som herre og trell. Trellen godtar at han er den underlegne, at han bare er et middel, et objekt som herren bruker til å skaffe seg selv nytelser. Herren på sin side er avhengig av trelles anerkjennelse av ham selv som herre. Da forholdet mellom herre og trell er et sosialt spill – og ikke en relasjon som er bestemt av naturen – er det likevel mulig å bryte spillet. Trellen kan bli bevisst at hans rolle som trell bare er en sosialt definert rolle, som

er opprettholdt av ham selv og herren, og som han derfor selv kan redefinere.

Sartre mener også at forholdet mellom mennesker er preget av en slik skjult maktkamp hvor vi stadig prøver å gjøre den andre til objekt og oss selv til subjekt. Kampen dreier seg om å gjøre den andre til et objekt for sitt eget blikk, og unngå å bli gjort til objekt av den andres blikk. Sartre mener at den eneste begrensning som finnes for menneskets frihet, er andre menneskers frihet. Vi kan imidlertid ikke bli frie sammen, jeg kan kun bli fri ved at jeg gjør de andre til objekt. Og jeg kan gjøres ufri ved at den andres blikk gjør meg til objekt. Hegels herre-trell dialektikk innebærer også at trelle selv er med på å opprettholde herrens underkjennelse av ham selv som trell, og følgelig som et objekt, eller middel, for herrens prosjekter. På samme måten kan også forholdet mellom bevisstheter i Sartres filosofi innebære at den ene er med på spillet som fører til at han selv blir objekt, slik tilfellet er i oppriktigheten, hvor man selv velger mindreverdet som en flukt fra friheten.

2.a) Blikket forstått som en herre-trell relasjon

En nærliggende tolkning av *Irr! Grønt!* er at romanen dreier seg om trellens, dvs. Breviks kamp mot herren, dvs. oldingene altså kapitalistene og alle andre som sitter med makten i Aftenlandet.⁹ En slik tolkning gir mening til beskrivelsene av oldingeblikkene i *Irr! Grønt!*

[H]an kunne ikke handle som ung uten å kjenne blikket fra kikkerne i ryggen [...] De kikket ned på ham. De kikket ned fra sine plasser på veggene, fra bokhyllene og skolekateterne, de kikket på ham med onde flirende øyne fra avisspaltene, fra sjefstolene, fra Norges lover, fra rettssalene, fra arbeidsplassens lunsjrom, fra muséer og stormagasiner. (Solstad 1969:9-10)

Men Brevik vil ikke la se fange av disse blikkene, han vil ikke bli et objekt for dem, slik som den noe mytiske skikkelsen Karsten. Denne er en bekjent av ham fra barndommen og beskrives som en veltilpasset trell. Beskrivelsene av oldingenes styre og stell når for øvrig her nye høyder: Karsten beskrives nærmest som et vellykket eksempel på oldingenes produksjon av unge ariere.

⁹ I Knut Johansens analyse av *Irr! Grønt!* tolkes imidlertid romanen som 'trellens kamp mot trelle' et spill som fører til at herren "bare smiler lunt under kapitalisthatten sin." (Johansen 1970:112)

Karsten tenkte ikke på blikkene utenfor sin egen kropp, blikkene utenfor hans egen kropp, som kunne se på hans kropp [...] Karsten hadde ikke noe forhold til blikkene, Karsten visste ikke om blikkene, og [...] den som ikke vet noe om blikkene [...] tror på naturligheten med den mest selvfølgelige naturlighet, han er ung, han er ekte ung, han er som skåret ut av oldingeblikkene. Tren, Karsten! Dyrk kroppen din, Karsten! De trenger deg, Karsten, de trenger all idrettsungdommen de kan oppdrive, de trenger sunnhet. (Solstad 1969:146)

Karsten er som fangene i Platons hule. De reflekter heller ikke over hvorvidt bildene som flimrer foran på huleveggen kanskje ikke er hele virkeligheten. Karsten har ikke noe metaforhold til bildene, slik at han kjenner blikkene pirre ham i nakken, og følgelig blir motivert til å rette oppmerksomheten mot herren som objektiverer ham. Solstads beskrivelse av Breviks kamp mot oldingeblikkene illustrerer Sartres teori om blikket på en entydig måte. Men vi skal nå se hvordan begrepet om blikket blir spilt ut på en mer tvetydig og åpnende måte i andre passasjer i Solstads romaner.

2.b) Blikket som en mulig autentisitetserfaring

Siste del av *Roman* 87 handler om et trekantdrama, mellom romanens hovedperson Fjord, som da er 42 år, og det unge paret Cecilie og Andreas som begge er 21 år og studenter ved Distriktshøyskolen på Lillehammer, hvor også Fjord jobber som midlertidig ansatt hjelpelærer i historie. Andreas studerer historie og følger Fjords forelesninger, mens Cecilie studerer økonomi og administrasjon. Cecilie og Andreas er det perfekte paret; unge, vakre, sunne, veltilpassete, gjensidig forelsket i hverandre. De fremstår for Fjord og Lillehammers befolkning som et tilsynelatende pittoreskt bilde på ung vellykkethet. Den halvgamle og mistilpassede Fjord ønsker nå å bryte inn i det supervellykkete paret og stjele Cecilie fra Andreas. Fjord kjenner til Cecilie allerede før hun er blitt kjæreste med Andreas, men det er først i hennes avstandsforelskede relasjon til Andreas at han virkelig oppdager henne, idet han ser hennes blick. Scenen utspiller seg på en formiddagskafé på Lillehammer. Fjord har nettopp vært og kjøpt kaffe, og er på vei tilbake til bordet der han sitter og drikker kaffe med en jevnaldrende, kvinnelig bekjent.

På veien dit støtte jeg på en av mine studenter [Andreas], en ung gutt, som nettopp hadde reist seg fra sitt bord og var på vei mot utgangen. Han hilste vennlig på meg, og jeg hilste hyggelig tilbake. Idet jeg skulle fortsette de få metrene bort til mitt eget bord, blei jeg vár at en av de unge studinene som satt ved bordet han nettopp hadde forlatt, så etter ham med et blick så direkte, ja utilslørt, at mine hender som holdt brettet med de to kaffekoppene begynte å dirre, og kaffen skvalpet over, asjettene klirret, svakt, mens jeg fanget det blick den unge studinen, som jeg ikke kjente, hun studerte ikke historie, det var i hvert fall sikkert, sendte en av mine studenter i all hemmelighet [...] jeg [har] ofte spurt meg om det som nå skjedde ville ha skjedd allikevel, sjøl om jeg ikke hadde blitt øyenvitne til det vindunderlig utilslørte blick hun sendte mot en annen, men hver gang har det stått helt klart for meg at det ville det ikke, enda så nydelig hun var. Det var først da jeg uforvarent kom til å være vitne til at hun i hemmelighet så etter en av mine studenter, at jeg begynte å dirre, og like etterpå kastet meg ut i handlinger som viste at jeg hadde gått ut av mitt gode skinn. Like fullt har jeg ennå vanskelig for å forklare hvorfor dette øyekast som en ung studine sender i smug mot en ung student, kan ha hatt en så sterk virkning på meg. Sjølsagt betydde det mye at jeg var vitne til det. Og dernest at det blick jeg var vitne til, ikke hadde noen hensikt, det var ingenting hun kunne oppnå ved dette vindunderlige blick, for den det var beregnet på kunne jo ikke se det. [...] om dette blikket hadde vært rettet mot meg, hadde jeg ikke begynt å dirre, for i så tilfelle ville blikket ha vært rettet direkte mot mitt eget blick, og blitt oppfanget, og forstått som det signal jeg så gjerne skulle ha sett at det var, men som likevel ikke ville ha forårsaket at jeg hadde blitt vitne til det mest djuptfølte og sødmefylte blick jeg noensinne hadde sett bli sendt ut. (Solstad 1987:352-353)

Det viktige for hovedpersonen er både at han ser et blick, som ikke er ment å bli sett av noen, selv ikke av ham selv, og at hun ikke vet at han ser dette blikket. Fjord har altså fått tilgang til noe ved et annet menneske som befinner seg bak forstillingen. Dette synet motiverer ham i neste omgang til å prøve på noe som han ellers antagelig ville ha ansett som totalt nytteløst, nemlig å gjøre kur til den unge, vakre Cecilie. Denne scenen i *Roman* 87 ligner en scene i *Irr! Grønt!* Intrigen i *Irr! Grønt!* er ganske lik trekantdramaet i den siste delen av *Roman* 87.

En viktig scene i *Irr! Grønt!* hvor Geir Brevik, Nils Hanson og Benedikte Vik opptrer, ligner på tildragelsene på formiddagskafeen på Lillehammer. Her får Fjord et glimt av Cecilies uforstilte blick. Den unge

læreren Geir Brevik har fått i oppdrag av sine husverter å passe på deres hager mot unger på epleslang. Brevik tar sin oppgave alvorlig. Når kvelden kommer legger han seg i gresset i eplehagen, klar til å ta unge epletyver på fersk gjerning. Epletjuvene lar vente på seg, men en bil stopper opp utenfor hagen, og fra sitt skjulested kan Geir Brevik se "den unge enheten", bestående av Nils Hanson og Benedikte Vik, komme gående inn i hans husverts hage, øyensynlig for å avlegge ham, Geir Brevik, et besøk. Geir Brevik gir seg ikke til kjenne, og på vei ut av hagen igjen, finner Nils Hanson på at han vil ta et bilde av Benedikte Vik. Geir Brevik får dermed, fra sitt skjulsted nede i hagen, muligheten til å se på Benedikte Viks kropp og ansikt mens hun blir fotografert, uten at hun vet at hun blir observert av ham.

Benedikte! Ansiktet hennes, mykt i mørket innimellom greinene. Hun tok et eple og holdt det i hånden. Strakte hendene ut, eple i hånden, neglene røde (antok han). Ansiktet hennes, "la det falle, la det falle" avslappet, bredt, rolig, og med øyne som hadde blikk, blikk, blikk – en glans i øynene hennes, i haven, foran fotoøyet. Så forandret hun var! Hun var en helt annen person nå enn kvinnen som hadde fremstått i muséene, som beveget seg uanfektet blant bildene, og bare ved sitt nærvær var en trussel. Hun var forandret, forandret til den motsatte ytterlighet. [...] Hun var "naken" nå. Kanskje så "naken" som en kvinne kunne bli. Foran fotoøyet blottet hun seg, ble noe. Hun ble virkelig. Hun trådte ut av det diffuse, alltid uuttalte som hun omga seg med og fremstod som en skikkelse. Hun var den hun var nå. Nå, akkurat nå, fremstilt av Nils, ja vel, men det var hennes kropp, hennes ansikt, det lå ingenting bak nå. [...] Det diffuse, det truende var forsvunnet. Benedikte fremstilte noe. Hun ble figur, skapt. Hun kunne ikke unnfly. Ansiktet hennes: vakkert. Øynene kalde, glans, men kalde. På sprang, men helt rolig, helt uanfektet ansikt, passivt, gåtefullt. Hun var trådt ut av noe, hun var avslørt. (Solstad 1969:69-70)

Det er flere likheter mellom denne episoden og scenen fra formiddagskaféen i *Roman* 87. I begge tilfeller får romanens hovedperson tilgang til en kvinnes blikk, uten at hun selv er klar over at hennes blikk blir observert av en tredje person. I begge tilfeller mener hovedpersonen at han har fått muligheten til å se en kvinnes blikk i et øyeblikk hvor hun ikke forstiller seg, ikke prøver å oppnå noe i kraft av dette blikket, "[D]et var ingenting hun kunne oppnå ved dette vindunderlige blikk" [Fjord] / "det lå ingen ting bak" [Brevik]. Helten i romanene får i begge tilfeller

tilgang til et ikke-instrumentelt blikk. Blikkene er ikke noe instrument, dvs. verktøy eller middel, til å oppnå noe utover seg selv. De har ikke til hensikt å objektivere den andre.

Disse scenene må også forstås som sentrale for plottet i romanene. Det sentrale ved et plott er at romanens hovedperson har et prosjekt om å innfange et begjær som har blitt vekket i ham. Situasjoner som skildrer protagonisten første erfaring av objektet for sitt begjær, utgjør igangsettelsen av handlingen. (Gaasland 1999:61). Vi kan derfor stille spørsmål: Hva er det helten for øye på i disse scener som vekker hans begjær? I essayet "Den gudløse", som er en analyse av *Roman 87*, gir Kaj Skagen et presist svar på dette spørsmålet:

Det er ikke forelskelse. Det er ikke den usedvanlig tiltrekkende unge kvinnen. *Det er noe annet.* Det er det at han blir vitne til et blikk som er uten hensikt, uten beregning, uten tanke på å oppnå noe; han ser noe "utislørt", noe helt rent, en "uforstilt lidenskap". Han ser det motsatte av sin egen bevissthetsform, som uttrykker seg hos det ene mennesket, "berøre" det annet menneske. *Fjord er vitne til et uttrykk for en bevissthet uten avstand til seg selv og uten avstand til en annen.* Han ser en "rein forelskelse". Han ser en bevissthet som er befridd fra den kritiske intellektualistiske betraktende blikk på seg selv og tingene. Han ser en bevissthetsform som ikke kjenner splittetheten, disharmonien, isolasjonen, fremmedheten. (Skagen 1991:242-243)

Skagen tolker altså scenen som om Fjord gjør som en erfaring med det autentiske. Og han får denne tolkningen til gå opp med romanens helhet, da han mener at Fjord har vært på jakt etter denne autentisiteten gjennom hele romanen, blant annet med hans selvproletariseringsprosjekt.

Problemet med Skagens tolkning er at tolkningen stemmer dårlig overens med plottets videre forløp, noe som burde få tilbakevirkende kraft på hvordan det er mulig å tolke den scenen som satt i gang handlingen. Dersom det var hans begjær etter den autentiske som ble vekket i ham, hvorfor prøver ikke da Fjord å innfange autentisiteten? Det er lite ved den videre handlingen som tyder på at dette er hovedpersonens prosjekt. Beskrivelsen av Fjords haneben til, og senere samliv med Cecilie, er nemlig alt annet enn en skildring av en autentisk kjærlighet, snarere motsatt. For eksempel, når de to går på kino sammen,

beskriver Fjord Cecilies konvensjonelle reaksjoner på filmen på en måte som ikke akkurat vitner om dyp respekt for hennes personlighet.

Hvis vi griper tilbake til den lignende scenen fra *Irr! Grønt!* – som Skagen ikke analyserer – merker vi oss også beskrivelsen av det Geir Brevik ser, like mye kan tolkes som at han på den mest grunnleggende måte som er mulig, griper et annet menneske som objekt. En undertekst til denne scenen er Adam og Eva i paradiset. Det nevnes to ganger at Benedikte Vik står med et eple i hånden og Geir Brevik tenker innstendig "la det falle, la det falle". Sartre bruker Adam og Eva som symbolet på det opprinnelige fallet:

Bluferdigheten, og særlig frykten for å bli overrasket i naken tilstand, er bare en symbolsk spesifisering av den opprinnelige skammen: Kroppen symboliserer her vår forsvarsløse objektitet. Å kle på seg er å skjule sin objektitet, det er å forlange retten til å se uten å bli sett, dvs. til å være rent subjekt. Det er derfor det bibelske symbolet på fallet, etter den første synden, er at Adam og Eva "så at de var nakne". Reaksjonen på skammen består nettopp i å gripe den som objekt som har grepet *min* egen objektitet. (Sartre 1980:147)

Scenen i eplehagen er tvetydig. Det er ikke klart hvorvidt Geir Brevik griper Benedikte Vik som et objekt, eller om han i et glimt får se Benedikte Viks subjektivitet gjennom hennes blikk. Heller ikke i *Irr! Grønt!* vitner plotets videre forløp om at det er begjæret etter det autentiske som er motoren i hans overskridende prosjekter.

Selv om scenen i *Roman* 87 er mer entydig enn passasjen i *Irr! Grønt!* kan den neppe tolkes som en erfaring av autentisiteten som skjuler seg i privatpersonen Cecilie, bak hennes konforme maske. Det Fjord skuer er selve lidenskapen, eller ynden i sin rene form. Han blir ikke presset inn i rollen som et mindreverdige objekt i forhold til det blikket han erfarer, like lite som han selv kan objektivere dette blikket. Han erfarer noe som transcenderer subjekt og objekt skillet, som om subjektet og objektet smelter sammen, noe som fører tankene hen til det Sartre kaller alle menneskers fundamentale prosjekt. Sartre mener at alle prosjekter som mennesker involverer seg i, kan reduseres til og forklares ved vårt umulige prosjekt som er å forene bevisstheten med tingene. "Bevissthetens grunnleggende higen eller prosjekt er å oppnå identitet med seg selv, samtidig som den forblir bevissthet." (Østerberg 1980: 11) Vårt fundamentale prosjekt er å bli væren-i-seg-for-seg, dvs. Gud. Dette

er et umulig prosjekt som aldri kan lykkes. Sartre er kjent for i den forbindelse å ha tilføyd at mennesket derfor er en forgjeves lidenskap. Det å forene subjektet (bevisstheten) og objektet i en enhet er en umulighet. Og selv om vi mennesker har det som fundamentalt prosjekt å forsøke å bli gud på en slik måte, vil ethvert slikt prosjekt være i vond tro.

Men lite tyder på at Fjord er i vond tro, da fortellingen om Fjords videre handlinger og tankeliv ikke vitner om at han tror han har noen mulighet til å innfange denne overskridende erfaringen. Han vet nok at mennesket er en forgjeves lidenskap og at han for alltid vil bære på "En hvitglødende lengsel mot det umulige, mot det fåfengte, denne lengsel som er som et gjennomborende spyd i sjelen" (Solstad 1965:12), som det allerede het seg i Solstads debutnovellesamling *Spiraler*. Gledene som det jordlige liv kan skjenke Fjord er en mager trøst, og det ser ut til at han – også etter at hans rekkehussamliv med Cecilie og deres felles barn har begynt – fortsetter å forholde seg tvetydig til verden og seg selv.¹⁰

Vi har i del 2 sett at Sartres teori om blikket spiller en rolle i herretrell-relasjonen mellom oldingene og Brevik, men at to scener fra romanene *Irr! Grønt!* og *Roman* 87 åpner opp for sprekker og transcendenserfaringer i det fastlåste høg og over høg spillet mellom mennesker, uten at det ser ut til å føre til noen grunnleggende forandringer i hovedpersonens selvforståelse. De fortsetter å være inautentiske spillere.

3) Skam

Sartres teori om skammen henger sammen med hans teori om blikket. Hvis jeg for eksempel en mørk kveld spaserer bortover et fortau, og jeg uten å tenke over det, snakker litt høyt for meg selv, vil jeg, hvis jeg går der alene, ikke tenke over at jeg snakker høyt for meg selv. Hvis jeg derimot, i det samme øyeblikk som jeg snakker høyt for meg selv, plutselig blir vår noen raske skritt bak meg, vil mine ord ut i mørke få et tragisk skjær over seg. Jeg vil skamme meg, jeg har blitt sett av et annet blikk. I stedet for at jeg *er* min kropp (jeg snakker ut i mørket) blir jeg var at jeg *har* en kropp (mitt snakk). Gjennom de andres blikk blir jeg henvist

¹⁰ I boken fra fotball VM 82 omtaler Solstad mesterskapet som et "jordisk svir". Det at han ikke kun kaller mesterskapet for et "svir", eller eventuelt et "sant svir", men føyer til begrepskjennetegnet "jordisk", må innebære at han også kan tenke seg muligheten av ett svir som ikke er jordisk. Lengselen etter det oversanselige synes å være en grunnleggende tendens i hele Solstads forfatterskap. (Solstad 1982)

til meg selv, mine egne fysiske uttrykk blir et objekt for meg selv, følgelig blir jeg et objekt. Samtidig anerkjenner jeg disse skrittene jeg hører bak meg som frihet. Det er unngåelig for meg å ikke bry meg om disse raske skrittene som jeg hører rett bak meg og tenke at "jeg bryr meg ikke om hva de andre synes om meg". Jeg kan høre andre lyder rundt meg også, slik som måkenes skrik, eller vinden som berører bladverket i trærne, men jeg vil ikke komme på tanken om å anerkjenne måkene eller vinden som frie subjekter. Jeg vil ikke føle deres blikk i nakken. I det jeg hører disse skrittene derimot, vil jeg stivne og bli til et objekt og anerkjenne skrittene i mørket som frihet, som suverenitet. Uansett hvem sine skritt det er jeg hører, om så det er en ung elegant kvinne på høyhælte sko, en skoleelev eller en pensjonist, vil jeg anerkjenne personen som et subjekt, og meg selv som et objekt; som sett som et objekt av den andre. Man kan kun skamme seg overfor noen andre:

[S]kam [er] i sin første struktur skam *overfor noen*. Jeg har nettopp gjort en klosset eller vulgær bevegelse: Denne bevegelsen kleber seg til meg, jeg verken dømmer eller klandrer den, jeg lever den simpelthen, jeg virkeliggjør den på for-seg'ets måte. Men brått løfter jeg hodet: Noen var tilstede og så meg. Jeg virkeliggjør straks hele vulgariteten ved min bevegelse, og jeg skammer meg [...] den andre [er] den uunnværlige formidler mellom meg og meg selv: Jeg skammer meg over meg selv *slik jeg framtrer* for den andre. (Sartre 1980:100-101)

Vi skal i dette avsnittet se nærmere på hvordan skam er et begrep som særlig tematiseres i romanen *T. Singer* (1999)

Dersom det hadde vært Milan Kundera som hadde skrevet *T. Singer* ville han kanskje kalt romanen for *Utydeligheten*. I en samtid der det å være tydelig er et at de virkelige store idealene, fremstår T. Singer som en utydelig, diffus person. For eksempel kan hans hode en gang i mellom skimtes sammen med en masse andre hoder, i det TV kameraene fort sveiper over publikummet til TV-showet som blir innspilt. (T. Singer har en kamerat som lager show på TV, derfor får T. Singer billetter som publikummer.) Det eneste som kan få T. Singer ut av utydeligheten er skamfølelsen. Skamfølelsen er det eneste som gjør at han kan bli noe i egne øyne, og skamfølelsen er noe som oppstår i møte med de andres blikk. Romanen åpner med en beskrivelse av hvordan T. Singer plutselig og uten noen forutgående grunn, føler at skamfølelsen springer frem i ham. Han må stoppe opp, ta hendene for ansiktet og si

”Nei, nei!” Men denne skamfølelsen er alltid forårsaket av at han brått og uforvarende husker en situasjonen med flere aktører hvor han selv mener han har dummet seg ut.

I *Irr! Grønt!* og i *Roman 87* er det bøkernes respektive hovedpersoner som i form av å være en tredje person C, får anledning til å observere et menneske A i interaksjon med en person B. I *T. Singer* er det bokens hovedperson som er person A og som i sin interaksjon med person B, blir observert av person C. En annen viktig forskjell er at T. Singer ikke blir sett bak forstillingen, men det er selve forstillingen overfor en annen person, som blir observert av en tredje person. Han blir i barndommen observert av sin onkel da han ler en forsert latter for å tekkes sin jevngamle kamerat. Solstad beskriver også hvordan T. Singer blir skamfull når han har sagt noe til en person K som han trodde var person B. Det går fram av teksten at T. Singer ikke nødvendigvis har et mer ekte og nært forhold til B enn han har til K, men han snakker bare i forskjellig språk til dem. T. Singer blir ikke flau fordi han overfor K har åpenbart hvem han egentlig er bak rollene, og han er ikke mer egentlig eller uforstilt overfor B enn overfor K. T. Singer blir snarere flau fordi han som spiller har gjort, hva jeg vil kalle for en grammatikalsk feil. På samme måten som et ord som passer i en setning blir helt feil i en annen setning.

Det at teksten i så stor grad utmeisler akkurat den måten T. Singer ikke er noen ting bak rollene, og følgelig at han ikke blir flau fordi han har åpenbart seg selv, har betydning for hvordan vektleggingen av T. Singers skamfølelse kan forstås. I motsetning til *Irr! Grønt!* og *Roman 87*, hvor det, som vi har sett, i det minste er mulig å tolke teksten dit hen at hovedpersonene observerer den Andre, slik denne er bak forstillingen, bak det objektiverende blikket, er det ingen åpninger for noe slikt i *T. Singer*. Det eneste som gjenstår som en personlig identitet, er den skamfølelsen som T. Singer ganske ofte fornemmer.

Den fremstillingen jeg har gitt av T. Singers skamfølelse er i strid med Solstads egne synspunkter som kommer fram i et intervju i *Bøygen*. Som svar på spørsmålet om hvilken skam han berører i romanen *T. Singer* svarer Dag Solstad:

Én type skam er den som skyldes at man har gjort noe galt. Den skammen er jeg ikke så opptatt av. Den skammen jeg har beskrevet er den som bryter plutselig og uventet inn, på et tidspunkt hvor det ikke er noen grunn til at den skal gjøre det. Det er vel en

metafysisk skam jeg skriver om i denne romanen, i motsetning til den sosiale skammen. (Bøygen 4:2002)

Jeg mener det ikke er mulig å skille mellom en metafysisk og sosial skam. Selv om T. Singer plutselig kan skamme seg uten noen forutgående grunn, er den skamfølelsen som skyter opp i ham likevel minner om skamfulle situasjoner som har oppstått ved at han har blitt eksponert for den andres blikk. Det er også vanskelig å innse hva metafysisk skam skal kunne gå ut på, dersom vi ikke trekker inn at skam på en eller annen måte dreier seg om å ha blitt sett av et annet blikk, og at skam forholder seg til et sosialt prosjekt om å vinne ære og å unngå vanære. Jeg mener at den sosiale og metafysiske skammen går ut på det samme. Metafysikk er en betegnelse på teorier om virkelighetens grunnleggende prinsipper. En metafysikk må ikke nødvendigvis implisere oversanselige størrelser, som for eksempel en gud eller platonske idéer. Sartres teori om forholdet mellom bevisstheter er også en metafysisk teori. Den skammen som T. Singer føler, har derfor å gjøre med hans forhold til de andre og de andres blikk, ikke med en oversanslig instans som plutselig finner det for godt å hjemseke ham.

Vi har i del 3 sett hvordan den såkalte identitetsløse T. Singer skammer seg, slik Sartre sier, over seg selv slik han framtrer for den andre. Han får formidlet seg selv som en identitet, riktignok bare som et grammatikalsk feilplassert objekt, gjennom de andres blikk. T. Singers skamfølelse er det eneste som vitner om at han er til, ellers er han ingenting.

4. Konklusjon

Artikkelen har vist på hvilke måter Dag Solstads tekster er i slekt med Jean-Paul Sartres filosofi og dennes begreper om vond tro, blikk og skam. Disse eksistensialistiske fenomenene blir ikke bare illustrert i Solstads tekster, men snarere satt på spill. De utvalgte scenene viser hvordan den uavklarte tvetydigheten mellom faktisitet og overskridelse går helt inn marginen på romanfigurenes selvoppfattelse. I noen scener inngår blikket som et element i herre-trell relasjoner mellom karakterene. I andre scener åpner hovedpersonenes erfaringer av andres blikk opp for sprekker og transcendenserfaringer i det fastlåste maktspeillet mellom dem, uten at det ser ut til å føre til noen grunnleggende forandringer i deres selvforståelse. De fortsetter å være inautentiske spillere. Skambegrepet er heller ikke noe som gjør personen til et objekt gjennom

den andres blikk, men dreier seg snarere om å bli tatt på fersk gjerning, som en dårlig rollespiller. Samlet sett demonstrerer Solstads romaner hvor vanskelig det er å erkjenne seg selv, enten som en selvidentisk autentisk person, eller som en vellykket inautentisk spiller.

Litteratur:

- Bache-Wiig, Harald (1975) "Dag Solstad – spiral, sirkel og tangent", *Linjer i norsk prosa*, red. Helge Rønning, Pax forlag, 1975
- Cumming, Robert (1992) "Role-playing: Sartre's transformation of Husserl's phenomenology", *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Fingarette, Herbert (1998) "Self-deception Need No Explaining." *The Philosophical Quarterly*, Vol. 48, no 192
- Fretz, Leo (1992) "Individuality in Sartre's Philosophy", *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Gaasland, Rolf (1999) *Fortellerens hemmeligheter, innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget, 1999
- Gombrowicz, Witold (1937) *Ferdydurke*, Gyldendal forlag, 1993
- Hazel, Barnes E. (1992) "Sartre's ontology: The revealing and making of being." *The Cambridge companion to Sartre*, Cambridge University Press, 1992
- Hegel, G.W.F. (1806) *Phänomenologie des Geistes*, Felix Meiner Verlag, 1988
- Johansen, Knut (1970) "Den gode spilleren", *Konfrontasjoner*, Forlaget Ny Dag, 1970
- Kittang, Atle (1998) *Ord, bilete, tenkning, Artikler om fiksjonar*, Gyldendal forlag, 1998
- Morris, Phyllis Sutton (1980) "Self-deception: Sartre's Resolution of the Paradox", *Jean-Paul Sartre, Contemporary Approaches to His Philosophy*. Ed. Silverman/Elliston, 1980
- Santoni, Ronald (1995) *Bad faith, good faith, and authenticity in Sartre's early philosophy*, Temple University Press, 1995
- Sartre, Jean-Paul (1936) *Ego'ets transcendens*, Hans Reitzlers forlag, 1975
- Sartre, Jean-Paul (1943) *Being and nothingness: an essay on phenomenological ontology*. Methuen, 1957
- Sartre, Jean-Paul (1943a) *Væren og Intet*, Pax forlag, 1966
- Sartre, Jean-Paul (1943b) *Erfaringer med de andre* (utdrag fra *Væren og Intet*), Gyldendal forlag, 1980
- Sartre, Jean-Paul (1946) *Eksistensialisme er humanisme*, Cappelen forlag, 1993
- Skagen, Kaj (1983) *Bazarovs barn*, Gyldendal forlag, 1983
- Skagen, Kaj (1991) *Natt til dommedag*, Gyldendal forlag, 1991
- Solstad, Dag (1965) *Spiraler*, Aschehoug forlag, 1986

- Solstad, Dag (1968a) "Spilleren", *Artikler om litteratur*, Oktober forlag, 2000
- Solstad, Dag (1968b) "Nødvendigheten av å leve inautentisk", *Artikler om litteratur* Oktober forlag, 2000
- Solstad, Dag (1969) *Irr! Grønt!* Oktober forlag, 1988
- Solstad, Dag (1982) (sammen med Jon Michelet) *VM i fotball 82*, Oktober forlag, 1982
- Solstad, Dag (1984) "Det særegne med å være nordmann", Dag Solstad intervjuet av Jan Kjærstad, *Vinduet*, 3, 1984
- Solstad, Dag (1987) *Roman 87* Oktober forlag, 1987
- Solstad, Dag (1992) *Ellevte roman, bok atten* Oktober forlag, 1992
- Solstad, Dag (1999) *T. Singer* Oktober forlag, 1999
- Solstad, Dag (2002) *16.07.41* Oktober forlag, 2002
- Solstad, Dag (2002) "Intervju med Dag Solstad", *Bøygen*, 4, 2002
- Thon, Jahn (2000) "Klassiker, romantiker og kyniker: Solstad på 60-tallet", *Narrativt begjær*, Cappelens akademiske forlag, 2000
- Ødegaard, Sivert "Eksistensiell eskapisme. Antihelter i Dag Solstads nittitallsprosa", *Edda*, 4, 1998
- Østerberg, Dag (1980) "Innledning", *Erfaringer med de andre* (utdrag fra *Væren og Intet*), Gyldendal forlag, 1980
- Østerberg, Dag (1993) Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv Gyldendal forlag, 1993
- Østerberg, Dag (1994) "Innledning", *Maurice Merleau-Ponty. Kroppens fenomenologi*, Pax forlag, 1994

DEN LITTERÆRE UTFORMINGEN AV DET UHYGGELIGE I TARJEI VESAAS' FORFATTERSKAP

Lisbeth P. Wærp

I

Tarjei Vesaas (1897-1970) regnes som viktig for den modernistiske fornyelsen av norsk litteratur. Han lar seg likevel ikke så enkelt plassere i forhold til litteraturhistoriske perioder, retninger eller ismer, men befinner seg i et spenningsfelt mellom realisme og symbolisme, tradisjonalisme og modernisme, og mellom norsk og europeisk litteratur. Vesaas har skrevet både romaner, noveller, dikt og drama, og et karakteristisk trekk ved forfatterskapet er sjangerblandingen: Mens Vesaas' prosa ofte er lyrisk, har lyrikken ofte episke og/eller dramatiske trekk. Denne sjangerblandingen er sammen med tendensen til stilisering og billedlig fortetning på den ene siden og det miljømessige festet i norsk bygdeliv og natur på den andre siden, noe av det som bidrar til at det er så vanskelig å plassere Vesaas litteraturhistorisk: Det billedlige gjør ham til noe mer og annet enn en realistisk bonde- og bygdelivsforfatter, mens det sterke festet i bygdeliv og natur, det nesten totale fraværet av by og urbanitet, skiller ham fra all mainstream modernisme.

I den tradisjonelle faseinndelingen av forfatterskapet får romanen *Kimen* (1940) en viktig status som det verket som markerer overgangen fra en tidlig, mer tradisjonell del av forfatterskapet og til en senere, mer moderne og eksperimentell del. Vesaas bekrefter selv et slikt syn på *Kimens* status i forfatterskapet: "I rekka av bøkene mine står *Kimen* som eit deleteikn. Det var ikkje planlagt, men noko så opprivande og utruleg hadde skjedd [andre verdenskrig], at det førde med seg ein ny skrivemåte".¹ Det betyr ikke at det er noen vesensforskjell mellom Vesaas' dikteriske praksis i de to fasene: Det er hele tiden en grunnleggende eksistensiell tematikk som står i sentrum – ensomhet, uro, angst, kjærligheten og døden –, og billedlig stilisering finner vi allerede fra debuten av.

Til tross for sjangerspredningen og sjangerblandingen, og til tross for nyskapende dikt og prisbelønte noveller, er det først og fremst

¹ Upaginert forord til *Kimen*, Den norske Bokklubben, Oslo 1965.

romanforfatter Vesaas er. Noe av det særegne ved romanene hans er det utpreget billedlige ved dem. De romanene Tarjei Vesaas er mest kjent for, og som også har stått og fortsatt står mest sentralt i Vesaas-forskningen, er *Fuglane* (1957), som mange regner som hovedverket hans, og *Is-slottet* (1963), som Vesaas fikk Nordisk Råds litteraturpris for. Handlingen i disse romanene har feste i norsk bygdeliv og personskildringen i den psykologisk-realistiske litterære tradisjonen, men romanene kjennetegnes også av en betydningsladet symbolikk, i det første tilfellet fugle-symbolikken, i det andre isslott-symbolikken. I enkelte andre tilfeller fører symbolikken til at romanene ikke kan leses realistisk, det gjelder særlig *Huset i mørkret* (1945), *Signalet* (1950) og *Brannen* (1961). Disse tre romanene inntar slik sett en særstilling i forfatterskapet. De vakte stor oppmerksomhet da de kom ut, særlig *Huset i mørkret*, som ble en suksess, mens *Signalet* og *Brannen* ble – og av mange fortsatt blir – oppfattet som manierte og vanskelige. Disse romanene atskiller seg ikke bare formmessig fra den mer kjente delen av Vesaas romandiktning, men også tematisk-motivisk fordi de mer gjennomgående iscenesetter uhyggelige eksistensielle grensetilstander og framstår som en totalt sett svært mørk og desillusjonistisk litteratur. Det er gjennom romaner som disse at Vesaas tydeligst skriver seg inn i en europeisk modernistisk retning og blir sammenliknet med blant annet Franz Kafka og Samuel Beckett.

Hensikten med denne artikkelen er å se nærmere på framstillingen av det mørke og uhyggelige i forfatterskapet, og, nærmere bestemt et spesielt aspekt ved dette, nemlig måten de fire elementene – jord, vann, luft og ild – dels brukes til å bygge opp en gjenkjennelig verden på, dels til å avdekke det skjulte, truende og uhyggelige i den samme verdenen. Dette er et aspekt ved det billedlige i Vesaas' forfatterskap som det er fokusert lite på i forskningslitteraturen på Vesaas. Det mørke og uhyggelige kommenteres ofte, særlig i anmeldelser, men ingen har sett nærmere på hvordan det egentlig utformes litterært og billedlig i forfatterskapet.²

² Denne artikkelen er basert på et foredrag holdt ved Lørdagsuniversitetet, Universitetet i Tromsø, 20. mars 2004, og rommer også sentrale poenger fra et pågående postdok-prosjekt: Lisbeth P. Wærp, *Tarjei Vesaas' eksperimentelle romandiktning*.

II Jord

Tarjei Vesaas ble født i 1897 på gården Vesås i Vinje. Som den eldste av de tre sønnene på gården skulle han ta over slektsgården, men slik gikk det ikke. Han ville ikke bli bonde, og i 1930 kjøpte han gården Midtbø i Særensgrend, som ligger cirka fem kilometer fra Vesås, og sa dermed indirekte fra seg odelsretten. Han ble likevel boende hjemme på Vesås helt til han giftet seg med lyrikeren Halldis Moren i 1934. Sammen med henne flyttet han til Midtbø, hvor han bodde resten av sitt liv, når han ikke var på en av sine mange utenlandsreiser. Selv betraktet han kjærlighetssorg, ensomhet og innadvendthet som avgjørende grunner til at han allerede som ung gutt begynte å skrive, og hovedpersonen i den første romanen Vesaas fikk gitt ut, *Menneskebonn* (1923), er da også så forsiktig med å vise følelser at han mister den han elsker. I *Forfatternes litteraturhistorie* reflekterer Dag Solstad slik over at odelsgutten Tarjei Vesaas ble forfatter:

Hvorfor blei ikke odelsgutten Tarjei Vesaas bonde, men dikter? Var det for å fortelle oss om bondens liv og lagnad? Om livet i Vinje sokn i Telemark? Om årstidenes skiftning i Norge? Om arbeid med jorda, og om at mennesket må realisere seg sjølv, finne sin plass i tilværet? Nei. Det er fordi han må ha sett noe annet. Sett det dukke opp midt i en hverdagslig samtale, midt i en hverdagslig situasjon. At *nå* skjedde det noe. Det som ligger under. Det "rare", det "skremmende", det "vanvittige". Det som kan bryte ut, og som aldri bryter ut i Vinje sokn, men som kan bryte ut.³

Det er ikke vanskelig å si seg enig med Dag Solstad i dette, og det er blant annet om det som ligger *under* denne artikkelen skal handle om, særlig tematiseringen av "det skremmende" og "det vanvittige", eller det uhyggelige, fordi denne tematiseringen etter mitt syn er et aspekt ved Vesaas' forfatterskap som alt for sjelden kommer godt nok fram i presentasjoner av dette forfatterskapet. Unntaket er den første resepsjonen, hvor man nettopp grep tak i dette, men her representerte det uhyggeliges tilstedeværelse – i likhet med den billedlige

³ Dag Solstad i Solstad, "Forsøk på å sirkle inn det særegne ved Tarjei Vesaas' forfatterskap", *Forfatternes litteraturhistorie*, Oslo 1981, bind 3., s. 243.

framstillingsmåten – noe fremmedartet og negativt for de norske kritikerne.

Tarjei Vesaas er både noe mer og noe annet enn en tradisjonell bygdelivsskildrer. Dermed er det ikke sagt at bygd og bygdeliv, jord og jord-dyrking, ikke har en sentral plass i forfatterskapet, snarere tvert i mot. Det typiske Vesaas-landskapet er en norsk bygdevirkelighet med skog, fjell, vann og gårder der det drives landbruk. Dette landskapet er imidlertid som regel stilisert og ofte tilført symbolske trekk, slik at det like mye er et indre som et ytre landskap, like mye et universelt landskap som et gjenkjennelig bygdelandskap. Det beste eksemplet på at også "bondens liv og lagnad" har en plass i forfatterskapet, er selvfølgelig tobinds-verket om Per Bufast, nemlig *Det store spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935). Dette verket er imidlertid et unntak for så vidt som det er det eneste verket i forfatterskapet som ikke bare har gården og gårdslivet som ytre ramme for handlingen, men som også, og kanskje først og fremst, handler om bonde- og gårdsliv. Men også her ulmer det uhyggelige.

Bufast-romanene er blant annet ment som en forklaring på at Vesaas hadde sagt fra seg odelsretten:

I alle år hadde eg visst at eg ville skrive ei bok om *garden* og den ungdom som veks opp der, om tilhøvet til dei eldre, om dei tusen ting som er ein gard. Det *måtte* skrivast ein gong liksom, av meg, i den noko ugreie situasjonen som hadde laga seg for meg privat, eg som hadde gått ifrå den garden eg skulle teki imot. Skrive av seg eitkvart. Og som ei slags forklaring overfor mitt eige folk heime.⁴

Verket er dessuten også tenkt som et motstykke til Knut Hamsuns hyllning av bondens liv i *Markens grøde* (1917).

Kritikerne hadde helt fra debuten av vært litt skeptiske til Vesaas' romaner på grunn av symbolikken og uhyggen i dem, og da romanene om Per Bufast kom, roste de det at Vesaas nå endelig skrev mer "virkelighetsnært" og "uten vanskelig symbolikk" om "det vesentlige". *Det store spelet* blir, i likhet med Hamsuns roman *Markens grøde*, først og fremst lest – og verdsatt – som en lovsang til

⁴ Tarjei Vesaas, "Om skrivaren", i *Tarjei Vesaas. Skrifter i samling*, bd. 1, Oslo 1987, s. 32.

bondelivet. Men Vesaas' roman er noe mer og noe annet enn en ren bondeidyll. I denne første romanen følger vi hovedpersonen Per, som har det allegorisk talende etternavnet Bufast, fra han er en seks år gammel oversett og ensom gutt som lengter etter nærhet til andre. Han er livredd for den dødssyke lillebrorens gamle øyne, og han rammes av en altoverskyggende angst når faren nærmest dømmer ham til å bli glad i jord og til å være på gården Bufast for alltid: "Du skal og bli glad i jord, Per"; "Du skal vera på Bufast all di tid".⁵ Og faren er ikke bare *verbalt* truende:

Far fór ut med armen. Utruleg lang arm. Per kom inn i eit veldig grep. Mold lukta det av alt saman, men ikkje berre mold. Far hadde ein tunn busserull, og Per kjende korleis musklane levde ende innom busserullen. Kjende at musklane var harde og varme. Og så sette far andletet på han med han sat slik i ein jarnhard fang-arm – og auga i dette andletet møtte auga hans og trengde inni dei. Per tok til å skjelve og var på gråten, for no ville her hende noko. Og han ville ikkje at her skulle hende noko! Den kjensla hadde han tydeleg.

Han skreik i fælske for det.

– Slepp meg!

Men nei, no skulle han få det, han kjende han skulle få det. Heile grepet hans far, og andletet hans, fortalde at no kom noko viktig. Far sa seint, og sleppte ikkje:

– Du skal òg bli glad i jord, Per. Det er det einaste –

Per skalv. Han skjøna ikkje kva far sa, men orda sokk i han. Han skulle alltid minnast dei, og mælet som sa dei. Eit mæle fullt av grut og rust fordi det vart så lite brukt. (bd. 7, s. 20-21)

For faren er jorda "det einaste", og han avslutter scenen med det som nærmest er formulert som en livstidsdom: "Du skal vera på Bufast all din dag". Den uhyggelige måten denne dommen fortsetter å hjemsøke Per på, nærmest som en forbannelse, kommer fram gjennom et hyppig anvendt grep i forfatterskapet – personifikasjon (prosopopeia): "Du skal vera på Bufast all din dag, sa det i krokane" (bd. 7, s. 53). "I mørkret om morgonen på vegen til skulen kunne Gud rise opp ufatteleg stor bak ein ås og seia: Per. [...] Du driv på berre for å koma

⁵ Tarjei Vesaas, *Det store spelet*, i *Tarjei Vesaas. Skrifter i samling*, bd. 7, Oslo 1987, s. 20-21. Alle referanser til Vesaas' verker er til denne utgaven av hans samlede verker, og blir heretter referert til i hovedtekst med bd. nr. og sidetall.

frå Bufast! sa heile åsen" (bd. 7, s. 76). På denne måten glir også indre og ytre verden over i hverandre i et nærmest dobbelteksponert bilde. Dette er noe som, slik jeg ser det, er en karakteristisk effekt av den billedspråklige framstillingen av det vesaaske poetiske univers, og ikke bare i lyrikken, altså, men også i romanene.

I andre halvdel av den første romanen begynner Per likevel gradvis å sette pris på gårdsarbeidet, og samtidig avløses det mørke og uhyggelige ledemotivet "Du skal alltid vera på Bufast" av et lysere ledemotiv, nemlig "det store spelet"; det å være med i den store livssammenhengen. Det Per tidligere har opplevd som en forbannelse, blir på slutten av romanen snudd til en velsignelse: Nå erkjenner Per at han faktisk *er* blitt glad i jord, og at han *vil* være på Bufast all sin tid.

Det store spelet er altså ikke bare en bondelivs-idyll, men halvveis – og altså like mye – en skildring av ensomhet, manglende tilhørighetsfølelse og angstskapende tvang eller ufrihet. Den tittelen Vesaas opprinnelig hadde tenkt seg på romanen – *Barnet på moane* – viser hvor sentrale slike motiver er tenkt framfor bondelivs-idyllen. Det gjør også det faktum at Vesaas ikke likte Halldis' forslag til tittel, *Barnet på markene*, hvor *markene* tydeligere betoner jord og vekst, for ikke å si jordbruk, enn *moane*.

Det andre bindet i verket om Per Bufast, *Kvinnor ropar heim* (1935), kan virke som en mer rendyrket og idyllisert bondelivsskildring. Romanen åpner med at Per er blitt gift med Signe, og slutter med at Per blir bestefar. Romanen er todelt, og i romanens første del er handlingen komponert rundt en serie barnefødsler. Den første delen av romanen handler om den reproduksjons-rusen som brer seg på gården Bufast: "Dei kjende dei var med i spelet. Naseborene deira stod vidt oppe fordi at kløveren blømde" (bd. 7, s. 280-281). Per og Signe ønsker seg "ungar i rader, som når ein ser svalene sit på telefontråden" (bd. 7, s. 312), og den hyppige bruken av ord som "avle" og "suge" om å få barn og om å die, samt uttrykket "flyte av mjølk", gjør sitt til at framstillingen ofte tipper over i det groteske. Vesaas selv anså senere denne delen av romanen for "eit overdrivi barsel frå ende til annen",⁶ og en av de få kritikerne som reagerte negativt på denne romanen, Johs. A. Dale i, slo ned på det samme.⁷ Andre del handler om matauk, og Per blir nå – som sin far før ham – fullstendig oppslukt

⁶ Sitert fra Olav Vesaas, *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995, s. 177.

⁷ Johs. A. Dale, anmeldelse i *Norsk Tidend* 22. oktober 1935.

av arbeidet med gården. Han blir lik faren også på andre måter, og – urovekkende nok – sier også *han* til *sine* barn at de skal bli glade i jord: "De òg skal bli glade i Bufast" (bd. 7, s. 400). Den uhyggen som er forbundet med dette skjebnessvangre ledemotivet i den første romanen, oppleves nå umiddelbart som svekket siden perspektivet her er den voksne Pers, og ikke barnets. Men bare umiddelbart. Borte er den *ikke*, for Pers ord er, uavhengig av hvordan han selv ser på dem, en gjentakelse av farens skremmende ord, som gir tobinds-romanen en tvetydig ringkomposisjon. At det ikke er gitt at det går slik som Per spår, er ikke bare Pers bror Åsmund, som flytter til byen, men også forfatteren selv et eksempel på. Og selv om Åsmund, som flytter til byen, blir *ulykkelig*; som Hamsuns Eleseus i *Markens grøde*; så er *byen* positivt framstilt i romanen og beskrevet med stor fascinasjon som et sted det er godt å være (f.eks. bd. 7, s. 120-124). Jorda og bondelivet er med andre ord *ikke* det *eneste*.

Kristian Elster omtalte Bufast-bøkene som en bevisst *idyll*.⁸ Idylliseringen er helt åpenbar, og gevinsten av å være bofast er den indre *roen* Per opplever som voksen: "Per syntes no at han såg det som det *var*. Det var *ikkje* skremmende, og *ikkje* vondt å vera i same staden. Ein var likesæl um mangt, og roleg." (bd. 7, s. 462). Men idylliseringen er bare ett av verkets to grunntrekk, og det andre er den uhyggelige framstillingen av kravet om bofasthet og opphøyelsen av bondelivet og jorda som det *eneste*.

III Vann

Vann er et karakteristisk trekk ved det vesaaske poetiske univers, ikke bare som en naturlig del av det ytre, gjenkjennelige *landskapet*, men også som *bilde* på noe annet, ofte, i kombinasjon med *sug* og *press*, som uttrykk for destruktive følelser som uro og angst.

At vann også har positiv verdi i forfatterskapet, er ikke minst det stemningsfulle diktet "Morgon på Vinjevatn" (fra *Liv ved straumen*, 1970) et godt eksempel på. Vesaas var ikke bare glad i å ro på Vinjevannet, men også i å bade, og var det for kaldt i Vinjevannet, dro han gjerne langt avgårde for å finne bedre forhold. En av disse reisene til varmere strøk, til Sicilia, resulterte i et dikt; "40 grader i Catania"; hvor første strofe er en sanselig og utelukkende positiv skildring av det varme havet:

⁸ Kristian Elster, anmeldelse i *Aftenposten* 7. november 1935.

Det varme havet
tøyer tunga dovent
etter brune lår
i gloheit sand.

Hete-lamminga slår inn.
Bak brillemørkret
misser hjernen høgd,
som skadde fly.

Sola er vill
og må ikkje talast om,
men jorda er ein ovn,
og Etna er sett på,
og ryk av tuten. (fra *Liv ved straumen*, 1970)

I et mer kjent dikt med en helt annen grunnstemning er det slikkende vannet *uhyggelig*, nemlig i diktet "Det ror og ror" (*Lykka for ferdesmenn*, 1949), for her er vannet ikke bare vann, men også et bilde på en livstruende *angst*. Dermed glir hele bildet av en *ytre* verden på typisk vesaask vis over i et bilde av en *indre* verden:

Dagen er faren
– og det ror og ror.

Det mørke berget,
mørkare enn kvelden,
luter over vatnet
med svarte folder:
Eit samanstupt andlet
med munnen i sjøen.
Ingen veit alt.

Der ror og ror,
i ring,
for berget syg.
Forvilla plask på djupet.
Forkoment knirk i tre.
Forvilla trufast sjel som ror
og snart kan sugast ned.

Han står der òg

den andre,
han i bergfoldene,
i svartare enn svart,
og lyer utover.
Lam av synd.
Stivt lyande.
Stiv av støkk
fordi her ror –

Då må det gå blaff og blå-skin
fram og attende
som heite vindar
og som frost.

Det ror og ror i natt.
Det ser og ser ingen.
Ingen veit
kven som slikkar på berget
når det er mørkt.
Ingen veit botnane
i Angest sjø.
Ingen veit
kven som ikkje kan ro. (fra *Lykka for ferdesmenn*, 1949)

Bildet er allegorisk dobbelteksponert. Det ytre, sanselige bildet i diktet er et berg og et vann i kveldsmørke. I dette visuelle bildet er det også lyd, nemlig lyden av "Forkoment *knirk* i tre" og "Forvilla *plask* på djupet". Handlingsmessig er det én – eller *noe* – som ror i diktet, og én – "den andre" – lytter utover mot den som ror. Mellom de to posisjonene går det "blaff og blåskin / fram og attende / som heite vindar / og som frost". Berget personifiseres dessuten som en menneskelig skikkelse som bøyer seg over vannet og ser speilbildet av ansiktet sitt i det, mens det vannet som speilbildet tar form i billedligjør en følelse eller sinnsstemning, nemlig angst (jf. metaforen "Angest sjø"). "[B]erget syg" står det, og dermed er det etablert en faretruende relasjon mellom de to punktene i bildet: Båten kan suges ned i dypet. Siden vannet ikke bare representerer vann, men også angst, får også roingen og sugingen dobbeltbetydning deretter. Det er også sinnets følelsesmessige bevegelser det manøvreres i, bevissthetstrømmen, så å si, og *angstens* malstrøm som truer med å suge ned og oppsluke. Fortære.

Vesaas' *store* – i betydningen voluminøse – verk om vann er imidlertid de fire romanene om Klas Dyregodt som kom ut på 1930-tallet. Også her er vannet både en del av den ytre verden som skildres og allegorisk uttrykk for hovedpersonens indre tilstand. Klas har vokst opp hos fosterforeldre og blir en dag fortalt at han skal hjelpe damvokteren Aslak Dyregodt med å vokte den store demningen over bygda. Klas vil ikke, men fosterfaren tvinger ham (igjen denne skremmende *tvangen*), og sier at han kommer til å forstå at han hører hjemme der. Klas ender med å passe like mye på damvokteren selv som på den bristeferdige demningen. Alle frykter nemlig at damvokteren holder på å bli gal av angst for at demningen, som er av gammelt og skrøpelig treverk, skal briste, eller at han kan finne på åpne de slimete slusene selv og oversvømme hele bygdesamfunnet nedenfor. Det romanen handler om, er hvordan Klas sakte, men sikkert smittes av damvokterens destruktive angst og uro, som tar fullstendig makten over ham. Damvokteren, som viser seg å være Klas' biologiske far, dør av skrekk idet man tror at dammen faktisk holder på å briste. Før han dør, lover faren Klas bort til bestemoren, Sigrid Stallbrokk, som Klas aldri har truffet. Klas vil ikke bo hos henne, men tvinges til det. Bestemoren er alkoholiker, og gården råtner ned mens hun selv drikker seg langsomt i hjel. Klas tvinges i den andre romanen, som handler om tiden hos henne, til å se og føle forfallet, forråtnelsen og døden på kroppen, uten noen som helst mulighet til å kunne gjøre noe med det. I den tredje romanen er handlingen lagt til sagbruket nede i dalen, hvor Klas sliter med de uhyggelige inntrykkene slekten har gjort på ham – ikke bare faren og bestemoren, men også *moren*, som han får vite druknet seg i elven like etter at hun hadde født ham. Klas' angst og uro blir stadig verre, og han bestemmer seg for å drukne seg i demningen. Han ombestemmer seg i siste liten, og den tredje romanen slutter med at han igjen sitter vakt på den bristeferdige demningen.

Handlingen, eller plotet, er ikke det viktigste i Klas Dyregodt-bøkene. Vel så viktig er utfoldelsen av indre tilstander av angst og uro. Det spesielle, og typisk vesaaske, er måten indre tilstand og stemning glir over i ytre på gjennom symbolikken: "Korleis er du laga?", blir Klas spurt, og slik tenker han om seg selv: "det var liksom ikkje ljøset som samla seg på honom, det var myrkret"; "Det var som om han saug det ut or krokane og la det om seg" (bd. 5, s. 15). Karakteristisk i

så måte er også gjennomgangsmotivet, det uhyggelige, omkvedsaktige "Kjenn dirren!" (det vil si dirringen fra den bristeferdige demningen). Demningen er både en reell del av den ytre virkeligheten som skildres, og den har allegorisk karakter. Den fungerer for det første som bilde på Klas' kaotiske indre. Det ser vi særlig gjennom hyppig parallellskildring av ytre og indre virkelighet:

Klas gjekk uppå . [...] I skallen samla det seg upp ein sus. So vart det til ein taktfast skvalp. Han visste ikkje plent kva dag det byrja, det *var* der brått. Det kjendest som alle dei skvalp mot damtømrå ein hadde høyrte i sumar no var inne i hovudet hans, som lette slag mot tunnvangen. Men når han var inne høyrde han det slo mot treverket deruppe. Det hjelpte ikkje ein sa seg sjølv det var innbilning, isen låg, so der fekk ikkje skvalpe. Fåfengt, det slo og slo. Det varsla undergangen. (bd. 4, s. 85)

Demningen fungerer for det andre som bilde på Klas' dystre og destruktive livsfølelse. Han ser nemlig ofte demningen som noe som *skjuler* og *avslører* en egen, uhyggelig verden av forråtnelse, tomhet, slim og død, avhengig av om vannstanden i dammen er lav eller høy:

Etter som vatnet hopa, låg der att ei alfort breiare strime av svartbrunt rask og søyle. Frå landsida turka strima fort og slo sprekker. Desutan var der i det brune ogso nokre gulgrøne render av attliggande slam som måtte ha flote på vatsskorpa. [...] Og dei gamle strandsteinane var merkelege å sjå. Dei dukka upp som eit stort forbanna folk på oddar og i vikar, stakk svarte kantute og runde skallar or vatnet. Uhuglegt seint. Ljodlaust. Kvar natt og kvar kveld hadde noken ny kome i trømmen. (bd. 4, s. 57)

Første bind i serien om Klas Dyregodt, *Fars reise* (1930), fikk god mottakelse av kritikerne og ble en stor suksess, mens andre og tredje bind fikk nokså hard medfart som en altfor uhyggelig, desillusjonistisk og livsfjern diktning. Til tross for samtidens kritikk er det ingen tvil om at Dyregodt-bøkene utgjør et sentralt verk i forfatterskapet, og at den spesielle blandingen av realisme og symbolikk som så å si blir Vesaas' varemerke, viser seg tydelig, selv om realisme og symbolikk ikke er så integrert her som for eksempel i de senere romanene *Fuglane* og *Is-slottet*. I likhet med noen av Vesaas senere verk kan Dyregodt-

bøkene leses som et dystert uttrykk for stemningen i tiden; i dette tilfellet krigsfrykten i Europa på tredvetallet. Samtidig med det omslaget som kom i Vesaas' eget liv da han giftet seg og fikk barn, skrev han en ny og *positiv* slutt på verket som kom i 1938 under tittelen *Hjarta høyrer sine heimlandstonar*. Mens de tre første bindene av romanserien gir et mørkt og desillusjonistisk bilde av Klas Dyregodt indre uro, angst og manglende tilhørighetsfølelse, gir den fjerde og siste romanen – som tittelen antyder – et langt lysere bilde av en Klas som gradvis får et grep om livet sitt og – i likhet med forfatteren selv – gifter seg og får barn.

IV Luft

”Kjenn dirren” gjentas nærmest som et uhyggesvangert refreng i Klas Dyregodt-bøkene, inntil demningen i fjerde roman blir restaurert (og bygd i mur istedenfor tre) og Klas rehabilitert. I den for mange mer kjente og rent allegoriske romanen *Huset i mørkret* som kom ut like etter at andre verdenskrig var slutt, møter vi det samme uhyggelige ”kjenn dirren”-refrenget. Her er det imidlertid ikke en *demning* som holder på å briste på grunn av *presset* fra *vannmassene*, men et *hus* som holder på å briste på grunn av *lufttrykket*: Et knusende tungt mørke trykker det ned, og en lydløs storm sliter i det. Både huset og mørket er billedlige størrelser, og nærmere bestemt komponenter i en allegori, en tekst som har en implisitt og en eksplisitt betydning. Romanen har helt fra den kom ut blitt lest som en allegori over den tyske okkupasjonen av Norge, hvor huset tolkes som Norge og mørket som okkupasjons-tilstanden. Det finnes likevel ingen markører i teksten – indikasjoner på tid, sted, nasjoner – som knytter romanen til okkupasjon av Norge, og mange har derfor framhevet romanens universelle gyldighet: Fienden kan være hvem som helst, ja, kanskje det onde i tilværelsen overhodet.

I *Huset i mørkret* utfoldes en underlig verden hvor det er mørkt hele tiden. Romanen åpner med en beskrivelse av sin egen verden som ”eit forgjort hus”:

Spør noken kva det er! dette som er så stort, og kavar og brest i mørkret, så er det eit forgjort hus.

Her er det samla, under eit einaste bylgjande kjempetak, tallause rom og gangar og smog – og skilt frå all verda med eit tett, tungt mørker. Her er opne gardsrom inni dette vide huset, men

mørkret ligg over alt som ei krasande vekt. Om noken i ørske kleiv opp på taket for å få eit glimt av eitkvart, så ville det berre kjennast som augo var stungne ut. Han ville koma fort ned att og krabbe inn til seg sjølv.

Det brest i huset. Ingen veit rektig kva det er eller kvar det kjem frå, men det brest ustanseleg. Rasar ein ljodlaus storm her: Ei spenning som held til her, kallast fram her, og også kvævest bort her til ei brestring.

Det er dette mørkret:

Det kom medan huset sov, la seg over, og reiser ikkje att. Det sprang opp som ei boblande kjelde – så at rutene vart blinde og munnane stumme, og frå mørkret kom det fram folk som hadde makta. Dei lyste opp inne i gangane med nokre vakre skinande piler dei hadde. Så tok dei og laga sitt eige hus i huset, og straks byrja den ljodlause stormen å slite.

Så at no brest det i alt det nedkuva. Huset skjelv frå øvst til nedst. Det kjenner ein så snart ein legg handa på eitkvart som er fest med det.

Huset står for fall, tenker sume då i redsla, og minnest med vedmod alt om det. Mørkret trykker på som ein tung, veldig hjelm var kvelvd over alt samen. (bd. 8, s. 153)

Lufttrykket er ikke bare av ytre art: "Det hamrar og susar i skallen på dei. Og i trommehinna syd detta fæle trykket" (bd. 8, s. 154).

Åpningsbildet minner om den klassiske grøsser-settingen: det isolerte huset, mørket, stormen. Huset er menneskeliggjort gjennom det figuralretoriske grepet personifikasjon; det "kavar", det er forblindet, forstummet og det "skjelv". I tillegg omtales det som "forgjort", dvs. skadet eller omskapt ved trolldom, forhekset. Den, eller rettere det, som har forgjort huset, er *mørket*, som har besatt huset både utenfra og innenfra. Mørket kommer utenfra, fra et ukjent sted, som noe som "la seg over huset" og trykker det ned. Det kommer imidlertid også *innenfra*, som noe som har vært skjult der, jf. "det sprang opp som ei boblande kjelde". Okkupantene murer inn kilden og bygger sitt Hus-i-huset over den. Dette Huset-i-huset omtales som Midten, og herfra utgår en uhyggelig, lukket og lydløs vogn som bringer motstandsfolk inn til Midten og døden. De okkuperte driver på sin side motstanskamp under ledelse av Stig, som er romanens hovedperson. Motstandskampen omtales som "ei boring på at midten skal falle", men i kjellerne foregår også en mer gjenkjennelig type

motstandsarbeid med hemmelige meldinger, fordeling av farlige oppdrag osv. I Midten, hos okkupantene, avleses borevirksomheten på en viser som dirrer på muren. Romanen er først og fremst en skildring av en tilstand, og slutter ikke med noen gjenerobring av huset, men med at motstandskampen bare har kommet *litt* videre.

På et sentralt punkt i romanen erkjenner de okkuperte at de selv er Huset og at det uhyggelige, trykkende mørket dermed også er deres eget indre mørke. Dermed glir den ytre konflikten over i en indre:

Ein andelaus augeblink: Det brest i huset, og det er dei som *er* huset, og kjenner det som ei pinefull brestring i seg sjølv. Ein glepp. Kva er det? [...] Huset det er vi, og mørkret som boblar ut frå midten er liksom i dei sjølv, det òg. Slik kjennest det i nokre farlege sekundar då dei er djupast i dalen. Midten med all gru har dei i seg, og det velt utover frå han og breier seg ikring dei. Hjelp meg, tenker dei og baskar med det boblande mørkret med dei glimtande forgjorde pilene i. [...] Dei høyrer det brest, og ser midten opne seg med *all* si gru. (bd. 8, s. 246)

Her er et annet eksempel på dobbelteksponeringen av den indre og den ytre verden: Pilpusseren, som lever av å pusse okkupantenes lysende piler, beskrives med nøyaktig samme metaforikk som huset, idet han er på vei mot Midten for å angi motstandslederen Stig: "Pilene lyser opp som lyn i det døkke uveret inni han, i mørkret som boblar opp der" (bd. 8, s. 261). Også kavingen (jf. "Huset kavar") er med: Noe i ham "kavar og kavar for å koma til ords" (bd. 8, s. 259). Selv den idealiserte hovedpersonen Stig framstilles som offer for mørkets besettelse. Et sted i romanen kommer han over et rom fullt av sovende. Her besettes han, og det som besetter, ser ut til å være lufta: "Noko held han her. Noko som trenger seg inn i han med utruleg hast. Den døde lufta eller kva det er" (bd. 8, s. 297). Det som vekker ham, er synet av en av de sovende: Han er, i likhet med alle de andre i rommet, uten ansikt.

V Ild

Ild er en konvensjonell metafor for lidenskap og begjær. Vesaas har skrevet en roman hvor ild-metaforikken er helt sentral, ikke som bilde på lidenskap i positiv forstand, men først og fremst i negativ, og destruktiv, forstand, nemlig *Brannen* (1961). *Brannen* er Vesaas'

mørkeste og dystreste roman. Romanen fikk en blandet mottakelse da den kom ut i 1961, og det var særlig den åpenbare symbolikken og den manglende sammenhengen i romanens handling kritikerne mislikte, men også uhyggen. En av anmelderne, gikk så langt som å omtale Vesaas som en "bygde-Kafka" som "hor[er] med 'tidens angst'".⁹ Romanen, som er helt på høyde med *Fuglane* og *Is-slottet* når det gjelder kvalitet, blir av en eller annen merkelig grunn fortsatt lite lest og omtalt. Kanskje fordi det er en så mørk og dystre roman som det er? Kanskje fordi den er så lite realistisk?

Brannen åpner slik: "Jon kom tumlande ut av huset. Det hadde ringt. Meir visste han ikkje." Ikke bare har noen ringt; stemmen i telefonen er – i samsvar med romanens brann-symbolikk – "kvævt av røyk" – og budskapet er merkelig: "Det er frå heimen min!" (bd. 13, s. 9 og 10). Jon, en ung mann som nylig har flyttet til stedet, er romanens hovedperson, og romanen er komponert som en marerittaktig vandring i den uhyggelige verden som åpenbarer seg utenfor det huset som Jon har flyttet til. Romanen er episodisk komponert som en serie møter Jon har med andre: en mann med skinnende øyne som sager dag og natt og dekker den mørke skogbunnen med lysende ospeskiver; en kvinne med mørke fluer i ansiktet som holder døde og halvdøde sauer fanget i en dyp fjellgrop; en gruskjører som kjører ned et lite hus ved veien for å drepe mannen som bor i det; og en ung jente som vil dø for å fortelle verden om dens ondskap. *Hun* har lagt seg ned i skogen for å dø, og der ligger hun – gjennom hele romanen – i tynn sommerkjole på den kalde bakken i regnet, dekket av eget oppkast, av mark og insekter osv. Romanen ender med at Jon finner henne, og at hun nekter å la seg redde og dør i armene hans. Her er, som eksempel på hvor *forferdelig* alt det Jon opplever på sin marerittaktige vandring er, synet av de ovenfor nevnte sauene i fjellgryta. En kvelende lukt har lenge forberedt han på at det er ille, det kvinnen vil vise ham, og *lyden* viser seg å være vel så ille om synet:

Innstengde av slette, ovnsheite berg, som i ei steingryte, låg det yrde ein haug halv-levande sauer, blanda opp med dei som alt hadde mist livet og låg der stille – alt i skyer av mørke spyfluger. Der var ein rar lyd, ikkje noken høg som skilde seg ut, men ein jamn, skurande lyd. Kokte auge i varmen frå den nådelause sola.

⁹ Odd Eidem, anmeldelse i *Farmand* 22. november 1961.

Ingen slapp ifrå her, utan flugene som hadde venger. (bd. 13, s. 34)

”Dette er det *siste* eg har gjort”, sier kvinnen til Jon (bd. 13, s. 34).

Landskapet Jon beveger seg i er drømmeaktig uklart, det er også mye av det som skjer: Hus brenner plutselig ned og vegger faller fra hverandre, alt på en måte som tydelig viser at den brannen som raser gjennom hele romanen like mye er en indre som en ytre brann. Et sted i romanen blir Jon nærmest kidnappet av en mann som ror avgårde med ham og stopper ved et hus. Her får vi en nærmest surrealistisk framstilling av brannen:

Det hetnar. Kvar det då kjem frå? Pusten går tjukk i halsen. Ein er ute av det vanlege. Trongt og hetnande. I ein annen heim.

Det skjer òg fort noko inne på stranda: huset. Eit glas står oppe i andre høgda – og ut gjennom opet blir det slengt eit laust, brennande hestehovud. Det brenn med høg, raudkvit loge utan røyk, stig med det brenn, blir borte oppe i solskinet som det aldri hadde vori til.

Han ved årene læt i seg. Båe to læt i seg. Eit stivna pust. Så slår det logar opp frå sjølv huset, ut frå alle glas, huset brenn opp i eit blink. Noko liv er ikkje å sjå eller høyre med det ville spelet varer. På jorda er ein svart flekk, det er alt som finst att. (bd. 13, s. 55)

Brannen kan tolkes som uttrykk for destruktive indre krefter: galskap (sageren som sager dag og natt), sadisme (kvinnen med sauegryta), hat og aggresjon (gruskjøreren som kjører ned huset med mannen i). Det mest foruroligende i lesningen av romanen, er det at den Jon vi opplever alt det forferdelige gjennom, gradvis viser seg å *identifisere* seg med det han ser: ”Det var som det var han sjølv alt han hadde sett” (bd. 13, s. 138); og: ”Han gjekk, stirde inn i sitt eige auge. Korleis er det? Kven er du? Er du alt dette? Du går snart sund” (bd. 13, s. 142).

Jon blir til stadighet konfrontert med det eksistensielle spørsmålet: ”Kva veit du om brann?”, og stiller det etter hvert også ofte til seg selv: ”Kva veit eg om brann?”. Det eksistensielle, symbolske formulerte spørsmålet ”Kva veit du om brann?” er nært forbundet med romanens identitets-tematikk: ”Har du sett speglane svinge, så du veit kven du er? Kva du er for noko” (bd. 13, s. 158). Viljen til å ta innover seg brannen, de destruktive kreftene i mennesket og i verden,

framstilles som en forutsetning ikke bare for å nærme seg andre, men også for å forstå seg selv.

Når Vesaas selv i et brev til Harald Grieg, datert 29. juni 1961, omtaler *Brannen* som et bilde av den moderne verden kan vi, slik en del kritikere har gjort, forstå det i lys av romanens tilblivelse under den kalde krigen og voksende atomvåpen-frykten:

”Brannen” står for eit bilete av den moderne verden, riden av demonane (som ein helst får kalle det), lidenskapen, nag, sadisme, aggresjonar – mange slags løynde og halvløynde eldar, så brannen lurar *under* over alt, og kan loge opp som brennande hestehovud i lause lufta.¹⁰

Men vi kan ikke låse romanen i en tidsbestemt tolkning, for de demonene som Vesaas skriver om, er åpenbart mer universelle enn som så. Det gjelder også de ”demonene” vi har støtt på i forbindelse med de andre verkene vi har sett på; nemlig den indre uroen, angsten, vanviddet og ondskaper. Og noe av det jeg håper å ha fått fram gjennom utvalgte eksempler, er måten de fire elementene ikke bare brukes til å bygge opp en gjenkjennelig verden på, men også til å avdekke det skjulte, truende og uhyggelige i den samme verdenen; avsløre ”demonene” i den, for å bruke Vesaas' egen metafor.

¹⁰ Sitert fra O. Vesaas, *Løynde land. Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1995, s. 342.

CHANGING IDENTITIES IN PAUL AUSTER'S *MOON PALACE*

Anniken Telnes Iversen

Advances in psychological knowledge have often been made in fiction long before psychological research made equivalent discoveries. Suffice it here to mention the Oedipus complex and the problem of narcissism, which were known in stories a couple of thousand years before the creation of the field of psychology. Paul Auster's *Moon Palace* from 1989 deals with psychological material that was just beginning to be the focus of psychological studies in the early 90s, and that is still largely uninvestigated by professionals.¹

As with almost all of Paul Auster's work, the main concern of *Moon Palace* is identity. The novel tells the story of a few years in the life of Marco Stanly Fogg, when he passes from late adolescence into early adulthood and goes through an identity crisis. Marco's story is then put in perspective by the stories of two other men, Effing and Solomon Barber that are told at quite great length. Taken together, these stories show that external events can lead to dramatic changes in a person, changes that concern the core of his or her being, namely the identity.

The stories of these three generations of men show many identity changes, and the question the novel poses is why these occur. Are they results of internal changes in the characters themselves, or are they caused by external events, situations, or other people? In its turn, this treatment of identity change turns into a philosophical inquiry into the forces that guide our lives, where the fundamental terms are "control," "fate" and "chance." This article is part of my PhD project on Auster and identity development. My purpose with the article is to test my assumption that modern developmental psychology can help open up and explain important aspects of certain of Paul Auster's novels. In the following I will analyze part of the development of Marco Fogg, who is the main character of *Moon Palace*.

¹ I am thinking here about the relationship between internal and external factors in identity change and identity status change. It was an issue for Erikson (1980), but [quantitative real-world] research into this complicated field is still in its infancy according to Jane Kroger and Kathy Green (1996: 477).

Identity

In the following, the term *identity* will refer to “a coherent sense of one’s meaning to oneself and to others within that social context. This sense of identity suggests an individual’s continuity with the past, a personally meaningful present, and a direction for the future” (Marcia 1994:70-71). This definition belongs to the field of developmental psychology and has its roots in Erik Erikson’s work of the 1950s and 60s. Identity includes such aspects as personal values and beliefs, sex role identification, how you communicate with and feel close to others, decisions about what profession to pursue, sexual orientation, and whether you want to marry and start a family and with whom.

Erik Erikson sees human development as taking place in stages, each typically happening at a particular age, and concerned with resolving a particular issue or conflict. Identity formation is the 5th stage, and it happens during late adolescence, age 18-22: “[W]ithin the Eriksonian framework, identity is the expectable outcome of a particular developmental period: adolescence” (Marcia 1994:77). The main conflict of this developmental stage is between identity and identity diffusion. Erikson says: “Adolescence can be regarded as a psychosocial moratorium during which the individual through free role experimentation may find a niche in some section of his society, a niche which is firmly defined and yet seems to be uniquely made for him. In finding it the young adult gains an assured sense of inner continuity and social sameness which will bridge what he was as a child, and what he is about to become, and will reconcile his conception of himself and his community’s recognition of him” (1980:120).

In order to carry out empirical research on identity formation, James Marcia has concretized Erikson’s diffusion-identity stage of development in four different identity statuses. In line with Erikson’s theory, Marcia and others have confirmed that the main identity work takes place during late adolescence, but that it is by no means over as adolescence ends. Many people will go through several identity status changes as adults as well.

The four statuses of Marcia’s “Identity Status Paradigm” (Marcia 1966, 1967, and 1976) are Identity Diffusion, Foreclosure, Moratorium, and Identity Achievement, of which diffusion is considered the lowest and achievement the highest. “These identity statuses are four ways in which any late adolescent [...] might be expected to be resolving

Identity–Identity Diffusion,” Marcia says (1994:72). Identity status is measured by means of the Identity Status Interview, which contains “questions in the domains of occupational or vocational choice; ideology, consisting of religious and political beliefs; and interpersonal values such as sex roles attitudes and sexuality” (ibid: 73). Within each of these areas the interviewer distinguishes between “exploration” (genuinely trying to figure out what you think about a problem area and experimenting with roles) and “commitment” (having settled the question and decided how you feel about it; having made a choice that will be difficult to change). *Identity diffusion* implies no commitments and no exploration, *foreclosure* is commitment without a preceding period of real exploration, *moratorium* is exploration but no commitment, while *identity achievement* means that the person has reached commitment after an exploratory period or moratorium. Identity status change means that a person experiences a transition from one status to another.

Auster’s *Moon Palace* was begun in 1968, completed between 1985 and 87, and eventually published in 1989 (Chénétier 1996:37-38). In 1996 Jane Kroger and Kathy Green published their “Events Associated with Identity Status Change,” where they investigate the impact of external and situational factors on identity status change. This article has helped me see how much of Auster’s novel concerns identity status change, and also that the question of external versus internal causes for change is a main theme. Many critics have noted that identity is very important in Auster’s *oeuvre*, but developmental psychology can provide a tool for studying this issue in much more detail and depth than has hitherto been done. It is also interesting that although Auster is often seen as a post-modern and non-realistic writer, most of what is said about identity formation and change in *Moon Palace* fits with the real-world findings of Kroger and Green’s article. And their developmental starting point is very distant from the basic tenets of postmodernism.

In *Moon Palace*, Marco and the other main characters, Barber and Effing, go through several identity status changes. Some of these happen in adolescence and others later in life. For Marco Fogg, the main changes come in late adolescence or early adulthood, while for Effing and Barber they come later. Here, I will examine the two major changes that Marco experiences and explore their causes. My main question concerns the role played by external forces versus internal factors in Marco himself.

Youthful exploration

Marco's account of his first two years as a student in New York, from 1965-67, makes him seem like a bit of an oddball, but nevertheless quite typical of a person his age, i.e. 16-18 years old. He is uncertain about his identity, but he is experimenting and searching. In Marcia's identity status scheme, he belongs in the *moratorium* category: "Moratorium individuals are currently in the exploratory period; hence, their commitments are not firm, but they are struggling actively to arrive at them. They may be said to be in an identity crisis" (Marcia 1994: 73). That Marco is exploring is seen for instance in the area of love. He has short-term relationships with several girls, and spends the summer of 1967 "falling in and out of love with a girl named Cynthia" (17). He commits himself, but these commitments are short-lived and easy to change.

Marco also exemplifies Marcia's observation that moratorium individuals "vacillate between rebellion and conformity" (Marcia 1994: 75). He wants simultaneously to fit in and to set himself apart in order to assert his unique individuality. He dresses and behaves in particular ways to make others see him as an intellectual; and he changes between studying hard and partying wildly. He was, he says, "a grotesque amalgam of timidity and arrogance, alternating between long, awkward silences and blazing fits of rambunctiousness" (15). "In the identity status interview," Marcia says, "[m]oratoriums² impress one as intense, sometimes active and lively – sometimes internally preoccupied, struggling, engaging, and occasionally exhausting. [...] In studies, we have found them to be the most highly morally sensitive of the statuses as well as being the most anxious" (1994:75). Kimmel and Weiner, in their *Adolescence: A Developmental Transition*, say: "Because successful identity formation requires an active effort to examine types of work, friends, potential mates, and philosophies of life carefully before choosing among them, young people typically vacillate for a time in what they like to do and with whom" (1985: 388). And this is what Marco is doing in his first two years in college.

Loss

But in the spring of 1967 Marco changes dramatically. After his uncle's death he gives up on life, and stops caring about his future. The only

² That is, people in the moratorium status.

thing that now matters to him is keeping his promise to his uncle that he would graduate, so he keeps studying and starts an extreme scheme of economizing to keep himself in food and a home until the end of his last term at university. This scheme, or project, brings about changes in Marco's outward appearance and behavior. The lies and strange stories he starts telling others in order to hide what he is really up to, make him increasingly hidden and isolated emotionally, until he eventually gives up contact with other people. Gradually, during his last few weeks in his apartment and the time he spends in Central Park, his thoughts and emotions are seen to have changed also.

During his previous phase of moratorium, Marco's exploration could be seen in his dress, behavior, the way he talked, his studies, and the people he chose to spend time with. As Marco now embarks on his "do-nothing project," he first changes his appearance away from his former intellectual look. This time he is not trying out a new look or role, in the way adolescents often do, but merely dressing in a cheap and practical manner, without caring how he appears to others: "My friends were startled by this transformation," Marco says, but "what they thought was finally the least of my concerns" (25). Marco had formerly been using friends and fellow students as an area of exploration, but this now stops. Starting with lies and strange excuses, Marco gradually retreats from social contact, and after graduation in the early summer of 1969, he spends virtually all his time alone. The amorous exploits of his student days also cease, and it is clear that he stops wondering what he is going to do in the future. Though he keeps studying and has decided to graduate, he no longer cares about literature or ideas. In sum, all exploration, and thus the moratorium, ends as Marco embarks on his project. This lack of exploration is the first criterion in Marcia's definition of identity diffusion.³

The second main characteristic of diffusion is lack of commitment. When he embarks on his project, Marco deliberately chooses to be without direction and purpose, deciding not to care about the future or what he is going to do with his life. Identity status research investigates the presence or absence of commitments in a number of life areas or domains. These always include the domains of vocation, ideology (religion and politics), and interpersonal relations, and sometimes other

³ See for instance Marcia (1994: 76-77); Kroger (2003: 213-214); Kroger and Green (1996: 478).

areas as well. During his project, Marco is not committed to a job or profession and studies only in order to keep a promise; he does not care about politics or religion, and he is uninterested in other human beings. Indeed, he has no commitments in the life areas that are usually seen as most important. Ironically, however, he is fanatically committed to his crazy project. It is therefore slightly difficult to fit him into the identity status scheme. He fits the status of diffusion in all respects, except in his commitment to a project that will eventually make all normal commitments impossible, since its projected outcome is death. His situation is highly paradoxical, as he is fully aware from the beginning: "I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom. [...] The moon would block the sun, and at that point I would vanish" (21). As he embarks on his project, it is perhaps difficult to say that Marco fits the status of identity diffusion perfectly. There has been a clear change in him that greatly resembles the characteristics of this state, but his dedication is at odds with Marcia's definition. However, as his do-nothing-project goes on, his lack of direction and unconcern about the future become more and more ingrained, until he eventually loses all ability to make decisions and even to think about the future:

The essential thing was to plot my next move. But that was precisely what gave me the most trouble, the thing I could no longer do. I had lost the ability to think ahead, and no matter how hard I tried to imagine the future, I could not see it, I could not see anything at all. The only future that had ever belonged to me was the present I was living in now, and the struggle to remain in that present had gradually overwhelmed the rest. I had no ideas any more. The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. (41)

This "white page" points back to Uncle Victor's statement that "life was a story [...] and each man was the author of his own story" (41-42). Marco might initially have been the author of his do-nothing project, but he loses control and becomes totally passive. Even though he knows he is going to be evicted from his apartment on a particular day, he does not plan what he is going to do when that happens: "I would be out on the streets by September. From the vantage of June first, however, the end of

the summer was light-years away. The problem was not so much what to do after that, but how to get there in the first place" (28).

Marco is here seen to share the "lack of direction and purpose" in life "and a pervasive unconcern about the matter" (157) that Marcia found so striking in the Identity Diffusion individuals he interviewed for his 1976 study. The control he seemed to have at the beginning is gone, and Marco has here clearly descended to proper diffusion status.

The question as to the cause of this identity status transition from moratorium to such a condition of apathy and unconcern (diffusion), is answered straightforwardly by Marco himself; it was the death of his Uncle Victor:

Then, in the spring of 1967, Uncle Victor died. This death was a terrible blow for me; in many ways it was the worst blow I had ever had. Not only was Uncle Victor the person I had loved most in the world, he was my only relative, my one link to something larger than myself. Without him I felt bereft, utterly scorched by fate. [...] My uncle simply dropped dead one fine afternoon in the middle of April, and at that point my life began to change, I began to vanish into another world. (3)

Marco brings up the death three times in the first chapter, as if to impress its importance on the reader. In the above quotation, we see three slightly different aspects of it that help explain the tremendous impact the event had on Marco.

Firstly, we must remember that Uncle Victor's death is the second dramatic loss in Marco's life. He lost his mother when he was only eleven, and this was particularly traumatic because she was a single parent. She had told Marco that his father was dead, and his only other relative was her brother in Chicago. Luckily for the young orphan, Uncle Victor proved a good and loving substitute father. But when Victor died as well, that loss was likely to affect him even more than losing his mother. This may seem illogical, since he was a child when he lost his mother, and 18 when his uncle died. But as John Bowlby has found, such a loss, at whatever age, brings back the pain and fear of the first, childhood, loss, and is thus likely to be felt even harder (1991).

Secondly, Victor's death leaves an emotional hole in Marco's life. He says that his uncle was "the person I had loved most in the world," and, in addition, "he was my only relative" (3). Marco has not yet started a family of his own, and his friendships, although Zimmer seems very

loyal, are not intimate enough to constitute a substitute for the unconditional love and feeling of secure base that a family can provide. So the loss of uncle Victor is the loss of an important outlet for Marco's need for intimacy. And Victor was "my one link to something larger than myself", (3) Marco says. His death thus also requires an existential rearrangement; if his life is to have meaning, Marco has to find some other link to society and other people. He has to find a place where he can fit into a larger scheme, and have a function that seems important to him.

Thirdly, Marco says he felt "scorched by fate," which is a feeling of a slightly different order than the ones I have discussed so far. Losing his only parent at the age of eleven, and then his adopted father, his only relatives, must have formed ample proof that there is no limit to the disasters that the world can bestow upon him. And this opens up the possibility that nothing at all important is under Marco's control. The nature of life and the world, or fate, if you like, might be that people are no more than powerless vessels on a stormy sea, at the complete mercy of ruthless elements. And in the face of such dismal evidence it is maybe not strange that Marco should wish to "give up the struggle" (80).

So, to recapitulate, this transition from a period of youthful exploration (*moratorium*) to aimlessness and depression (*identity diffusion*) is caused by the death of uncle Victor, which in addition to being a devastating emotional blow also forces Marco to reevaluate his assumptions about life and his own place in the world.

Rescue

When Marco's do-nothing project, or his period of identity diffusion, has gone on to its bitter end, almost resulting in Marco's death in Central Park, there comes another radical change in him. This follows his rescue by his friend Zimmer and a relative stranger, Kitty Wu, while Marco is spending a month at Zimmer's, convalescing. At the beginning of this stay, Marco is in bad shape, physically as well as mentally. Gradually, however, he builds up his strength and regains a belief in himself and the future. When he moves out of Zimmer's place he is ready to take on responsibility for his own life and to make commitments to other people.

In looking for the reason for his dramatic change, we must again first see what Marco himself has to say. At the beginning of Chapter 2 he

foreshadows the end of that chapter and much of the next in a brief summary of his rescue and convalescence. Here Marco explains:

I had jumped off the edge of a cliff, and then, just as I was about to hit bottom, an extraordinary event took place: I learned that there were people who loved me. To be loved like that makes all the difference. [...] I had jumped off the edge, and then, at the very last moment, something reached out and caught me in midair. That something is what I define as love. It is the one thing that can stop a man from falling, the one thing powerful enough to negate the laws of gravity. (50)

So if “fall” is a metaphor for the self-destructive project Marco had been caught up in for the last two years, then a fatal end was averted by love. He was physically rescued from dying of pneumonia in the rain and cold, but mentally and emotionally it was the love of Kitty and Zimmer that changed his outlook on life and himself.

That Marco starts to change after his rescue is made clear at the beginning of chapter 2:

As time went on, it became increasingly difficult for me to make sense of the disaster I had created. I had thought I was acting out of courage, but it turned out that I was merely demonstrating the most abject form of cowardice: rejoicing in my contempt for the world, refusing to look things squarely in the face. I felt nothing but remorse now, a crippling sense of my own stupidity. (73)

It is as if Marco has woken up after a nightmare to realize how horrible and crazy it all was. And as he reflects on the last couple of years of his life, he is forced to reevaluate his thoughts and actions. He now understands that his “project” was pure madness, and that it was wrong not to confide in Zimmer and ask for his help when he needed it (73). Marco uses very harsh words about himself; “disaster,” “cowardice,” “stupidity;” and this condemning judgment is matched by a new desire to do and be the opposite:

More than anything else, I felt a need to purify myself, to repent for all my excesses of self-involvement. From total selfishness, I resolved to achieve a state of total selflessness. I would think of others before I thought of myself, consciously striving to undo the damage I had

done, and in that way perhaps I would begin to accomplish something in the world. (73-74)

Having realized his past mistakes, Marco now decides to change: He wants to be "a saint, a godless saint who would wander through the world performing good works" (73). This program is the opposite of his do-nothing project, but the extremity and fanaticism Marco displays is the same. And this is an indication that even though his thoughts and ideals are unrecognizable, his identity status may not be as distant from what it was during his do-nothing project as he would have liked. Such a tendency to see oneself and the world in terms of black and white, good and evil, does not belong to the highest stage of *identity achievement*, but rather to identity diffusion and sometimes foreclosure.

Another indication that Marco has not progressed much, at least not according to Marcia's statuses, is his reaction on finding a forgotten letter from the draft board calling him in for a physical examination: "I had done nothing to prepare myself for the moment of truth. [...] I had not given the subject much thought. As with so many other things, inertia had got the better of me, and I had steadfastly shut the problem out of my mind" (75). His friend Zimmer suggests fleeing to another country, but Marco is not "terribly interested" (75), again turning away from taking an active part in shaping his own future. This occurs on September fourteenth, soon after his rescue, and obviously he is then still in the grip of the inertia that characterized him during his do-nothing project.

The draft letter also activates Marco's tendency to think in terms of black-or-white, or all-or-nothing. On reading the letter, his first thoughts are worst-case scenarios: "In that one instant, everything closed in on me again. I was probably a fugitive from justice, I thought. If I had missed the physical, the government would already have issued a warrant for my arrest – and that meant that there would be hell to pay, consequences I could not even imagine" (74). These unimaginable consequences could hardly have been that horrible – he would not have been executed, and a period in prison would probably be easier than the long period of hunger and suffering he had recently put himself through. But Marco is at this time unable to see anything in terms that are not absolute.

Marco describes his month with Zimmer as a rest: "It was an exquisitely tranquil period in both our lives: A brief moment of standing still before moving on again" (82). Zimmer takes care of him, and Marco

does not have to be responsible for himself for a while. Yet this rest is also a transition, and Marco shows evidence of several identity statuses simultaneously, or one after the other. He is in the process of change, and his thoughts, actions, and emotions are thus uncertain and confusing, even to himself. In the first couple of weeks at Zimmer's, he goes from being passive and lethargic (about the draft letter), to deciding to turn his life around and become "a saint."

There is also another change, which starts with a conversation between Marco and Zimmer. Marco starts wondering why he has seen so little of Kitty Wu lately, and Zimmer explains that she is desperately in love with him but does not want to force herself on him if he does not want her. Marco, of course, has been too wrapped up in himself to notice this. "What are you trying to say?" Marco asks, and Zimmer answers: "That it's up to you, Fogg. You're the one who has to make the next move" (84). Since his uncle's death, Marco has been fundamentally passive, trusting his fate to chance, to others, to the world, or anything but himself. He has merely responded to whatever has been happening to him or around him, without initiating anything himself. Zimmer's call to action requires a profound attitude change in Marco. He is now asked to resume the role of author of his own story, or hero in his own life.

This he finds very hard to do, and he lets weeks go passively by. But when he finally runs into Kitty again, he does pluck up the courage to ask her back to Zimmer's place for coffee. It is Kitty who takes the next step, hugging Marco and asking if he likes her. And then he can respond. Even though Marco manages to take the required initiative in relation to Kitty, in the description of their first day and night together, Marco emphasizes how it is Kitty who enables him to act and respond: "My desires were very strong, overpowering in fact, but it was only because of Kitty that they were given a chance to express themselves. Everything hinged on her responses" (94). Talking openly to, and then making love to, Kitty is described as one of the most important events in Marco's life so far:

Without question it was one of the most memorable things that ever happened to me, and in the end I believe I was fundamentally altered by it. I am not just talking about sex or the permutations of desire, but some dramatic crumbling of inner walls, an earthquake in the heart of my solitude. (94)

What Marco is describing here is the evolution of a new side of himself, that of intimacy. In Erikson's eight-stage model of lifetime development, the sixth stage (after the stage of identity development) is concerned with intimacy. This stage is supposed to come in early adulthood, that is, at about the age Marco is now. Marcia says about this stage that:

Intimacy/Isolation is the stage one usually experiences as the most 'relational.' Here one ventures merger of oneself with a trusted other. One experiences, on an adult level, the joy of connectedness, the desolation of separation, the terror and relief of self-revelation, the warm pleasure of companionship, and the sadness in the knowledge of the inevitable limits of what another can be for oneself. As with the other stages, it is the dialectic of Intimacy and Isolation that teaches this. (1997:104)

For Erikson, intimacy involves the coming together of two distinct people, each with their own firm identity, and unafraid of losing themselves in the union. Kroger explains that "[t]o Erikson, genuine intimacy is not possible until issues of identity are reasonably well resolved. Relationships of earlier adolescence often serve only the purpose of self-definition rather than intimacy" (2004: 30).

Intimacy has so far been a problem for Marco. He was close to his uncle Victor, and during his first two years as a student he explored new friendships and short-term love relationships. But the death of his uncle brought about a total breakdown in intimate relations. Kitty changes that. With her he learns to be open, and he learns to "put yourself in her position," as Zimmer urges him to (84). He gradually manages to forget about himself and identify with others. This empathy is then developed further when he starts working for Effing.

Another radical change in Marco during his stay with Zimmer is that he starts planning for the future. First, his thoughts are only of getting a job and earning some money, so that he can pay back Zimmer what he has spent on him. Taking over a translation job for Zimmer, he feels "for the first time in months" that his life "has a purpose" (90). This job is also seen by Marco as "penance for my past mistakes," (90) and he compares himself to a prisoner "sentenced to a term of hard labor on a chain gang" (91). After finishing the translation and handing the money over to Zimmer, Marco is ready to move out, find a job, and start making it on his own again. Towards the end of the chapter Marco, Kitty and Zimmer have a meal in a restaurant together, and Marco says: "It was a superb

moment for me, a moment of astonishing joy and equilibrium, as though my friends had gathered there to celebrate my return to the land of the living" (96). And a return to the land of the living is in fact what has happened to Marco in this chapter. In just a month he has been quite transformed. From being a young man who could see no possible future for himself, living as a bum in the park, he now has friends, love, and hope and the will to try to make a future for himself.

During his month with Zimmer, Marco thus seems to go through another period of moratorium. It is very different from the one at the start of his college career in that it does not involve much searching or experimentation. It is rather a process of examining his past and re-evaluating himself in the light of his miraculous rescue. There is a sense of several time-levels or stages at which Marco has a particular understanding of things that will later change. He keeps referring to what he felt before this time, how he saw things then, and how he comes to look at them later. Therefore there is also a great deal of temporal movement, backward and forward, and the chapter is organized around themes and episodes rather than chronologically. This is a period of change and process, a movement from one place to another, rather than an arrival.

Toward the end of Marco's month at Zimmer's we are beginning to see the direction in which he is heading; toward commitment. He starts a relationship with Kitty, he starts working on a translation to earn some money, and he changes psychologically in becoming more interested in and caring for others. Then at the beginning of chapter 4, Marco takes on the job as Thomas Effing's live-in companion, which, although it is not a career choice, is a long-term commitment. In the course of just half a month he has committed himself in at least three different areas: interpersonally, in the area of work, and I think we may also say ideologically. Marco has not found religion or new political beliefs, but he has gone from wanting to spit on the world and just throwing up his hands, to taking on the responsibility for himself and his life. This newfound independence and commitment to life is demonstrated in his moving out of Zimmer's place and becoming economically independent.

I think what we have seen in Marco now is a change from moratorium at the beginning of the book, through the diffusion period of his mad project, and now, finally, into identity achievement. The main characteristic of achievement is, of course, commitment, but there are a

number of other personality aspects that achieved individuals have in common. Kimmel and Wiener say that "[p]eople who have a clear sense of their personal identity generally feel good about themselves, work constructively toward well-defined goals, seek out and feel comfortable in close relationships with others, and remain relatively free of anxiety, depression, and other symptoms of emotional distress" (1985: 390).

This description fits Marco well after he starts his job with Effing. In spite of the fact that Effing is a difficult person to get along with, Marco does his best, and also learns a lot from the experience. His relationship with Kitty is peaceful and stable, and after Effing dies the two get an apartment together. Marco says about this time: "For the next eight or nine months, I lived in a way that had never been possible for me before, and right up to the end, I believe that I came closer to human paradise than at any other time in the years I have spent on this planet" (228). Such extreme happiness is not a prerequisite for identity achievement, but after his convalescence Marco gives an overall impression of contentment, of things having fallen into place, and of finally being at peace. The heavy depression and mood swings of his "project period" are gone, and he is positive and optimistic about the future. He says that he and Kitty did not talk "about the future," but, he says, "at a certain point, perhaps two or three months after we started living together, I think we both began to suspect that we were heading toward marriage" (231).

Inner and outer motivation

In "Events Associated with Identity Status Change," Kroger and Green have looked at which events people themselves thought were "the primary source of influence when identity status change seemed to have occurred" (481). After getting details about these events they systematized them into seven different categories, six of which are external. The last, "internal change," denotes "discontent or coming to terms with the self where there was no strong external source or influence reported, e.g. altered perspective or new awareness through introspection" (481). Kroger and Green found that a transition to the identity status of achievement four times out of five was associated with internal change (Kroger 1996:485). This does not mean that external factors were not involved as well, but that they were less important. People have to be ready for change in order to get anywhere. They

themselves have to synthesize their experiences and go through a process of psychological change, before achieving a firm identity. In transitions to the other identity statuses, external factors were more important. Internal change was the least important factor in changes to the status of foreclosure, for instance. In the case of transitions to diffusion, just over half were related to internal change, while quite a few were related to new contexts and some to a critical life event.

For Marco, it is clear that his transition to achievement status begins with his being physically rescued, which might be considered a "critical life event." But it is his personal, emotional experience of being loved, "the one thing powerful enough to negate the laws of gravity" (50), that brings about his internal change. And without this change, he could not arrive at commitment and identity achievement. Experiencing a mutual and intimate love relationship with Kitty causes a "dramatic crumbling of inner walls," Marco says, "an earthquake in the heart of my solitude" (94). And, as he says himself, he was "fundamentally altered by it" (94).

Marco's transition to diffusion status, on the other hand, was directly motivated by the loss of his Uncle Victor. This event would fall into Kroger and Green's category of "critical life event," i.e., "a single event generally involving a major loss or setback and occurring at any point during the life cycle, e.g. illness of self or important other, death, job loss, school failure, broken romance, major financial setback" (481). In their study, there are only a handful of transitions related to critical life events, too few to say anything definite about their effects, and in addition these are in different identity domains. But almost a quarter of these changes are to the status of moratorium, whereas very few are to achievement, foreclosure, and diffusion. It is perhaps worth noting that only in the domain of religion did a critical loss lead to achievement.

Marco Fogg is only one individual, so it maybe does not make much sense to compare him to the statistics from Kroger and Green's study, but it is interesting that his development is not contradicted by their findings. Marco's transition to achievement is the result of an internal change, and the psychological study shows that such transitions are overwhelmingly associated with internal factors. His change into the diffusion category, on the other hand, is externally motivated, and Kroger and Green find that almost half of such transitions are related to external events. Studies of Auster's novels often remark on the great importance of chance in them. And chance indisputably plays a

conspicuous role in *Moon Palace*. But in relation to the two major changes of the main character, they are less related to chance than to events and processes seen by developmental psychologists to be universal and real.

Auster's characters are often seen as symptomatic of the post-modern condition: Fragmented, changing identities whose actions cannot be understood through traditional sociological or psychological approaches.⁴ I now hope to have shown that such a view is inaccurate and exaggerated.

According to Erikson, ego development happens through the two opposite processes of identification and separation; or, as Marcia puts it: "Human development is an ongoing dialectic between connection and separation, between relatedness and solitude" (1993:101). It is this dialectic we see at work in *Moon Palace*, although the form it takes is somewhat extreme. The loss of love and connection plunges Marco into despair, depression, and identity diffusion, while experiencing love again sets him on the course toward a new identity.

As anyone who has read the book knows, this is not Marco's final identity. Life has other dramatic events and changes in store for him. But as both Erikson and Marcia point out, having arrived at an identity does not mean that everything will be static or harmonious for the rest of one's life. Marcia says of some of the identity-achieved people he has interviewed that "[i]n the best of them, one senses that a process of identity formation will continue throughout their lives, and one would sometimes like to warn them that this is only the first time around" (Marcia 1994:75).

References:

- Auster, Paul. *Moon Palace*, London and Boston: Faber and Faber, 1989.
- Bowlby, John. *Loss: Sadness and Depression. Attachment and Loss: Volume 3*, Harmondsworth: Penguin, 1991.
- Chénétier, Marc. *Paul Auster as "the Wizard of Odds": Moon Palace*, CNED-Didier Concoure, Paris: Didier Érudition, 1996.
- Erikson, Erik. *Identity and the Life Cycle*, New York: Norton, 1980.
- Kimmel, Douglas C., and Irving B. Weiner. *Adolescence: A Developmental Transition*, second edition, New York: Wiley, 1995.

⁴ See for instance Allison Russell, who says about *City of Glass* that it "illustrates Derridean dissemination. Quinn literally vanishes from the text when he runs out of space in his red notebook. [...] In *City of Glass*, Characters 'die' when their signifiers are omitted from the printed page" (1990: 75).

- Kroger, Jane. *Identity in Adolescence: The Balance between Self and Other*, London and New York: Routledge, 2004.
- Kroger, Jane and Kathy E. Green. "Events Associated with Identity Status Change," *Journal of Adolescence* 19, no. 5, 1996: 477-90.
- Marcia, James E. "The Empirical Study of Ego Identity," in *Identity and Development: An Interdisciplinary Approach*, Harke Bosma et al. (eds), Thousand Oaks, London, New Delhi: SAFE Publications, 1994: 67-80.
- . "The Relational Roots of Identity," in *Discussions on Ego Identity*, Jane Kroger (ed), Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1993: 101-20.
- . "Identity Six Years After: A Follow-up Study," *Journal of Youth and Adolescence* 5, no. 2, 1976: 145-60.
- . "Ego Identity Status: Relationship to Change in Self-Esteem, 'General Maladjustment,' and Authoritarianism," *Journal of Personality* 35, no. 1, 1967: 118-33.
- . "Development and Validation of Ego-Identity Status," *Journal of Personality and Social Psychology* 3, no. 5, 1966: 551-8.
- Russell, Alison. "Deconstructing the *New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction," *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31, no. 2, 1990: 71-84.

"MELLEM LIVSHUNGER OG DØDSANGST" SØREN ULRIK THOMSENS OCH PIA TAFDRUPS POETIKER

Per Bäckström

Poetik er ikke "en køreplan" for, hvordan man skriver digte, ikke dogmer, ikke engang gemytlige råd og diskrete praktiske vink poet og poet imellem. Derimod er det en refleksion over konkret poetisk praksis, primært – men langt fra udelukkende – min egen, og et forsøg på at gøre klart hvilke sammenhænge disse praksisser er forankrede i, forudsætter og fremskriver. Mit udgangspunkt for at skrive poetik har ganske selvfølgelig været situationen ved arbejdsbordet, når et digt var kastet ud på papiret, og spørgsmålet om *hvorfor* det var blevet godt henholdsvis dårligt nødvendigvis meldte sig.¹

Søren Ulrik Thomsen

Det i och för sig självklara faktum att lyrik liksom annan konst är något som skapas, är inte den enda förbindelselänken mellan poesi och skapande. Ordets etymologiska ursprung är det grekiska ordet *poiesis*, som betyder att göra eller dikta, och av samma grekiska ord avleds begreppet poetik – regler för eller tankar om diktandet.² Poeters idéer om diktskrivande är intimt förknippade med själva diktandet, även om relationen inte har formen av ett enkelt ett-till-ett-förhållande, utan är betydligt mer komplicerad. Frågan om varför man skriver låter sig därför med svårighet avgränsas från skapandeproblematiken, eftersom de psykologiska faktorer som gör skrivandet nödvändigt också bestämmer formen för detta skrivande.³ I ett studium av

¹ Søren Ulrik Thomsen. *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Köpenhamn: Vindrose, 1985, s. 7f.

² Se *Nationalencyklopedin*, Band 15, Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1994.

³ En psykologiskt betingad strukturering som Gaston Bachelard pläderar för i sina böcker om materien som poetens grundtema (vatten, eld, jord och luft). Vilket av dessa element som är grundläggande för en poet beror av hans eller hennes psykologiska konstitution. Se t.ex. Gaston Bachelard. *Vattnet och drömmarna. Essä över den materiella fantasin*, Hägersten: Skarabé, 1991. Även om dessa psykologiska mekanismer är ett intressant problemområde, kommer jag i den här artikeln att i huvudsak begränsa mig till de två danska poeternas språksyn och förhållande till närvaron och döden.

skapandeprocessen är det därför av betydligt intresse att undersöka vad författaren vill ge uttryck för i sitt skrivande, eftersom detta är något som ligger till grund för själva diktandet, även om det inte nödvändigtvis kommer till konkret uttryck i den enskilda dikten.

De senaste århundradena har poetikgenren kommit i vanrykte på grund av den normering som den traditionellt har varit uttryck för; nyklassicismens estetik är här det främsta exemplet. I en motreaktion mot denna typ av verslära har det utvecklats en modern poetiktradition från romantiken och framåt, bestående av poeters reflektioner över det egna skapandet.⁴ Detta slags poetik har naturligtvis vissa normerande drag den också, som en konsekvens av själva den nedskrivande akten: poetiken görs med avsikt att läsas, den är avsedd att nå ut till omvärlden. Det ger genren en autenticitetsproblematik som kan jämföras med självbiografen, eftersom man måste läsa en poetik som en manifestation av ett författarjag i ett bestämt syfte. Om en poetik läses med detta *in mente* så kan ett studium av den moderna poetiken ge en bättre förståelse av hur poeter reflekterar över egen och andras diktning.⁵ Däremot är poetiken inte ett facit för vad en enskild dikt ger uttryck för eller "betyder" för sin författare.

För att få en uppfattning om en författares egen förståelse av sitt poesiskrivande kan man alltså gå till hans eller hennes uttalanden i form av teoretiska utläggningar i artiklar och poetiker. I Danmark har det vuxit fram en tradition av poetikskrivande efter att Paul la Cour gav ut *Fragmenter af en dagbog* (1948), vilket har resulterat i en mängd poetiker där ett av de senaste nytillskotten är Inger Christensens *Hemmelighedstilstanden* (2000).⁶ Detta till skillnad från Sverige där det mig veterligt inte har utgivits många renodlade poetiker under 1900-talet

⁴ Se t.ex. Anders Palm. "Där kroppen kommer till språk. Pia Tafdrups Logos och Eros", *Bonniers Litterära Magasin*, 1995: 4, s. 28–30.

⁵ Detta är något som Søren Ulrik Thomsen ger uttryck för i det inledande mottot.

⁶ Paul la Cour. *Fragmenter af en dagbog*, Köpenhamn: Gyldendal, 1948; Inger Christensen. *Hemmelighedstilstanden*, Köpenhamn: Gyldendal, 2000. Mycket har skrivits om dansk poetik och speciellt kan två grundliga genomgångar nämnas: Poul Erik Tøjner. *Poetik – at tænke med kunst*, Köpenhamn: Gyldendal, 1989; Peter Stein Larsen. *Digtets krystal*, Köpenhamn: Borgens forlag, 1997. Tøjner behandlar perioden från la Cour till Thomsens första poetik ur en estetisk-filosofisk synvinkel, medan Larsen analyserar sju danska poetiker efter 1980 ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv.

med undantag för Pär Lagerkvist *Ordkonst och bildkonst* 1913.⁷ Detsamma gäller i övriga Norden. Jag kommer i den här artikeln att undersöka två danska poetiker som står i ett intressant dialogiskt förhållande till varandra: Søren Ulrik Thomsens *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985) och Pia Tafdrups *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik* (1991).⁸ Den tveksamhet som präglar genrebeteckningen är karakteristisk: böckerna är bara "omrids af" eller "skitse til" en poetik, något som speglar det senmoderna tvivlet på totala och därmed begränsande lösningar.

Thomsen och Tafdrup är en del av åttiotalets lyrikboom, dansk poesis andra guldålder, och utgör tillsammans med Michael Strunge fronten av "firserdigtere". Hit hör också en rad kända poeter som debuterade samtidigt eller lite senare, som bland andra Bo Green Jensen, Pia Juul, F.P. Jac, Niels Frank, Lars Bukdahl, Lena Henningsen och Carsten René Nielsen. Det unika med denna diktning är – som Peter Stein Larsen konstaterar i *Digtets krystal* – att det från 1980 och framåt har utvecklats en individualiserad poetiktradition, där i stort sett varje poet skriver reflektioner över poesi.⁹ De mest kända poetikerna av dessa är dock fortfarande Tafdrups och Thomsens, som jag nu övergår till att diskutera.

⁷ Pär Lagerkvists *Ordkonst och bildkonst* (1913) fick inte någon egentlig efterföljare, något som Stephen Farran-Lee också konstaterar i sitt förord i *BLM:s poetiknummer* 1995 (nr. 4). Först de senare åren har det kommit något som kan liknas vid poetiker, bl.a. Magnus William-Olssons essäsamlingar som dock mer är texter om poesi och poeter än poetologiska diskussioner. En slags senmodern variant är: Bob Hansson. *Bräcklighetens poetik*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003. Pär Lagerkvist. *Ordkonst och bildkonst. Om modärn skönlitteraturs dekadans – om den modärna konstens vitalitet*, Stockholm: Bröderna Lagerströms Förlag, 1913; Stephen Farran-Lee. "En-två-tre, en-två-tre. Kort handledning i konsten att föra sig", *BLM*, 1995: 4, s. 2–3; Magnus William-Olsson. "Det är för att jag har lärt mig av Homeros". *Poesi på 2000-talet*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003; Magnus William-Olsson. *Obegränsningens ljus. Texter om poesi*, Stockholm: Gedin, 1997.

⁸ Thomsen 1985 – förkortas "MLB" i texten; Pia Tafdrup. *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, Köpenhamn: Borgen, 1991 – förkortas "OV" i texten. Därför diskuterar jag inte Søren Ulrik Thomsens andra poetik: *En dans på gloser*, Köpenhamn: Vindrose, 1996.

⁹ Stein Larsen 1997.

Mit lys brænder

At være digter er at erkende, at kun det ubeskrivelige er værd at skrive og samtidig præcis det eneste, der umuligt kan beskrives og derfor netop må skrives – dvs.: digtes. (MLB 127)

Søren Ulrik Thomsen

Søren Ulrik Thomsens text är lika mycket en formulering av en livsfilosofi som en poetik, eftersom själva diktskrivandet för honom är tätt förbundet med hur livet bör levas. Mest betydelsefullt i hans poetik är inställningen till närvaron och språket. I opposition mot sedan tidigare förhärskande synsätt sätter Thomsen kroppen främst:¹⁰

for socialrealisten drejer det sig om at få kunsten til at slå om i *højest* mulig politisk bevidsthed, for f.eks. surrealismen og lignende drejer det sig om at nå *dybest* ned i modtagerens bevidsthed, for avantgardisten om at nå længst *frem* i forhold til det publikumsmæssige hovedfelt. Rum-metaforikken er ikke tilfældig; men for mig drejer det sig nu om overhovedet at aktualisere dén oplevelse, at vi er til stede som en kropslig volumen, i og som tid, i forhold til de rum vi passerer igennem. (MLB 18f)

Den primära utgångspunkten för Thomsen är alltså kroppen, den närvaro som den etablerar och som etableras i och med den. Det är detta rum-tidsliga förhållande som ska reflekteras i dikten, vars utgångspunkt är det här och nu som både fascinerar och skrämmer:

Alt, hvad jeg erfarer, kan imidlertid ligge på et meget lille sted, nemlig det mest vidunderlige og skræmmende: At "jeg" er identisk med dén krop, der tidsligt bestandigt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her. (MLB 22)

Här avtecknar sig orsaken till den tveksamhet som präglade den paratextuella genrebestämningen i bokens undertitel: för att kunna

¹⁰ Søren Ulrik Thomsens poetik präglas av att vara en uppgörelse med traditionen, något som inte minst framgår av att han hänvisar till påfallande få samtida eller tidigare poeter. Han skriver snarare sin egen kanon i ett försök att stå fri. Se t.ex. Per Bäckström. "Den som döljer sin dåre dör utan röst. Henri Michaux och kanonskrivandets problematik", *Res Publica* nr. 46–47 1999 / *Agora* 1999: 3–4, s. 61–80.

skriva måste poeten av idag börja från en sekulariserad nollpunkt och formulera både sin egen existens och sitt eget språk, eftersom det saknas fasta värden. Poeten är ett "jag" som existerar i tid och rum, en kroppslig entitet i ett "här" och ett "nu". Denna kroppslighet skrämmer, eftersom den närvaro som etableras ytterst är relaterad till närvarons upphörande:

Som lyset, der kun brænder, forsåvidt det brænder *ned*, skal et digt fra første linie pege på sit eget *ophør* og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskrives *døden* i sig. Ståen-på kan kun opleves i forhold til et ophør, og kun ved på alle niveauer i digtet at formulere dette som en døende væren, får det gyldighed. Som værende. I live. D.v.s.: i og som den *varighed*, der reflekteres af dets endeligt. (MLB 59)

Genom att inskriva döden markerar poeten den gräns från vilken "det Andet" konstitueras och utgör det som jaget definierar sig mot. I denna tillblivelseprocess utgör begäret en stark drivkraft, begäret efter det som inte är en själv. Thomsen urskiljer olika positioner som detta begär kan anta i förhållande till den Andre, men det är enbart ett av dessa förhållningssätt som kan ge upphov till en kreativ poesisyn, och det är begäret efter det konkreta, absoluta Andra. Han exemplifierar detta med mannens förhållande till kvinnan, vilket är grundat på både konkret – fysisk – och absolut – "gendered" – skillnad. Det viktiga är att man uppfattar relationen till den Andre just som en skillnad, då den Andre inte är "jag". Endast därigenom accepterar man döden som livets och närvarons yttersta gräns. Alla andra sätt att förhålla sig till den Andre omintetgör denna väsentliga skillnad, eftersom man då antingen abstraherar eller inkorporerar den Andre. Thomsen är inne på liknande tankegångar som dem man möter hos Martin Heidegger, med dennes tankar över problemet att leva sitt liv i "Eigentlichkeit", men också – och i kanske högre grad – Maurice Blanchots och Emmanuel Lévinas tänkande.¹¹ I förhållande till dessa filosofer ligger Thomsens betoning dock i högre grad på kroppsligheten, och då särskilt förhållandet mellan kvinna och man.

¹¹ Se t.ex. Timothy Clark. *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's notion and practice of literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Døden, kønnet og tavsheden må nødvendigvis blive en ny reflektiv poesis ultimative betingelser for at kunne skrives; de udgør de slugter omkring hvilke dens vilde sproglige spiral turbulerer, fordi disse hver for sig udgør et konkret, absolut Andet i forhold til subjektiv forholden-sig. Døden afstikker feltet for varighed, kønnet indsætter og forudsætter subjektets spillen sig ud mod de andre, og tavsheden producerer og er produceret af sproget som form. (MLB 117f)

Om döden, könet och tystnaden är Thomsens positiva principer i denna nya, reflektiva poesi, så finns det också tre negativa principer som gör poesin hermetisk, eftersom den är:

1. Ikke-henvisende
2. Ikke-kommunikerende
3. Ikke-henvendende

Poesien skal ikke *henvise* til en instans uden for sin egen værensform, den foregiver ikke at kunne legitimere sig ved, på denne instans' vegne, at *kommunikere* et indhold til det publikum, den ikke *henvender* sig til, men lukker sig hermetisk overfor, og dermed, som gåden, Tarotkortet og hemmeligheden, markerer den sin grænse over for hvilken publikums væren reflektivt konkretiseres af digtets varighed. (MLB 122f).

Publiken uteslutes därmed i Thomsens poetik. I stället hänvisar han till en instans utanför dikten, en instans som inte är religiöst motiverad. Det är det första utkastet till en dikt och frågan om vad som skapar utkastets värde som fungerar som Thomsens utgångspunkt vad gäller språket och skrivandet. Han förkastar teorier om automatisk skrift eftersom han anser att språket kommer automatiskt när man skriver: dvs. man kan inte formulera det omedvetna genom en medveten ansträngning. Språket består inte av orden i sig, utan uteslutande av interna relationer där diktens betydelse uppstår i själva skrivakten. Självt ser han sig som vändande språket ryggen för att bli i stånd att tala om det som man inte kan tala om. Till synes är han påverkad av nyare tyska och franska språkteorier när det gäller formuleringen av synen på språket och dess betydelseskapande funktion.

Over vandet går jeg

I digtet undersøges grænserne for det uudsigelige.
(OV 29)

Pia Tafdrup

Pia Tafdrup har formulerat sin poetik huvudsakligen i dialog med Thomsens bok och, intressant nog, samtidigt i opposition mot den.¹² I en snarlik formulering som Thomsen skriver hon att man undersöker gränserna för det outsägliga i lyriken: dikten pekar på det som den inte kan säga. Detta kan relateras till Ludwig Wittgensteins ord i inledningen till *Tractatus Logico-Philosophicus*, som kan tolkas som att det – om möjligt – är i konsten som vi kan "tala" om det outsägliga.¹³

Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.

Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen, oder vielmehr – nicht dem Denken, sondern dem Ausdruck der Gedanken: Denn um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müßten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müßten also denken können, was sich nicht denken läßt).

*Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein.*¹⁴

¹² Ragnar Strömberg visar också på förbindelsen mellan Søren Ulrik Thomsen och Pia Tafdrup i en artikel om Pia Tafdrup. Ragnar Strömberg. "Livet, men inte bara det. Den andra polen i Pia Tafdrups diktning", *Bonniers Litterära Magasin*, 1995: 4, s. 16–18.

¹³ Pia Tafdrup förstår Wittgenstein annorlunda: "Digte er at beskæftige sig med det umulige, at skrive sig ind på det, der ikke er talt om. Contra Wittgenstein: 'Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen'. Men det er netop dén grænse, poesi søger at overskride ved at skrive nye universer frem. Alt det, der aldrig kan udsiges noget endeligt om, og som hver gang noget er formuleret, antyder nye udtalte sider. Digte er at sætte ord fri, bestandig flytte sprogets grænser, men alligevel ikke være i stand til at sige alt..." (OV 23). Det är en vanligt förekommande förståelse av Wittgensteins kända formulering, men läser man hans citat kan det lika väl tolkas som att det inte är intressant att *tala* om det som ligger utanför språket, dvs han uttalar sig enbart om möjligheten att genom språket diskutera det outsägliga, och därmed inte konsten om vi med konst liksom Tafdrup och Thomsen förstår just en möjlighet att "säga" något om det som ligger utanför språket. Se t.ex. Allan Janik & Stephen Toulmin. *Wittgensteins Wien*, Birger Hedén (övers.), Lund: Doxa, 1986 [1973]. De diskuterar *Tractatus Logico-Philosophicus* som också "Ett etiskt verk" och inte enbart ett språkkritiskt traktat, i kapitlet med samma namn.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*, i *Skriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1960, s. 7. "Vad som alls låter sig sägas, kan sägas klart; och vad man icke kan tala om, därom måste man tåga."

Tafdrup är mer jordnära än Thomsen i sin framställning. Hon intresserar sig framför allt för skapandets problem och vad det innebär för henne själv och hennes förhållande till omvärlden. Tafdrup lägger sig dock nära Thomsen vad gäller livssynen bakom diktandet, men betonar i högre grad poetens livsvillkor.¹⁵ Hon ger uttryck för en diktandets nödvändighet vars drivkraft finns utanför henne själv:

Mellem to poler bliver min poesi til, mellem livshunger og dødsangst, affekt og tanke, sprog og tavshed. Processen er aldrig den samme, men – spændt dirrende ud mellem yderpunkter – rummer den en tvingende nødvendighed, der sjældent lader sig forklare på anden måde end: Jeg kan ikke andet, derfor må jeg gøre det. (OV 7)

Detta sätt att beskriva inspirationen påminner om romantikens syn, även om polariseringen mellan språk och tystnad snarare är modern.¹⁶ Denna syn på inspirationen hade det sannolikt inte varit möjligt för Thomsen att ge uttryck för i sin bok, som med sin mer polemiska karaktär utgör ett uppror mot en tidigare tradition – ett uppror som Tafdrup nu, fem år senare, i sin tur kan se som sin tradition. Den attityd till diktandet och språket som Thomsen representerar har i början av nittiotalet blivit en utgångspunkt för efterföljande poetikskrivare.

Både Thomsen och Tafdrup anser att man för att kunna dikta måste förhålla sig till närvaron och frånvaron, kroppen och döden. När det gäller dikten är Tafdrups ideal mindre slutet än Thomsens. Hon betonar att dikten aldrig får vara hermetisk, även om den undersöker det ousägligas gränser. Dikten är en sluten helhet, men pekar samtidigt bortom sig själv:

Boken vill alltså dra en gräns för tänkandet, eller snarare: icke för tänkandet utan för tankarnas uttryck. Ty för att dra en gräns för tänkandet måste vi kunna tänka bägge sidorna om gränsen (vi måste alltså kunna tänka vad som icke kan tänkas).

Gränsen kommer alltså endast att kunna dras i språket, och vad som ligger bortom gränsen, är helt enkelt nonsens". Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Lund, 1982, s. 37.

¹⁵ Se Stein Larsen 1997, för en utredning av andra poetiker som Pia Tafdrup förhåller sig till.

¹⁶ Peter Stein Larsen betonar också hur karaktäristisk denna syn är för 80- och 90-talens poeter. *Op.cit*, s. 122f.

Ingen møder nuet på bar bund, vi er altid allerede et produkt af vores samfund og kultur, både personlige og tidsgivne faktorer har formet os. Blandt andet er vi alt det, vi læser, og således er læsning ikke udelukkende nærvær. Med dette synspunkt står jeg et andet sted end Søren Ulrik Thomsen, der i sin poetik, "Mit lys brænder" siger: "mine digte handler ikke om andet, end at den, der sidder og læser dem lige nu, sidder og læser dem lige nu". Ud over følelsen af nærvær undervejs, er der noget, der sætter sig og ikke forsvinder igen efter endt læsning. (OV 159)

Dikten är kommunikation och tilltal, något mer och större än det skrivande subjektet. Detta tilltal tänker Tafdrup sig som riktat till något som existerar utanför henne, någonting större än henne själv. Tafdrup kan därför ses som en religiös diktare, eftersom hon säger att man gärna får kalla detta större för "Gud" (OV 81), samtidigt som hon tar avstånd från kyrkan som institution.¹⁷ Men hon anser på samma gång att hon skriver för sig själv, för att skapa identitet och tillblivelse, utan en tanke på läsare.

Själva formulerandet sker utifrån ett "nu", i ett liv som är utveckling och progression. "Poesi er guddommeligt præsens" (OV 48). Liksom Thomsen betonar hon kroppens fundamentala betydelse: "Kroppen artikuleres i digtningen" (OV 95). Den stora skillnaden ligger i synen på könet, då Tafdrup i polemik mot en manlig syn på litteraturen ser detta som sekundärt för själva skapandet:

I digtets tilblivelsesproces er jeg ikke et kønsbestemt væsen. Jeg tænker ikke over mig selv som køn i det skrivende øjeblik, dér er jeg blot opslugt. Jeg er tvekønnet, androgyn eller hermafrodit – hvad der ikke på nogen måde er dæmonisk, men i digtet ses det, at der explicit eller implicit optræder et kvindeligt sansende subjekt. I mine digte afsættes kvindelige duftspor. (OV 96)

Denna reservation blir förståelig sedd i ljuset av hennes samtidiga avståndstagande från etiketter som "kvinnolitteratur" som ett medel för att avskilja kvinnligt författande och göra det till något som det manliga

¹⁷ Ragnar Strömberg diskuterar också på den religiösa dimensionen i Pia Tafdrups verk, och betonar att det inte är den huvudsakliga utgångspunkten för hennes diktande. Strömberg 1995. Se också Stein Larsen 1997.

skrivandet kan definiera sig mot. Hon anser att det med en sådan syn på poesin blir omöjligt för kvinnliga och manliga poeter att någonsin bli bedömda på lika villkor, något som manliga kritiker ofta förbiser:

Den faderlige instans er karakteriseret ved sit fravær op gennem dette århundrede, hvad der har gjort det muligt for kvinder at være til i nye rum. Men kunstens verden er paradoksalt gennemsyret af myter og fordomme, der bevirker, at skabende kvinder stadig marginaliseres. Selv når de nyeste generationsbilleder tegnes, sker det gang på gang, at kvinder får tildelt en perifer eksistens i forhold til det "egentlige". Det er mændenes forehavender, der fremtræder som agtværdige og gyldige, deres oplevelsesverden der har fortrinsret, når det gælder en accepteret offentlig form, mens kvinders værker af mange ikke betragtes som inspirerende. (OV 92)

I likhet med Thomsen hävdar dock Tafdrup att dikt i högsta grad ger uttryck för både sensualitet och sexualitet. Hon företräder också en likartad språksyn som Thomsen: en medvetenhet om att vara fångad i språket. Samtidigt betonar hon paradoxen i att hon formar ett språk: "Paradoksalt nok skal jeg finde min individualitet i et sprog, jeg har overtaget. Mit sprog er mit vilkår" (OV 51). En sådan syn har stora likheter med vad Maurice Blanchot skriver: "Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration".¹⁸ Tafdrup ser inte orden som poetiska i sig, de blir poetiska genom att fogas till andra ord. Poesin frigör orden från deras fördefinierade vardagstillvaro, och därmed skapas något utöver den vanliga betydelsen. Tafdrup har alltså en pragmatisk syn på poesi, som hon ser som endast ett av flera sätt att bruka språket på:

Skal digteren forvandle sig i ord, må sproget bringes ud over det sted, hvor det i daglig brug kommer til kort. Kunstens sprog er således et andet, end det vi kommunikerer på. Ordene må i poesi have videre eksistens end deres vanlige betydning, og som logikken i en fuglevinge indgå i komplekse relationer,

¹⁸ Maurice Blanchot. "Le regard d'Orphée", *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, s. 234. "För att kunna skriva måste man redan skriva. I denna motsägelse ligger också skriftens väsen, erfarenhetens svårighet och inspirationens språng". Maurice Blanchot. *Essäer*, Lund, 1991, s. 68.

hvor musikalske og akustiske fænomener nøje ækvivalerer med de semantiske størrelser. (OV 63)

Tafdrup betonar dessutom den rytmiska sidan av poesin och ordens musikalitet mer än vad Thomsen gör, något som kan ha att göra med hennes intresse för inspirationen. Rytmen kan ge en bildverkan samtidigt som klangsidan ger dikten mycket av dess autenticitet. Denna betoning av musikaliteten är också påtaglig i den betydelse som Tafdrup fäster vid pausens egenskap av tystnad: "Selv det enkelte ord har en blind plet kaldet tavshed. Det er denne tavshed, der er den uundværlige størrelse, den der er medvirkende til at organisere det skrevne og gøre det begribeligt" (OV 70). Detta slags paus finns t.o.m. i själva orden. Medvetenheten om språkets och skrivandets problematik är för Tafdrup väsentlig för all diktning, men den får inte tränga ut allt annat, eftersom poesi "er kropsliggjort sprog" (OV 99). Poesi uppstår när man ger sig hän i en melankolisk medvetenhet om döden.

"I diktet bliver jeg til"

Ethvert digt handler om personlig overskridelse, og ethvert digt er tillige skrevet op mod den yderste grænse der er sat, nemlig døden – i en tale til Gud.

*

Alle digte er – skjult eller åbenbart – afsøgninger i forhold til kroppens ophør, døden. Udfordringen ligger altid der, hvor jeg ikke længere forstår. (OV 132f)

Pia Tafdrup

De två poeterna uppvisar alltså såväl likheter som olikheter. De förenas av en likartad syn på kroppen och döden som skapande instanser, diktens sensualitet och könet som dess utgångspunkt, kravet på poesi som koherent och samtidigt refererande endast till sig själv; och skiljer sig åt vad gäller uppfattningen om hermetisk poesi respektive poesi som skapar tilltal, kön respektive androgynitet i själva skapelseakten, och språkfrånvändhet respektive musikalitet. Den intressantaste likheten ligger dock i betoningen av språket som fångenskap och poesin som en möjlighet att få kontakt med något "Annat". För de båda poeterna är poesins viktigaste funktion ontologisk och den "väsentliga ensamhet"

som denna process enligt Maurice Blanchot gör poeten medveten om,¹⁹ fångas också av Tafdrup: "Processen med digtet er en *eneværen*" (OV 21).

Att poesins uppgift är ontologisk är något som många teoretiker och poeter har givit uttryck för. Den ståndpunkt som Thomsen och Tafdrup företräder är, förutom att den anknyter till Wittgenstein och Heidegger, fast rotad på fransk mark åtminstone sedan Stéphane Mallarmé. En fransk 1900-talspoet som verkar i denna tradition är Yves Bonnefoy, som i liknande formuleringar som Thomsen och Tafdrup definierar som poesins uppgift att öppna sig för närvaron. Språket, som ofta upplevs som en begränsning, står enligt Bonnefoy inte i motsättning till en sådan uppgift: "La poésie n'exclut pas la présence, elle la crée".²⁰ Existensen är alltså en alltid närvarande möjlighet som återstår att realisera, och en väg till en sådan realisation erbjuds enligt Bonnefoy av poesin. Med utgångspunkt i en dylik medvetenhet om språkets gränser och möjligheter kan en hermetisk diktsyn som Thomsens utvecklas eller den Andre adresseras i ett direkt tilltal som hos Tafdrup. Samtidigt är Tafdrups poetik i högre grad än Thomsens relaterad till en tysk tradition, såsom den avtecknar sig i Paul Celans anförande "Der Meridian":²¹

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.²²

¹⁹ Blanchot 1955, kap. "La solitude essentielle".

²⁰ Yves Bonnefoy. *Le nuage rouge. Essais sur la poétique*, Paris: Mercure de France, 1992 [1977], s. 300. "Poesin utesluter inte närvaron, den skapar den". Yves Bonnefoy. *Den andra jorden. Essäer*, Stockholm, 1990, s. 29.

²¹ Celan är en av de diktarförebilder som Tafdrup själv kanoniserar: "Det klassiske udgangspunkt – for mig gerne Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Celan, Char og Sachs – betinger den egentlige nyskabelse" (OV 37).

²² Paul Celan. "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)", *Gesammelte Werke* vol. 3, Frankfurt am Main, 1986, s. 198f. "Först i detta samtals rum konstitueras det tilltalade, samlar det sig omkring det jag som tilltalar och benämner det. Men i denna närvaro medför det tilltalade, som genom benämningen samtidigt blivit till ett du, också sin andravar. Också i diktens här och nu – dikten har ju alltid bara denna enda, unika, punktuella närvaro – i denna omedelbarhet och närhet låter den den andres allra egnaste tala: dess tid". Paul

Paul Celan beskriver på samma sätt som Tafdrup hur dikten fungerar som ett tilltal, ett tilltal som samtidigt avskiljer jaget från den tilltalade, och gör honom eller henne till den "Andre". Vad Tafdrup och Thomsen har formulerat i sina poetiker är en position som möjliggör skrivandet: att kunna "skriva trots allt", som i Celans fall.²³ De har funnit en utgångspunkt för detta skrivande i språket, och de skriver med kroppen i centrum och med dess upphörande för ögonen.

Litteraturförteckning

- Bachelard, Gaston. *Vattnet och drömmarna. Essä över den materiella fantasin*, Hägersten: Skarabé, 1991.
- Blanchot, Maurice. *Essäer*, Lund: Propexus, 1990.
- Blanchot, Maurice. "Le regard d'Orphée", *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955.
- Bonnefoy, Yves. *Den andra jorden. Essäer*, Stockholm: Legenda, 1990.
- Bonnefoy, Yves. *Le nuage rouge. Essais sur la poétique*, Paris: Mercure de France, 1992 [1977].
- Bäckström, Per. "Den som döljer sin dåre dör utan röst. Henri Michaux och kanonskrivandets problematik", *Res Publica* nr. 46–47 1999 / *Agora* 1999: 3–4, s. 61–80.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke*, vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986 [1983].
- Paul Celan. "Meridianen. Tal hållet med anledning av mottagandet av Georg Büchner-priset", *Kris* nr. 34–35, s. 151–161.
- Christensen, Inger. *Hemmelighedstilstanden*, Köpenhamn: Gyldendal, 2000.
- Clark, Timothy. *Derrida, Heidegger, Blanchot. Sources of Derrida's notion and practice of literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- la Cour, Paul. *Fragmenter af en dagbog*, Köpenhamn: Gyldendal, 1948.
- Farran-Lee, Stephen. "En-två-tre, en-två-tre. Kort handledning i konsten att föra sig", *Bonniers Litterära Magasin*, 1995: 4, s. 2–3.
- Hansson, Bob. *Bräcklighetens poetik*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003.
- Janik, Allan & Stephen Toulmin. *Wittgensteins Wien*, Birger Hedén (övers.), Lund: Doxa, 1986 [1973].

Celan. "Meridianen. Tal hållet med anledning av mottagandet av Georg Büchner-priset", *Kris* nr. 34–35, s. 158.

²³ Denna orfiska position beskriver Lena Malmberg i sin doktorsavhandling om åttiotalspoesi. Lena Malmberg. *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: ellerströms förlag, 2000.

- Lagerkvist, Pär. *Ordkonst och bildkonst. Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet*, Stockholm: Bröderna Lagerströms Förlag, 1913.
- Larsen, Peter Stein. *Digrets krystal*, Köpenhamn: Borgens forlag, 1997.
- Malmberg, Lena. *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms förlag, 2000.
- Palm, Anders. "Där kroppen kommer till språk. Pia Tafdrups Logos och Eros", *Bonniers Litterära Magasin*, 1995: 4, s. 28–30.
- Strömberg, Ragnar. "Livet, men inte bara det. Den andra polen i Pia Tafdrups diktning", *Bonniers Litterära Magasin*, 1995: 4, s. 16–18.
- Tafdrup, Pia. *Over vandet går jeg. Skitse til en poetik*, Köpenhamn: Borgen, 1991.
- Thomsen, Søren Ulrik. *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, Köpenhamn: Vindrose, 1985.
- Thomsen, Søren Ulrik. *En dans på gloser*, Köpenhamn: Vindrose, 1996.
- Tøjner, Poul Erik. *Poetik – at tænke med kunst*, Köpenhamn: Gyldendal, 1989.
- William-Olsson, Magnus. "Det är för att jag har lärt mig av Homeros". *Poesi på 2000-talet*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003.
- William-Olsson, Magnus. *Obegränsningens ljus. Texter om poesi*, Stockholm: Gedin, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Lund: Doxa, 1982.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, i *Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1960, s 7–83.

**BIDRAG TIL
DEN NORDISKE
ETTERKRIGSLYRIKKENS
POETOLOGI**

**10. - 12. MARS 2005
UNIVERSITETET I TROMSØ**

DET DESTABILISEREDE JEG OM MODERNISMENS JEG UNDER OG OVEN VANDE

Louise Mønster

Når jeget i den modernistiske lyrik skal beskrives, er der en forholdsvis lille mængde af termer, som gentagende mobiliseres. Nogle af de mest frekvente fikseringer lyder, at jeget er tynget, angst, ensomt, splittet og fremmedgjort. De negative kategorier danner flok og fremmaner billedet af et subjekt i dyb krise. Og netop subjektets krise fungerer da også ofte som en af centrale bestemmelser af, hvad modernisme vil sige mere generelt betragtet. Men det er en krise med mange implikationer og med vidt forskellige resultater som følge.

Hvor de ovenstående beskrivelser nemlig forudsætter, at der trods alt er et subjekt, som kan karakteriseres psykologisk, drives negativiteten andre steder så vidt, at den udraderer selve jeget. Med begreber som *dehumanisering* (José Ortega y Gasset) og *depersonalisering* (Hugo Friedrich) tages der afstand fra identiteten mellem lyrisk jeg og forfatterperson; startskuddet lyder for en proces, hvor ikke blot den lyriske stemme selvstændiggør sig – og det lingvistiske jeg således fratages sin forankring i et sjæleligt indre – men hvor også det menneskeliges domæne til tider helt forlades. Som brod mod romantikkens jegcentrering og følelsesladede poesi søger en del af den modernistiske lyrik mod det i strikt forstand impersonale.

Men selvom forholdet til jeget således antager vidt forskellige former, er det fælles for såvel de modernistiske udtryk, der dvæler ved det problematiserede jeg, som dem, der søger bort fra det menneskelige, at de begge betegner et opgør med tanken om subjektet som et veldefineret udgangspunkt for en orientering i verden.¹ Som

¹ Eysteinsson skriver: "what the modernist poetics of impersonality and that of extreme subjectivity have in common (and this outweighs whatever may separate them) is a revolt against the traditional relation of the subject to the outside world" (Eysteinsson 1990: 28). Per Stounbjerg fremfører et tilsvarende synspunkt i "Det ustadiges æstetik", når han skriver: "Modernismen indebærer derimod en rystelse af den stabile distance til den moderne virkelighed – en rystelse, der indbefatter den position, der tales fra. Så bliver det moderne nemlig ikke blot noget, man taler om, men en usikkerhed i såvel omverdenstilegnelsen som det litterære udtryk" (Stounbjerg 1991: 16f).

Astradur Eysteinnssons fremhæver i *The Concept of Modernism* (1990), bunden modsætningen mellem modernismens subjektivisme og impersonalitet i et dybere fællesskab, og det har at gøre med, at det modernistiske jeg er et jeg, hvis konstitution og grænser ikke er givet på forhånd. Det modernistiske jeg er med andre ord et destabiliseret jeg. Men det er det selvsagt ikke kun i negativ forstand. Den modernistiske lyrik fremsætter ikke udelukkende et pessimistisk syn på jeget og eksistensen; der er også sider af den, som videregiver jegets euforiske glæde ved at være til. Den tragiske holdning har et modsvar, som viser, at det modernistiske jeg ikke blot er iklædt mismodets og ensomhedens tyngende dragt; at jegets placering i en verden i grundlæggende forandring ikke bare afføder fremmedgørelse, men også frigørelse.

Dualismen i modernismens jegforhold angår derfor heller ikke kun relationen mellem høj subjektivitet og impersonalitet og dermed den polarisering, som såvel Peter Luthersson som Astradur Eysteinnsson i deres særdeles belæste omgang med emnet fremhæver som diskussionens centrale.² Der er også store divergenser inden for den del af den modernistiske lyrik, der har subjektet i centrum, og selvom forskellene i den subjektorienterede del af modernismen nok er blevet registreret, er de dog ikke blevet videre emfaseret. I den teoretiske modernismediskussion har der – som allerede antydnet – tværtimod været en tendens til forholdsvis ensidigt at fokusere på det modernistiske jeks trængte eller udraderede position. Og det er da også tydeligt i den tyske og skandinaviske debat, hvor man – i den udstrækning man har anskuet jeget som en eksistentiel kategori – primært har registreret de negative aspekter.

Kaster man blikket på den mest indflydelsesrige behandling af emnet, nemlig Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) ser man således, at jeget forbindes med tungsind, dissonantisk flerstemmighed, ensomhed og angst, og overordnet beskrives som splittet; som et *homo duplex* (jf. Friedrich 1968: bl.a. 32, 48, 73, 175). Selvom sprogmagien og fantasien repræsenterer nye, positive udtryksmuligheder for jeget, fremstår dets psykologiske gestalt altså

² Luthersson nævner en polaritet mellem dehumanisering og ekstrem subjektivitet, men ser også i forlængelse af primært Kjell Espmark afsubjektiveringen i betydning af en orientering mod det universelle menneske som endnu en position (jf. Luthersson 1993: 99f). Eysteinnsson opererer derimod med en ren binær opposition mellem høj subjektivitet og antisubjektivitet (jf. Eysteinnsson 1990: 28).

overvejende krisepræget. Tilsvarende beskriver Kurt Leonhard som det tredje punkt i *Moderne Lyrik* (1963) subjektet som et opløst subjekt, hvis negative implikation er identitetstab og ensomhed, men hvor det dog også nævnes, at opløsningen af jegets grænser ligeledes indebærer nye muligheder for overskridelse af forholdet mellem subjekt og objekt; jeg og verden (jf. Leonhard 1963: 44f). Poul Borum genbruger de selv samme bestemmelser i *Poetisk modernisme* (1966), hvoraf Leonhards tiende og sammenfattende beskrivelse af "Ambivalenz, ja Multivalenz in den Auffassungen des in die Welt gestellten Menschen" (ibid. 50) ligeledes pointerer frafaldet fra forestillingen om subjektet som en enhed for i stedet at fremhæve dets flersidige eller splittede karakter.³ I *Modernisme før og nu* (1983) taler Torben Brostrøm om den modernistiske digtning, der arbejder fra "steder i bevidstheden, hvor værdier nedbrydes og skabes" (Brostrøm 1983: 7) og "undersøger og understreger det splittede liv" (ibid.). Ligesom et af bogens centrale kapitler, "Modernismens mismod", netop omhandler det tungsindige og lidelsesfulde jeg. Oplagt er det derfor også, at Peter Stein Larsen, som bygger sin æstetisk-eksistentielle bestemmelse af modernisme på Ortega y Gasset, Friedrich og Brostrøm, i artiklen "Modernismens fire dimensioner" (1998) som det første karakteristika nævner "Den komplekse, disharmoniske og splittede lyriske bevidsthed" (Stein Larsen 1998:23).⁴

Disse eksempler er da også blot nogle blandt mange, der vidner om, at fokuset i beskrivelsen af den modernistiske lyriks jeg overvejende gælder de negative aspekter. Som et sidste, men tungtvejende bevis for det dystopiske perspektivs dominans, skal imidlertid Eysteinssons *The Concept of Modernism* igen bringes på banen. Som bekendt er hans bog nemlig ikke primært karakteriseret ved at fremsætte et bud på, hvad modernisme er, men ved overhovedet at diskutere begrebets konstitution – og det ud fra en lang række forskellige teoretikere. Når det kommer til kapitlerne, der

³ Når Borum videregiver Leonhards kategorier i stikordsform, er der tale om en ikke uproblematisk reduktion af ellers ret så sammensatte bestemmelser. Borums sammenfatning af den tredje og tiende kategori lyder henholdsvis "Løsning til opløsning af jigsawsamlingen (eksperimentel ophævelse af subjekt/objekt relationen)" og "MANGETYDIGHED OG MULTIVALENS" (Borum 1966: 15).

⁴ Bestemmelsen af modernismens fire dimensioner optræder også i lettere varierede former i bl.a. *Digitets krystal* (1997), *Modernistiske outsiders* (1998) og artiklen "Modernisme som strukturelt og funktionelt begreb" i *Modernismens historie* (2003).

sammenstiller modernismeteorierne synspunkter på jeget, er alene overskrifterne sigende. De lyder: "Crisis of the Subject", "Modernism and Its Discontents" og "Discontent as Negation" (jf. Eysteinson 1990: 26ff). Men selvom de negative bestemmelser ubetvivleligt er prægnante beskrivelser for modernismens jeg, er de ikke af den grund hverken fyldestgørende eller dækkende. Og min intention er derfor i det følgende at vise, hvorledes jegets følelsesmæssige register spænder meget bredere end til forskellige grader af sortsyn. Jeg forsøger ikke at gøre op med de negative begreber, men snarere at give plads til, at også mere positive sider af modernismens forhold til jeget kan træde frem i lyset. Det er en plads, som skønt den ikke har været fuldstændigt fraværende, dog længe har været for trang og stået i den dystre beskrivelses skygge.

Gennem læsninger af Tomas Tranströmers "Postludium" fra *Det vilda torget* (1983), Henrik Nordbrandts "Opdrift" fra *Ormene ved himlens port* (1995) og Gunnar Björlings titelløse digt med indledningsverset "Ro, och ensamskväll; jag knattrar" fra *Kiri-ra!* (1930) vil jeg således i det følgende forsøge at indfange tre centrale trin i det modernistiske jeks pendulering mellem en nedtrykt og en opløftet sindstilstand. I eksemplets form vil jeg vise, hvordan det modernistiske jeg nok kan opleves at være fanget i en depressiv tilstand, men hvordan det også kan overvinde denne tilstand og endda komme så meget ovenpå, at det føler sig let og lyst(igt) til mode. Som nævnt er det modernistiske jeg netop ikke et stabilt jeg; det er derimod et jeg i stadig forvandling, og inden for de nærværende digtes rammer spejles denne forvandling i jegets forskellige figurationer i et overvejende maritimt univers. Havet – eller bredere betragtet vandet – viser sig at være et særdeles frekvent motiv, når det gælder den nordiske modernistiske lyriks skildring af jeget, og således kan man foruden i de nærværende digte også i f.eks. Edith Södergrans "Jag" fra *Dikter* (1916), Paal Brekkes "Flukten mot en lukket ring" fra *Skyggefektning* (1949) og Rolf Jacobsens "Speilglass" fra *Jord og jern* (1933) finde tilsvarende beskrivelser af jegets henholdsvis nedtrykte og opløftede sindstilstand spejlet ud fra dets positioneringer i forhold til havet. Måske fordi havet selv er et element i stadig bevægelse; et element der – med en evig skiften af bølgetoppe og bølgedale – repræsenterer noget, man såvel kan gå under i som holde sig oven vande på, synes det at være et særdeles velegnet motiv til at reflektere

det vide spænd mellem nedtrykthed og opløftelse, som det destabiliserede modernistiske jeg befinder sig i.

På verdens bund

"Postludium"

Jag släpar som en dragg över världens botten.
Allt fastnar som jag inte behöver.
Trött indignation, glödande resignation.
Bödlarna hämtar sten, Gud skriver i sanden.

Tysta rum.
Möblerna står flygfärdiga i månskenet.
Jag går sakta in i mig själv
genom en skog av tomma rustningar.

Selvom vi skal bevæge os frem mod mere lyse beskrivelser af jeget, begynder vi dog i det endda i dobbelt forstand dunkle. Samtidig med at der i centrum for Tranströmers "Postludium" står et tynget og eksileret jeg, hvis eksistens er nedskrevet til et minimum, fremviser digtets formmæssige side nemlig en udtalt reduktion, der bevirker, at dets udsagn sløres. "Postludium" er kort. Det består af to strofer à fire vers og møder læseren med elliptiske, paradoksale og gådefulde udsagn, der snarere end at formidle et begribeligt indhold videregiver en opgivende og depressiv stemning. Medvirkende til det hermetiske præg er også, at der umiddelbart fornemmes en stor afstand mellem digtets forskellige elementer: Det gælder stroferne, der aktiverer divergerende forestillingsverdener, idet den første overvejende knytter an til en maritim forestillingssfære, mens den anden udfolder sig i relation til et mere 'hjemligt' univers. Og det gælder de enkelte vers, der – med undtagelse af de to sidste i den anden strofe – danner selvstændige passus. Ligesom stroferne lukker versene sig altså om sig selv, og de tager dermed del i dannelsen af digtets fragmentariske og indadvendte karakter, der udgør et æstetisk korrelat til den melankolske stemning og resignation, man møder hos jeget. Digtet afskærmer sig mod omverden på samme vis, som også jeget afviser kontakt. Men selvom "Postludium" fremstår fragmentarisk og punktvist, lader alle dets elementer sig dog læse som led i

gestaltningen af jegets indre univers. At jeget er omdrejningspunktet, er det, der skaber enheden i det disparate.

I overensstemmelse med T.S. Eliots begreb om det objektive korrelat er der hos Tranströmer tale om, at jegets psykiske konstitution fremtoner gennem dets placeringer og bevægelser i rum.⁵ Således også i det første vers, hvor jeget slæber som "en dragg" over verdens bund. I Peter Nielsens danske udgave af Tranströmers samlede digte, er *dragg* oversat med *vod*, men ret beset betyder det *dræg*, der er betegnelsen for et lille anker med fire arme. Måske er det nok så væsentligt. Ikke voddets, men kun ankerets bestemmelse er nemlig at holde noget fastgjort til havbunden, og kun dét antyder derfor, at jeget er blevet løsrevet fra sin forankring. Det vender jeg tilbage til senere. Først og fremmest forlener identifikationen med ankret jeget med en tyngde, der yderligere emfaseres, idet dets bevægelse beskrives som en slæben og det ikke blot over havets, men over verdens bund. Dybere kan man ikke synke, og kun det unødvendige fæstner sig derfor til det lyriske jeg, der viljesløst glider for strømmen (jf. 1,2).

Digtets elliptiske sætningsstruktur modsætter sig en entydiggørelse af de tekstuelle elementer og slører deres tilknytning. Ikke desto mindre vil det tredje vers ofte blive opfattet som en eksemplificering af det, der hænger ved jeget: "Trött indignation, glödande resignation" (1,3). Begrebssparrene refererer til psykiske tilstande, og hermed ekspliciterer de, hvad vi allerede ved, nemlig at der er tale om en optegning af jegets indre gennem det ydre. Imidlertid er det en noget paradoksal karakteristik. Parrene har oxymoronets karakter: indignation er principielt ikke en træt følelse,

⁵ Forbindelsen til den eliotiske metode er ofte blevet pointeret i sekundærlitteraturen. Således skriver Staffan Bergsten i *Den trösterika gåten*, at Tranströmer har fundet legitimitet i en æstetisk metode, der bedst beskrives med Eliots begreb om det objektive korrelat, ligesom det videre lyder: "Vanvördigt uttryckt skulle man kunna säga att Tranströmer är svensk mästare i objektivt korrelat – samtidigt som han alltså är kompromisslös i sitt krav på den ursprungliga ingivelsens äkthet" (Bergsten 1989: 12). Tilsvarende skriver Espmark i *Resans formler*, at Tranströmer ikke definerer sjælelivet i abstrakte ordvalg, men artikulerer det i sanselige termer (jf. Espmark 1983: 168). Og i Niklas Schiölers artikel "Tranströmer's 'still point of the turning world'", der specifikt omhandler Tranströmers forbindelse til Eliot, hedder det endnu engang: "Eliot's technique of grasping a mental reality by coordinating seemingly incongruous observations from the external world has clear parallels in Tranströmer's mode of witing" (Schiöler 2002: 175).

dens forudsætning er derimod en livskraftig harme; resignation er ikke en glødende, den er i sig selv udtryk for det udslukte; for det, der ikke længere vil kæmpe og tage del. At jeget ikke kan bruge disse emotioner forekommer derfor selvfølgelig. De er essentielt ubrugelige.

Men indignationen og resignationen kan ikke kun ses som udtryk for jegets ambivalente følelsesmæssige tilstand; begreberne peger ikke udelukkende tilbage, men også frem mod strofens fjerde vers. Den ensartede, sideordnede versopbygning understreger dette fællesskab mellem strofens sidste to vers. Indignationen knytter sig til beskrivelsen af bødlerne, der henter sten, og resignationen til guden, der skriver i sandet. Som Niklas Schiöler påpeger i sin analyse i *Koncentrationens konst* (1999) – der mig bekendt er den eneste tidligere analyse af "Postludium" – refererer det fjerde vers nemlig til passagen i *Johannesevangeliet* (8, 1–11), der omhandler den utro hustru (jf. Schiöler 1999: 31). Kort fortalt går historien ud på, at de skriftkloge og farisæerne bringer en kvinde til Jesus, der er grebet i ægteskabsbrud. For at sætte Jesus på prøve, siger de, at Moses har påbudt dem at stene sådanne kvinder, og at de nu vil høre Jesus' holdning hertil. Han afviser først at tale, og i stedet skriver han med fingeren på jorden. Yderligere presset af deres forespørgsel svarer han dog, at den af dem, der er uden synd, skal kaste den første sten, for derpå igen at bøje sig ned og skrive på jorden. Herefter går de skriftkloge og farisæerne væk én efter én, og kvinden gives fri. Også den historie vender jeg tilbage til senere.

Foreløbig går vi videre til den anden strofe, der umiddelbart synes milevidt fra den førstes beskrivelser. Når dens inventar imidlertid læses som udtryk for ydre objektivering af psykiske former, fortøner divergenserne sig, og der åbnes for en tættere forbindelse. Begge strofer fastholder nemlig skildringen af jeget som værende ensomt og tynget, og i denne strofe er det ikke mindst adjektiverne "Tysta" (2,1), "sakta" (2,3) og "tomma" (2,4), der medvirker i opbygningen af den sagtmodige og dunkle stemning. Netop stilheden i det første vers' "Tysta rum" kan endvidere siges at danne bro til den foregående strofe, idet tavsheden viser tilbage til den refererede bibelske passage, hvor Jesus værger sig imod at tale. Relationen mellem de to beskrivelser etableres hermed gennem en partiel lighed, og på noget

nær samme vis skaber dette vers' *rum* en forbindelse til det efterfølgende vers' *møbler*, der "står flygfærdige i månskenet" (2,2).

Denne verselinje udgør digtets mest tolkningskrævende og surrealistiske element. At møblerne beskrives som flyvefærdige er absolut naturstridigt. Ikke kun forbindes møbler normalt med en vis tyngde og soliditet; de er inkapable, hvad enhver form for selvgestaltet bevægelse angår. Flyvefærdigheden markerer muligheden for en opadgående og let bevægelse, der står i modsætning til jegets slæben i det nedre. Men i sammenknytningen med møblerne stækkes vingerne, og i stedet for at illudere en positiv elevation, synes flyvefærdigheden at pege på en tømning, som korresponderer med stilheden og de "tomme rustninger" (2,4). Til disse negative konnotationer hører også, at det at være flyvefærdig betegner et finalpunkt for en uskyldstilstand, ligesom ordsammensætningens andet led isoleret betragtet alluderer til udslukthed og ophør. Vi er i en sentid, og i overensstemmelse hermed er det ikke solens livskraftige lyskilde, men kun det svagere genskin fra månen, der oplyser scenariet.

I de sidste vers resignerer jeget: "Jag går sakta in i mig själv / genom en skog av tomma rustninger" (2,3-4), og digtet bringes til tavshed. Skønt jegets bevægelse her i højere grad er udtryk for en viljeshandling, end det var tilfældet i den første strofe, udlignes den potentielle positivitet endnu engang, idet bevægelsen er udtryk for en tilbagetrækning – og det af den mere tunge slags. Rustningerne antyder nemlig, som også Niklas Schiöler skriver (jf. *ibid.* 32), at der er tale om en forsvarshandling, og derved etablerer de en forbindelse til den aggression, der fremgår af bødlernes parathed til at kaste sten. Endvidere punkteres forestillingen om resignationen som en positiv, kontemplativ bevægelse. På sin vej møder jeget ingen substantialitet, men lutter tyngende tomhed.

I forbindelse med denne negativitet optræder den religiøse forestillingsverden i "Postludium" også kun i former, der henleder tankerne på bortvendthed og ophør. Som Niklas Schiöler har redegjort for, påpeger den bibelske reference en vis uberørthed hos Jesus – en form for ikke-deltagende og derved "aktualiseras den hoppfulla tron som frånvaro; mötet är oförverkligat och den obeständiga skriften gör förståelsen och kommunikationen svårare" (Schiöler 1999: 31). Tilsvarende refererer digtets titel til den musikalske epilog til messen og dermed til det tidspunkt, hvor den religiøse andagt er ovre. Men

hermed mener jeg ikke, alt væsentligt er sagt. Ligesom flyvefærdigheden og jegets finale tilbagetrækning henviser titlen nemlig også til en tærskelsituation: den emfaserer en position, hvor man bevæger sig fra et rum til et andet. Spørgsmålet er imidlertid, hvilke verdner det lyriske jeg bevæger sig imellem. Og det vil jeg afslutningsvis give et bud på, samtidig med at jeg vender tilbage til ankeret og den bibelske fortælling, jeg tidligere lod ligge.

Netop den bibelske subtekst muliggør nemlig en anderledes konkret tolkning af digtet. Den sandsynliggør en læsning, der ikke fokuserer på Jesus' holdning i den nævnte passage, men derimod bærer dens ufortalte historie frem. Det vil sige oplyser fortællingen om den mand, kvinden var utro. Således forekommer det mig oplagt at læse digtet som en skildring af et jeks følelsesmæssige tomhed og nedtrykthed – for ikke at sige trætte indignation og glødende resignation – i forbindelse med et opbrud fra et ægteskabeligt forhold. At fronterne i Tranströmers digt er skarpt optrukket; at farisæerne og de skriftkloge er tituleret bøddler, mens Jesus fremstår i skikkelse af det kød, han inkarnerer, kan i denne optik ses som led i en almengørelse af temaet. I denne tolkning er det ikke ubetydeligt, at der er tale om et dræg og ikke et vod, da kun drægget pointerer, at jeget er blevet løsrevet fra sin eksistentielle forankring. Og læsningens trumf er, at det ellers så mystiske billede af de tavse rum med de flyvefærdige møbler kan forstås som rum, der står for at blive rømmet; møbler, der skal spredes for flere vinde i forbindelse med en udflytning. Udlægningens lige så indiskutable svaghed er derimod, at den er næsten for konkret og derved kan siges unødigt at fiksere, hvad digtet forsøger at holde svævende.

I *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002) fremhæver Birgitte Steffen Nielsen palimpsesten som et af de væsentligste aspekter ved Tranströmers ikke-emfatiske stemme. Og netop som en skrift, der nærer sig af en anden og bærer dens usagte aspekter frem, kan dette digt altså også forstås. I den gennemførte brug af præsens kan digtet læses som et mødested for et på én gang klassisk og nutidigt drama. Den bibelske reference fremlægger ikke direkte en forståelsesnøgle for digtet, men tavst viser den hen mod den. Overhovedet er denne tavshed af stor betydning. Ikke blot er den eksplicit tematiseret i digtet, den påpeges også via referencen til den bibelske fortælling, og yderligere ånder den i sætningernes elliptiske

struktur; i digtets hermetiske og fragmentariske karakter. Alle steder giver det usagte rum for eftertanke. Det åbner for efterspil, og selv postludium til en tidligere tekst, realiseres digtet først i læseren, der dykker ned i den sprække, det lader stå som et åbent sår.

Vækket til verden

"Opdrift"

Floden der luller mig i søvn om natten
glimter om dagen i det skarpe sollys
der hvor den løber ud
gennem bambusskoven ved kysten.
Men lige nu blænder
havet mig mere, fordi jeg ser det
gennem figentræernes løv
og der sejler et dampskib på det.
Røgen stiger sort op af den tynde skorsten
og der er matroser i matrostøj
som understreger, at det kunne være sejlet ud
af en af mine akvareller fra barndommen
og muligvis er det.
Den unge kvinde, som står
i en lys kjole på broen ved siden af kaptajnen
smiler ad min idé og begynder at vinke
så jeg fristes til at vinke tilbage
men afslår: Dette øjeblik skal intet
før eller efter have lov til at fortælle.
I årevis er jeg ikke blevet blændet
af sådanne pastelfarver
eller har haft en stærkere følelse af, at opdrift
er en naturlov og ikke en tilkæmpet evne.

Går vi videre med Nordbrandts "Opdrift" får vi her den elevation, som ikke blev jeget i Tranströmers digt til dels. Og vi får den psykiske opløftelse netop ved, at et jeg står og kigger ud mod et skib, der sejler på havet. Opdrift er betegnelsen for den kraft, hvormed vandet (eller luften) løfter en genstand, samtidig som begrebet henviser til denne genstands evne til at løftes. Det refererer altså på én gang til vandets bæreevne og skibets konstruktion, der muliggør, at det kan holde sig flydende. I Nordbrandts digt, smelter det ydre syn og den indre

tilstand sammen – jeget ser opdriften, som holder skibet oven vande, og føler den selv, som en kraft, der kommer til det.

Digtet falder i fire dele: vers 1-4, 5-8, 9-19 og 20-23. De to første afsnit fungerer som indledning til digtets hoveddel, der beskriver jegets syn af et dampskib på havet, det sidste som udgang og refleksion over synet. I de første fire vers er fokuset på floden og dens udmunding ved kysten. Men versene er skrevet som i en form for distraktion – eller snarere optegner de blikkets vej hen mod det, der siden viser sig at udgøre digtets magnetiske centrum. Jegets blik drages mod et andet og mere opløftende syn, hvis karakter af modbillede emfaseres via et *Men* (vers 5). Der sættes en cæsur, og forholdet mellem de to indledende afsnit fremviser en række forskydninger: Mens det første afsnit orienterer sig i forhold til en generel tidslighed udtrykt i *natten og dagen*, har *floden* i centrum og dens *udløb* i havet *gennem bambusskoven*, hvor man kan se den *glimte*, går vi i det andet mod det specifikke *nu*, hvor *jeget* og dets *syn* af havet og dampskibet *gennem figentræernes løv* er centrum, og hvor jeget *blændes*. Det lyriske jeg vækkes til en verden, der opleves anderledes præsent og overvældende end den, det længe har befundet sig i.

Hvad jeget ser, fremstår som en pastiche. På dampskibet er alt på sin rette plads: Røgen stiger sort fra skorstenen, matroserne har matrostøj på, og en ung kvinde i en lys kjole står på skibets bro ved kaptajnens side. Nærmere et stiliseret billede kan man næppe komme, og synet giver da også jeget mindelser om barndommens akvareller, hvormed der åbnes for udvekslinger med den personlige historie. Den ydre og indre virkelighed glider sammen, og det synes svært at adskille realitet og fantasi. Eller for at blive inden for den visuelle optik, som digtet på så mange punkter forholder sig til, er der et sammenfald mellem original og kopi. Med en spøgefuldst gestus lader det lyriske jeg det stå hen i det uvisse, om det er fortidens billede af et dampskib eller nutidens oplevelse af samme, der er den maritime scenens primære determinant. Indledningsvis er læseren blevet fortalt, at jeget blændes. Skal det forstås bogstaveligt, betyder det, at jegets syn bliver kastet tilbage på det(s) selv, og netop dét synes at være tilfældet her, hvor der finder udvekslinger sted mellem dét, der konkret er, og dét, som forestilles at være. At skibet muligvis er sejlet ud af en af akvarellerne fra jegets barndom, og kvinden smiler af denne idé er udtryk for sådanne interaktioner.

Med en figur, der gentagende henvises til i beskrivelserne af Henrik Nordbrandts poesi, kan paradokset siges at vise sit vrangvendte ansigt i passager som de netop refererede. For selvsagt strider det imod enhver gængs mening, at et skib skulle kunne sejle ud af et billede og en kvinde smile af en idé, som lever i en andens tanke. Men mere sigende end at stadfæste denne figurs tilstedeværelse, synes det mig at fremhæve, at digtets logik netop ikke vil være logisk. Den søger derimod en forankring i det personlige. Det, jeget momentant oplever, er nemlig et syn, der skaber sammenhæng såvel med den egne historie som med verden omkring det. Og det er ingen bagatel af en begivenhed. I hvert fald ikke for et jeg, der længe har vandret som en blind blandt verdens funklende farver.

En væsentlig forhistorie til digtet og *Ormene ved himlens port* som helhed er, at samlingen er skrevet på baggrund af et tab. Henrik Nordbrandt mistede i 1991 en kvinde, han elskede. Det er ikke blot hans personlige skæbnepunkt, men også den begivenhed, digtsamlingen kredser om og giver et æstetisk modsvar. Den skildrer den elskedes død som en uoprettelig og smertefuld hændelse, der kløver tiden i et før og et efter og længe umuliggør et virkeligt tilstedevær i nuet. Og med afsæt i denne viden, mener jeg også, at den fristelse skal tolkes, som jeget udsættes for, og som umiddelbart fremstår som digtets mest gådefulde punkt. Kun som led i en personlig – men ikke af den grund privat – historie er det nemlig forståeligt, at en kvindes vinken kan opfattes som en fristelse, det er nødvendigt at modstå. I synet af dampskibet har jeget oplevet igen at være virkeligt til stede i øjeblikket, og det er denne hændelse, det søger at bevare uplettet og isoleret – som i et lukke uden for tiden. Ved at betone at dette øjeblik ikke skal risikere at blive fortegnet, emfaseres det, at andre momenter og andre billeder er blevet forvansket, og essentielt handler kvindens fristelse derfor om, at hun lokker jeget med at forlænge oplevelsen, men dermed også med at indskrive den i en tidslig følge, som har vist sig at stå i forbund med smerten og døden. Med en af de klicheer, Nordbrandts digt giver nyt betydningsindhold, viser jegets afslag, at brændt barn skyr ilden.

I en hårdt pumpet diktation med ikke mindre end to cæsurer (først et *men*, siden et *contre-rejet*) lyder det: "men afslår: Dette øjeblik skal intet / før eller efter have lov til at fortegne" (vers 18-19). Versene fremviser et prægnant enjambement, der adskiller sætningens lyd og

mening, og i den tøven, som linjebruddet indstifter, giver rum for tanken. I pausen udfolder ordet *intet* i et glimt sin betydningsrigdom. Hvor det for den, som orienterer sig i forhold til en religiøs tilværelsesforståelse, ville være naturligt at omtale oplevelsen i termer som åbenbaring, genfødsel, vækkelse eller lignende, gives der ikke et dækkende vokabularium for den, for hvem et sådant tilværelsessyn ikke er gyldigt. Der er *intet*. Eller der *er* netop *intet*, for i den modernistiske lyrik forvandler intetheden sig som bekendt ofte til et nyt, positivt fundament.

Er fristelsens karakter i høj grad personlig, er selve temaet dog alment, og inden for digtets univers er det yderligere varslet. I det syvende vers nævnes figentræets løv som det medium, hvorigennem jegets syn udfolder sig. Ikke kun indgår figenbladet som et naturligt element i den sydlandske verden, Nordbrandt har gjort til sin, det påkalder også tanken om syndefaldsmyten. Intentionelt eller ej: figenbladet associerer til fristelsens ophav og den begivenhed, der i en kristen kulturhistorie om noget siges at sætte skel mellem før og efter. Figentræets løv henviser til et skæbnepunkt, hvor mennesket mister sin uskyld og uvidenhed og som følge af at have overtrådt Guds påbud må se sig henvist til en tilværelse, der med smerte og nød leder mod død. Som sådan mobiliserer figenbladet en hel forestillingsverden, der på en større histories plan danner parallel til den skæbnesvangre begivenhed, den elskedes død har på det personlige niveau.

Det kan synes paradoksalt, at Nordbrandt, der i *Ormene ved himlens port* skriver sig i direkte opposition til religiøse forklaringsmodeller, giver plads til en sådan analogi.⁶ Imidlertid falder myten godt ind i digtets univers også derved, at den påpeger en overgangssituation. Netop sådanne er digtet nemlig rig på: Jeget er situeret ved brydningen mellem land og hav; det ydre syn blandes med indre projektioner; virkelighed og fantasi interagerer, og endelig kan broen, som kvinden og kaptajnen står på, i sig selv ses som et

⁶ Selvom Jan Rosiek i sit kapitel "Blå udsigter. Metafysiske momenter i Nordbrandts lyrik" i *Andre spor* (2003) overbevisende redegør for, at en del af Nordbrandts lyrik vidner om, at han er optaget af en metafysisk problematik, finder jeg det dog væsentligst at fastholde, at de metafysiske forklaringsmodeller stedse kommer til kort hos ham. At det er det dennesidige liv her og nu, det gælder, er således også tydeligt i *Ormene ved himlens port*. Jf. desuden min artikel "Med Nordbrandt i underverdenen", som udkommer i relation til IASS-konferencen 2004.

overgangssymbol. Alt støtter det op omkring det forhold, at jeget befinder sig i en eksistentiel tærskelsituation. Efter længe at have været nede, løftes det op. Digtets sidste afsnit lyder: "I årevis er jeg ikke blevet blændet / af sådanne pastelfarver / eller har haft en stærkere følelse af, at opdrift / er en naturlov og ikke en tilkæmpet evne" (vers 20-23). Det emfaserer synets stærke og positive indvirkning, og giver dermed skibets ydre billede på opdrift et indre modbillede. Eller for igen at relatere til den eliotske terminologi kan det siges at eksplicitere, at det objektive er korrelat til det subjektive.

Som også Thomas Bredsdorff bemærker i artiklen "Tiden læger ikke alle sår – det er hårdt arbejde" (1999) repræsenterer "Opdrift" således et gennembrud i det *Trauerarbeit*, digtsamlingen som helhed er udtryk for. Digtet er selve sorgarbejdets vendepunkt og betegner en opvågning til en verden, der igen klæder sig i farvers pragt. Det er denne opvågning, man som læser er vidne til, fra jeget i digtets begyndelse slipper sit distræte fokus til det i dets slutning ekspliciterer – i det mindste momentant – at have erobret verden på ny. Men foruden at være et kardinalpunkt i samlingen kan digtet også danne jegets forvandlingspunkt i denne litterære historie om det modernistiske jeg og dets positionering under og oven vande. I dette digt lykkes det nemlig jeget at rejse sig fra den nedtrykte situation – og digtet kan da læses som et eksempel på, hvordan det modernistiske jeg ikke nødvendigvis er så uløseligt fanget i sin melankoli, som det umiddelbart kan synes. Det formår faktisk at slippe sortsynets greb og føle sig hjemme i verden, og det vel at mærke i en verden, hvor den religiøse tilværelsestolkning dementeres. Det er således signifikant, at skildringen af den sjælelige opløftelse skyr en religiøs retorik. Opløftelsen er konsekvens af en naturlov: Ikke de metafysiske, men de fysiske love hersker.

I ét med verden

Ro, och ensamkväll; jag knattrar
som lyckan på fjärden.
Jag är gast från himmelshav
och talar för mig själv.
Jag kränger över fjärdarna,
och bär en pojkes bara ben
i smuts och myggbett.
Jag seglar på räkels rygg i blå rymd.

Kommet oven vande såvel fysisk som psykisk skal det til sidst dreje sig om et titelløst digt af Gunnar Björling fra *Kiri-ra!*. Digtet er placeret i bogens første del og indgår i et tematisk og stilistisk fællesskab med afsnittets øvrige digte, der for de flestes vedkommende fremstår som enkle, lyse og lette beskrivelser af et jeg i et naturunivers, der ofte er af maritimt tilsnit.

”Ro, och ensamkväll” lyder digtets minimale anslag, som imidlertid viser sig at have maksimale implikationer. Med ordet *ro* markeres der nemlig en central dobbelthed i digtet, som kommaets pause giver plads til at udfolde sig. Ordet vibrerer mellem to ordklasser: som verbum relaterer det til digtets maritime univers og er udtryk for en bevægelse; som substantiv er det derimod synonymt med stilhed eller det stillestående. Og ifølge Walter Dickson skal Björlings begreb om ro da netop også forstås som en blanding af bevægelse og balance. Ro er for Björling ikke identisk med stilstand, tværtimod betegner det det at være ét med livets muligheder og rørelser (jf. Dickson 1956: 67). Derfor handler det heller ikke om at vælge mellem ordets forskellige betydningspotentialer, men om at lade dem syne samtidigt. Tilsvarende kan neologismen *ensamkväll* siges at være udtryk for en dobbelteksponering: I et og samme ord fremskriver det et ensomt jeg ved aftenstide, og hvor homonymet *ro* antydede konturerne af den rumlige scene i såvel fysisk som psykisk forstand, oplyser *ensamkväll* om personer og tid.

Med afsæt i denne indledende beskrivelse former digtet sig som fire helmeninger. De er parallelt indledt med grundledet *jag* og et efterfølgende verbum. Digtet benytter en sideordnet grammatisk struktur, som ligeledes er foregrebet i anslaget – af dets *och*. Netop ordet *och* optræder endvidere i versene fire, seks og syv, og er langt fra en ligegyldig konjunktion hos Björling. Derimod er *och* et af de små ord i sproget, som Björlings filosofiske digtning er kendt for at emfasere, og som han ofte synliggør, idet han rykker dem ud af deres vante placeringer i sætningsstrukturen. Som begreb er *och* inklusivt og åbnende; dets implikationer er demokratiske, og frem for at under- eller overordne sidestiller det. Overhovedet er det et karakteristisk træk ved Björlings sætningsbygning, at den modsætter sig en intern hierarkisering og derfor ofte er parataktisk (jf. Haag 1998: 202).

I pagt med *och's* ligestillende funktion er digtets tempus ren præsens. Digtet udtrykker ikke et tidsligt forløb, men fremsætter fire 'simultane' beskrivelser af jeget, der altså også her udgør digtets absolutte centrum. Og vel at mærke optræder jeget ikke i skikkelse af et refleksivt, men derimod et sansende jeg. Kun et enkelt sted i digtet anes der en distance, idet jeget prædikativt bestemmer sig selv som "gast från himmelshav" (vers 3). Ellers er det sigende, at grænsen mellem jeget og verden er ophævet. Når jeget "knattrar " (vers 1), "kränger" (vers 5) og "seglar" (vers 8) bliver det en ting på lige fod med verdenens andre ting. Eller mere præcist får det træk til fælles med den jolle, digtet intet sted ekspliciterer, at jeget befinder sig i, men som dets forestillingsverden dog kredser om.

Hvor Tranströmers digt skildrede jeget som en nedtrykt, fremmedgjort og distanceret individualitet, og vi med Nordbrandts digt kæmpede os frem til et gennembrud for jeget, der igen trådte i relation til omverden, er vi hos Björling på den anden side, hvor jeget lyst(igt) og let bliver ét med verden. Der er ikke som hos Nordbrandt tale om en skrøbelig genoprettelse af forholdet til realiteten, men om en sjælelig elevation, der holder sig digtet igennem, og i sin generøse og smittende gestus udraderer potentielle negative undertoner. Digtes jeg er hverken tungsindigt eller fastlåst. Derimod er det let til mode og i stadig forvandling. Og særligt dets metamorfoser er centrale.

Jeget leger nemlig med sin identitet, idet det iklæder sig en ung drengs skikkelse. Således lyder det, at det "bär en pojkes bara ben" (vers 6) og "seglar på räkels rygg" (vers 8). Beskrivelsen griber tilbage til et andet af digtene i *Kiri-ra's* første afsnit, hvor der står: "Jag blev barn, förrän jag blev vuxen / och som vuxen blev jag barn / jag skrattar alla där" (Björling 1930: 11). Og i et endnu videre perspektiv tager forvandlingen del i den avantgardistiske (eller nietzscheanske) forherligelse af barnet og forestillingen om, at det besidder en evne til at være umiddelbart og autentisk til stede, som er gået tabt for den voksne. Den unge dreng er jo om noget indbegrebet af mennesket, som lever i et direkte forhold til tingene og lader sig mærke af verden, hvilket også understreges, idet hans ben beskrives som myggebidte og beskidte (jf. vers 7). Med identifikationen mellem jeget og den unge, ranglede dreng er der yderligere tale om, at digtet ikke blot har sprunget de rumlige grænser – grænserne mellem jeget og verdens

ting – men også de tidslige. Når jeget bliver som barn igen, gøres den irreversible tid reversibel.

Det grænsesprængende element står endvidere i nær forbindelse med en universalistisk bestræbelse hos Björling – en universalisme, hvis grobund ifølge Bo Carpelan er et åbent venskab med den fænomenale virkelighed. Med slagordets styrke lyder det: "Närheten till tingen är närheten till livet" (Carpelan 1960: 169). Men ligesom de foregående digte undveg de religiøse forklaringsmodeller, er det også vigtig at betone, at Björlings universalisme langt fra er identisk med romantikkens panteisme og stedse udfoldes på det immanentes vilkår.⁷ Digtet bevæger sig ikke primært på en vertikal, men derimod på en horisontal akse. Som vi har set gælder denne sidestilling eller afhierarkisering digtets formelle strukturering, og ligeledes er den karakteristisk for dens indhold. Neologismen "himmelshav" (vers 3) fører de blå sfærer sammen. Hav og himmel føjes ind i hinanden og bliver ét – som der står til sidst i digtet, befinder jeget sig "i blå rymd" (vers 8). Det er i et enhedsligt univers, hvor elementerne glider over i hinanden; i en verden, der er ren bevægelighed, men ikke spor kaotisk.⁸

Som antydnet i relation til ordet *ro* inkluderer denne bevægelighed også digtets ordmateriale, der ofte bærer flere betydninger med sig. I den forbindelse kan ligeledes ordet "knattrar" (vers 1), der betyder knitre, fremhæves. Ordets 'stamme', *knatt*, refererer nemlig også til en lille knægt, og dermed peger det frem mod den dreng, der har bare, myggebidte ben. Endvidere står ordet *räkel* (jf. vers 8) – eller på dansk en ung, ranglet dreng eller lømmel – i nær forbindelse med det finlandske *räka*, der betyder drive og netop benyttes om et fartøj. Ligesom jollen, der ikke eksplicit nævnes, men som digtet ikke desto mindre bringer i erindring, hedder *eka* på svensk og ikke blot er et substantiv, men også verbum for det at give ekko eller genlyde – og

⁷ Anders Olsson skriver således også om Björlings centrale tanke om det ubegrænsede, at den "rymmer ett universellt ideal, gemensamt för allt levande. Men för Björling finns det ingen transcendens, ingen strävan bortom jordelivet och det omedelbara i livsupplevelsen" (Olsson 1995: 10).

⁸ Det er oplagt også at trække en parallel til Freuds begreb om den oceaniske følelse. I det første kapitel i *Das Unbehagen in der Kultur* (1929) beskriver Freud nemlig den oceaniske følelse som følelsen af at være uløseligt forbundet med omverdenen; som en følelse af det ubegrænsede og altomfattende, der hører det spæde barns liv til, hvor det endnu ikke har afgrænset sig i forhold til omverdenen, og som den voksne har mulighed for at genkalde sig.

dermed let kan forbindes med digtets øvrige beskrivelser.⁹ Som jeget går i ét med verden, rækker ordene altså også ud over deres beskrivende funktion. De bliver selv et materiale, som det mere end at begribe, handler om at gribe i al deres levende vibreren. Den björlingske ikke-begrænsningstanke gælder i lige så høj grad ordene som jeget.

Når "Ro, och ensamkväll; jag knattrar" skal ses i forhold til Tranströmers og Nordbrandts digte, kan det siges at ligge i forlængelse af dem, for så vidt som det beskriver jeget som ensomt. Men det helt centrale er, at digtet gør det med modsat valorisering. Her skyldes ensomheden ikke et brud med et fællesskab, tværtimod forekommer den selvvalgt, og under alle omstændigheder er *ensamkväll* en ramme om en oplevelse af grænsesprængende, næsten ekstatiske karakter. Jegets identitet kan nok siges at være i opløsning, idet det forvandler sig til ting og iklæder sig roller. Men det væsentlige er, at det ikke opleves som et tab. Tværtimod er det selve udtrykket for, at jeget føler sig fri og i ét med verden. Samtidig som digtet derfor gør det muligt at fremhæve positive aspekter ved modernismens jeg, kan det også tale for, at det ikke først er lyrikerne i de sene tressere, der overvandt tragikken ved det moderne menneskes ensomme og fluktuerende situation. Hvad der af Hans-Jørgen Nielsen i "Efterskrift" til *eksempler* (1968) bliver udråbt som tredje fase modernismens overvindelse af tidligere modernismeformers tragiske bevidsthed (jf. Nielsen 1968: 161), viser Björlings digt allerede er besejret tidligere.

Hvad digtene desuden har antydnet, og som ville være blevet tydeligere, om der også her havde været mulighed for at komme ind på de tidligere nævnte digte af Edith Södergran, Paal Brekke og Rolf Jacobsen er endvidere, at jegets instabile karakter er tæt forbundet med, at der ikke længere er et overordnet, hierarkisk opbygget verdensbillede, hvori jeget har sin plads. Der er en del, der tyder på, at netop fraværet af en overordnet instans er en af hovedforklaringerne på, at modernismens jeg står på gyngende grund. Og når Peter Luthersson i relation til Baudelaires poet-helt i *Les Fleurs du Mal*

⁹ Dog er det svært at vide, hvor man går for langt. Hvad f.eks. med ordet *gast*, der her refererer til sømanden, men også kan betyde spøgelse, og hvor det beslægtede verbum *gasta* ligeledes forbinder sig med digtets pointering af den lydlige side, idet det betyder skribe eller råbe op?

skriver: "Försvunnen är den kristendomens Gud som hade kunnat fungera som garant för moralen och som hade kunnat skänka jaget fasthet och kontinuitet genom löftet om ett evigt liv" (Peter Luthersson 1986: 202) er det derfor også et udsagn, som rækker sin gyldighed videre mod disse digte, der ligeledes sammenknytter religionens fravær og jegets pendulering mellem nedtrykthed og opløftelse. Da Gud døde, forekommer det, at han ikke gik bort alene; han tog den romantiske opfattelse af det hvilende, monistiske jeg med sig i faldet.

Litteratur

- Bergsten, Staffan: *Den trösterika gåtan*, Falköping 1989
 Björling, Gunnar: *Kiri-ra!*, Helsingfors 1930
 Borum, Poul: *Poetisk modernisme*, Aalborg 1966
 Bredsdorff, Thomas: "Tiden læger ikke alle sår – det er hårdt arbejde" i Hjordt-Vetlesen og Jørgensen (red.): *Læsninger i dansk litteratur* bd. 5, Viborg 1999
 Brostrøm, Torben: *Modernisme før og nu*, Viborg 1983
 Carpelan, Bo: *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922-1933*, Åbo 1960
 Dickson, Walter: *En livslivets diktare*, Tammerfors 1956
 Espmark, Kjell: *Resans formler*, Falköping 1983
 Eysteinson, Astradur: *The Concept of Modernism*, Ithaca and London 1990
 Freud, Sigmund: *Kulturens byrde*, Gylling 1999 (1929)
 Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik*, Haslev 1968 (1956)
 Haag, Ingemar: *Det groteske*, Stockholm 1998
 Larsen, Peter Stein: „Modernismens fire dimensioner“ i *Kultur og klasse* nr. 85, 1998
 Leonhard, Kurt: *Moderne Lyrik*, Bielefeld 1963
 Luthersson, Peter: *Modernism och individualitet*, Stockholm/Stehag 1993 (1986)
 Mønster, Louise: "Med Nordbrandt i underverdenen" (under udgivelse)
 Nielsen, Birgitte Steffen: *Den grå stemme*, Gylling 2002
 Nielsen, Hans-Jørgen: *eksempler*, Tønder 1968
 Nordbrandt, Henrik: *Ormene ved himlens port*, Haslev 1995
 Rosiek, Jan: *Andre spor*, Gylling 2003
 Ortega y Gasset, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, Kbh. 1997 (1925)
 Schiöler, Niklas: *Koncentrationens kunst*, Uddevalla 1999
 Schiöler, Niklas: "Tomas Tranströmer's 'still point of the turning world'" i Stounbjerg, Per: "Det ustadiges æstetik. Modernitet og modernisme hos August Strindberg" i *LÆS* nr. 14, 1991
 Tysdahl m.fl. (red.): *English and Nordic Modernisms*, Norwich 2002
 Tranströmer, Tomas: *Det vilda torget*, Stockholm 1983
 Tranströmer, Tomas: *Samlede digte* oversat af Peter Nielsen, Viby J. 1997

TRANSCENDENSENS TÅG. TRANSTRÖMER TOLKAR TURNER

Niklas Schiöler



Bild. William Turner "Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway" 1844.

I den modernistiska poesin kom den poetiska principen att tanken, med Erik Lindegrens ord, "bör tänka i bilder" att bli särdeles viktig. Bildspråket, företrädesvis det som låter högst åtskilda element konfronteras, skulle vara diktningens grundval, inte dess ornamentik.¹ Med den formliga störtflod av *utomlitterära* bilder vårt teknologiskt präglade sekel sköljt över oss – genom fotografi, film, TV, reklam och, icke att förglömma, förfinade reproduktioner av äldre bildkonst – har poesin också förändrats under påverkan av andra estetiska uttrycksformer. Om det genom århundradena främst varit bildkonstnärerna som i sin skapande verksamhet visat ett aldrig

¹ Ur Erik Lindegrens svar till "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6, s. 465.

sinande intresse för litteraturen (främst för *Odysséen*, *Metamorfoser*, *Bibeln*, *Divina Commedia*, *Hamlet*), tycks den omvända vägen, från konst till dikt, ha gjort sig gällande som en central metod inte minst under 1900-talet. Tänkandet i bilder förenas inte sällan med ett 'tänkande utifrån bilder'.

Nu finns det lika många sätt att skriva poesi utifrån bildkonst som det finns exempel. Måhända kan man ändå tala om en skala, på vars ena ände diktaren minutiöst försöker återge tavlans "frusna handling", dess motiv, figurer och föremål. I dessa fall underordnar sig texten i viss mening konstverket, *beskriver* det. Visserligen innebär en beskrivning alltid en tolkning; ett urval skall göras, en kompositionell ordning upprättas, emfas läggas på vissa detaljer. Ord och bild kan självfallet inte forma identiska utsagor.

Men ju längre åt andra hållet på skalan man kommer desto mindre "saklig" och mindre angelägen blir beskrivningen av stoffets alla enskildheter, och desto mer tar den personliga *tolkningen* över. Även om vissa konkreta element från bilden fokuseras, aktiveras i dikten också sidor som inte direkt syns i konstverket eller som kanske aldrig funnits i det. Här förefaller ambitionen vara att finna en poetisk motsvarighet till konstverkets (underliggande) innebörd, vilken kanske inte omedelbart låter sig uppenbaras vid en hastig jämförelse mellan bild och dikt. Vad som "traderas" är en tematik, en förtäckt kärnmening eller en stämning, och den verbala gestaltningen verkar vid många tillfällen ligga på avsevärt avstånd från en konventionell avbildning i ord. En avgörande faktor härtill är självfallet att dikten så ofta integrerar material som inte alls hör till den ursprungliga bilden. Ibland har diktaren inspirerats av en bildkonstnärs teknik och velat överföra systerdisciplinens strukturella metoder eller estetiska principer (som Lagerkvist och kubismen), alltså ett slags konstnärlig transformation mellan konstarterna som kan ligga långt bortom det specifika verket.

Då författarens förhållande till konstnären och dennes verk i regel är djupt personligt, och då diktarens uppgift ingalunda består i att informativt redogöra för en tavlas "utseende", måste generaliserande omdömen om "bildlån" till skriftens teckensystem te sig högst vanskliga. Till yttermera visso avspeglas ofta i texten att många diktare äger en stor förtrogenhet med konstnärens biografi.

Hur dessa metoder bör relateras till det horatianska *ut pictura poesis* eller vilka man bör kalla ekfraser låter jag här vara osagt. Den ursprungliga innebörden av den klassiska retorikens ekfras var att verbalt levandegöra den fysiskt förnimbara verkligheten, medan begreppet i våra dagar många gånger har kommit att representera en litterär beskrivning eller gestaltning av en i regel frånvarande konstnärlig bild.² För att nå rimliga slutsatser om hur den estetiska interaktionen mellan bildkonst och ordkonst fungerar, krävs först som sist studier av det enskilda exemplets särart.³

Många ställen i Tomas Tranströmers poesi vittnar om ett långvarigt och intimt förhållande till andra konstarter. Särskilt musiken har alltid stått honom mycket nära. Dikter som "Balakirevs dröm" (1958), "En konstnär i norr" (om Grieg; 1966), "Schubertiana" (1978) och "Sorgegondol nr 2" (om Liszt och Wagner; 1996) skvallrar direkt om inspiration från musikhistorien. Andra har likaså explicit musikanknytning, som "C-dur" (1962) och "Kort paus i orgelkonserten" (1983). I ytterligare andra, långt fler än de nämnda, har Tranströmer starkt påverkats av musikens formspråk.⁴ Mot slutet av 80-talet bekänner han att "min poesi är ett slags kompensation för det som egentligen skulle uttryckas i musik."⁵

Konsthistorien framträder emellertid inte lika mycket i författarskapet. Ett skäl förefaller mycket enkelt: genom sin skarpskurna åskådlighet utgör dikterna i sig själva "tavlor" eller skildrar de högst visuella förlopp. Tranströmers poesi vill oavbrutet förmedla en erfarenhet som är *sedd*.

Men några direkta länkar till konstnärer och deras verk rymmer ändå hans författarskap. Tillsammans med minnesbilder från poetens verksamhet som psykolog ansluter sig "Efter anfall" (1958) till van

² Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982, s. 16ff. För resonemang kring Horatius estetiska princip och kring antikens definition och praxis av ekfrasen se Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, Chicago 1958, s. 3–17 resp. s. 17–36.

³ Ett utmärkt svenskt exempel är Anders Palms analys av interrelationen mellan ord och bild i Audens "Musée des Beaux Arts" i *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985, s. 191–211. I introduktionskapitlet (s. 9–33) presenteras dessutom forskningstraditionen och dess problemställningar.

⁴ Flera centrala aspekter av Tranströmers "musik i ord" har beskrivits, främst genom Staffan Bergstens arbete *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm 1989.

⁵ Från Nils Gunnar Nilssons intervju "En lysande början", SDS 881027.

Gogh-tavlor, och i "Vermeer" (1989) nämns uttryckligen två tavlor och delar ur den holländske målarens biografi.⁶

Bland ton- och bildkonstnärerna i Tranströmers dikter finns emellertid *en* som figurerar i två skilda texter: den engelske konstnären William Turner (1775-1851). Turner som mästerlig skildrare av naturelementens kraftspel skymtar i prosadikten "Isländsk orkan" (1983). Ingen specifik målning döljer sig emellertid bakom diktens inledande meningar: "Inget jordskalv men himlabävning. Turner kunde ha målat det, fastsurrad." Men den häftiga upplevelsen av den nordatlantiska stormen har integrerats i en dikt om konsten som skydd från världens oro.

Den andra dikten är "En skiss från 1844", slutdikten i *Sorgegondolen* (1996). Redan titeln anknyter till ett konstverk.⁷ Vid sidan av att namnet Turner och årtal utskrivits kan man av diktens nämnda färger, regn och framförallt av dess tåg sluta sig till att en specifik Turnermålning ligger till grund: "Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway" (olja, 91x122 cm; se bild).⁸ Eftersom dikten inte alls är en beskrivande återgivning av bilden, vill jag först dröja något vid själva målningen, för att sedan närma mig hur Tranströmer "använder" Turner, hur tavlan transformerats till verbal mening.

⁶ "Efter anfall" behandlas i Håkan Möllers "Vincent van Gogh i svensk modernistisk dikt. Analyser av sex dikter från Elmer Diktonius till Östen Sjöstrand med fokus på litterär bildtransformation", *Samlaren* 1991, s. 25–72 (om Tranströmer s. 54–58). För tillkomsthistoriska notiser om dikten se Ingegerd Blomstrand, *Lyriskt museum. Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund 1974, s. 76f. Bergstens kombinerade närläsning och konstnärsbiografiska diskussion av "Vermeer" återfinns i a. a. 1989, s. 109–127. En strukturemiotisk textanalys av samma dikt, "Konsten som självförglömmelse – Tomas Tranströmers 'Vermeer'", signerad Sverker Göransson och Erik Mesterton, föreligger i *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter*, Göteborg 1991, s. 103–106.

I ytterligare en handfull dikter finns spår från konstverk. För några av dem se Blomstrand, a. a. 1974, s. 16ff och 58ff.

⁷ Detta är ett ofta brukat tillvägagångssätt i modern lyrik. Till sin egen dikt "En man från Benin" (1958) har Tranströmer tillfogat en förklarande parentes direkt efter titeln: "(Om ett fotografi av en 1500-talsrelief i brons från negerriket Benin, föreställande en portugisisk jude.)" Inom den internationella modernismen är exemplen talrika: Stevens "The Man with the Blue Guitar" (Picasso), Williams "The Dance" och Audens "Musée des Beaux Arts" (båda Brueghel d. ä.), Ferlinghettis "Short Story on a Painting of Gustav Klimt", eller Yeats "Leda and the Swan" efter en marmorrelief på British Museum. Under motsvarande skede i Sverige kan nämnas Gullbergs "Den gule Kristus" (Gauguin), Martinsons "Vågen" (Hokusai), Ekelöfs "Fossil inskrift" (Hill), Lindegrens "Kosmisk moder" (Lorentzon) och "Ecce Homo" (Jonsson) eller Forssells "Van Goghs öra".

⁸ Detta sakförhållande har bekräftats av poeten vid samtal 961012.

"Rain, Steam and Speed: The Great Western Railway" är ett av Turners senare arbeten. Tavlan målades 1844 och utställdes i maj samma år vid Royal Academy. Sedermera testamentarades den till staten och har sedan 1865 hängt på National Gallery i London.

Målningens tillkomst sammanfaller historiskt med den epok då upptagenheten med järnvägar var som störst. Den första ångloksjärnvägen hade lagts mellan Stockton och Darlington 1825, och ett drygt decennium senare, 1838, öppnades "The Great Western Railway". Efter utbyggnad 1844 blev den med sina nästan 40 mil den längsta järnvägssträckan i världen, och hälsades som "the most gigantic work /.../ in the entire world". En veritabel "railway mania" rådde och man profeterade om järnvägen som medlet att förena alla människor. Denna industriellt präglade tidsanda är den historiska förutsättningen för Turners målning, på vilken ett tåg av Firefly-klassen rusar fram över Themsen på The Maidenhead Bridge.⁹

Alla såg emellertid inte med lika blida ögon på den tekniska utvecklingen. Särskilt framträdande var avogheten bland konstnärer och diktare. Wordsworth befarade att den sköna engelska naturen skulle förfulas. "Is then no nook of English ground secure / From rash assault?" klagade han och skrev flera sonetter mot den nya tidens fartvidunder.¹⁰ Dickens såg i tågen samvetslösa monster och med en nästan romantisk skräckfascination kunde han i *Dombey and Son* (1848) gestalta järnvägen som en arketypisk sinnebild för Döden.¹¹ Och poesisteten tillika bildkonstnären Théophile Gautier beskrev med både beundran och fasa Turners rödögda tåg, "la bête de l'Apocalypse", som drar sin ryggrad av vagnar likt en stor svans.¹² Turner var således tämligen unik bland konstnärer i sin öppet nyfikna hållning till den industriella transportrevolutionens järn- och stålprodukter.

⁹ Citatet från John Francis, *A History of the English Railway; its Social Relations and Revelations. 1820-1845*, 1, London 1851, s. 213. Francis är den industrihistoriska huvudkällan för John Gages *Turner: Rain, Steam, and Speed*, London 1972, som i sin tur förmedlat uppgifterna om tavlans tåg (s. 21f).

¹⁰ Från sonetten "On the Projected Kendal and Windermere Railway". Även den samtidigt skrivna "Proud were ye, Mountains" slungar ut sitt anatema mot samtidens "triumphal car". I *The Works of William Wordsworth. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire 1994, s. 282f.

¹¹ Charles Dickens, *Dombey and son*, Oxford 1974 (1848), s. 275ff. Se Gage, a. a. 1972, s. 29ff.

¹² Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris 1874, s. 371.

Det är mot denna historiska bakgrund som målningen är så i fas med samtidens utveckling – löftesrik eller skrämmande. Kanske just för att flera av domedagspredikanterna fanns bland bild- och ordskaparna, uppmärksammades målningen knappast alls under Turners samtid. Inte ens konstkritikern John Ruskin, som annars är en av dem som mest oförtrutet skrivit om Turner som konsthistorisk gigant, nämnde någonsin detta verk i sina skrifter – på grund av sin avsky inför järnvägen.¹³

En av de få som imponerades var författaren William Makepeace Thackeray. I *Fraser's Magazine* recenserade han utställningen och målningen:

As for Mr Turner, he has outprodigied all former prodigies. He has made a picture with real rain, behind which is real sunshine, and you expect a rainbow every minute. Meanwhile there comes a train down upon you, really moving at the rate of fifty miles an hour, and which the reader had best make haste to see, lest it should dash out of the picture, and be away up Charing Cross through the wall opposite. All these wonders are performed with means not less wonderful than the effects are. /---/ The world has never seen anything like this picture.¹⁴

Tavlan framstår som en ikon över järnvägseran, över den fartfyllda framtidens drama. Fartfylldheten fångas inte minst genom det starkt vidgade perspektivet och de flyende penseldragen.¹⁵

¹³ William Gaunt, *Turner*, Oxford 1971, s. 11, Gage, a. a. 1972, s. 29.

¹⁴ Gage, a. a. 1972, s. 14.

¹⁵ Gage, J. M. W. *Turner. 'A Wonderful Range of Mind'*, New Haven and London 1987, s. 234. Märk hur Turner kontrasterar det moderna ångloket mot åkerbrukaren längst till höger på tavlan. Men det är bland andra dessa fenomen som gör tavlan till mer än en transporthistorisk illustration. Den har betraktats som en allegori över naturens krafter, ett slags barockgalleri med vatten (regnet, floden), jord (åkern), eld (lokomotivet) och luft (himlen) inlagda i ett symboliskt suggestivt landskap, inom vilket ångloket har fått status av ett emblem för en ny tid (Gage, a. a. 1972, s. 19ff). Just "The Great Western Railway" uppfattades som ett kardinaltecken på den nya tidens intrång. Uttrycket "få upp ångan" kommer vid denna tid i svang (ibid., s. 27). Målningens band bakåt till barocken och framåt till symbolismen har medverkat till att den aldrig fungerat som förebild för de realistiska landskapsmålarerna. Å andra sidan fungerade den som en talisman för impressionisterna. Bracquemonds skiss av just "Rain, Steam and Speed" ingick i impressionisternas första utställning 1874. Särskilt Claude Monets teknik brukar diskuteras i anslutning till Turner, vilket gör det rimligt att anta att "Rain, Steam and Speed" har spelat en konsthistorisk roll utöver den att blott vara ett dokument från en teknikhistorisk

Denna konsthistoriska reception förefaller ha mycket lite gemensamt med de omedelbara intrycken av "En skiss från 1844". Ändå står det bortom allt tvivel att Tranströmers kännedom om Turner är vidsträckt och att den fungerat som konstnärlig stimulans. Som med Schubert eller Vermeer kan man ana att poeten i någon bemärkelse känt en valfrändskap med konstnären.¹⁶

En skiss från 1844

William Turners ansikte är brunt av väder
han har sitt staffli längst ute bland bränningarna.
Vi följer den silvergröna kabeln ner i djupen.

Han vadar ut i det långgrunda dödsriket.
Ett tåg rullar in. Kom närmare.
Regn, regn färdas över oss.

Den första radens utsaga tycks ha sin upprinnelse i konstnärens biografi. Målningen har å sin sida bruna nyanser framskjutna. Men då *dikten* talar om "Turners ansikte" som "brunt", förefaller liv och konst förenas i dikten. Målad med naturens brungröna palett (diktens färger och tavlans) är den väderbitne Turner vänd emot oss som den genomlevda konstens ansikte.¹⁷

Denna syntes varierar i följande rad. Turner "har sitt staffli", konsten, "längst ute bland bränningarna", i naturen, i direkt kontakt med erfarenheten. Vid denna position "längst ute", i utsatthet, skapas konst. "Vi följer den silvergröna kabeln ner i djupen" vidareutvecklar

brytningsperiod. Se Luke Herrmann, *Turner. Watercolors, Prints and Drawings*, Boston 1975, s. 53, Gage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, s. 189ff, a. a. 1972, s. 76, eller a. a. 1987, s. 9ff.

¹⁶ I dikterna om Balakirev, Schubert, Liszt och Vermeer har biografiska detaljer inkorporerats, vilka vittnar om en omfattande beläsenhet om personerna. Så också med "En skiss från 1844". Tranströmers intresse för Turner sträcker sig tillbaka till åtminstone tidigt 60-tal. Under de första åren på 80-talet intensifierades intresset i samband med tillkomsten av "Isländsk orkan". Det är också från dessa år som de första utkasterna till "En skiss från 1844" nedtecknats (samtal 961113).

¹⁷ Turners biografi bekräftar diktinledningens karaktäristik. I Samuel och Richard Redgraves *A Century of British Painters* (1866) skriver författarna att under "the last twenty years of his life, during which we knew him well [...] his face, perhaps from continual exposure to the air, was unusually red, and a little inclined to blotches." Citerat från Herrmann, a. a., 1975, s. 59.

det likvärdiga i att gå in i konsten, "Vi följer", och att passera en gränslinje, "ner i djupen". Textuellt har "djupen" motiverats av konstnärens tillhåll "ute bland bränningarna". Detta för tankarna till nedstigandet i ett dödsrike, vilket manifest uttrycks i "Han vadar ut i det långgrunda dödsriket". Men tvärtemot Aeneas och Dantes färder till underjorden följer vi i Tranströmers dikt utan vare sig ängslan eller bävan "den silvergröna kabeln ner". På samma sätt som i "Schubertiana", där musiken "följer oss en bit på väg dit. / Som när ljuset slocknar i trappan och handen följer – med förtroende – den blinda ledstången som hittar i mörkret", leder kabeln tryggt "ner i djupen". Turners konst har blivit Tranströmers vergilianska ciceron. Nedgången i vattnet liknar en initiationens dopritual. "Djupen" är både dödsrike och konstens födelserum.

I Turnerverkets silvergröna vatten syns ingen kabel, men väl broar, en gängse symbol för övergång från en existentiell värld till en annan. Broarna som hos Turner möjliggör konkret överfart har i dikten just aktiverat dessa symboliska associationer och transformerats till den vertikalt löpande kabelns ledstång till det hinsides. Som så ofta i Tranströmers poesi bor liv granne med död – och på spången dem emellan uppstår dikten.

En pendang till "den silvergröna kabeln" skymtar i "Sorgegondol nr 2", bokens titeldikt, i vilken ett havsgrönt djup vill stiga upp till människorna. Med Liszts tunga ackord sammanflyter djupet och det övre livet. Konsten inte bara låter oss möta verklighetens bortomliggande dimensioner, utan gör också mötet till allt annat än skrämmande: "Godafton, vackra djup" hälsar Liszt. Genom att vada "ut i det långgrunda dödsriket" har Tranströmer därför tonat ned de obändiga elementens krafter i "Rain, Steam and Speed". Regnet och ångan har varit konstnärligt produktiva element i dikten, men "Speed" knappast alls. Diktens inträdande i döden sker stegvis och med ett betryggande lugn.

Än mer av dämpande förändring uppvisar Tranströmers tåg, som sannerligen inte är 1840-talets industriella vidunder: "Ett tåg rullar in". Just det element som tydligast förenar bild och dikt fjärmar dem mest. Det Turnerska tåget kommer dundrande fram ur regndunklet rakt mot betraktaren, som Thackeray så livfullt återgav det. Tranströmers tåg förses emellertid med annan mening i dikten. Det har förlorat sin betydelse som den moderna civilisationens kommunikationsmedel.

Tavlans centralt placerade lokomotiv störtar in i en ny era, som en mytisk kraft, titaniskt framsprängande. Men Tranströmers tåg har blivit transcendensens tåg.¹⁸

"Kom närmare", uppmanar Tranströmer – in i konstens djup, in i gränslandet, där liv tangerar död, och där den lodräta rörelsen balanseras av den horisontella. Att följa ner i djupen innebär inte att stå inför en avgrund, utan att vada ut i vattnet. Och steget in i dessa domäner blir i sluttraden ett vidgat, allmängiltigt steg, det gäller oss: "Regn, regn färdas över oss". Just detta pronomen motiverar en läsning av "Kom" som ett imperativ till läsaren. Vägen ner i djupen, vadandet ut i dödsriket och regnets färd över oss äger till slut samma funktion i dikten; rörelserna är alla uttryck för den sista färden. Detta påverkar tågets roll. I diktens sammanhang fungerar det som en motsvarighet till en tidlös Karonsfärja.

Så fullföljs dikten med att vatten omsluter oss från alla håll, som inför födelsen. Övergången till dödsriket är en död och ett liv genom vatten – för att tala eliotska. Tranströmer låter aldrig döden vara definitiv. I den ligger som ett frö ett annat liv.¹⁹

Detta vatten dominerar Turners tavla, och det ingår som "Rain" och "Steam" i verkets titel. Regnet översköljer landskapet – härav bildens konturlöshet. Färgnyanserna griper in i varandra och uttraderar alla skarpa skiljelinjer, mellan himmel och land, himmel och vatten, avstånd och närhet. Allt flyter samman. Detta är ett kännetecken för den sene Turner som prioriterar färg framför kontrastmarkerande form. Bortsett från lokets distinkt markerade

¹⁸ Tåg som medel för en transcendent tematik återfinns också i "Stationen" (1983), där ett mystiskt tåguppehåll däremot utmynnar i en explosiv epifani. Annars uppvisar det sena författarskapet allt oftare uttryck för en mild, för att inte säga lågmäld transcendens. Vår aktuella "En skiss från 1844" hör hit. Med ett lågmäلت tonfall ledsagar regnet oss till den utsagda destinationen.

¹⁹ En parallell till denna metaforik anträffas redan i "Epilog" (1954):

Av nåd ges plötsligt tillförsikt. Att lämna
sin jagförklädnad kvar på denna strand,
där vågen slår och sjunker undan, slår

och sjunker undan.

Att själva gränsöverskridandet mellan död och liv kan andas hopp är en föreställning som förekommer särskilt mycket i den senare diktningen. Signifikant är "Midvinter" (1996) där diktjaget trösterikt konstaterar att det "finns en ljudlös värld / det finns en spricka / där döda / smugglas över gränsen."

skorsten har det konturfasta måleriet upplösts i landskapets, mysteriets, ovisshet.

Denna stilens "suddighet" äger sitt motstycke i Tranströmers suggestiva framkallning av ett gränsland som aldrig görs övertydligt. Även om han söker dessa definitionsmässigt och rationellt oklara tillstånd, uppnås de alltid med språkligt fininställda instrument. Den tydliga bilden av att vada ut i "det långgrunda dödsriket" konkretiserar ett osinnligt förlopp, men samtidigt uttraderar den demarkationslinjen mellan liv och död. Döden har redan börjat inträda och undan för undan vandrar vi ut i detta havsrike. Någon plats för själva gränskontrollen existerar inte. Här finns en förbindelselänk till Turner, vars tåg tränger igenom dunklet, som fokuserade även tavlan ett gränsöverskridande.

Tranströmer har alltså inte gjort en detaljtrogen "översättning" i den meningen att han in extenso vill överföra målningen till ord. Skillnaderna dominerar över likheterna. Dikten presenterar ingen otvetydig beskrivning av en tavla. Tranströmer *tolkar* Turner. Men han tolkar inte Turner för att klargöra objektets rimliga "innehåll", utan för att använda det som tillägnad del inom ett helt annat teckensystem. Om vi definierar ekfras som en litterär beskrivning av en visuell konstprodukt, är Tranströmers dikt detta blott med vissa förbehåll. Som Anders Palm påpekar är transformationen av bild till text inte fullt så enkel: "Vad det oftast gäller är inte så mycket en beskrivning av ett konstföremål som *en tolkning i litterär form och en förvandlingsprocess från ett medium till ett annat*".²⁰

Förbindelselänkarna mellan "En skiss från 1844" och "Rain, Steam and Speed" får därmed sökas på ett annat plan än det i huvudsak avbildande. Tranströmer har förmedlat sin tolkning av tavlan – eller: *textens* tolkning – som framhäver att de medvetandets gränser vi konventionellt upprättar är chimärer. Dikten är den plats där denna insikt kan vinnas. Tranströmer för döden in i livet och omvänt, synliggör i poesin det i vedertagna termer osynliga. För att tala med den både ord- och bildskapande William Blake, samtida med Turner, framträder "the Doors of Perception".

Om än med olika förtecken förenas Tranströmer och Turner i denna föresats. Dikten stiger över en avgörande tröskel, och med tavlan för ögonen kan man, om inte tidigare, utläsa detta hos Turner

²⁰ Palm, a. a., 1985, s. 197.

efter att ha undersökt textens egenart. Om stimulansen från Turner har föregått dikten, har analysen av den senare möjliggjort förståelse för denna genetiska process. Turners grönbruna, regndimmiga skimmer, som löser upp färgkonturer, har 150 år senare blivit Tranströmers precisa poesi som raderar existentiella konturer. Så sett är båda visionärer. Turners tåg rycker fram som en budbärare från det osedda och Tranströmers dikt anar de dödens osedda regioner vi successivt vadar ut i.

Att Tranströmer utgår från en målning förklarar sannolikt också att det vertikala djupet och det horisontellt långgrunda dödsriket fungerar som likvärdiga uttryck. För betraktaren sträcker sig det långgrunda *in* i tavlans djup. Motivet är inte tvådimensionellt, men en tavlans djup framställs i höjddimensionen. Långgrund och djupt sammanfaller. Genom föreningen av bild och dikt luckras gränserna upp ytterligare.

Den interartiella förbindelsen kan alltså skönjas ur flera synvinklar, på olika nivåer. Dikten ligger således inte i beskrivningens "underordnade" ställning. Vi bör inte kanske ens tala om en fri översättning, utan snarare om en verbal variation, om en inom ordkonsten möjlig motsvarighet. Turners "Rain, Steam and Speed" har tillkomsthistoriskt genererat "En skiss från 1844", som i sig är en tolkning av tavlan. Analyserad har dikten i sin tur genererat en tolkning av Turners verk och av relationen mellan text och målning.²¹

Dessutom kan man mellan Turner och Tranströmer ana en kongenialitet som ligger latent i diktens gestaltning av konstnärens verksamhet ute i skeendet, "ute bland bränningarna". I Turnerlitteraturen anförs vittnesbörd om att konstnären själv skall ha varit passagerare på tåget i fråga. Denna "erfarenhetsgrundade" arbetsmetod har Tranströmer tagit del av i sin Turnerläsning.²² Och då Tranströmers sorgfälligt genomarbetade dikter så gott som utan undantag bygger på specifik erfarenhet, förstår man att han känt en

²¹ Titeln avslöjar något om Tranströmers arbetsmetod och inspiratoriska utgångspunkter. Om han hade funnit tavlan "färdig", utan möjlighet att tillföra en poetisk tolkning av den, skulle den inte ha intresserat honom på samma sätt. En "skiss" kan man vidareutveckla, till exempel i poetisk form. Titeln "skiss" har därför inget att göra med Turners arbetsteknik, snarare med Tranströmers förhållande till konst (samtal 961113).

²² Samtal 961113. Uppgiften från en Lady Simon, som på en tågresor under ett häftigt oväder varit med om att den rödblommige Turner lutat sig ut ur fönstret och påkallat hennes uppmärksamhet inför det märkliga ljuset, har visserligen ifrågasatts. Se Gage, a. a. 1972, s. 16 och Herrmann, a. a. 1975, s. 234.

samhörighet med Turner beträffande uppfattningen om konsten som intimt förbunden med livet.

Men i ett viktigt avseende – det måste understrykas – är Turners tåg något helt annat än det i dikten. Målarens järnvägsvision har transformerats till en symbolisk dödsresa hos poeten. Tåget har blivit en del av diktens metod att fysiskt gestalta ett själsligt drama. Tankar om denna dödsresa avrundar Agneta Pleijels recension av *Sorgegondolen*. I "En skiss från 1844" gestaltas döden som

människans slutgiltiga stora förvandling. Till vad? Det vet vi inte. Tranströmer låtsas heller inte att han vet. Men han, vars tonfall ofta är enkla som bönens, låter denna sista dikt bli en förbön för oss under den resa vi alla har att göra. 'Kom närmare. / Regn, regn färdas över oss.' Dikten är i sin korthet på en gång sublim och storslagen.²³

Av allt detta kan man slutligen anföra att dikten – med skapandet ute bland bränningarna, med viljan att tränga ner i djupen, med skrivandet som granne med död, och med uppmaningen att iaktta på nära håll, att komma närmare – också härbärgerar en metapoetisk aspekt, liksom en biografisk.

Diktens utsagor handlar på ett plan om ett beundrat konstverk, på ett annat omtolkas det till en existentiell övergångspunkt, men texten beskriver samtidigt Tranströmers skrivsätt, att dikten visuellt förmår överskrida gränser, liksom att den antyder något om poetens livssituation, att tillvaron och skrivandet befinner sig i dödens direkta närhet.

Det intressanta i förhållandet mellan en dikt och den bild som är den förras upphov är att undersöka bildens textuella funktion. Frågan är hur ordkonstverket *hanterar* bilden, hur vissa fenomen betonas, andra negligeras: *vad texten ser i bilden*. Härigenom kan man nalkas den laddade interartiella spänning som uppstår i mötet mellan ord och bild. Och överföringen av ett visuellt konstverk till text innebär alltid överföring av *ny* mening. Vi har sett det tydligt i Tranströmers självständiga förhållningssätt till Turner. Man kan tycka att "Rain, Steam and Speed" har ställts i skymundan, att den endast varit ett inspiratoriskt incitament. Ändå är den i någon mån närvarande, som uttolkad – som tillägnad av dikten.

²³ Agneta Pleijel, "Med Sorgegondolen mot det okända", *Signum* 1996:5, s. 136.

Men vilken bild är egentligen närvarande i dikten? Tranströmer kan nämligen inte erinra sig att han har sett Turners originalmålning. Vid konfrontation med ett antal olika versioner – reproduktioner erbjuder sällan samma färgskalor – var han dock mycket bestämd över att den som återges i William Gaunts *Turner* (1971) var den för dikten korrekta.²⁴ På den framträder himlen i en färgskiftning mellan grönt och svag rosa, och järnvägen är målad i brunt med inslag av grönt. Här finns en överensstämmelse mellan bild och dikt. Skillnaden är däremot markant i jämförelse med till exempel återgivningen i John Gages *Turner: Rain, Steam, and Speed* (1972), där himlen är ljus havsblå med röda och violetta nyanser, och järnvägen orange på väg mot röd. Färgkontrasterna är i det fallet tämligen starka, särskilt mellan blått och rött. Denna senare variant ligger närmare originalet vars bländande ljus inte lämnar någon plats alls för Gaunts – eller Tranströmers – silvergröna glans.

Av betydelse är att färgsättningen starkare framhäver lokomotivets vilda framfart och dess glödande front på andra reproduktioner än på den för Tranströmer aktuella. Kanske har detta spelat en viss roll för att "Speed" – som ju ingår i Turners titel – så gott som eliminerats hos Tranströmer. Eller omvänt: Tranströmer hade kanske inte alls närmat sig "Rain, Steam and Speed" om inte just denna version kommit inför hans ögon. Det finns således fog för att påstå att här har en specifik reproduktion inverkat på diktens utformning.

Det faktum att en särskild återgivning av en målning ligger till grund för en litterär transformation komplicerar onekligen det interartiella studiet. Om vi talar om en ekfras som en litterär beskrivning av en bild, får vi inte glömma beskrivningen av en bild av en bild.

Litteratur

Bergsten, Staffan. *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm 1989.

Blomstrand, Ingegerd. *Lyriskt museum. Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund 1974

Dickens, Charles. *Dombey and son*, Oxford 1974 (1848).

²⁴ Samtal med Tranströmer 961025.

- Francis, John. *A History of the English Railway; its Social Relations and Revelations. 1820-1845*, 1, London 1851
- Gage, John. *Colour in Turner. Poetry and Truth*, London 1969.
- Gage, John. *Turner: Rain, Steam, and Speed*, London 1972
- Gage, John. J. M. W. Turner. 'A Wonderful Range of Mind', New Haven and London 1987.
- Gaunt, William. *Turner*, Oxford 1971.
- Gautier, Théophile. *Histoire du romantisme*, Paris 1874.
- Göransson, Sverker och Mesterton, Erik. *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter*, Göteborg 1991
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*, Chicago 1958.
- Herrmann, Luke. *Turner. Watercolors, Prints and Drawings*, Boston 1975.
- Lindgren, Erik. Svar till "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6.
- Lund, Hans. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund 1982.
- Möller, Håkan. "Vincent van Gogh i svensk modernistisk dikt. Analyser av sex dikter från Elmer Diktonius till Östen Sjöstrand med fokus på litterär bildtransformation", *Samlaren* 1991
- Nilsson, Nils Gunnar. "En lysande början", *SDS* 27.10.1988.
- Palm, Anders. *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985.
- Pleijel, Agneta. "Med Sorgegondolen mot det okända", *Signum* 1996:5.
- Tranströmer, Tomas, *Samlade dikter 1954–1996*, Stockholm 2001
- Wordsworth, William. *The Works of William Wordsworth. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire 1994.

HVEM SETTER TITTELEN PÅ ET DIKT?

Erling Aadland

1 Forfatteren setter tittelen

Når jeg spør etter hvem som setter tittelen på et dikt, stiller jeg tilsynelatende et unødvendig spørsmål.¹ Spørsmålet er allerede besvart, sier den sunne forstand, den store mytebyggeren, som det finnes så mye av overalt i verden: Forfatteren setter tittelen på sine diktverker.

Javel. Det er på mange måter et godt nok svar, men dersom vi spør videre: Hvem er forfatteren? – og det er ikke et ukjent spørsmål, ikke for forstanden heller, så begynner det hele ganske snart å bli litt mindre opplagt. Empirisk sett peker både dette spørsmålet og spørsmålet etter tittelsetteren i mange og ulike retninger. Det er f. eks. lett å forestille seg at forlagskonsulenter, -redaktører og andre som på ett eller annet vis er involvert i ferdigstillingen av et diktverk, kan medvirke til tittelsettingen. Det er videre sannsynlig at denne empiriske siden av saken er så pass mangfoldig, men likevel så irrelevant for en fornuftig undersøkelse av saken, at den fremtvinger en erkjennelse av at forfatteren ved siden av å være et historisk foranderlig begrep, først og fremst er et begrep for en forfatterfunksjon (jfr. Foucault), en funksjon som rommer mye mer enn forfatterindividets kreative ytelse, og at forfatteren derfor ikke bare kan sies å være et begrep for dikterisk individualitet.

Forfatterbegrepet har sine egne problemer, av psykologisk, sosial, historisk og metafysisk art, og det skal ikke være noen hovedsak her – av denne enkle grunn: Hvis forfatteren er den som setter tittelen på et dikt, så rokker denne forstandsmyte ved fundamentet for litteraturvitenskapen, nemlig at det ferdige diktverket ved siden av å være noe annet enn et menneske – det er nemlig språk – også i en vesentlig forstand er løsegjort og fristilt fra mennesket som har skapt det, eller i det minste har bidratt til skapelsen av det. Uten dette skillet

¹ Dette lille skriftet er bare et utkast, en skisse, og argumentasjonen er derfor mer antydnet enn utført. Det er foretatt noen tilføyelser og noen små endringer etter at emnet ble foredratt i Tromsø 11. 2. 05 på symposiet Den nordiske etterkrigslyrikkens poetologi.

mellom menneske og språk, som ikke har noe med estetisk autonomi å gjøre, men desto mer med ontologisk autonomi – det handler om en realontologisk distinksjon – er det ikke mulig å bedrive forskning på språklige gjenstander som vi kaller litteratur uten å havne i begrepsløshet eller forvirring.

Nå er selvsagt det å bedrive forskning mindre viktig enn å tenke, men også tenkningen vil forvirres om vi ikke tar inn over oss den ontologiske forskjell på et menneske og et språkverk. Når vi spør etter tittelsetteren, så presser vi oss kanskje inn et sted mellom disse to, men før vi kan gå i denne retning, må to andre spørsmål takles: 1) Hva skiller en tittel fra et navn? 2) Er tittelen en del av diktverket, hører den verket inderlig til, eller tilhører den publiseringens konvensjoner? Kortere sagt: Er tittelen tekst eller paratekst?

2 Navn og tittel

Liksom navnet (på et menneske) synes å plassere seg mellom språket og personen, slik synes også tittelen på et diktverk å posisjonere seg et sted mellom språkverket og navnet. Det er ingen tvil om at titler – på både diktverk og andre fenomener, f. eks. institusjoner – ofte behandles og oppfattes som navn. Vi sier *Krig og fred* og mener å navngi et kjent diktverk, vi sier *Hamlet* og mener det samme, selv om det er stor forskjell på *Krig og fred*, som er et tematisk sammendrag av et stort og mangfoldig innhold, og *Hamlet*, som er navnet på hovedpersonen, altså et egennavn. Men funksjonelt er det ingen viktig forskjell på de to. Slik sett oppfører også titler på diktverk seg som egennavn, de har som primæroppgave å navngi en identitet.

Men det er én viktig forskjell, noe de to nevnte eksemplene også bærer bud om. Et egennavn, navnet Hamlet, ikke tittelen, er arbitrært, i alle fall langt på vei.

Det hører hit å minne om at etternavn er mer motiverte enn fornavn. Slektssnavn er mangfoldige, men det er liten tvil om at mange av dem (særlig gamle gårdsnavn) er forholdsvis klart motiverte. Men så vil noen si at det er likevel arbitrært at "vik" heter vik og "dal" dal. Jeg er ikke overbevist om at det er fullt så enkelt. At "vik" heter vik, "nes" nes og "våg" våg, synes å være mimetisk motivert i betydelig grad. Både klanglige og figurlige aspekter ved ordene gir til dels klare anskuelser av de respektive fenomener. Ordet "dal" høres ut slik en dal ser ut, særlig når det uttales av døler med tjukk l, og d'en og l'n

skaper forestillinger om (høye) dalsider som omslutter en a – en dalbunn med en elv, en aa.

Slik forholder det seg ofte også med dyrenavn. Hvis en hund heter Bamse, så er det som regel fordi den er stor og sterk. Det samme kan tenkes om en gutt som heter Bjørn, men i dette tilfellet er navnet trolig langt mindre mimetisk motivert, og heller motivert av andre forhold. Men så vil lingvister si at "bamse" likevel er et arbitrært ord for fenomenet 'bjørn'. Det kan så være, og det lærer oss at motiveringen av ord og navn skjer på mange nivåer, og det er slett ikke alltid lett å vite hva som er mest og minst primært. Det er ikke uhørt at en katt heter Pussy, og heller ikke ukjent at en viss pub i Bergen i en viss periode ble kalt – og dermed het – Bangla (fordi det alltid var så fullt av folk der).

Når foreldre gir et barn navn, så skjer det som regel ikke tilfeldig. Mange grunner kan være involvert, smak når det gjelder hvordan et navn lyder og klinger, hensyn til slekts- og familietradisjoner, avsky for visse navn grunnet avsky for personer som har båret og fremdeles bærer det ene eller andre navn, og ditto forkjærlighet for andre navn grunnet ditto forkjærlighet for bærere av navnet. Slik sett er det bare naturlig at vi elsker navnet Marilyn, men avskyr navnet Emma – hvis vi ikke kan unngå å assosiere i retning av Monroe og Bovary.

Men selv om egennavn altså neppe kan kalles tilfeldige, så er de likevel arbitrære i den forstand at det som regel ikke er noe tvingende mimetisk forhold mellom personen (tingen) og navnet (ordet). (Det stiller seg selvsagt annerledes og gjerne stikk motsatt med kallenavn, selv om det her også oftest er tale om mimesis av andre grad: Hvis en politiker kalles Lille Bakmus, så kan det selvsagt ha mange grunner, men det er ikke urimelig å anta at noen av grunnene er mimetisk motivert, men at "bakmus" heter bakmus er fremdeles langt på vei arbitrært.) Det var ikke fordi hun så slik og slik ut at Gro Harlem fikk navnet Gro, og heller ikke fordi hun senere i livet gikk inn for vekst og bærekraftig utvikling (men her kan man si at bordet fanger, navnet bærer på personens skjebne el. l), og det var heller ikke fordi hun elsket tanken at Sophia Loren fikk navnet Sophia, og hun begynte heller ikke å elske tanken fordi hun het det hun het.

Man kan selvsagt lure på om ikke også mange diktverk har fått tittelen sin på en like arbitrær måte, og dette skal jeg komme tilbake til, men her rekker det å fastholde at selv om egennavn og tittel har mye

felles – ikke minst mht. funksjon – så er de likevel (oftest) grunnleggende forskjellige på ett avgjørende punkt: Egennavn er i overveiende grad arbitrære, titler er – mer eller mindre, men likevel hovedsakelig – motiverte.

3 Tittelen – mellom tekst og utenomtekst

Mange ganger kan vi komme til å tvile på om tittelen hører diktverket til eller ei. For det første må vi bemerke at det finnes diktverker som ikke har tittel, særlig gjelder dette dikt, men også virkelige fragmenter – rester av tapte verker. Dertil finnes det dikttitler – for ikke engang å snakke om andre typer titler: romantitler, titler på fakta- og teoriverker etc. – som synes å ha et så ytre, men ikke nødvendigvis utvendig, forhold til den øvrige teksten at de synes å anta en rent paratekstlig status.

Når det gjelder dikt, kan vi f. eks. nevne Hamsuns "Bjørnson, paa hans 70 Aars Fødselsdag" og Olav H. Hauges "Til eit Astrup-bilete". I begge disse tilfellene refererer tittelen til noe utenomtekstlig, og det første eksemplets referanse til en anledning – det er et leilighetsdikt – og det andres ekfrastiske referanse, angir at i mange tilfeller må dikttitler kunne sies å innta en mellomposisjon – mellom den utenomtekstlige anledningen eller gjenstanden diktet refererer til, og diktets eget verbalverk. Refererende i denne forstand er også dikttitler med en topografisk eller geografisk situering, som Vinjes "Ved Rundarne" og Wergelands "Eivindvik".

Noe mindre refererende, men fremdeles ikke uten et preg av en slik mellomposisjon, er titler som utgjør invokasjoner og apostrofer. Garborgs "Til deg, du Hei og bleike Myr"² kombinerer apostrofe med topografisk referanse, mens Wergelands "Til en Gran", Olaf Bulls "Til dig" og Olav Nygards "Til 'Ljaamannen'" er dikt hvor titlene fjerner seg fra det som eventuelt har vært den faktiske tilskyndelsen bak den kreativitet som har resultert i et dikt, eller hvor forholdet til referansen er blitt utvisket og omformet.

Det er helt sikkert mulig å finne mange typer titler, som kan spres ut langs en akse som strekker seg fra en konkret, bastant og faktisk referanse til en fullstendig mangel på henvisning til noe

² Åpningsverset i *Haugtussa*. Ofte antologiseres første sekvens i verket med denne tittelen, noe som viser at det ikke alltid er forfatteren som setter tittelen på et diktverk eller deler av et diktverk.

utenomtekstlig. Det er ikke noe poeng for meg å gå mer inn på en slik eventuell typologi. Det som opptar meg mer, er i hvilken grad tittelen skal oppfattes som en integrert del av diktteksten. Er det i det hele tatt nødvendig å anse tittelen for å høre til diktteksten, eller kan den – som antydnet – sies å stå i en mer eller mindre klar og tydelig mellomposisjon mellom utenomtekstlig virkelighet og tekstlig verden?

4 Tittelen som del av diktets helhet

Et eksempel, et av stjerneeksempeldiktene i *Lyriske strukturer*, skal ta oss et skritt videre. Ezra Pounds dikt "In a Station of the Metro", lyder som kjent i sin helhet slik: "The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough." Det burde være klart for alle at dette korte diktets tilsynekomst av inntrykk, og ikke minst dets semantisk bærende kontrast mellom noe menneskelig og organisk på den ene siden og noe ikke-menneskelig og kulturelt på den andre, ville vært langt mindre presis uten tittelen. Tittelen styrer konnotasjoner og assosiasjoner, ikke så sterkt at diktet blir entydig, men i en retning som forhindrer de to versene fra å løpe ut i det kaosrom hvor leserresponser svever fritt omkring blant stjernene.

Tittelen gir ingen konkret geografisk referanse, men den gir en klar topografisk henvisning til et velkjent erfaringsfelt innenfor – skal vi si – de industrialiserte landenes urbane livsverden. Det er ikke for mye sagt å si at det er denne henvisningen som gjør det mulig å forstå diktet – på en eller annen måte, mer eller mindre fullgodt, selvsagt. Det er derfor – uten å pretendere å ha analysert diktet – mulig å konkludere med at i alle fall for dette diktet er tittelen en like viktig del av helheten som den betitlede tekst. Det kan etter mitt syn ikke være noen tvil om at denne tittelen er en integrert bestanddel av diktverket.

5 Tilfeldige titler

På den annen side er det sikkert mulig å finne dikt der tittelen synes helt tilfeldig og redundant i forhold til diktets øvrige tekst, at det ikke forandrer på noe om tittelen tas hensyn til eller ei, eller om den – for tankeeksperimentets skyld – hadde vært en helt annen enn den er o.l. Man skal ikke – i alle fall ikke teoretisk, selv om man må akte seg metodisk – gå rundt og helligholde dikt og dikttitler, og selvsagt ikke andre tekster og tekstbiter heller.

Det bør ikke være uhørt for noen at det store grosset av modernistiske dikt som f. eks. heter "Forsøk" eller "Arabesk" like gjerne kunne hett "Galakse", "Entropi", "Redundans", "Gele i håret til Audrey Hepburn", "Picasso banger en ung kvinne fra Dresden på et toalett i Bordeaux" – eller hva som helst. Vi skal ikke late som om vi lever i en rasjonell og glassklar verden, og vi skal fremfor alt ikke late som om vi tror tittelsetterne alltid har vært så aktpågivende og nøyaktige med å gjennomskue sine intensjoner, hvis slike overhodet fantes og finnes, at det er grunn til å ta imot deres titler med overdreven respekt og ærbødighet.

Men dette er den faktiske og pragmatiske siden av saken, dette er ennå ingen teori, knapt nok veien til de teoretiske problemene. For å komme dit må vi spørre annerledes, f. eks. slik: Vil det jeg'et som opptrer i et dikt, kunne ha noe som helst med tittelsetting å gjøre?

6 Jeg'et i teksten og jeg'et i tittelen

Titler har mange andre funksjoner enn den omtalte referanse til en mer eller mindre konkret tilstand, anledning eller geografisk og topografisk situering. Mest vanlig er nok den motivisk og tematisk sammenfattende funksjon, som vi kjenner så godt fra titler på teoriverker: *Væren og intet*, *Væren og tid*, *Kritikk av dømmekraften* osv. Slik fungerer tittelen "Jeg ser" hos Obstfelder og "Ars longa" hos Olaf Bull.

Men når det gjelder "Jeg ser", kan vi nok også snakke om en tropologisk tittelfunksjon, der den virksomme tropen er metonymien, liksom i Nilsens "Revolusjonens røst", eller ironi, som i Welhavens "Republikanerne", eller metafor, som i Ibsens "Bergmanden". Videre vil vi i dikttitler ofte kunne finne en intrikat blanding av diverse tropologiske effekter, noe som gir dem en mer eller mindre iøynefallende metapoetisk funksjon, som i Wergelands "Sandhedens Armé" eller Jacobsens "Stillheten etterpå". Kort sagt er det nesten ingen grenser for hvor intrikat en slik kondensering kan bli, og det er heller ingen grenser for hvordan ulike funksjoner – referensielle, tematiske og metapoetiske – kan kondenseres i et kortfattet uttrykk eller til og med i ett ord.

Men spørsmålet gjelder forholdet mellom jeg'et i den betitlede tekst og jeg'et i tittelen, og grunnen til at jeg'et vektlegges her, er at det på en lettfattelig måte kan bringe oss i retning av spørsmålet etter

hvem som setter tittelen på et dikt. Et jeg peker nemlig i retning av et svar på spørsmålet etter hvem.

Dikt som har jeg i tittelen forekommer forholdsvis ofte, i alle fall i postromantisk og modernistisk poesi: Olav Nygard's "Eg andar hol i kvitan is" er ett eksempel fra norsk lyrikkanon, liksom Obstfelders "Jeg ser". Videre: Olav H. Huges "Eg dreg ifrå glaset", "Og eg var sorg" og "I dag såg eg" – for bare å nevne noen eksempler. Det er ingen mangel på eksempler, men eksemplene er forskjellige med hensyn til hvor lett de kan bringe oss i retning av et svar på vårt spørsmål.

Huges "Og eg var sorg" er identisk med hans "I dag såg eg", og også hans "Eg dreg ifrå glaset", ved at tittelen gjentar åpningssyntagmet i den betitlede teksten: "Eg dreg ifrå glaset fyrr eg legg meg,/ eg vil sjå det levande myrkret når eg vaknar"; "Og eg var sorg og heldt til i ei hole"; "I dag såg eg/ tvo månar,/ ein ny/ og ein gamal". Tittelen kan sies å vektlegge et motiv som samler diktets anskuelse og utsigelse. Men det er også forskjeller mellom disse tre: "Eg dreg ifrå glaset" har tempus i presens og iterativ aksjonsart, og fremhever således vane, hverdag, livsstil – kanskje til og med livssyn, mens "I dag såg eg" har singulær aksjonsart og fremhever noe unikt og egenartet, selv om diktet ellers snur om på dette forholdet. "Og eg var sorg" er en metaforisk og mer mytologisk tittel, selv om resten av diktet også her inverterer dette, noe som gir tittelen også en ironisk funksjon, den viser til noe erkjennelsesmessig overvunnet. En slik funksjon har ikke de to andre titlene.

Uansett virker alle disse tre titlene nokså tilfeldige, de har det preg slike gjentakelser av åpningsord i dikt ofte har, nemlig at de virker forlegne og hjelpeløse, de makter ikke si noe verken mer presist eller mer poengtert enn selve diktteksten allerede har sagt det. Dette er for øvrig også en publiseringspraksis i forhold til vers og versbrokker – f. eks. ekte fragmenter – som er uten tittel, når de altså skal få tittel. Når jeg uttrykker meg som jeg gjør, kan det virke som om jeg genetisk regner diktteksten for å komme før tittelen, og det tror jeg rent faktisk oftest er tilfellet, men det er ikke avgjørende for argumentet om genesen skjer i omvendt rekkefølge.

Fremdeles står vi i et utvendig forhold til spørsmålet: Er jeg'et i tittelen det samme som jeg'et i det betitlede? Det er kanskje ikke slik i alle tilfeller, men i alle de tre anførte Hauge-diktene er det ikke mulig

å finne gode grunner for å anse jeg'et i tittelen for å være et annet jeg enn jeg'et i den betitlede tekst. Det er samme jeg, samme person, samme mann, samme Hauge, som anskueliggjør seg i tittel og tekst. Dermed kan det også være rimelig å anse alle tre diktene som representasjoner av ett og samme jeg, selv om dette er metodisk betenkelig – for hvilken rett har vi til å anta at jeg'et i ett dikt er det samme som jeg'et i et annet? Oftest ingen.

7 Jeg'et i og utenfor diktet

Men først nå kommer vi til et vanskeligere spørsmål: Kan dette jeg'et, denne anskueliggjorte personen, denne skriftliggjorte Olav H. Hauge, som opptrer i både tittel og tekst, også være det jeg'et som setter tittelen på diktet? Dette er et vanskeligere spørsmål fordi det involverer det omtalte grunn skillet mellom tekstperson og faktisk person, den realontologiske distinksjonen mellom tekst og liv. Det er nemlig vanskelig – for ikke å si umulig – å forestille seg at et tekstjag, en karakter, en person, en figur – det være seg i en roman eller i et dikt, for på dette punkt er de ikke forskjellige – det er vanskelig å forestille seg at en tekstlig representasjon av et menneske skulle kunne være i stand til å foreta den menneskelige handling å sette tittel på et dikt.

Dette blir kanskje tydeligere om vi bringer inn begrepet "det lyriske jeg", eller om en heller vil: dikterjag'et. Alle forstår at det ikke er hvalrossen som sier "I am the Walrus" i den berømte Beatles-sangen, men det er heller ikke John Lennon, ikke Lennon som biofaktisk person. Nei, det er dikterjag'et, sangens lyriske jeg, som sier det ved å ikle seg en persona, en metaforisk maske som i denne sangen også er en personifisert stemme, en prosopopeia. Men dette er et diktinternt jeg, og et slikt jeg kan selvsagt ikke utføre handlingen å sette tittel på et dikt. Et slikt jeg, som er immanent i diktteksten, og i dikt tittelen – i samme grad som den er en del av diktets helhet – er et språklig jeg, en figur, en trope. Liksom en forteller i en narrativ tekst, kan ikke et slikt jeg opptre utenfor teksten, og kan derfor heller ikke foreta den praktiske handling som består i å sette tittel på et diktverk. Det er det bare et menneskelig jeg som kan gjøre, men som jeg var inne på i begynnelsen, er lite løst ved å si at det dermed er forfatteren som setter tittelen på et diktverk.

Biofaktisk forstått, og empirisk sett – ut fra et begrep om en forfatterfunksjon – så er det selvsagt forfatteren som setter tittelen, men forfatteren er, biofaktisk sett, mye mer enn forfatter. Han eller hun har både personnummer og kontonummer, og han eller hun er videre enten en pompøs drittsekk eller en folkelig person. Kort sagt, forfatteren er alt mulig, slik også rørleggeren og helseministeren er det.

Forfatterbegrepet bringer oss ingen vei, i alle fall ikke hvis vi forstår forfatteren i den vide og fornuftige forstand som Foucault gjør, altså som en forfatterfunksjon, som ved siden av den kreative ytelse innebærer mange andre og empirisk sett helt uoverskuelige sider. Det vi er ute etter, er forfatteren når han forfatter, når han komponerer og skriver, når han ved siden av alt annet han er og gjør, skriver, og når han ved siden av alt annet han skriver, også setter tittel på det han har skrevet. Vi er altså ute etter en bestemmelse som har relevans både for diktverket og for den menneskelige handling som ligger bak og utenfor diktverket.

Bare skriverbegrepet kan ivareta denne dobbelthet, denne mellomposisjon mellom det utenomtekstlige og teksten. Svaret på vårt spørsmål vil derfor lyde: Det er skriveren som setter tittel på et dikt.

Men snarere enn å være et tilfredsstillende svar gir dette støtet til videre spørring. For det første angir et slikt svar at skriverbegrepet, liksom begrepet om en forfatterfunksjon, vil måtte inkorporere forleggere, utgivere etc. – i den grad disse bidrar til tittelsettingen. For det andre gir dette svaret opphav til nye spørsmål: Hvorfor setter skriveren den og den tittelen på sitt dikt? Hvorfor har han ikke satt en annen tittel? Hva er det ved skriveren i dette og hint tilfelle som gjør at han setter den tittel han åpenbart har satt, men som det ikke er åpenbart at han måtte sette? Er det overhodet mulig å komme tettere innpå diktskriveren ved å studere diktittelen?

Jeg tror det, for tittelen har – i alle fall ofte – den samme mellomposisjon mellom tekst og utenomtekst, som skriverbegrepet i seg selv har – for skriveren er bindeleddet mellom den utenomtekstlige kreativitet og den tekstlige skjønnhet, han som frembringer skjønnhet uten at han selv behøver å være skjønn.

Hvem setter tittelen på et dikt?

Hvordan er slikt mulig, at en uskjønn kan frembringe skjønnhet? Formodentlig fordi skjønnhet ikke er noe genetisk, og heller ikke noe rent sanselig, men dog en sanselig manifestasjon – av noe åndelig, noe guddommelig, noe viktig. Og bare fordi det finnes noe alvorlig og viktig, kan det også finnes noe useriøst og uvesentlig.

"HELLER IKKE I DETTE SKRIFT ER DET
UUDSIGELIGE SAGT".
DET NORDISKA NEOAVANTGARDETS ESTETIK –
EXEMPLEN FAHLSTRÖM, HODELL & HØJHOLT

Per Bäckström

Det nordiska neoavantgardet har hittills i liten grad varit föremål för utforskning i sin helhet. Forskningsuppgiften som sådan innebär i sig en empirisk utmaning, eftersom förbindelserna mellan länderna ofta bara nämns i förbigående i större historieskrivningar, och man måste söka i ett stort och utspritt textbestånd bestående av minnesskildringar, tidskrifts- och tidningsartiklar etc. Jag inleder med en kort diskussion av det nordiska utbytet under 60-talet,¹ följt av nedslag hos de tre svenska och danska avantgardisterna och författarna Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts, vars text-ljudkompositioner finns utgivna på cd-skivor.²

Mitt syfte är att demonstrera (neo-)avantgardets gränsöverskridande karaktär i tre olika men inbördes relaterade avseenden: att 60-talet präglades av en bred nordisk interaktion; att skrifter, manifest och andra texter av de tre författarna ger uttryck för en tvärestetisk poetologi; att avantgardet lägger tonvikten på den processuella skapelseprocessen.³

Det jag har valt att fokusera på är alltså den poetologi som ligger till grund för genreöverskridande konst som t.ex. text-ljudkompositioner.

¹ Jag använder mig ibland av det utmärkta dansk-norska ordet "fellesnordisk" i avsaknad av ett svenskt uttryck. På svenska finns begreppet samnordisk, men det används huvudsakligen om den tid när Norden var en språklig enhet, dvs fram till 11–1200-talet.

² Jag inriktar mig i artikeln på den poetologi som ligger bakom Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts text-ljudkompositioner, och valet av dessa tre författare motiveras alltså av att materialet i deras fall – till skillnad från många av de övriga neoavantgardisterna – finns utgivet på cd-skivor, förutom att de naturligtvis är författare som på ett intressant sätt har formulerat sin estetiska idéer. Poetologi är ytterligare ett ord som inte finns på svenska, utan bara på danska och norska, med rot i tyskt tänkande. Begreppet "poetologi" är mer inklusivt än "poetik", och omfattar alla former av självreflexiv poesi, också den snävare poetikgenren.

³ Detta i motsats till modernismen som traditionellt fokuserar på verket som mål. Denna processuella estetik skisseras blott i artikeln då det kräver en omfattande undersökning för att det ska kunna visas i sin helhet.

Resultaten kan ofta rubriceras som både poesi, happening, teater och performance, och är i hög grad ett resultat av 60-talets medieutveckling med lätthanterliga bandspelare, transistorradio, TV m.m. Även om konstverken i sig kanske inte alltid är lika intressanta ut estetisk synpunkt, fördjupar en analys av den bakomliggande idévärlden förståelsen för det nordiska neoavantgardets betydelse och den kreativitet som präglade 60-talet.

Det nordiska neoavantgardet

För att kunna klarlägga bakgrunden för avantgardets poetologi är det viktigt att ha en förståelse för avantgardets särart. Den danska forskaren Tania Ørum betonar att det karakteristiska för avantgardet är dess tvärestetiska praxis,⁴ och Hubert van den Berg påtalar dess transnationella, *rhizomatiska* karaktär.⁵ Den nyare forskningen karakteriserar alltså avantgardet som i dubbel bemärkelse gränsöverskridande. Mitt eget bidrag till en analys av avantgardet är att dessutom fokusera på ett tredje gränsöverskridande: betoningen av processen. Avantgardet förverkligar genom att betona själva skapandet sin vilja till integrering av konst och liv, samtidigt som den gräns mellan konstnär och åskådare som står i vägen för en sådan fusion upphävs. 60-talets neoavantgarde är ett utmärkt exempel på denna i alla meningar gränsöverskridande estetik.

Avantgarde och modernism utgör två parallella estetiska strömningar i moderniteten och senmoderniteten, och deras olika mål illustreras genom deras olikartade förhållningssätt till hög- och lågkultur. Modernismen vill generellt sett upprätthålla en gräns mellan högt och lågt, skriver Andreas Huyssen i *The Great Divide* (1986), medan avantgarde, neoavantgarde och postmodernism

⁴ Se t.ex. Tania Ørum: "De eksperimenterende tressere", i *Modernismens Historie*, Anker Gemzøe & Peter Stein Larsen (red.), Köpenhamn: Akademisk Forlag, 2003, s. 197–212.

⁵ *Rhizom* är ett begrepp hämtat från Gilles Deleuze och Félix Guattari, och beskriver ett omfattande rotsystem som skjuter skott var som helst. Se Hubert van den Berg. "'Übernationalität' der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung", i Wolfgang Asholt & Walter Fähnders (red.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi, 2000, s. 255–288; Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Rhizome. Introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

försöker upphäva den.⁶ I sin bok *Theorizing the Avant-Garde* utvecklar Richard Murphy detta tänkande i en beskrivning av de båda strömningarnas väsensskilda reaktioner på konsumtionssamhället:

modernism [...] responds to this disappearance of the "original" and to the effacement of the real-life referent not only by differentiating itself sharply from the reified forms associated with consumerist mass culture and the commodity form (for example through its emphasis on the high cultural status of its hermetically distanced forms), but simultaneously compensates for the loss of "aura" by reasserting with all the more vehemence the notion of newness, originality and artistic innovation – a response amounting in a sense to a new spin on the Classic-Romantic use of the concept of the "genius." By contrast, the artists of the avant-garde and postmodernism both respond to this development by taking the opposite tack: they present the "referent," the object itself, as both the "referent" *and* its artistic "representation" in one – paradigmatically in the "objét trouve" – thereby questioning not only the conventions of aura and of original artistic creation [...], but also disclosing the overlaps *already existing* between the two levels of reference (referent–signifier), [...] the points at which these levels already begin to "short-circuit" and explode the conventional artistic/representational system.⁷

⁶ "the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for the most part insisted on the inherent hostility between high and low". Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986, s. viii. Här måste man notera en viktig skillnad i avantgardets och modernismens förhållningssättet till lågkultur, som kan leda till missförstånd rörande Huyssens argument: modernismen inkorporerar eller skildrar naturligtvis ofta det vanliga livet och dess lågkulturella inslag, utan att därmed nödvändigtvis försöka att upphäva gränsen (skildringen av det bygger ju på att denna gräns finns). Avantgardet däremot inkorporerar lågkulturen i livet i sin strävan efter att förena liv och konst. På detta sätt upplöser de gränsen, eftersom den är omöjlig att upprätthålla när den är en del av konstverket och livet, dvs den process som jag belyser i artikeln. Att både modernistens och avantgardistens "verk" hängs sida vid sida på museerna motsäger inte detta, utan är en naturlig del av den appropriering av nya former som är signifikant för modernitetens konstströmningar.

⁷ Richard Murphy. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 269.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Murphy lyfter fram modernismens upphöjande av sina hermetiska verk till "high cultural status" och placerar in strömningen i den genitradition som utgår från romantiken, medan det som karakteriserar avantgardet är en vilja att kortsluta och spränga de konventionella representationssystemen. Det svenska 60-talsavantgardet är ett tydligt exempel på detta, när det på varje tänkbart vis tar i bruk de nya medierna i sin konst, för att på så sätt avslöja den överlappning mellan referent och representation som Murphy påtalar. Öyvind Fahlström ger uttryck för en sådan estetik redan på 50-talet när han börjar inkorporera tecknade serier, TV- och radioprogram i sitt estetiska uttryck.

Avantgardisterna är alltså snabba att anamma tidens uttryck i en anda som stämmer med Marshall McLuhans alltför allmänna påstående om att: "The artist is the man in any field, scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time. He is the man of integral awareness".⁸ Sensibiliteten inför de nya medierna utgör därmed en viktig förutsättning för de konstnärliga uttrycken på 60-talet, så som Jonas Ingvarsson skriver:

60-talets filosofiska och litterära strömningar påvisade ju också hur språket var en av dessa artefakter; genom hela det konstnärliga fältet uppehöll man sig vid denna granskning av och framhävande av artefakternas (inkl. språkets) makt. Ofta tog sig detta uttryck i en önskan att uppnå en nästan demonstrativ symbios, som i Warhols eller Öyvind Fahlströms popbilder, Sonja Åkessons veckotidningscollage, Gorilla-redaktionens ombildning till popbandet Gunder Hägg, eller Torsten Ekboms och Åke Hodells flitiga bruk av tekniska manualer och vetenskapliga dokument.⁹

Avantgardisterna inkorporerar material från både hög- och lågkultur i sin konst, och resultatet antar ofta ett tvärestetiskt uttryck genom betoningen av "artefakternas makt". Det var alltså ingen tillfällighet att 60-talets avantgardister läste Ludwig Wittgenstein och Marshall

⁸ Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man*, London/New York: Routledge, 2002 [1964], s. 72.

⁹ Jonas Ingvarsson. "Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediapregnerade prosan", *Human IT*, 1999: 1, s. 165–193. [<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/ji.htm>, läst 050314]

McLuhan, utan det var snarare ett uttryck för att man redan tidigt hade uppfattat de nya mediernas potential. Språket identifierades som en artefakt i paritet med andra artefakter, både utgörandes världen med Wittgenstein och en förlängning av kroppen med McLuhan. Detta är tydligt avläsbart i Öyvind Fahlströms, Åke Hodells och Per Højholts poetiska praxis och poetologi.

*

Centrum för det nordiska avantgardet utgjordes under några år av Moderna museet i Stockholm. Vidare fanns experimentscenen Pistolteatern och den livaktiga musikföreningen Fylkingen, samt förbluffande nog också möjligheter till uppföranden i svensk TV- och radio,¹⁰ faktorer som gjorde att Stockholm präglades av en osedvanligt aktiv kreativitet under 60-talet. De svenska avantgardisternas förbindelse med New York-avantgardet gjorde dessutom staden till en internationell konstscen: här framträdde amerikanska konstnärer och performanceartister som Nam June Paik, John Cage, Ken Dewey, Allen Kaprow, Robert Rauschenberg m.fl.¹¹ Många av dessa var stående gäster på de olika scenerna i Stockholm, och satte upp sin teater och performance under bevakning från de nordiska huvudstäderna.

De internationella storheternas gästspel påpekas också i så gott som varje beskrivning av epoken, medan utbytet de nordiska länderna emellan som också ägde rum däremot endast nämns i förbifarten, om alls. En förklaring till detta kan vara att interaktionen var så självklar för avantgardisterna själva att de inte har brytt sig om att poängtera det. Leif Nylén har grundligt skildrat 60-talets begivenheter från ett *insider*-perspektiv i sin bok *Den öppna konsten*, och följande citat antyder den självklarhet med vilken man betraktade det *fellesnordiska*:

Dewey fortsatte till Finland och i Helsingfors realiserade han tillsammans med Terry Riley, Otto Donner och skådespelare

¹⁰ Jag har diskuterat detta faktum i de nordiska forskningsnätverk jag ingår i, och har då fått bekräftat att det svenska avantgardet hade bättre möjligheter att få sina "verk" uppförda i radio- och TV under 60-talet i förhållande till resten av Norden.

¹¹ Se t.ex. *Moderna Museet 1958–1983*, Olle Granath & Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983; *Moderna Museet – Boken*, Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens & Teresa Hahr (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2004.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

från Yliopplasteatteri *Street Piece Helsinki*: en balettdansös uppträdde på en soptunna, solbadande män deklamerade ur ett gammalt finländskt versdrama, en kör framträdde men var och en sjöng sin egen sång, en maskinskrivande flicka försåg förbipasserande med handlingsdirektiv. Partituret till *Street Piece Helsinki* kom att publiceras i Rondos teaternummer och Fylkingen inbjöd Ken Dewey att göra en happening i Stockholm våren 1964.¹²

Denna skildring av en happening står som representativ för det gränsöverskridande 60-talet, och ger en antydan om kontakterna mellan länderna: Finland är uppenbarligen en integrerad del av den neoavantgardistiska scenen, eftersom internationella storheter som Dewey sätter upp sitt stycke i Helsingfors, samtidigt som representanter för *Rondo* och Fylkingen – som det verkar – intar en självklar plats vid denna happening.¹³

Fylkingen var en av de centrala avantgardescenerna för modern musik i Norden, och går man till den tjocka bok om *Fylkingen* som Teddy Hultberg redigerat ser man att musiker och kompositörer från Sverige i sin tur uppträdde minst en gång om året i Oslo, Helsingfors och Köpenhamn under 60-talet.¹⁴ Detta måste ju ha skapat ringverkningar, som borde ha blivit desto mer genomgripande om man betänker hur de svenska avantgardisterna samtidigt med t.ex. Dewey bjöd in också sina nordiska kollegor till Stockholm, något som Tania Ørum beskriver i efterordet till *Nielsen sort på hvidt*:

Den konkrete poesi var et internationalt fænomen med separate rødder i hhv. Sverige, Brasilien, Østrig og Tyskland, sådan som det også fremgår af Hans-Jørgen Nielsens introduktioner [...] han havde livlig korrespondance med konkretister fra Østrig, Frankrig, Tyskland, Brasilien og et nært forhold til de svenske konkretpoeter og nyenkle som Leif Nylén, Åke Hodell m.fl., ligesom han og Erik Thygesen

¹² Leif Nylén. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1998, s. 33.

¹³ Möjligheten finns att Dewey inbjöds att trycka partituret i *Rondo* och inbjöds till Fylkingen utan att någon deltagit i hans happening i Helsingfors. Mot det talar att skildringen framstår som ett ögonvittnesskildring, och att Nylén därmed verkar ha varit närvarande vid uppförandet av *Street Piece Helsinki* i Helsingfors.

¹⁴ *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Teddy Hultberg (red.), Stockholm: Fylkingen förlag, 1994.

deltog i Bengt Emil Johnsons eksperimenter med lyddigtning i Fylkingens og Sveriges Radios regi.¹⁵

Den livliga aktiviteten i avantgardeläget framträder här helt tydligt. Nielsen hade kontakter både internationellt och i Norden, och deltog dessutom i de svenska konkreta poeternas ljudexperiment i Stockholm, och i Norge introducerade Jan Erik Vold konkretismen i en artikel 1965.¹⁶ Det är också i rapporterna från detta livliga turnerande som man kan utläsa ytterligare en förklaring till den underbelysta nordiska interaktionen: receptionen från "vanligt" folk. Lika naturligt som avantgardet var för avantgardisterna, lika onaturligt och obegripligt var det nämligen för gemene man, journalister inkluderat. Bengt af Klintberg uttalar sig t.ex. apropå ett framträdande i Köpenhamn 1964:

När vi kom fram till Köpenhamn med bilfärjan den 14 mars stod Dea Trier-Mörch, då en ung konststuderande, och huttrade vid kajen. Det var hon som hade arrangerat de båda föreställningarna i Kunstakademien, där vi träffade danska poeter som Ivan Malinowski, Uffe Harder och Vagn Steen. [...] De danska pressreaktionerna följde ett mönster som nu började kännas välbekant för oss; rubriken i Information var "GRRRRR blop spfnumpf!".¹⁷

Ett mönster går att urskilja: avantgardisterna hade kontakter sinsemellan och sammanstrålade med införstådda som här i Köpenhamn, samtidigt som reaktionen från allmänheten präglades av totalt oförstående och avståndstagande. Detta kan ytterligare belysas med några skildringar av Leif Nylén om vad som hände vid det svenska avantgardets turnéer,¹⁸ som när musikern Lars-Gunnar Bodin kände sig motarbetad i både Danmark, Norge och Sverige:

¹⁵ Tania Ørum. "Efterord", i Hans-Jørgen Nielsen. *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, Morten Thing & Tania Ørum (red.), Köpenhamn: Tiderne skifter, 2000, s. 451f.

¹⁶ Omtryckt i Jan Erik Vold. *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*, Oslo: Gyldendal. 1976.

¹⁷ Bengt af Klintberg. "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960–64 kring Åke Hodell och hans poesi", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 61.

¹⁸ Det är viktigt att notera att citaten från Leif Nylén är av en *insider*, någon som troligen försöker skriva en så radikal avantgardehistoria som möjligt. Det är dock

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Lars-Gunnar Bodins *Arioso*: han lät sina musiker blåsa upp ballonger, tuta i papperstrumpeter, rabbla ord, behandla instrumenten som leksaker. I en tidningsintervju hade Bodin beskrivit sin avsikt som "antiestetisk". Stockholms-Tidningens recensent reagerade: "När konsten på detta sätt negerar sig själv, upphäver den också sin rätt till offentlig exposition". I Köpenhamn och Oslo blev de negativa reaktionerna ännu starkare.¹⁹

Det antiestetiska i Bodins metod består både i inkorporeringen av lågkulturella element och i själva det tvärestetiska angreppssättet där olika konstarter möts i framförandet. Målet är uppenbarligen att låta det processuella i själva akten framstå starkare än upplevelsen av ett helhetligt och avslutat "verk". Den borgerliga publiken reagerade naturligtvis när den inte fick sina förväntningar infriade, och det var alltså den avantgardistiska strategin som sådan som gav upphov till det negativa bemötande av de svenska avantgardisterna i hela Norden.²⁰ I Oslo tog detta sig t.o.m. fysiska uttryck vid en spontant arrangerad fluxushappening:

Bengt af Klintberg hade vid det här laget blivit förtrogen med ett slags Fluxusrepertoar, enkla stycken som vem som helst kunde framföra, när och var som helst. Några veckor efter konserterna på Alléteatern for han till Norge i ett etnologsammanhang – på tåget mötte han författaren Sten Hansson och de bestämde sig för att göra en Fluxusföreställning i Oslo. Den ägde rum på Studentersamfundet och innehöll mest stycken som hade framförts i Stockholm, men också några nya. Till exempel af Klintbergs *Musik för salladshuvud*:

"(Stycket fordrar två aktörer, ett salladshuvud på ett notställ, en visselpipa samt en mindre sprängladdning.)

Korta signaler på visselpipa.

Salladshuvud exploderar:

ett grönt regn. Lång signal på visselpipa."

primärt de nordiska kontakterna som intresserar mig och inte receptionen i sig och förståelsen av den i sin tur, även om det är ett spännande kapitel.

¹⁹ Nylén 1998, s. 62.

²⁰ Vilket med största sannolikhet applåderades från konstnärernas sida.

Den norska publiken reagerade med ursinne – konstnärerna fick ta till flykten genom en bakdörr.²¹

Liksom i den föregående beskrivningen av Bodins framförande ser man att de avantgardistiska "verken" – liksom salladshuvudet – i själva verket är sprängda i den betydelsen att de inte bildar ett avslutat helt som traditionella verk. Det som utgör innehållet i Bodins och af Klintbergs stycken är själva processen att skapa och sedan framföra det, i likhet med *concept art* där ett anslag vid konstverket ofta utreder idén och processen bakom konstverket, och därför i realiteten utgör ett omistligt led i förståelsen av det.²²

De svenska avantgardisterna återkommer gång på gång till Oslo, det förefaller som om det mottagande de fick där hade satt särskilt djupa spår, åtminstone i Nyléns skildring:

För att det verkligen skulle bli skandal, insändarstormar etc måste det svenska avantgardet bege sig till Norge, där man fortfarande debatterade den klassiska modernismen och hade en bra bit kvar till neodadaismen. Fylkingens besök i Oslo 1963 med musik som vette mot slumpformer och instrumental teater beskrevs i många tidningar som en skymf mot publiken. Och när Pistolteatern gästspelade i den norska huvudstaden 1966 med bland annat *Hammar skjöld om Gud*, *Skraj* och *Le Corbusiers död* reagerade den norska teaterkritiken med en blandning av äcklad upprördhet och nedlåtande löje.²³

Nylén påstår här att det var "den klassiska modernismen" och inte avantgardet som debatterades i Norge, men då måste man ge akt på att två på varandra följande redaktioner för tidskriften *Profil* hade visat intresse för avantgarde, dels i början av 60-talet då (student)-tidskriften debatterade experimenterande teater, dels under den andra hälften av 60-talet då den nu författardrivna tidskriften gav uttryck för

²¹ Nylén 1998, s. 58.

²² Skylten med förklaringen på konceptet bakom konstverket, dvs själva den kreativa processen, är det som ger mening till det man ser.

²³ Nylén 1998, s. 78. Öyvind Fahlström har skrivit *Hammar skjöld om Gud*, Staffan Olzon och Evan Storm *Skraj* och Staffan Olzon och Sören Brunes *Le Corbusiers död*. Se t.ex. Per Ringby. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995; Anders Wahlgren. *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2003.

avantgardistiska tankar; och dessutom att speciellt det senare *Profil*-gänget faktiskt var styrande i den debatt som Nylén nämner, och därmed har medverkat till att skriva kulturhistorien.²⁴ Flera danska forskare hävdar i en pågående debatt att "modernismekonstruktionen" i Danmark har bidragit till att avantgardistiska författare och konstnärer inte har kunnat placeras in i ett större sammanhang, och därmed har underprioriterats i de litteraturhistoriska framställningarna.²⁵ Den senare *Profil*-redaktionens bidrag till den norska modernismhistorien kan på ett liknande sätt ha gjort att de avantgardistiska tendenser som existerade innan eller parallellt med att de själva gjorde sitt inträde på scenen, inte har uppmärksamats tillräckligt. Att det fanns avantgardekontakter mellan Norge och de övriga nordiska länderna på 60-talet visar t.ex. Helge Rønning i sin artikel "Nielsen och Norge", där det klart framgår att det också i Norge existerade ett intresse för de nya uttrycken, om än inte i samma omfång som i Stockholm och Köpenhamn.²⁶ Kjartan Slettemark är ett annat exempel på en norsk konstnär utanför *Profil*-kretsen som ansluter till det internationella avantgardet, även om han symptomatiskt nog flyttade till Stockholm.²⁷ Odd Eidem visar i sin anmälan av *Hammar skjöld om Gud i Verdens gang* 1966 att det fanns ett intresse för de nya uttrycken, och att det t.o.m. fanns de – som han själv – som ansåg att Öyvind Fahlström inte var tillräckligt radikal:

Slikt er ikke forargerlig. Slikt er vidd av den art som tyske nazister og norsk hird brølte av.

Heil, Fahlström!

At man lar en ape fremmane en onanist-scene som illustrasjon til et religiøst citat og derpå sprøyter melke-sæd

²⁴ Se Jahn Thon. *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo (diss.), 2001.

²⁵ Anne-Marie Mai och Anne Borup vid Syddansk universitet har stått i bräschan för uppgörelsen med *modernismekonstruktionen*, se t.ex. Anne Borup. "Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen", *Kritik*, 2000, nr. 147, s 1–18.

²⁶ Helge Rønning. "Nielsen og Norge", i Tania Ørum (red.): *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Hellerup: Forlaget Spring, 2001, s. 196–206.

²⁷ Se min lexikonartikel om avantgarde i Norge (under publicering): Per Bäckström. "Norwegen", *Avantgarde-Lexikon*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (red.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005.

over scenen, røper åpenbart mer om forfatterens ensomme dyneliv enn om Hammarskjölds eventuelle tåke.

At en naken mann triner inn på scenen og blant annet pirker undertegnede utsendte medarbeider så gevaltig i høyre øye – med en stang (som forestiller hva?) – vanskeliggjør den kunstneriske tilegnelse da man i dette tilfelle bare hadde anledning til å betrakte åndslivet med det venstre øye.

Samleier, apesnøfting, film og trafikkulyder pr. lydbånd gir visserlig larm til ørene. Men forargelse?²⁸

Trots kritiken och den ofta utebliven debatten, var neoavantgardet både gränsöverskridande och *transnationellt* med sina förbindelser såväl inom Norden som internationellt. Utbytet mellan länderna skedde i hög grad inom ramen för tvärestetiska och performativa konstarter: det var poesiuppläsningar, musik, teater och performance.²⁹ Det var också detta som har avsatt de tydligaste spåren i arkiv och i de små berättelserna, även om spåren sedan går förlorade i de större litteraturhistorieskrivningarna.³⁰

Öyvind Fahlström

Det faktum att en av de pjäser (*Hammarskjöld om Gud*) som under starka protester uppfördes i Oslo var skriven av den svenska avantgardisten Öyvind Fahlström öppnar för en mer ingående analys

²⁸ Odd Eidem. "Når svenskene gjester med skandale, gjør de det grundig", *Verdens gang* 661101, citerat efter Per Ringby. *Avantgarde-teater og modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995, s. 302.

²⁹ Med performativ avser jag texter och/eller verk som är avsedda att framföras och får sin fulla mening först vid framförandet. Med "processuell" inkluderar jag också bl.a. konstverk där själva skapelseprocessen är det enda väsentliga, som man ibland får intryck av vad gäller t.ex. Fahlström.

³⁰ *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950–85*, band 6, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), Stockholm: Bonniers, 1990, är ett typexempel på en sådan fixering vid det nationella. Varken Per Højholt, Hans-Jørgen Nielsen eller Jan-Erik Vold finns omnämnda i band VI *Medieålderns litteratur*, trots att Vold sedan länge bor och verkar i Stockholm. *Norges litteraturhistorie* band 6. *Fra Brekke til Mehren 1945–65*, Øystein Rottum (red.), Oslo: Cappelen, 1996; nämner att Per Højholt översatts, och tar faktiskt på flera ställen upp Hans-Jørgen Nielsen, men inga svenska avantgardister nämns. *Danske digtere i det 20. århundrede*, Anne-Marie Mai (red.), Köpenhamn: Gads forlag, 2000–2002; är härvidlag betydligt bättre, men det saknas ändå en inplacering av de i *Danske digtere* nämnda nordiska poeterna i det större sammanhang som det nu enbart nämns i förbigående. Dessa, och andra, nationallitteraturhistorieskrivningar illustrerar därför det problematiska förhållandet till de internationella och framför allt nordiska sammanhangen.

av de tre nordiska neoavantgardisternas poetologi med utgångspunkt i just Fahlström (1928–1976). Han var nämligen en stor förgrundsfigur för det nordiska neoavantgardet, och gav uttryck för avantgardistiska idéer så tidigt som i början av 50-talet. Det var dock först mot slutet av decenniet och början av 60-talet som han började uppmärksammas på allvar.³¹ Hans bildkonst är sedan länge välkänd, och möter ett ständigt ökande intresse från en internationell publik, inte minst beroende på att han bosatte sig i New York 1961 i likhet med en av de andra ledande svenska bildkonstnärerna i perioden, Carl Fredrik Reuterswärd. Fahlströms konst räknas numera i paritet med stora 60-talskonstnärer som Andy Warhol, Robert Rauschenberg och Claes Oldenburg. Hans poesi, teater och performance har däremot fortfarande en nationell prägel i och med att den primärt publicerades och framfördes på svenska i Sverige. Själv räknade han sig i själva verket huvudsakligen som författare.³²

1954 publicerade Fahlström vad som sägs vara världens första manifest för konkret poesi: "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN".³³ Titeln kommer från den svenska översättningen av *Winnie the Pooh*, och anspelar på en händelse där Uggle visar sig inte kunna stava fullt så bra som han förespeglat. Ovanstående är Ugglas försök att skriva "hjärtliga gratulationer på födelsedagen". Det är en perfekt titel för ett manifest för konkret poesi, eftersom det visar på språkets arbiträrhet: Uggle och de andra förstår ju vad som menas, även om stavningen är som den är. Bokstäverna i Ugglas uttryck betecknar alltså detsamma som den "korrekta" stavningen, samtidigt som felstavandet som handling enligt Fahlström är politiskt subversiv i sig eftersom det underminerar etablerade hierarkier.³⁴

Fahlström startade som surrealist i formell bemärkelse, men utvecklades rätt snart till en renodlad avantgardist, utan att någonsin

³¹ Se t.ex. Anders Lundberg & Jonas Magnusson. "Redaktionellt", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 3–8.

³² Om Öyvind Fahlströms syn på sig själv som primärt författare, se t.ex. Lundberg & Magnusson 1998, s. 3–8.

³³ Öyvind Fahlström. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Odyssée*, 1954, nr. 2/3. Manifestet finns i nytryck i bl.a.: *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 9–12. Förkortas HRF i löpande text. Att manifestet var det första, se t.ex. Lundberg & Magnusson 1998; Erik Zillén. "Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox", Heiko Uecker (red.), *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, s. 103.

³⁴ Lundberg & Magnusson 1998, s. 4.

släppa sin förankring i surrealismen.³⁵ Manifestet kan därför snarast ses som en uppgörelse med symbolismen och 50-talets "nyromantik", som det med sina parafraserande inledningsrader ironiskt tar avstånd från:

Det litterära vårmodet för 1953 dikterades i Sigtuna. Man slopade den psykoanalytiskt markerade byst- och höftlinjen, drog ner kjollängden och upp ringningen. För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärilar i håret, Sjung med oss Setterlind. (HRF)

På den årliga litteraturkonferensen i Sigtuna samlades de nyromantiska runt Bo Setterlind, och förändringar mötes med största misstänksamhet, något som Fahlström alltså raljerade över med sina formuleringar.³⁶ Som manifest blev texten oaktat detta angrepp inte uppmärksammat, trots att det förutom en första publicering i den lilla avantgardetidskriften *Odyssée* också offentliggjordes i *Expressen*.³⁷ Men så ligger det inte heller helt inom ramen för avantgardets manifestgenre, som Jesper Olsson har uppmärksammat:

"Hätila" är alltså inte, i första hand, ett stridsrop för en ny ism. Fahlström vill inte heller betrakta det konkreta alternativet som en "stil". Vad han presenterar i manifestets andra del, "Materialet och medlen", är en verktygslåda med poetiska tekniker och grepp. Kort sagt, en poetik, vars rottrådar delvis kan spåras till futurister och dadaister, surrealisterna och lettristerna, men också ledas till en längre och mer mångförgrenad litterär historia. Man kan säga att ytterligare tre, något äldre, traditioner aktualiseras i den poesi han föreställer sig: bilddikten med rötter i antikens *carmina figurata*, luddikten sådan den utformades av poeter som Scheebart och Morgenstern vid sekelskiftet samt Carrolls och Lears nonsensvers.³⁸

³⁵ Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 18.

³⁶ Jesper Olsson. "Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesisin", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 13–26.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Op.cit.*, s. 16.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Det mest iögonfallande i manifestets poetikdel är framhävandet av språket som materia, materia att knåda och omforma efter egen lust. Fahlström var inte inspirerad av bildkonstens seriella teknik och mer eller mindre mekaniska permutationer, som fallet var med de brasilianska, österrikiska och tyska konkretisterna. Hans utgångspunkt var snarare Pierre Schaeffers *A la recherche d'une musique concrète*, varifrån han hämtade tekniken att bryta ut akustiska element som sedan kunde användas som fristående kompositionsenheter.³⁹ Därför är Fahlströms resultat, och de svenska konkreta poeternas, betydligt mer lekfullt och humoristiskt:

KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om samma bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, gä-elva-rna; med främmande bokstäver, ahaanadalaianaga för handling, jämför fikon- och andra hemligspråk; vokalgliissandi gäaeiouuåwrna. (HRF)

Det är viktigt att förstå Fahlströms grundläggande arbetsprinciper för hur bokstäver och ord ska kramas för att skapa något nytt. Hans metoder stod som något av ett ideal för den efterföljande generationen, som i sin tur myntade den tidigare nämnda, internationella termen för detta slags poesi: "text-ljudkomposition" eller "text-sound composition".⁴⁰ Jesper Olsson betonar fyra principer för Fahlström: "behovet av en *oren* konst, *spelet* som estetisk modell, *bisociationen* som kompositionsteknik, användningen av faktiskt *livsmaterial* i konsten".⁴¹ Fahlströms viktiga begrepp "bisociation" har stora likheter med principen för surrealismens automatskrift, så som den exemplifieras i Lautréamonts bild av mötet mellan ett paraply och en symaskin på ett obduktionsbord, men saknar den slumpmässiga

³⁹ Se t.ex. Hultberg 1999; Teddy Hultberg. "Konkret Fahlström", *Paletten*, 2001: 4/5, s. 83–95; Jesper Olsson. "Allegori & artefaktion. Formens politik i Öyvind Fahlströms poesi", i *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 197–206.

⁴⁰ Lars-Gunnar Bodin. "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", i häftet till *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992, PSCD 63 1&2.

⁴¹ Olsson 2003, s. 197.

komponent som Breton betonar. Fahlström anser nämligen att det är genom det medvetna sammansättande av saker från olika områden som man kan skapa en stark effekt, inte genom omedvetna processer.⁴²

Det är tydligt att Fahlström söker något mer än enbart slutprodukten i form av den tryckta texten. Han framhäver istället spelet, processen och det lustfyllda hanterandet av ordmaterial, i något som kan liknas vid Barthes diskussion om den skrivbara textens *jouissance* i "Le plaisir du texte".⁴³ Detta är i sig en tydlig markering mot romantikens inspirationstänkande och idéer om det "uudsigelige" i poesin: "Ett sätt är att så ofta som möjligt bryta mot minsta möjliga motståndets lag, Mimömolan" (HRF). Det är själva arbetet med texten, vridandet och vändandet av ord som pusselbitar i ett större spel, som är det viktiga för Fahlström. Han rör sig därvid ständigt in på den performativa estetikens område, inte minst med sin betoning av rytmen:

Framför allt tror jag att rytmiseringen rymmer oanade möjligheter. [...]

Det gäller bara att slita sig från malandet av nytt, nytt, nytt; inte lämna efter sig en kökkenmödding av uppslag för varje steg i verket man tar: i stället bita sig fast vid motiven, låta dem upprepa sig, bilda rytmer: arbeta t.ex. med utfyllande rytmord som fond för huvudmeningar, som kan vara bundna eller obundna av bakgrundsrytmen. Självständiga onomatopoetiska rytmfraser, liknande dem som den afrikanske eller den indiske trumslagaren bildar för att beteckna sina rytm melodier. Simultanläsning och framför allt – uppläsningar av flera rader varav minst en med rytmord. Naturligtvis metriska rytmer också; ordföljdsrytmer, tomrumsrytmer. (HRF)

Hos Fahlström finns det en stark koppling till själva framförandet, och tidigare i manifestet har han dragit en linje till jazz och konkret musik på ett sätt som direkt knyter den skrivna texten till uppläsningen. Poesin hos Fahlström verkar i första hand bestå av själva processen att

⁴² Se t.ex. Carl-Michael Edenborg & Mattias Forshage. "Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala...'", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 50.

⁴³ Roland Barthes. "Le plaisir du texte", i *Œuvre complètes*, Tome 2 1966–1973, Paris: Éditions du Seuil, 1994, s. 1493–1533.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

skapa bokstäver och ord, eller "bord" som han med en karakteristisk neologism föredrar att kalla resultatet – "Sedan jag för någon tid sedan inbjöd ett hundratal hundar på en fjorton dagars lyrikkurs i mitt hem, har jag övergått till att skriva bord (ord, bokstäver)"⁴⁴ – och i mindre grad själva slutresultatet: verket.⁴⁵ Skapandet är detsamma som ett konstant knådande av ordmaterialet, med musiken som huvudinspiration. Hans poesi är frihet och leklust i avantgardets anda:

Därav framgår att det jag kallat för litterär konkretion, lika litet som den musikaliska konkretionen och lika litet som bildkonstens nonfiguration, inte är någon stil – det är dels för läsaren ett sätt att uppleva ordkonst, i första hand poesi – dels för poeten ett frisläppande, en lovligförklaring av allt språkligt material och alla medel att bearbeta det. En litteratur som skapas med den utgångspunkten står alltså varken i oppositions- eller likhetsförhållande till vare sig lettrismen eller dadaismen och surrealismen. (HRF)

Fahlström var alltså tidigt ute med sina idéer i Norden, men det var först mot slutet av 50-talet som han kom att bli en viktig influens för de svenska konkreta poeterna: Leif Nylén, Torsten Ekbom, Jarl Hammarberg, Bengt-Emil Johnson och inte minst Åke Hodell. Resultatet av hans poetologi var också dikter som låg långt från det symbolistiska och nyromantiska idealet, som dikten "Det stora och det lilla" som är tänkt att framföras av flera röster.⁴⁶ Här ett utdrag från en av de mer experimentella stroferna:

ibland dåna' det från krutgummorna i elden

cka

rang an baldar ev svenkig kifittir mid mirgonol

ring in bildir iv svinkig kifittir mid mirginil

⁴⁴ Motto i HRF.

⁴⁵ Fahlström fick som en följd av sin processuella estetik inte se mycket av sin poesi publicerad, varken på 50-talet eller senare. Den enda lyriksamlingen som trycktes var: Öyvind Fahlström. *Bord – dikter 1952–55*, Stockholm: Bonniers, 1966. Se bibliografin i: Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, Mela Dávila (red.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2001.

⁴⁶ En nyinspelning av "Det stora och det lilla" finns på CD:n som medföljer *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD.

tillinni jipiri riviri killiri birg mid riksmik
 finiri finiri finiri skilir girillir is-filt is-filt
 minni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni
 jinnivinni-vinni jinnivinni-vinnivinni-vinni⁴⁷

Dikten var troligen avsedd som "en örfil åt den allmänna smaken", vilken i början av 50-talet företrädde av bl.a. nyromantiker och -symbolister.⁴⁸ Men det var alltså först när de efterföljande konkreta poeterna började intressera sig för detta slags uttryck som Öyvind Fahlström lyftes fram i ljuset. Vad gäller receptionen i övriga Norden kan det förefalla som om det enbart är dessa senare poeter som har haft någon betydelse, men söker man i de danska källorna visar det sig faktiskt att Fahlström figurerar med en radikal text i antologin *Pejling af modernismen* 1962.⁴⁹ Manifestet – som man får rubricera det som – är betitlat "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv".⁵⁰ Här argumenterar Fahlström med utgångspunkt i den viktiga utställningen "Rørelse i kunsten" på Moderna Museet strax innan, för att de mest komplexa konstverken inte blir förstådda av den "vanlige" åskådaren. Trots det lägger Fahlström en än starkare vikt vid människans lek- och spelinstinkt vid skapandet av konst, och hur konst kan uppstå i ett samspel mellan konstnären och (den oförstående) åskådaren:

Hvis beskueren kan opdage fortryllelsen ved at "spille" med ting, kan det også tænkes, han får sans for at spille med former, tegn, strukturer i ubevægelige kunstværker – altså at han på en rig og aktiv måde bliver *medskaber af sin egen oplevelse*.⁵¹

⁴⁷ Fahlström 1966, s. 33.

⁴⁸ "En örfil åt den allmänna smaken", var ryska futurismens första manifest 1912, se t.ex. *Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*. Gunnar Qvarnström (red.), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973, s. 74f.

⁴⁹ *Pejling af Modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962.

⁵⁰ Öyvind Fahlström. "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv", *Pejling af modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962, s. 102–104.

⁵¹ *Op.cit.*, s. 102.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

Den spelbaserade konst som Fahlström propagerar för gör honom till en *homo ludens* och det nya är att han i avantgardets anda vill göra publiken till medspelare. Där man tidigare har betonat spelets roll vid själva skapandet, tilldelar Fahlström spelmetaforen en ny betydelse: det är åhöraren som (också) ska spela med tingen. Han propagerar därför för att museerna ska vara rum där all slags aktivitet försiggår, en plats där livet levs i all sin enkelhet och komplexitet. Detta ska genomföras med hjälp av happenings och performance, och i manifestet beskriver han hur man lockar med åskådaren in i spelet:

Alle disse store og små kneb for at få folk til at deltage (liv) samtidigt med at de oplever (kunst): som efter en bilulykke – man bevæger sig, man spørger, man ser, man hjælper de sårede, man svarer som vidne. Samtidig vil man bevare afstanden, kunst-karakteren, "livs"-indslagene er Verfremdungseffekter.⁵²

Det blir här tydligt att avantgardets mål om en fusion mellan konst och liv är starkt närvarande i Fahlströms tänkande, samtidigt som den nödvändiga distansen finns reflekterad i hans manifest: det är ingen skillnad på konst och liv, men samtidigt måste en distinktion finnas för att det ska uppstå konst, en skenbar paradox som belyser avantgardets och modernismens olika förhållningssätt till livet som källa till och del av konsten. För Fahlström och neoavantgardet handlar det om att i polemik mot en mer högstämd modernism föra konsten ned i livet.⁵³ Hur en sådan förening kunde te sig demonstreras t.ex. i Fahlströms text-ljudkompositioner, när han med hjälp av nya medier som bandspelare och TV involverar publiken. Han fick hela två radiopjäser eller snarare radioframföranden uppförda i Sverige, något som fick betydelse för det fortsatta arbetet med text-ljudkompositioner. Teddy Hultberg beskriver det första framförandet som ett slags poesi:

"Fåglar i Sverige" producerades vid Sveriges Radio under oktober månad 1962 och det sändes i magasinprogrammet

⁵² *Op.cit.*, s. 104.

⁵³ Som Fahlström fortsätter: "Behöver man overhovedet længere at tale om kunst? Alt kan blive liv eller alt kan blive kunst, alt kan blive aktiveret og skabende liv". *Ibidem*.

"Nattövning" [...] 1963; temat var denna kväll ny röstkonst i litteratur och musik. Fahlströms verk påannonserades som "ett stycke konkret poesi" av redaktören Börje Lindell som efteråt läste ett längre avsnitt ur Fahlströms brev.

Kompositionen har en ovanlig uppbyggnad och saknar handling i traditionell mening. En liknande "dikt", eller hörspel, hade aldrig sänts ut i etern av Sveriges Radio; och kanske var även dess upphovsman något osäker på hur denna "skvader" skulle etiketteras. Sedan dess har flera svenska författare/kompositörer vittnat om det starka intryck kompositionen gjorde, som fick dem att upptäcka radiomediets potential, vilket inte långt därefter ledde till framväxten av en helt ny genre i Sverige: text-ljudkompositionen.⁵⁴

"Fåglar i Sverige" är ett representativt exempel på den performativa estetik som Fahlström gav uttryck för. Samtidigt bryter den avantgardistiska kopplingen mellan dikt och radio med det invanda sättet att framföra lyrik i program som t.ex. "Dagens dikt", eftersom den blandning av populärkultur, musik, ljud och text som Fahlström skapade knappast uppfattades som poesi av gemene man. Fahlström såg dock själv sina radiocollage som poesi, och säger i en intervju om kompositionen:

ljudföljden som onomatopéiststavelserna beskriver är ju också poesi: telefonringningen – mumsande – kulsprutesmatter. Och framför allt radiofonisk poesi – och där måste en stor del av framtiden ligga för poesin, att verka med och mot och ett med [...] alla de friska egensinniga ljud som finns och som är igenkännliga samtidigt som musikaliskt innehållsrika. Vidare bandteknikens möjlighet till "konkret" knådande och bearbetande, mångdubblande, skiktande, fragmenterande o.s.v. o.s.v. av det klingande materialet. [...]

Så till slut materialiseras den ogripbaraste av publik, radions lyssnande, den onåeliga massan påverkas [...] till att bli en del av mitt framförande, detta som jag gör ensam på en liten fläck i Stockholm med kalla apparater och ledningar (och en tänd tekniker) [...].⁵⁵

⁵⁴ Hultberg 1999, s. 74.

⁵⁵ Öyvind Fahlström. Brev till Börje Lindell inför sändningen av "Fåglar i Sverige", i Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 125f.

Det tvärestetiska och mediemedvetna framträder i radikal form i detta citat, samtidigt som försöket att upphäva gränsen mellan författare, text och åskådare står centralt som en nyskapande tanke. När man läser ovanstående uttalande i sammanhang med "Hätila Ragulpr på Fåtskliaben" och det danska manifestet, bekräftas intrycket av att det var egenarten i det processuella som sådant som Fahlström var ute efter. Avantgardets mål att förena konst och liv uttrycks i form av en önskan om ett ständigt pågående skapande, samtidigt som det aktiva involverandet av publiken som medspelare innebar ett nytt sätt att tänka konst på.⁵⁶

Åke Hodell

Många avantgardister beundrade Fahlström och lät sig inspirera av honom. Jag ska inrikta mig på en av dem: svensken Åke Hodell (1919–2000), som stod bakom många spännande experiment både med poesi, performance, teater och text-ljudkompositioner, och dessutom är intressant ur ett nordiskt perspektiv. Hodell var militärpilot under andra världskriget och kraschade med sitt plan utanför Malmö. Han tillbringade därefter två år på Lunds lasarett, varifrån han kunde höra krigets verkningar både i och över Danmark och Sverige.⁵⁷ Först då började han läsa skönlitteratur och poesi, och senare tog Gunnar Ekelöf honom under sina vingar. Hodell debuterade med en symbolistisk diktsamling – *Flyende pilot* 1953, där han efter eget val och på Ekelöfs inrådan utelämnat en del "elektronismer".⁵⁸ Det var dessa som kom att lägga grunden för det fortsatta författarskapet, och inte den traditionella poesin som han, till skillnad från Ekelöf, inte hade någon tro på.⁵⁹ Torsten Ekbom beskriver denna splittring hos Åke Hodell:

Redan i dessa debutdikter framträder den konflikt mellan språk och verklighet som Åke Hodells senare författarskap

⁵⁶ Det historiska avantgardet involverade naturligtvis också publiken i sina performance, men då som motspelare genom sina provokationer och inte som medspelare som Fahlström.

⁵⁷ Se t.ex. af Klintberg 1995, s. 50.

⁵⁸ Åke Hodell. Svar på enkäten "Poesins position", *Rondo* 1963: 2, s. 5–6.

⁵⁹ Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002.

har kretsat kring. De lyriska konventioner som den höglitterära aristokratmodernismen traderade – Hölderlin, Rilke på Ekelöfs lista – hade sina uppenbara begränsningar. Om också den mest närliggande och plågsamma verkligheten skulle få plats måste dessa konventioner sprängas.⁶⁰

Sjukhusperioden gjorde Hodell till en glödande pacifist och kom att lämna djupa spår i hans skapande.

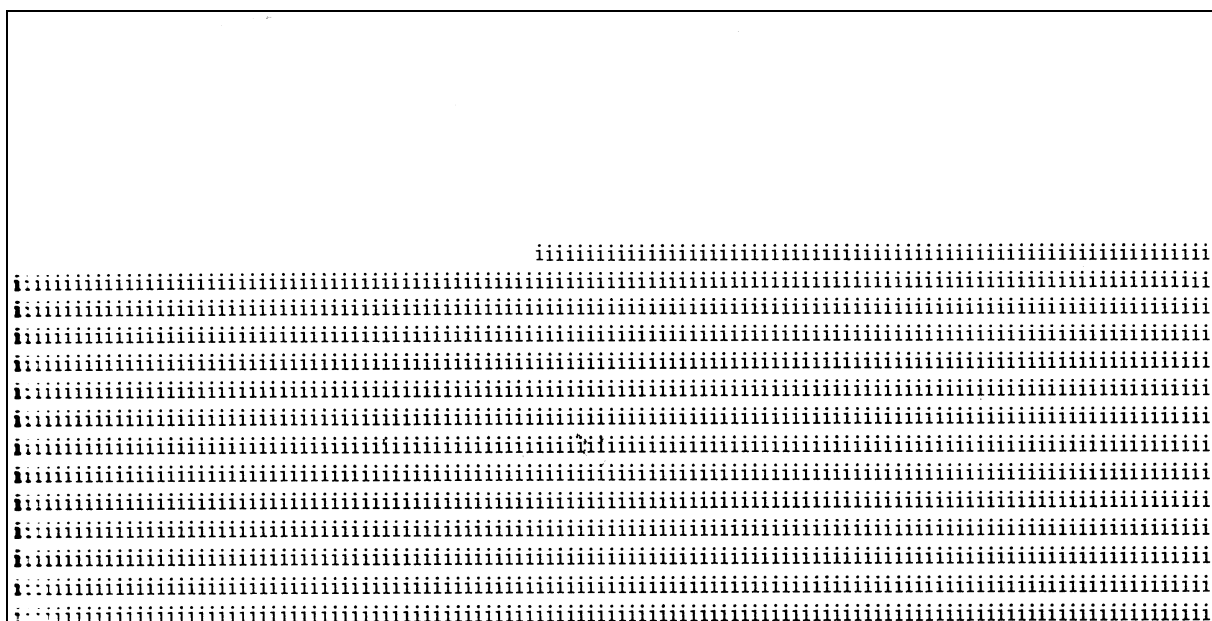


Bild. Inledningssidan i Åke Hodells *igevär*.

Han protesterade mot krig, militär och politik i sin poesi, sina pjäser och sin konst, som Ekbom slående noterar: "Den militära drillen, hjärntvätten som förvandlar människor till robotar, de teknologiska systemen som växer människan över huvudet, masskrigets anonyma dödande – den etiska problematiken fick inte falla bort".⁶¹ Hans genombrottsdiktsamling *igevär!* består av det militära kommandot "I gevär", utdraget i ett 16 sidor långt poem, som inleds med en enorm mängd i:n, följt av "gev", lika många ä:n och ett avslutande ensamt "r".⁶²

Ett annat sådant antimilitaristiskt poem var "General Bussig", där Hodell med sitt repetitiva manér parodierar det militära systemet. Till

⁶⁰ Torsten Ekbom. *Bildstorm*, Stockholm: Bonniers, 1995, s. 224.

⁶¹ Ekbom 1995, s. 225.

⁶² Åke Hodell. *igevär*, Stockholm: kerberos förlag, 1966.

framfördes nämligen *live*, ibland av Hodell själv, men oftast av det samlade avantgardegänget. *igevär* lästes t.ex. med fyra till sex stämmor, för att ljuda bokstäverna över och i varandra, eftersom en uppläsare inte kunde hålla tonen så länge. Gunnar Ekelöf, som ju stödde den inte helt unge poeten, skrev som tack för uppläsningarna av dikterna "igevär" och "General Bussig" på EP-skivan *Verbal hjärntvätt*: "Jag tror du har funnit stilen!".⁶⁵

Denna upptagenhet av militarisering och det kalla kriget förklarar Åke Hodell själv i en mcluhanskt färgad formulering:

Vår värld består av språk- och tankefel. Samma ord betyder olika i öst och väst. Den gutenbergska teknologin dominerar fortfarande alla politiska maktkamper och knapparna i alla robotbaser. Jag påstår att om världen går under gör den det på grund av språk- och tankefel.⁶⁶

Uttalandet tematiserar konflikten mellan verklighet och språk på samma sätt som Hodells poesi. Om den alltför nära och smärtsamma verkligheten ska göras om till poesi, måste de traditionella poetiska normerna sprängas. Denna attack ska inte förstås som en nedbrytning av traditionen, utan som en konstruktiv aktivitet. Där 80-talet "dekonstruerar" samhället i sann senmodernistisk anda, var 60-talsavantgardet fullt sysselsatt med att bygga ett *nytt* samhälle. Ett uttalande av Hodell från 1967 som citeras på omslaget till hyllningsplattan *Friends of the Bumblebee* (2002), är både visionärt och tidstypiskt genom att dra linjerna bakåt till det historiska avantgardet:

The great achievement of the Dadaists was their discovery that the bankruptcy of humanism was caused by language [...]. Their weakness was their unwillingness to take the consequences of this discovery. They all became artists making art out of a language blown to pieces. But when the original enthusiasm was over, the dadaists weren't ready to try their experiences in new and meaningful contexts, and they returned to humanism: Tristan Tzara to marxism, Hugo Ball to Catholicism. Today the situation is quite different. Through the help of technology (the computer) we will be

⁶⁵ Pekka Särkiniemi. "Efterskrift", i Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002, s. 43–44.

⁶⁶ Citerat efter Ekbom 1995, s. 227.

able to transform the whole world and get rid of starvation. It means that industry capitalists, politicians etc will be unneeded. What good will they do when we will be able to push different buttons and bring about any audio-visual sensations we want on our screens and in the same time communicate with anybody around the world?

The new electronic human being is not a utopia. We are the ones to create her. But we have to hurry up before the bankrupted humanism manages to destroy us with its H-bombs.⁶⁷

Det har bara gått ett fåtal år sedan Cuba-krisen, och man hör det kalla kriget eka i bakgrunden. Den tidstypiska kritiken mot humanismen formuleras i pregnanta ordalag som är särskilt intressant sedd i ljuset av Hodells kritik av det historiska avantgardet för att inte följa upp sina intentioner. Citatet belyser hans bankruttförklaring av humanismens tro på att det finns en fungerande övergång mellan språk och verklighet, något som det historiska avantgardet hade uppdragat men sedan övergett, och som också negeras konsekvent i hans egen praxis. Samtidigt kungör han den nya elektroniska människan som ska skapas av "oss", dvs 60-talets avantgardister, som ett slags utopiskt hopp om en framtid utan humanismen.

Citatet demonstrerar dock inte bara denna både humanismkritiska och visionära hållning, utan också den processuella och performativa poetik som ligger till grund för Hodells skapande, och som Magnus Haglund beskriver på skivomslaget: "Play is a keyword. Society and Art become interchangeable arenas where one moves back and forth through incalculable meetings and different camouflage activities" (*ibidem*). Spelmetaforen klingar som ett tidstypiskt mantra i Hodells poetologi, och citatet utmynnar i en manifestation av avantgardets täta förbindelse mellan konst, liv och samhälle, genom att lägga tonvikten på det performativa momentet i skapandet.⁶⁸ I *Rondo* talar Hodell själv om "en rad experiment. Jag skrev några 'matematiska dikter' — spontant och slumpartat nedkastade sifferkombinationer och formler som uttryckte villrådighet och personliga kursförändringar".⁶⁹ Liksom

⁶⁷ Citerat från Magnus Haglunds text på *Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll Tjätten 2002, TJÄFT 002.

⁶⁸ En beskrivning som låter som en parafras på Fahlströms manifest från 1962, och som samtidigt kan stå som en samlad rubrik för hela 60-talsavantgardet.

⁶⁹ Hodell 1963: 2, s. 5–6.

hos Fahlström står vi här inför en poetik som styrs av slumpmässiga överväganden och spelets estetik, resulterande i den slags performativa poetologi som jag menar är så karakteristisk för avantgardet. Orden på pappret är inte längre nog för att (be-)skriva världen, utan avantgardisterna måste med hjälp av andra medier och tekniker förmedla sitt budskap till åskådaren i en gränsöverskridande akt.

Per Højholt

Per Højholts text-ljudkompositioner gavs ut på cd:s i samband med den spännande utställning om dansken Højholt (1928–2004) som performer som visades Roskildes museum for samtidskunst hösten 2004.⁷⁰ I katalogen skildras Højholts konst från olika perspektiv, med tonvikt på den performativa sidan av författarskapet. Morten Søndergaard beskriver Højholts "mediekunstneriske praksis" i sitt förord till utställningskatalogen *Mellem ørerne*:

Show Bix er navnet på samarbejdet mellem tre kunstnere (komponisten Gunner Møller Pedersen, fotografen Poul Ib Henriksen og Per Højholt) på tværs af deres vante udtryksformer. Samarbejdet, som var operativt i perioden 1969–71, havde en arbejdsproces, der havde til formål at bringe ord, billeder og lyd sammen i et nyt udtryk – et show. De 'bikser' tingene sammen, fusionerer dem, i en serie af 'stykker', som desværre aldrig er blevet dokumenteret. [...]

For eftertiden fremstår *Show Bix* som en del af tidens eksperimenterende scene med de mest åbenlyse rødder i århusianske *Vestergade 58* og *Svalegangen*. Der er også klare forbindelser til danske miljøer med internationale relationer, såsom *Situationisterne*, *Eks-skolen* og *Fluxus*. *Fylkingen* (især kunstneren og forfatteren Åke Hodell) i Stockholm, *Akustisk kunst* og *Lydpoesi* [...] er, ligesom kunstneren og komponisten John Cage og forfatteren William Burroughs, mere eller mindre eksplicite kunstneriske inspirationskilder for miljøet,

⁷⁰ Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), København: Informations forlag, 2004. På danskt område är det enbart Per Højholts ljudmaterial som har utgivits, såvitt jag vet, och därför är det naturligt att fortsätta diskussionen med denne nordiske författare.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

for aktiviteterne i *Show Bix* og for Højholts egen mediekunstneriske praksis.⁷¹

Den performativa estetiken blir explicit i Per Højholts tankar om show som en blandning av ord, bild och ljud där det flyktiga och processuella betonas.⁷² Denna neoavantgardistiska arbetsmetod möter man i pregnanta ordvändningar i Højholts diskussion om showens och konstens estetik i *Intethedens grimasser* från 1971. Han propagerar här för ett ideal liknande det som vi sett hos t.ex. Fahlström, om att framföra inför och involvera en publik:

Et show er en handling udført for øjnene af et publikum og publikums reaktion på handlingen. Handlingen kan være næsten hvad som helst som forudsætter et publikum og fremkalder en reaktion fra det.⁷³

Citatet utgör ett intressant belägg för Højholts performativa och processuella estetik där förutsättningen är att publiken involveras. Att vi står inför en estetik med stora likheter med de svenska avantgardisternas framgång tydligt vid ett nedslag i hans poetik *Cézannes metode* (1967), där hans idéer om poesi uttrycks i klartext:

Ved udnyttelsen af sprogets (materialets) inertti kan man betjene sig af spilleregler, logisk-metodiske fremgangsmåder af mere eller mindre tilfældig natur. En betjening af tilfældet ud fra metodiske forsætter vil paradoxalt nok accentuere tekstens præg af tilfældighed, men vil samtidig som udsagn være betinget/styret af forestillingen om tilværelsens absurditet, inderst inde måske af affektbetonede reaktioner på automation, rationalisering, mekanisering,

⁷¹ Morten Søndergaard. "Mellem Ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis", i Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004, s. 19f.

⁷² Det nationella gränsöverskridandet framstår som självklar i avantgardistisk praxis: den arbetsprocess som Søndergaard beskriver är i stort sett identisk med de svenska avantgardisternas, och de internationella rötterna är desamma. Cage och Burroughs återfinns också i det svenska avantgardet, och är bara några av de gemensamma valfrändskaper som man ser i de svenska avantgardetidskrifterna *Rondo* och *Gorilla*.

⁷³ Per Højholt. *Intethedens grimasser. Essays*, i *Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schønberg, 1985 [1972], s. 9.

databehandling osv. Reaktionen som, hvad enten de er dominerede af angst eller tillid, i kunstværket afstedkommer/forårsager den ophævelse af tilfældet som bevirker textens præg af tilfældighed: den valgsituation som teksten er et resultat af er af mekanisk-automatisk art, det vil sige at intet af de valg der er betingelser for textens udfoldelse kan udsættes eller forkastes.⁷⁴

Højholt uttrycker en liknande paradoxal insikt som Fahlström om att det metodiska användandet av sannolikhet och slump medverkar till att ge texten en provisorisk karaktär, samtidigt som läsarens reaktioner på den alienation som texten därmed uttrycker ytterligare förstärker textens prägel som styrd av tillfälligheten. Neoavantgardisternas nytänkande på området består av att de inte bara på traditionellt vis använder sig av slumpen i sitt diktande, utan att de skapar texter vars uppbrutna karaktär explicit präglas av det provisoriska. Därmed får spelet och slumpen en tidstypisk funktion i själva skapelseprocessen. Højholt fortsätter:

Det vil måske være forsvarligt at kalde et kunstværk som er resultat af en betjening af tilfældet og/eller en udnyttelse af materialets inertie, spontant. I så fald må det tilføjes at en sådan betegnelse ikke nødvendigvis er udsagn om længden af værkets tilblivelsesperiode eller -omstændigheder, ej heller må det opfattes som nogen karakteristik af det som udsagn. Værket vil *virke* spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu. Et kunstværk som er blevet til på de her antydede betingelser vil i kraft af sin tve- eller mangetydighed modsætte sig alle forsøg på at udtømme det alene ved følsomhed eller umiddelbar indlevelse. Dette er i sig selv ingen kvalitet, men heller ikke det modsatte, blot en simpel følge af dets særlige, men ingenlunde særlig store, krav til modtageren.⁷⁵

Den processuella estetiken betonas starkt genom att "verket" kräver mottagarens medverkan för att kunna uppstå. Det är frågan om en performativ estetik där både författare och läsare/åhörare är

⁷⁴ Per Højholt. *Cézannes metode i Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schønberg, 1985 [1967], s. 61.

⁷⁵ *Op cit*, s. 62.

medskapande i poesin, samtidigt som resultatet upplevs som spontant utan att vara omedelbart inlevande. Poetiken är højholtsk, det är inget tvivel om det, men samtidigt spelar han med ord och begrepp som är tidstypiska och ger uttryck för avantgardets estetik. Poesin ska skapas av språkmaterialets tröghet, med hjälp av spontanitet, slumpmässighet och samverkan av åskådaren: "Værket vil virke spontant, udfordrende, engagerende, umiddelbart og åbent, men af den simple grund at det vil søge at udgøre modtagerens/læserens nu".

Det finns alltså både stora likheter och samtidigt olikheter mellan de danska systemdiktarnas och de svenska konkreta poeternas resultat inom den performativa estetiken. Fahlström och Hodell hade uppenbarligen humor, men de framträdde inte i radio med några *Gittes monologer* som Højholt,⁷⁶ och uppnådde därmed inte samma grad av folklig popularitet, även om Fahlströms radiopjäsa *Den helige Torsten Nilsson* remarkabelt nog blev en mindre publiksuccé.⁷⁷ Hos Højholt återfinns man delvis samma uttrycksmedel som hos de svenska poeterna, t.ex. medieintresset och experimenterandet med språk och teknik, något som man kan höra ett fint exempel på i hans uppläsning av "Omkring rundt".⁷⁸ Orden bryts här ned i ett hodellskt repeterande i en liknande lek med språket som hos de konkreta poeterna i Sverige. Højholt använder tekniken medvetet, spatiala förändringar simuleras genom ljudstyrkan i mikrofoninspelningen. Detta är ett av många exempel på att avantgardet arbetade med språkets performativa sida, och även om poeterna inte sysslade med renodlade performativer i J.L. Austin mening,⁷⁹ så får orden i text-ljudkompositioner som *igevær* och "Omkring rundt" sin (fulla) mening först vid framförandet. Dessa "verk" utgör därför representativa exempel på text-ljudkompositioner, och är samtidigt uttryck för avantgardets processuella estetik.

⁷⁶ Om *Gittes monologer* se t.ex. Højholt 2004.

⁷⁷ Se t.ex. Teddy Hultberg. "I stormen av kvitter i mänskligt mjöl". Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 74–91; Öyvind Fahlström, *Den Helige Torsten Nilsson*, Stockholm: Bonnier, 1968.

⁷⁸ Højholts uppläsning av "Omkring rundt" kan höras på de medföljande cd-skivorna till: Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004.

⁷⁹ J.L. Austin. *How to do Things with Words*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1975 [1962].

Avslutning

Jag har i denna artikel försökt karakterisera det svenska och danska neoavantgardet genom att diskutera tre karakteristiska gränsöverskridanden: det transnationella, tvärestetiska och processuella. De två sistnämnda har jag så illustrerat genom att göra nedslag i de tre konkreta poeternas produktion. Det torde redan utifrån detta begränsade antal exempel framgå att 60-talsavantgardets kreativa skapande gav upphov till performativa verk, där processen och inte det slutliga verket är själva målet. Det visar inte minst de protester som de svenska avantgardisternas framföranden väckte både på hemmaplan och i samband med turnéer i Norden, när borgerskapets förväntningar på hur ett verk borde framföras sprängdes radikalt. Detta framhävande av det processuella hör till neoavantgardets främsta landvinningar under 60-talet, och idag har dessa nydanande formella grepp i sedvanlig ordning blivit *mainstream*.

Det finns, som vi har sett, många intressanta likheter mellan de två nordiska neoavantgardena: poeterna hade till stor del samma internationella kanon, och arbetade i nära samverkan. Det finns så stora likheter mellan bl.a. danska och svenska text-ljudkompositioner att dessa inte kan förklaras enbart med hänvisning till gemensamma internationella influenser. Hans-Jørgen Nielsens introduktioner av de svenska konkreta, nyenkla och auditiva försöken visar också att de svenska avantgardisterna var kända i Danmark.⁸⁰ Utifrån det danska materialet förstår man dessutom att både Per Højholt och Nielsen hade en tät förbindelse till svenskarna.

Detta styrker Hubert van der Bergs argument om att avantgardet verkar *trans-* eller *Übernationalt*, och har en s.k. *rhizomatisk* karaktär.⁸¹ Det skjuter helt enkelt skott där det har möjlighet att gro, oavsett om miljön för övrigt är förberedd på det eller kan erkänna det för vad det är. För avantgardisterna själva är denna *transnationalitet* så naturlig att de bara omnämner det i sina hågkomster utan att försöka få sin

⁸⁰ Vilket bl.a. följande citat visar "Der er flere navne, mange flere endnu. De svenske forbindelser, f.eks. Åke Hodell eller Fluxusmanden Bengt af Klintberg, der endog bliver medlem af *ta's* redaktion. Og længere ude i horisonten er der John Cage's tidlige optræden på Sommerudstillingen, de stadige besøg af amerikanske performere, hele Fluxusbanden, Kosuth og ikke så få flere". Hans-Jørgen Nielsen. "Gruppebillede fra 60'erne", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.). København: Forlaget Spring, 2001, s. 223.

⁸¹ van den Berg 2000.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

historiesyn representerad i officiella historieskrivningar. Med en sådan *rhizomatisk* förklaring kan man faktiskt se att det finns individuella avantgardister också i Norge, Finland och Island, som ansluter till ett internationellt avantgarde, men som på grund av receptionen ofta inte har blivit förstådda och ibland t.o.m. har blivit utsatta för direkta angrepp på hemmaplan. Det nordiska perspektivet är därför helt avgörande när man ska kartlägga övergripande strukturer i 60-talets poesi; det som i ett snävt nationellt perspektiv ter sig som avvikelser i den estetiska produktionen, kan i ett större perspektiv fogas in i det mönster av transnationella grupper och individer som avantgardet utgör.

Litteraturförteckning

- Austin, J.L. *How to do Things with Words*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1975 [1962].
- Barthes, Roland. "Le plaisir du texte", i *Œuvre complètes*, Tome 2 1966–1973, Paris: Éditions du Seuil, 1994, s. 1493–1533.
- van den Berg, Hubert. "'Übernationalität' der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung", i Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (red.). *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi, 2000, s. 255–288.
- Bodin, Lars-Gunnar. "Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition", i häftet till *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992, PSCD 63 1&2.
- Borup, Anne. "Den danske modernisme-konstruktion. Ud af modernismen – ind i litteraturen", *Kritik*, nr. 147 2000, s 1–18.
- Bäckström, Per. "Norwegen", *Avantgarde-Lexikon*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (red.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2005, under publicering.
- Danske digtere i det 20. århundrede*, band 1–3, Anne-Marie Mai (red.), Köpenhamn: Gads forlag, 2000–2002.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Rhizome. Introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980
- Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950–85*, band 6, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), Stockholm: Bonniers, 1990.
- Edenborg, Carl-Michael & Mattias Forshage. "Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala...'", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 45–64.

- Ekblom, Torsten. *Bildstorm*, Stockholm: Bonniers, 1995.
- Fahlström, Öyvind. *Bord – dikter 1952–55*, Stockholm: Bonniers, 1966.
- Fahlström, Öyvind. Brev till Börje Lindell inför sändningen av "Fåglar i Sverige", i Teddy Hultberg, *Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999, s. 123–126.
- Fahlström, Öyvind, *Den Helige Torsten Nilsson*, Stockholm: Bonnier, 1968.
- Fahlström, Öyvind. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 9–12.
- Fahlström, Öyvind. "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi", *Odyssée*, 1954, nr. 2/3.
- Fahlström, Öyvind. "Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi osv", *Pejling af modernismen*, Knud W. Jensen (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962, s. 102–104.
- Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll tjäften 2002, TJÄFT 002.
- Fylkingen. Ny musik & intermediakonst*, Teddy Hultberg (red.), Stockholm: Fylkingen förlag, 1994.
- Haglund, Magnus. Text på *Friends of the Bumblebee*, Stockholm: Rönnells Antikvariat/Håll Tjäften 2002, TJÄFT 002.
- Hodell, Åke. "General Bussig. Verbal hjärntvätt", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 31–48.
- Hodell, Åke. *igevär*, Stockholm: kerberos förlag, 1966.
- Hodell, Åke. Svar på enkäten "Poesins position", *Rondo* 1963: 2, s. 5–6.
- Hodell, Åke. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot"*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002.
- Hultberg, Teddy. "'I stormen av kvitter i mänskligt mjöl'. Några teman i Öyvind Fahlströms radiokonst", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 74–91.
- Hultberg, Teddy. "Konkret Fahlström", *Paletten*, 2001: 4/5, s. 83–95.
- Hultberg, Teddy, *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/Fylkingen, 1999.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Højholt, Per. *Cézannes metode/Intethedens grimasser*, Köpenhamn: Schønberg, 1985.
- Højholt, Per. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004.

"Heller ikke i dette skrift er det uudsigelige sagt"

- Ingvarsson, Jonas. "Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den mediapregnerade prosan", *Human IT*, 1999: 1, s. 165–193. [<http://www.hb.se/bhs/ith/1-99/ji.htm>, läst 050314]
- af Klintberg, Bengt. "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960–64 kring Åke Hodell och hans poesi", i *60-talets två ansikten*, Goy Persson (red.), Nässjö: Poesifestivalen i Nässjö, 1995, s. 49–63.
- Lundberg, Anders & Jonas Magnusson. "Redaktionellt", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 3–8.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London/New York: Routledge, 2002 [1964].
- Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*. Gunnar Qvarnström (red.), Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973.
- Moderna Museet 1958–1983*, Olle Granath & Monica Nieckels (red.), Stockholm: Moderna Museet, 1983.
- Moderna Museet – Boken*, Cecilia Widenheim, Magnus af Petersens & Teresa Hahr (red.), Stockholm: Moderna Museet, 2004.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nielsen, Hans-Jørgen. "Gruppebillede fra 60'erne", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.). Köpenhamn: Forlaget Spring, 2001, s. 216–234.
- Norges litteraturhistorie band 6. Fra Brekke til Mehren 1945–65*, Øystein Rottem (red.), Oslo: Cappelen, 1996.
- Nylén, Leif. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 1998.
- Olsson, Jesper. "Allegori & artefaktion. Formens politik i Öyvind Fahlströms poesi", i *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (red.), Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 197–206.
- Olsson, Jesper. "Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesen", *Ord&Bild*, 1998: 1–2+CD, s. 13–26.
- Pejling af Modernismen*, Jensen, Knud W. (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962.
- Ringby, Per. *Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå: Vildros, 1995.
- Rønning, Helge. "Nielsen og Norge", i *Portræt af et forfatterskab: Hans-Jørgen Nielsen*, Tania Ørum (red.), Hellerup: Forlaget Spring, 2001, s. 196–206.

- Särkiniemi, Pekka. "Efterskrift", i Åke Hodell. *Stuvad lake enligt Cajsa Warg*. Gunnar Ekelöf läser "Flyende pilot", Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2002, s. 43–44.
- Søndergaard, Morten. "Mellem Ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis", i Per Højholt. *Mellem Ørerne – Performer Højholt. Mediekunst 1967>*, Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff & Morten Søndergaard (red.), Köpenhamn: Informations forlag, 2004, s. 17–34.
- Thon, Jahn. *Refleksjon – kritikk – protest. Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo (diss.), 2001.
- Wahlgren, Anders. *Pistolteatern 1964–67*, Stockholm: Rönnells Antikvariat, 2003.
- Vold, Jan Erik. *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*, Oslo: Gyldendal, 1976.
- Zillén, Erik. "Den svenska konkretismens manifest som poetologisk paradox", Heiko Uecker (red.), *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, s. 103–111.
- Ørum, Tania: "De eksperimenterende tressere", i *Modernismens Historie*, Anker Gemzøe & Peter Stein Larsen (red.), Köpenhamn: Akademisk Forlag, 2003, s. 197–212.
- Ørum, Tania. "Efterord", i Hans-Jørgen Nielsen. *Nielsen sort på hvidt. Samlede digte*, Morten Thing & Tania Ørum (red.), Köpenhamn: Tiderne skifter, 2000, s. 441–468.
- Öyvind Fahlström. *Another Space for Painting*, Mela Dávila (red.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2001.

ANMELDELSER

Første innføringsbok i litteraturkritikk

Erik Bjerck Hagen: *Litteraturkritikk. En introduksjon*
Universitetsforlaget, Oslo, 2004, 204 s.

I

Som et av kriteriene på hva en god skjønnlitterær bok er, sier Erik Bjerck Hagen at det er en bok som, når den først er lest, ikke kan tenkes ulest. "De beste bøkene er de som *konstituerer* vår horisont, de vi støter mot når vi tøyer vår oppmerksomhet til det ytterste i den ene eller andre retning [...]" (s.29). Dette oppleves som umiddelbart riktig, men samtidig kan dette også fungere som et kriterium for sakprosa, det er trolig i hvert fall et mål mye av faglitteraturen strekker seg mot. Ja, Erik Bjerck Hagens egen bok forsøker vel, innen sitt felt, å konstituere vår horisont. Det lykkes den delvis med, ikke minst fordi det er den første boka om litteraturkritikk i praksis på norsk, en helhetlig fremstilling som samtidig har en introduserende karakter.

Det betyr ikke at ikke andre har beskjeftiget seg med å forske på/reflektere rundt litteraturkritikk i Norge, f.eks. ga Edvard Beyer, Morten Moi og Arild Linneberg ut *Norsk litteraturkritikks historie* i to bind i 1990-1992, for perioden 1770 til 1870. Videre har to artikkelsamlinger med bidrag av kritikere, forfattere og litteraturforskere kommet ut de siste ti årene: *Samtale med et svin* (red. av Sissel Lie og Liv Nysted, 1995) og *Det glatte lag* (red. av Cecilie Lund m.fl., 1996), i tillegg til en rekke antologier med kritikk, organisert på forskjellige måter, f.eks. etter periode: *Norsk litteraturkritikk 1914-1945* (red. av Knut Imerslund, 1970) eller etter kjønn, som Åse Hiorth Lerviks to bind med norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur: *Gjennom kvinneøyne* (1980 og 1982). En introduksjon til det praktiske arbeidet med å være litteraturkritiker har imidlertid ikke foreligget før.

Erik Bjerck Hagen har organisert boka i tre hoveddeler: Første del omhandler estetikk og drøfter hva kvalitet og smak er, andre del tar for seg tre toneangivende kritikere innenfor engelskpråklig litteratur, mens tredje del gir noen eksempler på Erik Bjerck Hagens egen litteraturkritiske praksis. Hagen har selv jobbet mye med engelskspråklig litteratur, særlig amerikansk, og boka gir både

interessante eksempler fra denne litteraturen og en innføring i en del av de kanondebatter som har vært ført innenfor britisk og amerikansk litteratur. På den annen side savner man innslag fra norsk debatt, og også en vurdering av sentrale norske kritikere: Hva kjennetegner f.eks. Ingunn Øklands litteraturkritikk i *Aftenposten*, hva er Ane Farsethås' profil som kritiker i *Dagens Næringsliv*, osv.

De tre kritikerne Bjerck Hagen har valgt å presentere, F.R. Leavis, Edmund Wilson og Lionel Trilling representerer ikke litteraturkritikk i dag. De er alle født rundt forrige århundreskiftet. Dessuten er de mer essayister og litteraturforskere enn litteraturkritikere i norsk betydning av ordet. På engelsk innebefatter termen "literary criticism" både litteraturkritikk (dagskritikk/aviskritikk) og litteraturforskning, og Leavis, Wilson og Trilling leses og kommenteres av Hagen mer som forskere enn som kritikere. Idet man foretar nylesninger av eldre verk, går inn i en debatt om kanon, snakker man på norsk ikke lenger om litteraturkritikk, men om litteraturforskning. Det er uheldig at Bjerck Hagen ikke foretar denne distinksjonen.

Forvirrende blir da også del tre der Erik Bjerck Hagen gir eksempler på sin egen litteraturkritiske praksis. Her kunne man tenke seg at han lot trykke opp igjen noen av sine bokanmeldelser fra *Kritikkjournalen* eller *Morgenbladet*, men det han gjør er å nylese to noveller av Johan Borgen og et knippe dikt fra begynnelsen av 1900-tallet og fremover, av Arnulf Øverland, Gunvor Hofmo, Rolf Jacobsen, Paal Brekke, Kjell Heggelund og Tone Hødnebø. Men dette er ikke litteraturkritikk, dette er litteraturforskning. For det første leser han her enkelttekster, mens litteraturkritikeren anmelder *bøker*, for det andre er det ikke snakk om ny litteratur som kritikeren får i hånda idet boka skal gis ut, gi en førstedom av, uten å kjenne virkningshistorien.

II

Litt vrangvillig kunne man si at Erik Bjerck Hagens bok like gjerne kan oppfattes som en lærebok i litterær analyse, for førsteårsstudenter på universiteter og høyskoler, som en introduksjonsbok i litteraturkritikk. Hvis man imidlertid ser del to og tre i boka, der Hagen drøfter andre kritikere og gir egne eksempler, som en *forlengelse* av del én, om smak og kvalitet, arter det seg imidlertid annerledes. Hagen ønsker heller enn å skrive en håndbok for kommende litteraturkritikere å lage en

bok som drøfter smak og kvalitet i litteraturvurderingen generelt, enten det er innenfor dagskritikk, litteraturforskning eller litteraturhistorie. Det er selvsagt greit, men boka burde da kanskje heller hatt en tittel i retning av "Litterær verdi og vurdering". Tittelen *Litteraturkritikk. En introduksjon*, sammen med bildet av terninger på forsiden, gir feilaktig signaler om dagskritikk/aviskritikk. Men lar vi det ligge, er det bare å slå fast at Hagens bok er en stimulerende og tankevekkende diskusjon av det vanskelige fenomenet litterær verdi.

Erik Bjerck Hagen setter opp syv symptomer på litterær verdi. Disse er langt fra formalistiske, ja, det første symptomet er faktisk av fysisk art, (1) at vi kjenner et litterært verk i kroppen like mye som i bevisstheten. Lett å utdype er dette ikke, fysiske reaksjoner er, som Hagen selv innvender, delvis betinget av våre kunnskaper og av våre tidligere erfaringer med litteratur. Men likevel vil de fleste måtte si seg enig i at dette er sant, at en sterk leseropplevelse merkes i pusten, i huden, i muskulaturen eller på annen måte i våre taktile fornemmelser. Ellers kan momentene oppsummeres slik: (2): Det verket er godt som lar seg beskrive som godt. Idet vi artikulerer det vi fornemmer, merker vi også om vi kommer dypere ned i det som har interessert oss, eller om vi tvert imot banaliserer det. Det neste argumentet (3) er nærmest det motsatte av Ibsen og Dr. Stockmanns credo om at flertallet aldri har rett: (3) "Dersom andre liker det vi misliker eller omvendt, *kan* det være et tegn på at vi har følt eller tenkt galt med hensyn til saken det gjelder" (s.28). I tillegg til flertallsargumentet legges det vekt på (4) at et verks varighet over tid er et kvalitetssymptom. Det neste argumentet var det som ble presentert innledningsvis, nemlig (5) at de beste bøkene konstituerer vår horisont, mens det deretter (6) legges vekt på, ikke innhold, men språklige kvaliteter: stil, tone og atmosfære. Det siste symptomet (7) oppsummerer på en måte de foregående: Den virkelige gode litteraturen gir oss en sjokkartet opplevelse av annerledeshet. Samtidig får vi følelsen av at verket henvender seg spesielt og intimt nettopp til oss.

Erik Bjerck Hagen utdyper hvert poeng og gir oss heller noe å tenke på enn en liste å huske, bl.a. fordi hans grunnholdning er at litterære tekster gir mer mening enn vi kan håndtere, eller tar bort mening vi trodde vi hadde kontroll på. Videre legger han vekt på samspillet av ulike faktorer. Han er her kritisk til Per Thomas

Andersen som i en artikkel i *Vinduet* (nr. 3 1987) skiller (bl.a.) mellom estetiske og moralske/politiske kriterier. "Skillet mellom viktighet og estetisk appell vil [...] helt oppheves i skjønnlitterære tekster," mener Hagen (s.41), vi setter ikke et litterært verk høyt hvis dets ideer er umodne eller tåpelige eller i det hele tatt ikke er på høyde med dets språklige pretensjoner. Dette kan man gjerne si seg enig i, men på den annen side er det dessverre ikke uvanlig å finne anmeldere/litteraturfortolkere som nettopp vurderer verks litterære kraft isolert fra deres kognitive og moralske kraft. I filmanmeldelser kan man oppleve å se filmer få terningskast 5, samtidig som anmelderen tar avstand fra filmens moralske eller politiske sider, det er det estetiske som gir femmeren på terningen. Et slikt skille er dessuten ikke uvanlig i Hamsun-resepsjonen, f.eks. mener Jørgen Haugan, som i 2004, ga ut en litterær biografi om Knut Hamsun, *Solgudens fall*, at Hamsun lurer leseren ved å være så god på det estetiske: Vi lar oss forføre av stilen og ser ikke det moralsk og/eller politisk tvilsomme i romanene hans. Hamsuns romaner er for Haugan uten tankekraft, det er "språklige lykketreff" som holder fortellingen oppe. Ut fra tanken om *samspill* av faktorer, burde Jørgen Haugan da ha konkludert med at Hamsuns romaner er dårlige, noe han selvfølgelig ikke gjør, det ville stride mot generasjoner av leseres erfaringer. Men dermed blir Haugans kritikk mangelfull og delvis uforståelig. Erik Bjerck Hagens drøftinger av litterær verdi gir oss et redskap til å se hva som er feil med en slik argumentasjon som føres i *Solgudens fall*.

III

To ytterpunkter i debatten om litterær verdi er på den ene siden å si at gode bøker er gode til alle tider for alle mennesker – at kvalitet er noe ahistorisk og tilnærmet objektivt – og på den andre siden at de litterære verkene som utgjør kanon, gjør det fordi de grupperingene som har investert i dem, er de som har størst innflytelse i kulturen. Erik Bjerck Hagen går langt i å argumentere for det første synspunktet, slik at kjønnsperspektiv, klasseperspektiv, generasjonsperspektiv m.m. faller utenfor hans interessefelt. Her bør nok Hagens bok suppleres med andre synspunkter. For eksempel påpeker Jan Thon (i *Det glatte lag*) at mottakelsen av Herbjørg Wassmo har vært ulik hos mannlige og kvinnelige kritikere: Mens kvinnelige kritikere fant frodighet,

intrikat intertekstualitet og spennede eksperimenter i *Dinas bok*, avviste mannlige kritikere den samme boka som triviallitteratur. Åse Hiorth Lervik gir i sine to antologier om kvinners litteraturkritikk (*Gjennom kvinneøyne*) lignende eksempler, og viser også til svenske og danske undersøkelser av det samme. Videre påpeker hun at det i avisene har vært tradisjon for å tildele kvinnene barnelitteraturen og de mindre viktige voksenbøkene. (Kvinnene har heller ikke hatt plass i kulturredaksjonene, f.eks. hadde Dagbladet opp gjennom mellomkrigstiden aldri noen kvinnelig medarbeider som skrev regelmessig om litteratur.) Selv om kjønn ikke er bestemmende for litterær vurdering (vi er alltid mer enn vårt kjønn), kan en på den annen side ikke se bort fra at kjønn i visse tilfeller spiller en rolle.

Når det gjelder *generasjonsperspektiver*, er det godt kjent hvordan Profil-forfatterne fra midt på 1960-tallet straks markerte seg i media og forlagsvirksomhet, i tillegg til at flere satt i stipendkomiteer i det nystartede Norsk kulturråd (1964). Tor Obrestad, Jan Erik Vold, Espen Haavardsholm, Dag Solstad, Einar Økland, Paal-Helge Haugen og Noel Cobb tok ved årsskiftet 1965/66 over studenttidsskriftet *Profil*, og flere av de samme forfatterne markerte seg i dagspressen: Einar Økland skrev for VG, Dag Solstad og Jan Erik Vold for Dagbladet, Tor Obrestad for Aftenposten og Espen Haavardsholm for Arbeiderbladet. Dette gjorde at de kunne anmelde sin egen generasjon med større forståelse. Om kvalitetskriteriene av den grunn også ble holdt i hevd, er et annet spørsmål, siden deres kritikervirksomhet samtidig ble en del av et lanseringsprosjekt. Noe lignende kan trolig sies om Vagant-generasjonen fra slutten på 1980-tallet. Eller, for å ta et eksempel lenger tilbake i tid: 1930-tallets kulturradikale kritikere/forfattere rundt tidsskriftet *Mot Dag*.

Videre fins det mange eksempler på at kunst- og kunstkritikk har vært underordnet *politiske* formål. Innenfor marxismen var som kjent kunst som antok det ønskete klassestandpunktet å foretrekke: God kunst er kunst som utløser handlinger som trekker i riktig retning i forhold til formålene. Mye av debatten på 1970-tallet kretset rundt dette spørsmålet, bl.a. slo Helge Rønning i *Vinduet*, nr. 2 1970 til lyd for at kritikken måtte se litteraturen som en del av samfunnets ideologiske felt, rette søkelyset mot motsetningene i samfunnet "og finne ut hvem som har makten der." Innenfor den feministiske litteraturkritikken på 1970-tallet kunne man ofte se at

frigjøringsprosjekter generelt ble vurdert høyt, selv om bøkene kanskje litterært sett var svake. Kritikeren har da en (kjønns-)politisk interesse forut for lesningen av hver enkelt bok. Sissel Lie forteller, i *Samtale med et svin*, om at i kretser hun selv tok del i på 1970-tallet, ble bøker skrevet av kvinner a priori betraktet som interessante, og om at estetisk vurdering klart var underordnet andre perspektiver.

Med dette mener jeg ikke å argumentere for at kanondannelse/høy vurdering *kun* er uttrykk for visse grupper hegemoni og egenforståelse. Men at Bjerck Hagen helt utelater en slik drøfting, oppleves som en svakhet.

IV

Bjerck Hagen argumenterer for at det alltid er et samspill mellom litteraturen, kritikeren og leseren. På den ene side er litterære verk aldri stabile, de vokser og minker etter hvert som vi treffer dem med våre kommentarer. På den annen side kan ulike kritikere sees som en serie "vitner" det er vår plikt som lesere å undersøke troverdigheten til. Analyse og tolkning legger altså ikke et verkt død, snarere tvert i mot. Dette er et godt poeng.

En som lenge har argumentert for kritikkens funksjon er Jan Erik Vold, som i et intervju i 1977 sa at "Når det gjelder norske bøker er det ikke over-vurdering/undervurdering jeg savner, men vurdering" (*Poetisk praksis*, 1990). Og i et senere intervju la til: "For min egen del kan jeg selvsagt ikke klage over mangel på applaus. Det er den kvalifiserte applaus, og den kvalifiserte motstand, jeg savner" (Alf van der Hagen: *Dialoger*, 1993). Dette følte han så sterkt på at han på Gyldendals forespørsel om å gi ut et utvalg dikt i forbindelse med sin egen 60-års dag høsten 1999, i første omgang svarte nei, med følgende begrunnelse: "Det finnes ingen lesning av forfatterskapet som er veiledende i noen retning. [...] I og med at [diktene] er så svakt lest, så vil de bare forvirre ytterligere" (*Vinduet*, nr. 2 1999). Kritikere og litteraturforskere er for Jan Erik Vold verken snyltere på kunsten eller forstyrrende mellomledd mellom leser og forfatter, men en helt nødvendig fortolkende og vurderende instans.

Mens kritikeren kan tillate seg å si: Her burde dette diktet ha sluttet, har litteraturforskeren tradisjonelt beskrevet og fortolket det som har foreligget. Nettopp i det å kombinere verdivurdering og

fortolkning/beskrivelse har Jan Erik Vold hatt sin styrke. Og det er her Erik Bjerck Hagen tar opp tråden.

Litterære analyser som ikke feller verdidommer kan lett virke formalistiske eller temperaturløse. Likevel gir det et noe underlig inntrykk å se Erik Bjerck Hagen med rødblyanten i eldre tekster. Han foreslår f.eks. å styrke tredje strofe i Arnulf Øverlands dikt "Hustavler", (1929), og strofe fem og seks i Gunvor Hofmos "Det er ingen hverdag mer" (1946). Selv om han argumenterer interessant for dette, smaker det av en normativ regelestetikk der det gjelder å påpeke *feil*. Litteraturkritikeren blir en lærerfigur.

V

En kritikers utsagn kan deles i fem kategorier, sier Erik Bjerck Hagen: feil, tvilsomme påstander, fruktbare påstander, slående formuleringer og genuin innsikt. Innslag av feilaktige påstander er ikke nødvendigvis noe som svekker en kritikers autoritet, sier Hagen, alle gjør feil, det er kun hvis kritikeren gjennomgående har en mangelfull sensibilitet at vi slutter å lytte til ham/henne.

Men hva er så den gode kritiker? Bjerck Hagen ender her opp med syv punkter. Den gode kritiker er (1) intelligent, (2) har litterær og sosial selvtillit nok til å skrive det han mener er riktig, (3) er i stand til å rettferdiggjøre sin dom, (4) vet at forfattere kan lide stor personlig skade dersom de utsettes for utilbørlig nedlatenhet, (5) skriver ut fra den innsikt at litteraturhistorien mer er et rom med likestilte former enn en lineær utvikling mot mer raffinerte former, (6) skriver på en måte som viser litteraturens betydning i kulturen og i livet, (7) ser på litteraturkritikk som en høyverdig sjanger og ikke noe som er underordnet andre former for litteraturvitenskap.

Fra dette kan det være fristende til å gå over til å ta en titt på Bjerck Hagens egen litteraturkritikk, hvilke standarder, eksplisitt eller implisitt uttalt, er det han jobber etter? Og: Hva er *hans* smak? Leser man de eksemplene på kritikk han har innlemmet til slutt i boka, kan man, som man også har fått følelsen av underveis, slå fast at han vektlegger *stil* i høy grad, ja, i høyere grad enn vanlig hos kritikere. Heller enn å gå rett på det overgripende, tekstens livsverden, starter han sin kritikk gjerne i et lite tekstutsnitt, som så kommenteres grundig. Det er på mange måter pedagogisk heldig, man kan lett følge argumentasjonen, men har også sine begrensninger (-

skolemestertonen). Et eksempel på det er Hagens anmeldelse av Jonny Halbergs roman *Gå til fjellet*, i *Morgenbladet* (17. desember 2004). Erik Bjerck Hagen skriver ikke noe i sin anmeldelse om den livsverden Jonny Halberg skriver fram, ja, knapt noe om plot, miljø og personer i det hele tatt. Det er *stilen* som avvises, Halberg har for dårlig språk, mener Bjerck Hagen. Eksempler på dette får vi imidlertid ikke, derimot et utdrag fra Richards Fords novellesamling *A Multitude of Sins*, fra 2002. Hvorfor det? Fordi det for Bjerck Hagen er god prosa.

På et skrivekurs kan man kanskje gjøre noe slikt, stille opp en mestertekst. Men blir det en god anmeldelse av en annen bok? En ting man savner på Hagens liste over hva en kritiker skal gjøre, er å beskrive og vurdere handlingen og det universet som forfatteren plasserer sine personer i. Det er nettopp dette som mangler i Bjerck Hagens Halberg-anmeldelse.

Den danske kritikeren Erik Skyum-Nielsen forteller at han opererer ut fra to overordnede kriterier. Det ene har å gjøre med litteraturens forhold til virkeligheten, det andre har å gjøre med estetikk, verkets form. "Hvad kriteriernes samspil angår, har for mig nødvendigheden forrang," sier Skyum-Nielsen – dvs. at et diktverk springer ut av et engasjement: "hellere en god dårlig bog end en dårlig god bog" (*Information*, 3/11 1993). Ut fra Øystein Rottens anmeldelser i *Dagbladet* kan man anta at han jobbet ut fra en lignende grunninnstilling, mens Erik Bjerck Hagen på sin side neppe vil kunne akseptere "en god dårlig bok", dvs. en bok som har et interessant anliggende, men kanskje ikke estetisk er helt på høyden.

Den teksten som Erik Bjerck Hagen ser ut til foretrekke er en rolig, nøktern prosa, en prosa som er nedkjølt, uten hysteri på overflaten, men med store dybder, en fortettet prosa med presise beskrivelser. Dette merker vi igjen og igjen i *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Hagen er forbilledlig klar i sine premisser, det skal sies, men en ulempe kan være at vi, når vi skjønner (og stadig får presentert) hans ideal, kan gjette oss til hva han vil verdsette og ikke. Det var f.eks. ikke overraskende at han kom til å være kritisk til Hanne Ørstaviks roman *Presten* (2004), en bok han anmeldte i *Morgenbladet* 10. september 2004. En passasje som dette må Hagen mislike (og han siterer den nettopp som svak): "Nei, det var inni meg, det jeg hadde å slåss mot, inni mørket inni meg var det, en knute, en kant, jeg var inni en sjakt og jeg hadde mistet fakkelen, sånn kjentes det, det var så

mørkt der inne.” Det er presten og jeg-fortelleren Liv som tenker dette. En slik passasje er for hysterisk for Bjerck Hagen, både for direkte og for suggerende, i tillegg til at den lider under å ikke ha noe ytre korrelat. Derimot liker han en scene der presten får besøk av vaktmesteren som forteller om varmeanlegget i prestegården. Denne enkle scenen der hva det egentlig dreier seg om i kommunikasjonen ikke utsies, men bare så vidt antydes, er i tråd med Hagens ideal.

Til og med i forhold til lyrikk ser Hagen ut til å ha de samme idealene om nøktern presisjon. Den episke suksessen, der det meste ikke sies, er også her forbildet. I det nevnte kapittel 3, der Hagen samleser seks norske dikt, er det et dikt av Kjell Heggelund og et dikt av Tone Hødnebø som foretrekkes, framfor Øverland, Jacobsen, Hofmo og Brekke. Det typiske både for Heggelunds og Hødnebøs dikt er at de knapt har andre lyrikkmarkører enn linjedelingen, de er som små prosastykker, med narrative lakuner. De faller innenfor Hagens ideal, mens Gunvor Hofmos ekspresjonistiske ”Det er ingen hverdag mer” (1946) avvises som ikke gyldig.

Generelt vil jeg likevel si at Erik Bjerck Hagens litteraturanmeldelser er lesverdige, de er intellektuelle og tydelige, ofte med interessante perspektiver. Siden argumentasjonen ligger så åpen som den gjør hos ham, kan man dessuten lett motsi ham, utfra en annen grunnholdning eller smak. En fare for å bli dogmatisk i forhold til visse stilidealer ligger imidlertid som sagt der. Etter å skrevet *Litteraturkritikk. En introduksjon* skulle Hagen ha de beste forutsetninger for å reflektere over dette selv. Og den som leser hans bok og tar inn over seg hans tanker, vil få de beste forutsetninger for nettopp å slå ned på urimelig kritikk, skrevet av Erik Bjerck Hagen eller av andre.

Henning Howlid Wærp

ØYSTEIN ROTTEMS PUBLIKASJONSLISTE

Bibliografi:

Knut Hamsuns Landstrykere. En ideologikritisk analyse, Gyldendal 1978.

Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning (red.), Universitetsforlaget 1979.

Leo Löwenthal: *Om Ibsen og Hamsun* (red. og overs.), Novus 1980.

70-åra. Et tiår i norsk prosa (red.), Landslaget for norsk undervisning (LNU)/Cappelen 1982.

Dialog 1. Litteraturantologi og litteraturhistorie for ungdomstrinnet. Fra de eldste tider til 1900 (sm. m. E. Bonde og B. E. Eriksen), (LNU)/Cappelen 1987.

Dialog 2. Fra 1900 til 1940 (sm. m. E. Bonde og B. E. Eriksen), (LNU)/Cappelen 1988.

Dialog 3. Fra 1940 til i dag (sm. m. E. Bonde og B. E. Eriksen), (LNU)/Cappelen 1989.

Dialog. Metodebind (sm. m. E. Bonde, H. Ellingsen og B. E. Eriksen), (LNU)/Cappelen 1989.

Fantasiens tiår. Tekstens illusjoner og desillusjonens tekster. Et utvalg litteraturkritikk 1980-89, Aschehoug 1990.

Sigurd Hoel. Et nærbilde, Gyldendal 1991.

Litteraturhistorie for den videregående skolen, Cappelen 1993 (rev. utg. 1999).

Det modernes gjennombrudd i Norden (red.; sm. m. L. Ettrup, K. S. Árnadóttir, V. Raivio og S. Thorson), (LNU)/Cappelen 1993.

Impuls 1. Teoribok (sm. m. A. L. Berge, E. L. Næss og I. M. Stein), Cappelen 1994 (rev. utg. 1997)

Norges litteraturhistorie. Bind 6: Fra Brekke til Mehren 1945-1965, Cappelen 1995.

LystLesninger. Åtte essays om kjønn og identitet i norsk litteratur, (LNU)/Cappelen 1996.

Hamsuns liv i bilder, Gyldendal 1996.

Norges litteraturhistorie. Bind 7: Inn i medietidsalderen 1965-1980, Cappelen 1997.

Norges litteraturhistorie. Bind 8: Vår egen tid 1980-1998, Cappelen

1998.

Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995 (perioderedaktør 1920-1945, hovedred. T. B. Eriksen og E. B. Johnsen), Universitetsforlaget 1998.

Spor. Teoribok VK I og VK II (sm. m. A. L. Berge), Cappelen 1998 (rev. utg. 2003).

Biografien om Knut Hamsun. Guddommelig galskap, Gyldendal Tiden 1998.

Vårt København. Norske forfattere i Kongens by, Press 2000 (rev. utg. 2003).

Velbekomme - en smak av Norden (sm. m. O. Olsen, M. Brun og J. Frölich), Messel 2001.

Impuls. Teori. Norsk for VK 1 og VK 2 (sm. m. A. L. Berge og E. L. Næss), Cappelen 2001.

Hurtigruta - en litterær reise, Press 2002.

Hamsun og fantasiens triumf, Gyldendal 2002.

Sild og snaps. 20 klassiske frokostrestauranter i København, Press 2003 (dansk utg. Aschehoug 2003).

Artikler 1993-2003 - et utvalg:

"Seksualromantikeren Sigurd Hoel. Et blikk på en representativ kulturradikalers kvinnesyn - med et sideblikk på Nic Waal: 'Kulturradikalismens førstedame og Kvinnen i Hoels liv', B. Nolin (red.): *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*, Symposion, Stockholm, 1993.

"'Humbug, cela aussi, rien que humbug, humbug de décadence moderne...' - Nietzsche, Hamsun et la grande illusion", R. Boyer (ed.): *Précence de Knut Hamsun*, Nancy 1994.

"'Den moderne menneskesjel' - Knut Hamsun og Dag Solstad", N. M. Knutsen (red.): *De røde jærn. 7 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 1996*, Hamsun-Selskapet, Hamarøy 1996.

"Nirvanas bulder. Schopenhauer, Hamsun og viljens selvopphævelse", *Kritik*, 129, 1997.

"Modernisme på dagsordenen. Stikkord til Profil-opprøret", O. Karlsen (red.): *Ein orm i eit auge. Om Einar Øklands forfatterskap*, (LNU)/Cappelen Akademiske Forlag 1997.

"Peilinger i Einar Øklands romanforfatterskap", s.st.

"'Tingenes ordløse egenliv' - på sporet av et hovedtema i Hans

Børli's lyrikk", O. Karlsen (red.): *Svarttross-strupen så hvit av toner. Om Hans Børli's forfatterskap*, (LNU)/Cappelen Akademiske Forlag 1998.

"Har vi ham nå? Refleksjoner i forkant av en eventuell ny Hamsunbiografi", E. Arntzen, N. M. Knutsen og H. H. Wærp (red.): *Hamsun i Tromsø II. Rapport fra den 2. internasjonale Hamsun-konferanse 1999*, Hamsun-Selskapet, Hamarøy 1999.

"Markens grøde - lovsang til jorddyrkingens pris eller landstrykerens ugjennomførbare drøm", s.st.

"Hamsuns Dead-End? Ansatser til en helhetsfortolkning av romanen Siste kapittel", *Edda*, 4, 2000.

"90-tallsnovellen", *Nye impulser*, 5, 2000.

"Det tomme rommet. Herbjørg Wassmo og den melodramatiske forestillingsmåte", R. C. C. Krogsveen (red.): *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, (LNU)/Cappelen Akademiske Forlag 2000.

"Jan Erik Vold som tidsskriftredaktør: Profil og Vinduet", O. Karlsen (red.): *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*, (LNU)/Cappelen Akademiske Forlag 2000.

"Hamsun og Langfeldt - Instrumentell fornuft vs. guddommelig galskap", *Tidsskrift for norsk psykologiforening*, 8, 2000

"Svermeren og hans demon - estetisk idiosynkrasi i Agnar Mykles noveller", M. Barlyng, K. P. Mortensen og K. Sanders (red.): *På tværs. Til Jette Lundbo Levy*, Spring 2000.

"APOKALYPSE NÅ?... En lesning av diktsamlingen *Løft min krone, vind fra intet* som postkatastrofisk samtidskommentar og metapoetisk stunt", O. Karlsen (red.): *Lenkede fugler som evig letter. Om Paal Brekkes forfatterskap*, (LNU)/Cappelen Akademiske Forlag 2001.

"Blott til lyst eller blodig alvor. Krim og spenningsbøker - status og historikk", *Nye impulser*, 8, 2001.

"Romanen som fortelling og konstruksjon. Strøtanker om Jan Kjærstads poetikk", *Nordica Bergensia*, 24, 2001.

"Norske Nobelprisvinnere i litteratur. Bjørnstjerne Bjørnson, Knut Hamsun og Sigrid Undset", *Det Norske Nobelinstitutt's skriftserie*, 2, 2001.

"Norsk 1990-tallslitteratur - tilbake til 1890-tallet?", J. Garton and M. Robinson (ed.): *On the Threshold. New Studies in Nordic Literature*, Norvik Press 2002.

"Le point final de Hamsun? Éléments pour une interprétation

globale du roman *Le dernier chapitre*", *Knut Hamsun. L'Age d'Homme*, Lausanne 2002.

"Den helstøpte personlighet vs. det disharmoniske nutidsmenesket. Et paradigmatiske spenningsmønster i Hamsuns forfatterskap belyst gjennom en lesning av *Redaktør Lynge*", E. Arntzen (red.): *Knut Hamsun og 1890-tallet. 10 foredrag fra Hamsun-dagene på Hamarøy 2002*, Hamsun-Selskapet, Hamarøy 2002.

"Indledning", Erik Skyum-Nielsen: *Ordet fanger*, Gads Forlag 2002.

"Wszyscy jesteśmy włóczęgami na ziemi", *Kwartalnik filmowy*, 39-40, Instytut sztuki pan, Warszawa 2003.

"Handelens og poesien sfære i *Ny jord*", E. Arntzen og H. H. Wærp (red.): *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse, 2003. "Tid og rom i Hamsuns prosa"*, Hamsun-Selskapet, Hamarøy 2003.

Forfatterpresentasjoner

Even Arntzen, dr. art., førsteamanuensis i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Tromsø. Hamsun-forsker og leder av Hamsun-Selskapet. Har utgitt/redigert flere bøker om Hamsun. Har også skrevet en roman, *Veien mot Ngàje Ngài*, Polar folag, 2002. Siste bokutgivelser: Knut Hamsun: *Den Gaadefulde* (nyutgivelse med innledning av EA), Hamsun-Selskapet 2004; *Hamsuns kvinner. 8 foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy 2004*, Hamsun-Selskapet 2004.

Morten Bartnæs (f. 1972), cand. philol ved Institutt for germanistikk, Universitetet i Tromsø. Har utgitt *Richard Wagners Tristan und Isolde: Literarische Alleinswerdung als literaturwissenschaftliches Problem*, Wehrhahn Verlag, 2001.

Per Bäckström, fil.dr., førsteamanuensis ved Institutt for Kultur og Litteratur, universitetet i Tromsø. Disputerte ved Lunds universitet på avhandlingen *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, ellerströms förlag, 2003. Publikasjoner bl.a. *Enhet i mångfald. Henri Michaux och det groteskas poetik*, ellerströms förlag, 2005 (under utgivelse); artiklar om avantgarde, Michael Riffaterres poesisemiotik, Sandro Key-Åbergs poesipedagogik. Forskar for tiden på Öyvind Fahlströms tverrestetiske kunst.

Anniken Telnes Iversen, cand. philol., stipendiat i engelsk litteraturvitenskap ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø. Arbeider med Ph.D.-avhandling om Paul Austers romaner og identitetstemaet.

Nils M. Knutsen, cand. philol., førsteamanuensis i nordisk litteraturvitenskap ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø. Forskning først og fremst knyttet til nordnorsk litteraturhistorie og kulturhistorie, publisert i form av en rekke artikler og bøker, f. eks. *Makt - avmakt. En analyse av Knut Hamsuns Benoni og Rosa* (1975); *Fra Ottar til Oluf. Artikler om nordnorsk litteratur* (1977); *Nessekongene. De nordnorske handelsstedene* (1988); *Mørkets og kuldens rike. Tekster i tusen år om Nord-Norge og nordlendingene* (1994); *La Recherche. En ekspedisjon mot nord* (sammen med Per Posti) (2002); *Tromsø forteller* (2003).

Trygve Lavik (f. 1961), dr. art. i filosofi, på en avhandling om Kants kunnskapsteori. Førstelektor ved Filosofisk institutt, Universitetet i Bergen. Arbeider hovedsaklig med kunnskapsteoretiske emner.

Heini Mähönen (f. 1982), mastergradsstudent i tysk litteratur ved Universitetet i Tromsø.

Louise Mønster, cand.mag., ph.d.-stipendiat ved Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet. Publikationer bl.a. "Modernismens sprogholdning – mellem destruksjon og konstruksjon" udk. 2005, Gemzøe, Gornitzka, Kirkegaard og Mønster: *Fortællingen i Norden efter 1960*, Aalborg 2004; "Ikke blot. Om eksklusivt og inklusivt ud fra Ivan Malinowskis "Kærlighedsdigt"" i *Edda* nr. 4, 2002; "Det dansende digt – om Sophus Claussens tidligtmodernistiske æstetik" i *Synsvinkler* nr. 25, 2000.

Anna Klara Måseide (f. 1978), mastergradsstudent i tysk litteratur ved Universitetet i Tromsø.

Linda Nesby (f. 1972), cand. philol., stipendiat i allmenn litteraturvitenskap/nordisk ved Institutt for Kultur og Litteratur, Universitetet i Tromsø. Arbeider for tiden med en avhandling om Knut Hamsuns romaner *Pan*, *Markens Grøde* og *Landstrykere* med vekt på tid og sted.

Niklas Schiöler, fil.dr., litteraturforsker ved Lunds universitet. Forskning om 1900-tallslyrikk, publikasjoner om bl.a. Tomas Tranströmer (*Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*, Bonniers, 1999), og essays (*Konstellation*, Bonniers, 2001). Arbetar for tiden på en bok om svenske kortdikt.

Henning Howlid Wærp (f. 1959), dr. art., professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø. Siste utgivelser: *Prosadiktet i Norge. 1890-2000. - En antologi* (2002, red.); *Hamsun i Tromsø III. Rapport fra den 3. internasjonale Hamsun-konferanse* (2003, red., sammen med Even Arntzen); *De upåaktede liv. - Om Cora Sandels forfatterskap* (2005, red.)

Lisbeth Pettersen Wærp (f. 1963), dr. art., post.doc. i nordisk litteraturvitenskap ved UiTø. Publikasjoner: *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo 1999 (red.); *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner*, doktoravhandling, UiTø 2000, bearbeidet og utgitt som bok på Solum Forlag, Oslo 2002; *Å lese drama. En innføring i teori og analyse*, Universitetsforlaget / Aschehoug 2005 (medforfatter: Frode Helland); samt div. artikler om norsk litteratur.

Erling Aadland, dr. art., professor i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen. Har gitt ut flere bøker om lyrikk og lyrikkteori, og en lang rekke artikler. Siste bokutgivelser: *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk oppklaring*, Spartacus, 2000; *Love Itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk*, Spartacus, 2003.

Forord	1
Nils M. Knutsen: Øystein Rottem 1946-2004	3
Øystein Rottem: BREVET	11
Even Arntzen: "Men mennesket lever så lenge." En lesning av Hamsuns "Feberdikte".....	13
Heini Mähönen og Anna Klara Måseide: Er fru Ruben jødisk eller ikke? En drøfting av hennes karakter i Hamsuns <i>Siste Kapitel</i>	27
Linda Nesby: På jakt etter tema og plot. Tid, sted og identitet i Knut Hamsuns <i>Pan</i> (1894)	45
Morten Bartnæs: Øystein Rottem om <i>Pan</i> . Person og påvirkning	65
Trygve Lavik: Sartre og Solstad om rollespill og autentisitet	85
Lisbeth P. Wærp: Den litterære utformingen av det uhyggelige i Tarjei Vesaas' forfatterskap.....	107
Anniken Ternes Iversen: Changing Identities in Paul Auster's <i>Moon Palace</i>	125
Per Bäckström: "Mellem livshunger og dødsangst." Søren Ulrik Thomsen og Pia Tafdrups poetikker	143
 Bidrag til "Den nordiske etterkrigslyrikkens poetologi"	
Louise Mønster: Det destabiliserede jeg. Om modernismens jeg under og oven vande	159
Niklas Schiöler: Transcendensens tåg. Tranströmer tolkar Turner.....	179
Erling Aadland: Hvem setter tittelen på et dikt?	193
Per Bäckström: "Heller ikke i dette skrift er det uutsigelige sagt". Det nordiska neoavantgardets estetik - exemplet Fahlström, Hodell & Højholt	203
 Anmeldelser:	
Erik Bjerck Hagen: <i>Litteraturkritikk. En introduksjon</i>	239
Anmeldt av Henning Howlid Wærp	
 Publikasjonsliste for Øystein Rottem	249
Forfatterpresentasjoner	253

Neste nummer av *Nordlit*: høst 2005
Åpent nummer

